
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 »irreführenden 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 Donnersmarcks »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 Donnersmarck 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. [...] [Bei der ›Mondscheinsonate‹ konnte ich Lenins Aussage auf einmal verstehen [...]. Ich fragte mich,

was wohl geschehen wäre, wenn man einen Lenin hätte *zwingen* können, die »Appassionata« zu hören. Wenn er hätte glauben können, die »Appassionata« für die revolutionäre Sache hören zu *müssen*. Während ich darüber nachdachte, drängte sich mir ein Bild auf: die Halbnahe eines Mannes in einem trostlosen Raum; er hat Kopfhörer auf den Ohren, durch die eine wunderbare Musik klingt. Und als dieses Bild da war, stürzten die Gedanken auf mich ein: Der Mann hört diese Musik nicht zum eigenen Vergnügen, sondern weil er jemanden belauschen muß, einen Feind seiner Ideen, aber einen Freund dieser Musik. Wer ist dieser Mann, der da sitzt? Wen belauscht er? Die Fragen kamen im Rausch, ebenso die Antworten, und innerhalb weniger Minuten stand das gesamte Grundgerüst zu »Das Leben der anderen«.¹²

Nun können wir den angegebenen Impuls an einer der einprägsamsten Szenen des Films wiedererkennen: Eines Morgens, als Wiesler den Dramatiker Georg Dreyman abhört, erfährt dieser durch einen Anruf, dass sich sein von einem Berufsverbot betroffener Freund, der Theaterregisseur Albert Jerska, das Leben genommen hat. Erschüttert setzt sich Dreyman ans Klavier und spielt jene *Sonate vom Guten Menschen*, die Jerska ihm gerade erst zum Geburtstag geschenkt hat, »in ihrer vollen Schönheit und Melancholie«.¹³ Dabei erwähnt Dreyman vor seiner Partnerin Christa Maria Sieland das Lenin-Zitat etwas gekürzt und fragt sie: »Kann jemand, der diese Musik gehört hat, wirklich gehört hat, noch ein schlechter Mensch sein?« (D, 77) Wiesler, der die Klänge wie die Worte über seine Kopfhörer gezwungenermaßen vernimmt, ist ebenfalls erschüttert – von der Todesnachricht wie von der ergreifenden Musik (eine Komposition Gabriel Yareds), von dem in Dreymans Spiel hörbar werdenden Schmerz wie von dessen Frage. »Wiesler von vorne. Auf seinem Gesicht liegt ein vorher noch nie gesehener Ausdruck.«

Doch selbst wenn die Musikidee so zustande kam wie von Donnersmarck geschildert,¹⁴ liegt auf der Hand, dass sich das Handlungsgerüst nicht nur rauschhafter Inspiration verdankte. Zur Suggestivkraft des Plots tragen auch Zitate aus *Fahrenheit 451* bei, dem 1966 produzierten Film von François Truffaut nach dem Roman von Ray Bradbury (1953).

Beide Filme handeln von Bütteln der Diktatur, die durch die Kraft der Literatur zur Konversion bewegt werden. Der anfangs so stasigläubige wie handwerklich versierte Wiesler wendet sich unter anderem deshalb vom Repressionsapparat ab, weil ihm die Lektüre eines bei einem Einsatz heimlich eingesteckten Gedichtbandes von Bertolt Brecht zum Erweckungserlebnis wird. Das einsame Lesen von *Erinnerung an die Marie A.* leitet seine innere Wandlung ein (die sich in der anschließenden Sonatenszene nur vollendet). Guy Montag, der Held bei Truffaut/Bradbury, ist zu Anfang der so gläubige wie versierte »Feuerwehrmann« eines totalitären Zukunftsstaates, der seinen Bürgern Besitz

und Lesen von Büchern verbietet. Diese aufzuspüren und zu verbrennen ist Montags Aufgabe. Warum wendet er sich vom System ab? Weil ihm die Lektüre eines bei einem Einsatz heimlich eingesteckten Bandes von Charles Dickens zum Erweckungserlebnis wird. Hier ist es das einsame Lesen von *David Copperfield*, das der Hauptfigur die Augen öffnet.

Beschleunigt wird die Umkehr beider Protagonisten durch die Erfahrung fremden Leids, den Schock über Suizide. Wiesler ist entsetzt über den besagten Freitod von Jerska, Montag über den Selbstmord einer alten Dame, die sich lieber mit ihren Büchern verbrennt, als sie den Schergen der Diktatur zu überlassen (F, 01:02:28–01:03:15).¹⁵ Wiesler überwacht in Gestalt von Dreyman, einem Vorzeige-Autor der DDR, einen Büchermenschen, Montag verfolgt die buchstäblich so genannten Büchermenschen. Montags anfängliche Aversion gegen das alte Medium (»fürchterlicher Humbug«, F, 11:27) findet ihr Pendant in Wieslers Wohnung, der gerade im Kontrast zu Dreymans, aber auch Jerskas Inneneinrichtung auffällig bücherlos, auch deshalb so tristen. Der zum Widerstand findende Montag sieht sich am Ende von seiner tablettenabhängigen Gattin Linda denunziert, der sich zum Dissidenten mausernde Dreyman von seiner tablettenabhängigen Lebensgefährtin Christa verraten. Auf den Punkt kommen wir noch einmal zurück.

Dass Montag nach der Dickens-Lektüre für den Staat verloren ist, deutet die Folgeszene an. Auf einem Kinderspielplatz filzt der vordem so Genaue die Anwesenden nur mehr nachlässig. Als er bei einem älteren Mann fündig wird – beim Abklopfen des Mantels ist auf Brusthöhe ein auf ein Buch deutendes Geräusch hörbar –, entscheidet sich der »Feuerwehrmann« im Bruchteil einer Sekunde, den wahrscheinlichen Gesetzesbrecher wie einen »sauberen« Bürger durchzuwinken (F, 39:10–39:23). Dieser ersten Geste von Menschlichkeit und also Dienstvergessenheit entspricht stellengenau die erste Lässlichkeit von Wiesler, der direkt nach der Brecht- und Sonatenszene sein Symptom des Umdenkens zeigt. Im Fahrstuhl begegnet er einem Jungen, der ihm arglos erzählt, sein Papi halte Stasi-Leute für »schlimme Männer, die andere einsperren« (D, 78). Ein Leichtes wäre es für den Hauptmann (und Verhörspezialisten), dem Kind den Namen des Vaters zu entlocken und den Staatsfeind zu bestrafen. Im letzten Moment aber schreckt er, der schon routiniert angesetzt hat, vor der Perversion zurück.¹⁶

