
Markus Joch

Dichtes Zitieren

»Das Leben der Anderen« und seine Prätexte

Wenn hier verhandelt wird, wie Florian Henckel von Donnersmarck im Drehbuch zu *Das Leben der Anderen*¹ (2006) an den Plot eines britisch-französischen Filmklassikers anknüpft und an einen Roman aus der späten DDR, so hat das teils mit der herausgehobenen Stellung seines Erfolgswerks und seinen Selbstkommentaren zu tun, teils mit Überlegungen zur Intertextualitätsforschung. Beginnen wir mit den ersten beiden Aspekten und klären dann bei der Drehbuchanalyse die theoretischen Positionen. Vorausgeschickt sei nur, dass mit einem erweiterten Zitatbegriff gearbeitet wird, wie in der neueren Kulturwissenschaft üblich,² und entsprechend einer Entwicklung im Kunstsystem seit den 1980er Jahren. Dort versteht man unter Zitieren längst nicht mehr nur die wörtliche Übernahme einer Textstelle, sondern jede beabsichtigte Bezugnahme eines Kunstwerks auf ein anderes, sei es aus der eigenen Sparte oder aus benachbarten: Akte künstlerischer Selbstreferenz. Mit der Erweiterung des Zitat- geht die des Textbegriffs einher, der hier Zeichensysteme in den Grenzen eines Einzelwerks meint, damit auch Bedeutungsträger eines Films. Als literaturwissenschaftlicher Beitrag zu verstehen ist das Folgende zum einen wegen der faktischen Aufwertung des Drehbuchs durch das konsekrationfähige Verlagshaus Suhrkamp, zum anderen, wichtiger, weil wir den Film fast ausschließlich auf der Plot-, nicht auf der Bildebene betrachten.

I.

»In den nordamerikanischen *Departments of German Studies*«, stellte man unlängst fest, »gehört *The Lives of Others* zum festen Kanon der Vermittlung des Geschichtsbildes der Berliner Republik.«³ Was nicht nur auf die USA und Kanada zutrifft, wie Diskussionen auf den IVG-Kongressen von 2010 und 2015 zeigten. Diese offenbarten zugleich, dass Germanistinnen und Germanisten weltweit ein Risiko registrieren: Da die Studierenden den Oscar-gekrönten Spielfilm gern als eine Art Dokumentation verstehen, laufen wir bei einer kritiklosen Präsentation desselben Gefahr, die Vorstellung zu verstärken, die

Geschichte um den Stasi-Hauptmann Gerd Wiesler sei eine authentische Darstellung der Staatssicherheit. Doch ist ja genau das umstritten, wenn man nicht gleich von einem »irreführende[n] Eindruck«⁴ sprechen will. Wie bei keinem anderen deutschen Film seit der Wende kreiste und kreist die Diskussion bei diesem um die Glaubwürdigkeit des Dargestellten. Dazu hat Donnermarks »Authentifizierungsstrategie«⁵ beigetragen, zu der innerfilmisch die Verwendung von Original-Abhörgeräten der Staatssicherheit gehörte und in den Begleitinterviews die Versicherung des Autors, jahrelang zur Stasi recherchiert zu haben.⁶ Ein Übriges tat sein Anspruchs, ein realistisches und ernstes statt ostalgisches Erinnerungsszenario zur späten DDR zu bieten, die entschiedene Abgrenzung von Filmen wie *Sonnenallee* (1999) und *Good Bye, Lenin!* (2003): »Bei mir steht nicht die Spreewaldgurke im Mittelpunkt. Ich bin detailversessen, aber ich will nicht die äußere, sondern die innere Wahrheit der DDR zeigen.«⁷

Auf das vom Autor stark gemachte Wahrheitskriterium sind weite Teile der Filmkritik und einschlägigen kulturwissenschaftlichen Beiträge eingestiegen. Gleich, ob man die Geschichte vom geläuterten Stasi-Mann als unrealistische Verharmlosung ablehnte,⁸ also nicht kritisch genug fand, oder umgekehrt einwandte, mit einer Grau-in-grau-Stilisierung und penetrant emotionalisierendem Musikeinsatz werde die DDR kontrafaktisch auf die moralische Stufe des Nationalsozialismus gedrückt⁹ – die skeptischen Kommentare haben mit den positiven, die zahlenmäßig überwogen und lobten, endlich werde das wahre, brutale Gesicht der DDR gezeigt, die Blickrichtung gemein. Beide Seiten kümmernte in der Regel allein die Frage, ob der Film sein Authentizitätsversprechen einlöst, Stasi und Realsozialismus korrekt oder unkorrekt beleuchtet.¹⁰ Offenbar stand erinnerungspolitisch zu viel auf dem Spiel, als dass man sich auch noch dafür hätten interessieren können, wie sich *Das Leben der Anderen* aufs Kunstsystem bezieht. Dass seine Referenzen auf Film und Literatur fast ganz aus dem Fokus geraten sind,¹¹ war der Preis einer politisch übercodierten Realismusdebatte.

Auch Donnermark selbst gibt zur intertextuellen Seite des Drehbuchs keine Auskunft. Zur Entstehung des Plots heißt es im Filmbuch:

Ich erinnere mich noch genau, wie ich [...] einer Emil-Gilels-Aufnahme der »Mondschein-Sonate« zuhörte. [...] Da kam mir plötzlich etwas in den Sinn, was ich einmal bei Gorki gelesen hatte, daß nämlich Lenin über die »Appassionata« gesagt habe, daß er sie nicht oft hören könne, weil er sonst »liebvolle Dummheiten sagen und den Menschen die Köpfe streicheln« wolle, auf die er doch »einschlagen, mitleidlos einschlagen« müsse, um seine Revolution zu Ende zu bringen. [...] [B]ei der »Mondscheinsonate« konnte ich Lenins Aussage auf einmal verstehen [...]. Ich fragte mich,