Dann vergleiche man die roboterhaften Schritte des Rollkommandos, das Montag in der Siedlung mit bücherverdächtiger Wohnung anführt (F, 2:40–57), mit dem Anrücken der von Wiesler zu Dreymans Wohnhaus gelenkten Abhörtruppe (DLA, 19:11–27)¹⁷ – verblüffend ähnliche Bedrohungschoreographien. Des Weiteren durchsuchen Montags Leute die mutmaßliche Bücherwohnung

genauso methodisch, schnell und rücksichtslos (F, 3:28-4:26), wie es eine von Wieslers Vorgesetztem, Anton Grubitz, geleitete Mannschaft in Dreymans Wohnung tut, als sie eine aus dem Westen eingeschmuggelte Schreibmaschine finden will (DLA, 1:34:32-1:36:00). Und wie Truffaut versteht Donnersmark die Szenen vom staatlichen Einbruch in die Privatsphäre mit besonders dramatisierender Musikuntermalung.

Auf *Fahrenheit 451* als Vorlage für *Das Leben der Anderen* verweist zuvorderst die analoge Position, die die späteren Überläufer im Herrschaftsapparat einnehmen. Montag und Wiesler verstehen ihr Handwerk so gut, dass sie ihren Chefs, hier der Captain, dort Oberstleutnant Grubitz, als die besten Mitarbeiter gelten. Beide Hauptfiguren »brillieren« nicht nur auf operativer Ebene (bei Durchsuchung und Bücherverbrennung / Ver- und Abhören), sondern auch als Lehrer. »Wer finden will, muss zuerst wissen, wie man versteckt!« (F, 22:50) Stoppen lässt sich Montag beim Dozieren nur, wenn der Captain ihn aus dem Klassenraum ruft, um ihm die anstehende Beförderung mitzuteilen. »Die Geruchskonserven für die Hunde. Sie ist bei jedem Gespräch mit Untersuchungshäftlingen abzunehmen und nie zu vergessen« (D, 20). Die Sorgfalt, mit der Wiesler im Hörsaal den Stasi-Nachwuchs instruiert, nötigt dem einige Zeit unbeachtet zuhörenden Grubitz Applaus ab, einen aufrichtigen, wenn auch etwas gönnerhaften. Aus den gemeinsamen Ausgangssituationen, der hohen Identifikation der Hauptfiguren mit dem Repressionsgeschäft, beziehen beide Plots ihren Überraschungseffekt – die Entwicklung der Protagonisten vom Saulus zum Paulus – wie auch einen Gutteil der Spannung. Beginnen die Abtrünnigen den Apparat zu sabotieren, schwindet nach und nach ihr Vertrauensvorsprung bei den Vorgesetzten. Weicht er dem Misstrauen, fragt man sich, wann Montag auffliegt, wann Wiesler. Am Ende wendet sich hier wie dort der Apparat gegen seine einstigen Stützen: Montag wird gejagt und flieht zum Versteck der Büchermenschen. Wiesler sieht sich in dem Verhörraum, wo zu Anfang er einem Untersuchungshäftling zusetzte, nun selbst vernommen, von Grubitz, und wird von ihm ganz zum Schluss der in der DDR spielenden Haupthandlung zu zwanzig Jahren Briefe aufdampfen degradiert (einer höheren Strafe entgehend, weil die Sabotage nicht beweisbar ist).

II.

Wenn die Zitate etwas veranschaulichen, dann, wie abwegig die Alternative Zitat oder Kreativität ist. Donnersmarks Film eignet eine Qualität, für die sich die modernistische Ideologie, Rückbezüge im Kunstsystem schmälerten den Neuerungs- und damit den künstlerischen Wert,¹⁸ seit je blind zeigt: differenti-

elle Kreativität. Schöpferisch ist der Umgang mit den Prätexten, wie zu zeigen sein wird. Generell stellt Zitieren eine Form potentiell starker Autorschaft dar; warum auch sollte die Beschreibung intertextueller Bezüge die Autorfunktion bagatellisieren (wie Roland Barthes glaubte)? Es gibt nun einmal einen Unterschied zwischen naiv-unbewusster und bewusst-organisierender Zitation sowie die Eigenheit einer jeden, das jeweilige Zeichen nicht nur zu wiederholen, sondern seine Funktionsmöglichkeiten mit der Wiederholung zu erweitern. So lässt sich »ein schriftliches Syntagma immer aus der Verkettung, in der es gefaßt oder gegeben ist, herausnehmen, ohne daß es dabei alle Möglichkeiten des Funktionierens [...] verliert. Man kann ihm eventuell andere zuerkennen, indem man es in andere Ketten einschreibt oder es ihnen *aufpfropft*.«¹⁹ Vermag ein Autor mit der Entnahme eines Zeichens aus dem einen Zusammenhang und dem Einpflanzen in einen anderen »unendlich viele neue Kontexte«²⁰ zu erzeugen, wird er mehr als eine marginale Rolle spielen.

Was Derrida vom schriftlichen Syntagma sagt und auf wörtlich übernommene Textstellen münzt, lässt sich auf ein abstrakteres Zitament, das Handlungselement eines Films, übertragen. Auch hier gilt, dass der jeweilige Text sich zum Prätext kreativ verhält, soweit er mit dem Zitieren die Bedeutung des Zitaments verschiebt. Zugleich helfen Verweise auf vorausgegangene Werke dem Zitierenden, sich in seinem jeweiligen Feld unverwechselbar zu positionieren, sind sie Akte des Sich-Unterscheidens, der Distinktion, um mit Bourdieu zu sprechen. In *Das Leben der Anderen* scheinen mir kreative und distinktive Momente die imitativen deutlich zu überwiegen.

Zum einen nimmt das Melodram einen radikalen Kontextwechsel vor. Zwar entfaltet sich wie in der Vorlage eine Story von Staatsterrorismus und persönlicher Läuterung, doch nun nicht mehr im dystopischen Rahmen, sondern in einem Erinnerungsfilm – Differenz eins. Das Konversionsmotiv aus einem imaginären Zukunftsstaat in die Vergangenheit zu verschieben, die DDR des Jahres 1985, ist so kühn, dass sich selbst von einem Remake kaum sprechen lässt. Zudem führt der Zeitsprung zu einer starken Verfremdung, die miterklärt, warum das Gros der Donnermarck-Rezipienten die Handlungselemente der Vorlage nicht wiedererkannte.²¹ Mit dem Kontext der Bekehrungsgeschichte verändert sich auch ihre Stoßrichtung. *Fahrenheit 451* lässt sich zwar wegen der Motive Bücherverbrennung und staatliche Bevormundung als Allusion auf Nationalsozialismus und Stalinismus verstehen, doch weil im Zukunftsstaat die Dauerberieselung durch Fernsehwände genauso lesefeindlich wirkt wie die sogenannte Feuerwehr, liegen bei Truffaut auch anti-intellektuelle Tendenzen westlicher Gesellschaften im Anspielungshorizont. Ausdrücklich auf die USA bezieht sich das Original von Bradbury. Es extrapoliert neben der Fernseh-

sucht Auto-, Sport- und Werbekult zu einer künftigen Massenkultur, in der das Wort »intellektuell« zum Schimpfwort wird, noch bevor der Staat zur Bücherverbrennung schreitet. Donnersmarck dagegen verortet Geistesverachtung allein im Realsozialismus, womit er die Spitze seiner Filmvorlage vereinfacht und die des ersten Prätextes geradezu umkehrt.

Zum anderen verknüpft das Drehbuch Motive aus *Fahrenheit 451* mit einem ganz anders gelagerten Prätext, Elementen eines Romans aus der und zur späten DDR. Wenn auch nur metaphorisch, lässt sich die Montage der beiden Vorlagen auf den Begriff Pfropfung bringen, da dieser die Verbindung zweier voneinander unabhängiger Organismen zu einer funktionalen Einheit bezeichnet.²² Inwiefern greifen Prätext eins und zwei, beide unmarkiert, funktional ineinander, und welcher zweite Prätext ist gemeint?

III.

Abhören muss Wiesler Dreyman bekanntlich, weil sich Minister Bruno Hempf davon belastendes Material erhofft. Aus dem Weg räumen lassen will das ZK-Mitglied den Dramatiker nicht etwa wegen politischer Unbotmäßigkeit, vielmehr hat Hempf auf Sieland ein Auge geworfen und betrachtet ihren Lebensgefährten als erotisches Hindernis. Es ist dies ein realhistorisch leeres Plot-Element. So viele Missetaten man dem Zentralkomitee der SED seit der Wende nachgesagt hat, als enthemmte Schürzenjäger galten die älteren Herrn nie. Das Motiv eines sexuell übergriffigen Funktionärs hat Donnersmarck weder Presse noch Fernsehen entnehmen können, er bezieht es aus Volker Brauns *Hinze-Kunze-Roman* (1985).

Mit der Kunze-Figur teilt Hempf (in der großartigen Darstellung durch Thomas Thieme) neben dem hohen Parteirang und den äußerlichen Merkmalen »stämmig«, »voll im Fleisch«, »gedrungen«, »feist« und »massig«²³ den Hang, attraktive Frauen der DDR als Freiwild zu betrachten. Deutlich wird die Triebsteuerung schon bei Hempfs erstem Auftritt in Frauennähe, auf der Premierenfeier, als er Sieland in Gegenwart ihres Lebensgefährten den Po tätschelt (DLA, 13:30).²⁴ Ebenso ungeniert nähert sich Kunze Lisa, der Frau seines Fahrers Hinze. Er »starrte auf die wunderbare Basis, nicht imstande, den Überbau an Gedanken zu lesen« (H, 22). In beiden Fällen ist den Funktionären nach einem Verhältnis mit der Partnerin des Untergebenen bzw. (Dreyman) wie ein Untergebener Behandelten. Wobei die Vorlage nicht nur im weiten Sinn des Worts zitiert wird – Übernahme eines Handlungselements –, sondern auch im engen, dem der wörtlichen Übernahme einer Textstelle. Fällt Hempf im Fond seiner Dienstlimousine großsprecherisch über Sieland her: »Du weißt nicht,

was gut für dich ist« (DLA, 39:24),²⁵ imitiert er fast lippengenau Kunze, der eine verheiratete Landarbeiterin bedrängt: »Du weißt nicht, was gut ist.« (H, 39) Ferner lässt Kunze, hat er im Dienstwagen ein auf dem Bürgersteig wandelndes Objekt der Begierde ausgemacht, seinen Fahrer langsam anschleichen: »fuhr hinterher im Schritt.« (H, 98) Die gleiche Technik lernt Sieland kennen, als sie Hempf hat warten lassen. »*Plötzlich fährt eine schwarze Wolga-Limousine lautlos heran und hält mit ihr Schritt.*« (D, 53)

Die schwarze Limousine – im Film wird aus dem Wolga des Drehbuchs ein einem ZK-Mitglied standesgemäßerer Volvo – dient schon bei Braun als Machtsymbol (vgl. H, 7, 41, 61), mit der Nuance, dass Kunze »nur« ein Tatra zusteht. In der Erzählung funktioniert die »Bonzenschleuder« mitunter metonymisch. Lässt bei einem Fabrikbesuch »die Pforte den gemeldeten schwarzen Wagen durch« (H, 41), ersetzt das Gefäß den Inhalt, das Gefährt den eigentlich gemeldeten hohen Besuch. Hempfs schwarzer Wagen steht eher für die einschüchternde Seite der Macht. Wiederholt geruht der unsichtbar hinter getönten Scheiben thronende Genosse, Grubitz zu einem kurzen Rapport oder Befehlsempfang einsteigen zu lassen – um ihn, immerhin einen Oberstleutnant, wie einen unzuverlässigen Lakaien anzublaffen, als Fortschritte im Fall Dreyman ausbleiben. Im schwarzen Wagen schrumpft Grubitz, der sonst so sonnig-selbstberauschte Karrierist, zur subalternen Figur; jedes Einsteigen wird ihm zur Tortur. Natürlich ist es auch kein Zufall, dass Hempf ständig in Begleitung seines Fahrers Nowack zu sehen ist (selbst im Theater!); schon Hinze und Kunze waren unzertrennlich. Kunze figurierte als »eine befehlgebende Körperschaft, der Hinze, in den Rückspiegel lugend, ergeben unterstand« (H, 9). Nicht anders geht es Nowack mit seinem Herrn, bis hin zu den ergebenen Blicken in den Rückspiegel (DLA, 39:40/54:02). Nur sollte man über den Parallelen nicht die Verschiebungen gegenüber dem Prätext aus den Augen verlieren, Unterschiede im Gleichen, die einen Unterschied machen.

Gewiss, ein Funktionär, der den weniger mächtigen Mann demütigt, indem er sich an dessen Frau vergreift, personifiziert Machtmissbrauch und soll die Verkommenheit des SED-Staats verdeutlichen. Insoweit erfüllt das Handlungselement in Roman und Film die gleiche Funktion. Doch ist im Roman Machtmissbrauch nur ein Teil der Wahrheit, deren anderer Willfährigkeit ist. Hinzes vorseilender Gehorsam geht so weit, Kunze die eigene Partnerin anzubieten, als der Fahrer registriert, dass sein Chef sich für sie interessiert (vgl. H, 55, 14). Ein »einverständner Isicl Mensch, bevor ein Machtwort fällt« (H, 35), bemerkt die Erzählerstimme mit Braun-typischem Sarkasmus. Im Übrigen ist Lisa einer Affäre mit Kunze nicht ganz abgeneigt, denn schließlich: »der is wer, der weef wat er will« (H, 49).

Die Vorlage thematisiert also immer auch die von den Beherrschten inkorporierte Herrschaft, dort ist der übergriffige SED-Mann nur Teil des Problems. Wird er aber von Donnersmarck in einen anderen Zusammenhang verpflanzt, erniedrigt er unter dem Namen Hempf einen Schriftsteller und wird er gegenüber einer Schauspielerin zudringlich, dann vereindeutigt sich die Wertungssteuerung, wird das moralische Gefälle steiler. Anders als Kunze ist Hempf durch und durch Unmensch – dies schon als Mitverantwortlicher für Jerskas anhaltendes Berufsverbot –, während Sieland und Dreyman der Opferseite angehören. Lässt Sieland die sexuelle Nötigung zunächst über sich ergehen, dann aus dem gleichen Grund, aus dem Dreyman zunächst die Verhöhnung seiner Männlichkeit hinnimmt. Die eine wie der andere fürchtet, ein verärgerter Minister könne ihre/seine berufliche Zukunft zerstören (vgl. D, 82). Handlungslogisch wird diese Furcht durch das abschreckende Beispiel Jerska ins Recht gesetzt (obgleich das Künstlerpaar erst durch die spätere Verweigerung an wirklicher Größe gewinnt). Beugen sich die beiden nur unter Zwang, werden sie vom Drehbuch viktimisiert, dann unterscheiden sie sich von der Zeichnung Hinzes und mehr noch von der seiner Frau. Während Lisa an Kunze manchmal Gefallen findet, kennt Christas Abscheu vor Hempf keine Grenzen. »Sie steigt in die Limousine wie auf ein Schafott.« (D, 64)

Das De- und Rekontextualisieren führt nicht nur zur klareren Verteilung von Täter- und Opferrolle, es geht auch mit einer sozialen Zuspitzung einher. Nunmehr gilt die sexuelle Vereinnahmung nicht mehr einer Chauffeursfrau. Bei Donnersmarck kann es selbst Personen von hoher öffentlicher Sichtbarkeit treffen, eine gefeierte Schauspielerin respektive, als zweiten Leidtragenden, einen renommierten Schriftsteller, dem symbolischen Kapital nach dem Volker Braun von 1985 vergleichbar, anders als dieser aber noch Mitte der Achtziger (zunächst) linientreu. Droht selbst einem namhaften und politisch zahmen Autor wie Dreyman die sexuelle Demütigung, wenn es einem metaphorisch wie buchstäblich hohen Tier der Partei so gefällt, wird ein Machtexzess der SED demonstriert. Schon an diesem Punkt ist die zweite Differenzqualität des Films offensichtlich. Er verstärkt die SED-kritische Komponente des literarischen Prätextes. Potenziert wird die Verstärkung noch dadurch, dass Motive aus *Hinze-Kunze-Roman* und *Fahrenheit 451* zusammengeführt werden: Jetzt sorgt der Realsozialismus nicht nur dafür, dass eine Parteigröße sich private Dreistigkeiten erlauben kann, er treibt auch verdiente Regisseure wie Jerska in den Tod (das erwähnte Analogon zum Suizid der alten Dame). Gepfropft, zu einer funktionalen Einheit zusammengefügt, zeigen sich die Prätexte, insofern ihre Kombination der Anklage der zweiten deutschen Diktatur Wucht verleiht. Nennen wir es die Dramatisierungsfunktion.

Dank der Pflöpfung, die mit dem steten Wechsel zwischen Film- und Literaturbezügeln die Nähe narrativer Schwesternkünste bezeugt, erzielt *Das Leben der Anderen* noch einen dritten Distinktionsgewinn, nun wieder gegenüber dem Produkt der eigenen Sparte, *Fahrenheit 451*. Reichert Donnersmarck seine Filmvorlage mit einem brutalisierten Kunze an, wird Wieslers Gesinnungswandel vielschichtig motiviert. Er vollzieht sich dann nicht nur aufgrund der ästhetischen und Leiderfahrung die schon Montag machte; hinzu kommt des Abhörspezialisten Frustration. Als er von Grubitz erfährt, dass Hempf die Überwachung Dreymans lediglich angeordnet hat, um an dessen Partnerin heranzukommen, nimmt die neue Information Wiesler sichtlich mit (vgl. D, 60). Nicht allein, dass die Partei die Staatssicherheit für eine Privatmission missbraucht, Grubitz zeigt sich mit der Zweckentfremdung auch noch völlig einverstanden. Hat Wiesler neben der ästhetischen und der Leiderfahrung noch einen Grund, an seiner Aufgabe zu zweifeln, nämlich die Korruptiertheit der Institution, der er zwanzig Jahre lang gedient hat, sind sein Glaubensverlust und seine Läuterung so glaubhaft wie die von Montag, allerdings mit einem motivationalen Unterschied: Beschleichen den »Feuerwehrmann« wegen der Medikamentenabhängigkeit und Erinnerungslosigkeit seiner Frau erste Zweifel am Glücksversprechen des Staates, wird in der Adaption der private Zweifel durch den politischen an der Integrität der Genossen ersetzt.

Erst indem Donnersmarck sich nicht nur intramedial auf einen Film, sondern auch intermedial auf ein Buch bezieht, gelingt es ihm, Wieslers Umkehr, dieses heikelste, in der Diskussion von *Das Leben der Anderen* von Anfang an kontroverseste Element, leidlich zu plausibilisieren. Ohne die vom Hauptmann schon im ersten Filmdrittel gemachte Erfahrung, von einem Spitzengenosse und letztlich auch vom vermeintlich befreundeten Vorgesetzten instrumentalisiert zu werden, wäre die Konversion schwer von einem Märchen für Bildungsbürger zu unterscheiden, müssten Literatur, Musik und Mitleid genügen, um aus einem Menschenquäler einen Menschenfreund zu machen. Wer soll das glauben – nach der von Wiesler in der Verhörszene zu Anfang gezeigten Unerbittlichkeit? Durch den Einbau der Kunze-ähnlichen Figur aber wird aus Wiesler ein Verräter, der sich vorher selbst verraten sieht.²⁶

Betont das Drehbuch ein Enttäuschungsmoment auf Seiten der Macht, resultiert das nicht allein aus dem Einspeisen der literarischen Vorlage. Teilweise hat der Akzent mit Zitieren nichts zu tun, verdankt er sich einem Überhang an »reiner« Vorstellungskraft des Autors. Dies, wenn Wiesler den befremdlichen Aufstieg von Grubitz beobachten muss, der es an der Stasi-Hochschule zum Professor bringt. Für die Konkurrenzbeziehung der beiden wüsste ich keinen Prätext anzugeben, und relevant ist sie. Rein handwerklich, beim Verhören,

beim Abhören und als Dozent, weiß sich Wiesler seinem Studienfreund überlegen. Karriere aber hat Grubitz gemacht, der schon vor zwanzig Jahren von Wieslers Fähigkeiten profitierte, sprich: von ihm abschrieb. Der Aufstieg des falschen Mannes ist ein Hohn aufs sozialistische Prinzip »jeder nach seinen Fähigkeiten, jedem nach seiner Leistung«. Ein Grund mehr, dem Laden untreu zu werden.

Zwischenfazit: Im Drehbuch ergänzen sich zwei Vorlagen aus dem Kunstsystem, die im Dienst der Diktaturanklage und der Stimmigkeit des Protagonistenverhaltens zusammenspielen. Ihr Verzahnen zeugt von Einfallsreichtum und ist nicht ganz einfach zu realisieren; man darf es getrost gekonnt nennen. Und: Verfiele jemand auf die Idee, Donnersmarck das Nichtmarkieren der Zitate vorzuhalten, könnte der Gescholtene feststellen, dass die eine Vorlage ein Filmklassiker ist, die andere die erfolgreichste Erzählung eines Büchner-Preisträgers. Solange man von einer Präsenz des Prätextes im kulturellen Wissen ausgehen darf, heißen unmarkierte Zitate in der Kunst Anspielung, nicht Plagiat.

Wie dicht das Drehbuch zitiert, zeigt auch das tragische Ende der weiblichen Hauptfigur. Die medikamentenabhängige Christa und ihr Pendant in *Fahrenheit 451* unterscheiden sich vor allem darin, dass Linda nach ihrer Denunziation wohlbehalten aus der Handlung verschwindet. Christa dagegen stirbt, nachdem sie der Stasi im verschärften Verhör mitgeteilt hat, wo die Schreibmaschine versteckt ist, auf der Dreyman seinen Artikel geschrieben hat. Wird die von Martina Gedeck verkörperte Schauspielerin in Hohenschönhausen zur belastenden Aussage über ihren Lebensgefährten und zur Tätigkeit als IM erpresst, um wenig später aus Scham über den von Dreyman entdeckten Verrat vor ein Auto zu laufen, gleicht ihr Schicksal dem Ende der Anne Stein, deren Rolle Gedeck unmittelbar vor *Das Leben der Anderen* übernahm. In *Der Stich des Skorpion*, einem Fernsehfilm von 2004, sieht sich die Frau des Fluchthelfers Wolfgang Stein durch ein Stasi-Verhör in Bulgarien gezwungen, Informationen über ihren Mann preiszugeben. Auch sie wird fortan als IM geführt, auch sie nimmt sich aus Scham über den vom Ehemann (nach der Wende in den Stasi-Unterlagen) entdeckten Verrat das Leben. In der hier vorgeschlagenen, auf die Rekombination von Vorlagen abhebenden Lesart unterstreicht die Präsenz eines dritten, wenn auch lediglich punktuell genutzten Prätextes das Kompositionstalent des Autors: Man muss die Vorlagen erst einmal schlüssig ineinanderfügen und entsprechend transformieren. So droht die Fernsehfilm-Stasi der Krankenschwester, Ehefrau und Mutter Anne Stein mit der Ermordung des im Westen lebenden Ehemannes. Bei Donnersmarck hingegen kann sie sich damit begnügen, die Künstlerin Sieland mit einem

sofortigen Karriereende unter Druck zu setzen, wofür wiederum der, im Unterschied zu Linda, illegale Erwerb von Psychopharmaka den formalrechtlichen Vorwand liefert.

IV.

Zu nicht unwesentlichen Teilen besteht »die innere Wahrheit der DDR« also aus einem Gewebe von Film- und Literaturzitataten. Dass selbst unter den professionellen Rezipienten kaum einer die künstlerischen Rückbezüge ansprach, ist das Erklärungsbedürftigste – zumal keiner der Prätexte sonderlich randständig gewesen wäre. *Hinze-Kunze-Roman* und *Der Stich des Skorpion* sich mit ihrer DDR-Problematik sogar in thematischer Nähe zum Werk des Newcomers befanden. Oben schrieben wir das Desinteresse am Zitat der Tendenz der Rezipienten zu, Intertextualität zugunsten von Authentizitätsfragen beiseite zu lassen. Allerdings ist die Neigung nicht einfach auf den Ehrgeiz zu reduzieren, (un)stimmige Details der Stasi-Geschichte nachzuweisen oder auf den Wunsch nach politisch korrekter Beleuchtung. Ein dritter Faktor kommt hinzu: Indem das Drehbuch auf reale Ereignisse in der DDR anspielt, lädt es die Leser/Zuschauer ein, den Referenzen auf außerkünstlerische Wirklichkeit mehr Beachtung zu schenken als den Bezügen zu Kunstwerken.

So bemerkt der Zeithistoriker Manfred Wilke, eine der »Erinnerungsautoritäten«,²⁷ die das Filmbuch zur Beglaubigung historischer Wirklichkeitsnähe anbietet, dass Dreymans widerständiges Verhalten nach dem Jerska-Schock Parallelen zum »*Spiegel*-Manifest« von 1978 aufweise.²⁸ In der Tat, und es sind gleich ein halbes Dutzend. Wie damals der »Bund demokratischer Kommunisten Deutschlands« publiziert auch die fiktive Figur eine Abrechnung mit den Missständen in der DDR im Hamburger Nachrichtenmagazin und legt dabei als DDR-Bürger aus Selbstschutz Wert auf Anonymität. Wie bei den »mittlere[n] und höhere[n] Funktionäre[n] der SED«²⁹ handelt es sich bei Dreyman um ein unzufriedenes Parteimitglied, das als Beweis für ein menschenverachtendes politisches System die hohe Suizidrate in der DDR anführt und mit dem öffentlichkeitswirksamen Artikel für Anspannung im deutsch-deutschen Verhältnis sorgt. Weitere Beispiele für realhistorische Allusionen: Hört die Stasi Dreyman selbst in seinem Schlafzimmer ab, fühlt man sich an Wolf Biermann erinnert, der von so viel Wachsamkeit jahrelang betroffen war. Häufen sich vor Dreyman zu dessen Erstaunen nach der Wende Berge von Stasi-Akten, gleicht das (zum Beispiel) einer Erfahrung des Schriftstellers Erich Loest. Und hat Jerska sein Berufsverbot einer »Unterschrift« unter einer »Erklärung« zu verdanken (D, 34), werden etliche Zuschauer die Biermann-

Petition vom November 1976 assoziieren, die zahlreichen Unterzeichnern das berufliche Kaltgestelltwerden einbrachte. Zieht der hohe Wiedererkennungswert der realgeschichtlichen Anspielungen nicht Aufmerksamkeit an und von den kunstinternen Verweisen ab?

Auch terminologisch wären die beiden Arten von Referenzstiftungen auseinanderzuhalten. Bezüge eines Werks auf außerkünstlerische Wirklichkeit sind Fremdreferenzen, keine Zitate, und die historischen Realitätsartikel, auf die es sich bezieht, noch keine Prätexte, weil nicht jede Praxis, die Sinn produziert, ein Text ist. Gegen einen kultursemiotisch ausgeweiteten Textbegriff, der jedweden in einem Werk verarbeiteten kulturellen Code zu den Prätexten zählte, sprechen die geläufigen Argumente:³⁰ Nicht nur würde damit der Unterschied zwischen Fremd- und Selbstreferenzen eingeebnet. Eine Bestimmung intertextueller Bezüge wäre kaum mehr praktikabel, die einem Werk auszumachenden Prätexte uferten aus. Wer etwa könnte und wollte jede Realie zur DDR in Donnersmarcks Drehbuch benennen? Insofern kommt auf die eingangs vorgeschlagene terminologische Öffnung gleich wieder eine Schließung. Bevorzugt wird hier ein Intertextualitätsbegriff, der ausschließlich die »effektive Präsenz eines Textes in einem anderen«³¹ bezeichnet, das heißt eines Werks in einem anderen, in Form von Zitaten, Anspielungen oder Plagiaten. (Wenn auch, anders als in Genettes Definition, unter Text nicht nur derjenige einer *literarischen* Arbeit verstanden wird.)

Bleibt die Frage, warum es für Studierende überhaupt interessant sein könnte, von Intertextualität zu erfahren. Erste Antwort: Zitieren verleiht bestimmten Werken der Vergangenheit eine zweite Gegenwart – andere fallen dem Vergessen anheim. Selbst unmarkierte Bezugnahmen sorgen für ein Fortleben der Prätexte und bezeugen deren Anziehungskraft. Berücksichtigt man weiter, dass Zitate im Lauf der Zeit mit einiger Wahrscheinlichkeit entziffert werden, tragen sie à la longue mit gleicher Wahrscheinlichkeit zum Überdauern der Vorlagen im kulturellen Gedächtnis bei. Sich des *Hinze-Kunze-Romans* zu erinnern, ist leider gar nicht so selbstverständlich.

Zu beachten wäre weiter die Stärke des intermedialen Moments. Obgleich der deutsche Drehbuchautor nur vermittelt über Truffauts Film an den Roman von Bradbury anknüpft,³² nimmt er dessen zentrale Motive selbst dann auf, wenn er allein die Adaption gesehen und deren Prätext nicht einmal gelesen haben sollte. Der Stasi-Hauptmann auf dem Sofa, gefesselt von einem Liebesgedicht – dass die Kraft der Literatur vorausgesetzt wird, was viele Beobachter verblüffte,³³ ist weniger erstaunlich, wenn man darin die Spur eines Schriftstellers erkennt, ein (zeitversetztes) Motiv des besonders bibliophilen Autors Bradbury, der sich tatkräftig für den Erhalt öffentlicher Bibliotheken einsetzte.

Im Ergebnis verarbeitet Donnersmarck Elemente zweier Romane, einer aus den USA, einer aus der DDR, kreiert er einen literaturbasierten Film. Offensichtlich verdankt das jüngere Medium dem älteren nicht nur dann viel, wenn Literaturverfilmungen annonciert werden. Schon wegen der Reservoirfunktion literarischer Werke wäre des alten Montag Wort vom »fürchterliche[n] Humbug« (F, 11:27) als eben solcher zu qualifizieren.

Lohnend ist eine intertextuelle Sicht aufs Stasi-Drama auch, da sie das Andere einer Authentizitätszentrierten Diskussion darstellt und zugleich an sie andocken kann, auf einige der von den Kritikern beanstandeten Fragwürdigkeiten ein neues Licht wirft. Stammt das Motiv des bekehrten Stasi-Manns, das selbst einigen der positiv wertenden Stimmen zu süßlich vorkam, aus der Kinogeschichte – kontextverschoben –, ist es also nicht, wie man annehmen könnte, der Vorstellungswelt eines phantasiebegabten Adelsprösslings entsprungen. Moniert der Stasi-Experte Jens Gieseke eine historische Ungenauigkeit, nämlich »dass die Funktionen von Hauptmann Gerd Wiesler als Verhörexperte, Dozent und Berichtsverfasser im arbeitsteiligen Apparat des Ministeriums für Staatssicherheit auf zahlreiche Personen und Abteilungen verteilt gewesen waren«,³⁴ dann hat Donnersmarcks Absehen von der realen Arbeitsteilung mit dem Rückgriff auf *Fahrenheit 451* zu tun. Bereits Montag vereinte operative und Dozentenaufgabe, für Wieslers Personalunion verschiedener Funktionen stand er Pate. Und wenn Wolf Biermann, ansonsten ein entschiedener Befürworter von *Das Leben der Anderen*, einräumt, die Staatssicherheit hätte sich nie für die erotischen Wünsche eines Ministers zweckentfremden lassen,³⁵ dann ist die Ursache für die augenfällige Schwachstelle das Zitieren. Hier rächt es sich, einer Stasi-Geschichte die Kunze-Entsprechung einzuflechten. So sehr der Einbau eines erotomanischen Funktionärs der Motivierung von Wieslers Gesinnungswandel zugute kommt, in einer rein werkinernen, die Differenz stimmig/unstimmig fokussierenden Sicht von Vorteil ist, so nachteilig ist er unter dem Aspekt historischer Faktennähe. Zumal wenn der Filmkritik der Prätext entgeht, kann sie dem Drehbuchautor nachsagen, den ideologischen Kern der Staatssicherheit aufs Privat-Kolportagehafte herunterzubrechen, damit zu verzerren und zu banalisieren.³⁶

Kurz, *Das Leben der Anderen* zeigt, wie intertextuelle Anteile in Spannung zu einem Realismusprogramm geraten können. Am höchsten ist sie vielleicht bei der Klimax, Jerskas Freitod, der Dreymans Wandel bewirkt und den von Wiesler fördert. Was der Plot als Beweggrund für die Verzweiflungstat anbietet, das Berufsverbot, ist zwar aus dem oben genannten Grund realgeschichtlich verankert. Und doch, so zynisch es klingen mag, der Suizid selbst ist nicht hinreichend motiviert. Gegen eine ausweglose Situation des Theaterregisseurs

spricht, was Dreyman einmal beiläufig erwähnt und seinerseits der historischen Wirklichkeit entspricht: »Im Westen könnte er an jedem Theater arbeiten.« (D, 34) Verweist Jerskas Leiden am erzwungenen Nichtstun auch überzeugend auf die Schikanen einer Diktatur, mit seinem Schritt zum Suizid wird die Handlungsoption ausgeblendet, die prominente DDR-Künstler nach der Biermann-Petition hatten und oft genug nutzten. Nimmt sich die Filmfigur das Leben, ist das der handlungslogischen Notwendigkeit geschuldet, die Umkehr der beiden männlichen Hauptfiguren zu begründen; und letztlich liegt es an der Ausrichtung des Plots an der Klimax von *Fahrenheit 451*, dem Selbstmord der alten Dame. Ein Zitat nicht mit einer realhistorischen Referenz zu verwechseln, ist ein schönes Lernziel.

Last, not least trägt der intertextuelle Ansatz zur Erklärung der vielbeachteten Besonderheit von Donnersmarcks Arbeit bei. Dass dieser Film ein finstere Bild der späten DDR entwirft, als es *Sonnenallee* und *Good Bye, Lenin!* tun, die wichtigste Selbstunterscheidung verdankt sich unter anderem einem Plot, der mit gleich zwei Selbstmorden und einem Funktionär als Sex-Maniac die Schreckensmotive ballt. Die Verdichtung aber verdankt sich der Integration dreier Prätexte; erst aus dem Zitieren ergibt sich die Distinktion.

Anmerkungen

- 1 Ich wähle die den meisten Leserinnen und Lesern von Filmplakat und DVD vertraute Schreibweise: »Anderen«, großgeschrieben. Die Edition des Drehbuchs im Suhrkamp-Verlag verwendet die Kleinschreibung »anderen«.
- 2 In diesem Sinne auch Frédéric Döhl, Renate Wöhrer (Hg.), *Zitieren, appropriieren, sampeln. Referenzielle Verfahren in den Gegenwartskünsten*, Bielefeld 2014.
- 3 Jan Süselbeck, *Rekonfigurationen des filmischen Erinnerens nach 1989. 25 Jahre nach der deutschen Wiedervereinigung erneut gesehen*. Florian Henckel von Donnersmarcks DDR-Porträt »Das Leben der Anderen«, in: *literaturkritik.de*, 11 (2015); <http://literaturkritik.de/id/21360> [letzter Zugriff 10.1.2018].
- 4 Ebd.
- 5 Lu Seegers, *DAS LEBEN DER ANDEREN oder die ›richtige‹ Erinnerung an die DDR*, in: Astrid Ertl, Stephanie Wodianka (Hg.), *Film und kulturelle Erinnerung*, Berlin 2008, 21–52, hier 27.
- 6 Vgl. ebd., 25, 29.
- 7 Eine Äußerung Donnersmarcks im Dezember 2004, zit. nach ebd., 29 f.
- 8 Vgl. die Wiedergabe kritischer Stimmen ebd., 33, 36.
- 9 Süselbeck, *Rekonfigurationen*.
- 10 Vgl. den Überblick bei Seegers, *›Richtige‹ Erinnerung*, 32–38.
- 11 Vgl. zur Leerstelle der Debatte den gesamten Überblick ebd.
- 12 Florian Henckel von Donnersmarck, »*Appassionata*«, *Die Filmidee*, in: ders., *Das Leben der anderen. Filmbuch*, Frankfurt/Main 2007, 169 f.
- 13 Donnersmarck, *Das Leben der anderen. Das Drehbuch*, ebd., 9–158, hier 76. Nach-

- weise im Folgenden unter Angabe der Sigle D mit Seitenzahl. Regieanweisungen im Folgenden kursiviert.
- 14 Die kanadische Literaturwissenschaftlerin Cheryl Dueck hat darauf aufmerksam gemacht, dass die Grundidee – Humanisierung durch Klavierspiel – schon in Roman Polanskis Film *Der Pianist* (2002) vorkommt. Dort spielt der polnische Jude Władysław Szpilman inmitten des Warschauer Aufstands so betörend Chopin, dass der deutsche Soldat Wilm Hosenfeld, der den Flüchtigen entdeckt hat, sichtlich bewegt ist und ihn verschont. Vgl. Cheryl Dueck, *The Humanization of the Stasi in »Das Leben der Anderen«*, in: *German Studies Review*, 31(2008)3, 599–609, hier 607. Den Hinweis auf Duecks Beitrag verdanke ich dem Aufsatz von Süselbeck (vgl. Anm. 3).
 - 15 Zeitangaben (Stunde:Minute:Sekunde) mit Sigle F nach *Fahrenheit 451* [1966]. *Directed by Francois Truffaut from the world famous novel by Ray Bradbury*, Universal studios 2003.
 - 16 Dafür, dass die Spielplatz-Szene für diejenige im Fahrstuhl Pate stand, spricht auch das verbindende Handlungselement ›Kind‹. Montags Vorgesetzter, der Captain, kontrolliert ein maximal zwei Jahre altes Kleinkind. Ein Fanatismus, dem ein Aushorchen des kleinen Jungen, zu dem Wiesler ansetzt, nahe käme.
 - 17 Zeitangaben mit Sigle DLA nach *Das Leben der Anderen. Ein Film von Florian Henckel von Donnersmarck*, Buena Vista Home Entertainment 2006.
 - 18 Prägnant kritisiert diese Vorstellung Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München–Wien 1992, 35 f.: »Der Schöpfer des Neuen bleibt so mit der Wirklichkeit selbst oder der ›inneren Notwendigkeit‹ allein, die ihm sein Schaffen diktiert, wie etwa Kandinsky meint.« Doch hat der Glaube, nur auf die ›echte‹, auf keinerlei Tradition achtende Weise lasse sich Neues schaffen, einen blinden Fleck. »Ein aufrichtig und authentisch hergestelltes Werk kann sich nämlich im Vergleich als durchaus trivial und unoriginell erweisen.«
 - 19 Jacques Derrida, *Signatur Ereignis Kontext* [1972], in: ders., *Limited Inc.*, Wien 2001, 15–45, hier 27 f.
 - 20 Ebd., 32.
 - 21 Dies ist dem Verf. auch nur deshalb aufgefallen, weil er die beiden Filme zufällig kurz hintereinander sah.
 - 22 Vgl. Uwe Wirth, *Kultur als Pflanzung. Prolegomena zu einer »Allgemeinen Greffologie«* (2.0), in: ders. (Hg.), *Impfen, Pfropfen, Transplantieren*, Berlin 2011, 9–27.
 - 23 Volker Braun, *Hinze-Kunze-Roman*, Frankfurt/Main 1985, 7, 11, 62. Nachweise im Folgenden unter Angabe der Sigle H mit Seitenzahl.
 - 24 Eine Vereindeutigung gegenüber dem Skript, wo es eine Idee harmloser heißt: »berührt mit der Hand unauffällig die Hüfte« (D, 33).
 - 25 Kleine Abweichung vom Skript: »Du weißt nicht, was gut für dich ist, Mädchen.« (Ebd., 64).
 - 26 Vgl. Roswitha Skare, *Sichtbar – unsichtbar. »Das Leben der Anderen«* (2006) *durch die Brille von Überwacher und Publikum*, in: *Cahiers d'Etudes Germaniques*, 58(2010)1, 137–155, hier 149. Skare erkennt als bislang Einzige, dass dieser Grund für Wieslers Veränderung dessen bildungsbürgerlich erbauliche Motive und das Mitleid ergänzt – und dem Wandel der Hauptfigur erst Glaubwürdigkeit verleiht. Allerdings sieht Skare weder den Bezug zum Braun'schen Prätext noch die Differenz zur Montag-Figur.
 - 27 Seegers, ›Richtige‹ Erinnerung, 32.
 - 28 Manfred Wilke, *Wieslers Umkehr*, in: Donnersmarck, *Das Leben*, 201–213, hier 208.

- 29 So die Umschreibung der *Spiegel*-Redaktion, zit. nach ebd., 207.
- 30 Vgl. Uwe Lindemann, *Intertextualitätsforschung*, in: Jost Schneider (Hg.), *Methodengeschichte der Germanistik*, Berlin-New York 2009, 269–287, bes. 270.
- 31 Gérard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt/Main 1993, 10.
- 32 Dass der Truffaut-Film zitiert wird und nicht etwa direkt Bradburys Roman, lassen, neben der erwähnten choreographischen Ähnlichkeiten der Filme, ihre nahezu identischen Inszenierungen der Leseszenen erkennen. Man sieht jeweils den Buchrücken und den Lesenden in Nahaufnahme, und der gelesene Text wird zur fremden Stimme: Den Paratext von *David Copperfield* liest Montag noch selbst und laut, mit der ersten Zeile des Romantextes setzt jedoch eine andere Stimme ein, die von Copperfield. Wiesler wiederum stellt sich bei den Brecht-Zeilen die Stimme von Dreyman vor, dem er den Gedichtband entwendet hat. (F, 36:36–38:08 / DLA, 49:02–36) Auch machen die Filme das Motiv der einsamen Lektüre stark, während im Roman der Held seiner Frau (die dort Mildred, nicht Linda heißt) gegen deren Willen vorliest.
- 33 Vgl. Skare, *Sichtbar – unsichtbar*, 148 f.
- 34 So Seegers' »*Richtige Erinnerung*«, 36, Zusammenfassung der Kritik des Historikers.
- 35 *Warum Wolf Biermann über den Stasi-Film »Das Leben der Anderen« staunt*; <https://www.welt.de/print-welt/article205586/Warum-Wolf-Biermann-ueber-den-Stasi-Film-Das-Leben-der-Anderen-staunt.html> | letzter Zugriff 21.1.2018l.
- 36 Was die Kommentare der *Tageszeitung* und der *Berliner Zeitung* unisono monierten. Vgl. Seegers, »*Richtige Erinnerung*«, 36.