

Vom Politischen Mythos zur Kunst

— *Das Leben der Anderen* aus der Perspektive Ernst Cassirers*

Kim, Hwa-Im**

[Zusammenfassung]

Die Verwandlung der Hauptfigur Wieslers steht im Zentrum des Films *Das Leben der Anderen*. Zu Beginn des Films wird Wiesler durch eine äußere Kraft angestoßen. Allmählich handelt er freiwillig, und gegen Ende des Films besitzt er eine innere Freiheit, abgesehen von der Öffnung der Mauer und der politischen Vereinigung. Viele Kritiker sind sich darüber einig, dass eine verklärende Humanisierung der Stasi im Zentrum des Films steht. Hierbei kommt der transformativen Kraft der Kunst und Literatur eine gewichtig Rolle zu. Obwohl dieser Artikel ebenfalls hiervon ausgeht, liegt mein Interesse darin, die Ideologie, die durch Wiesler verkörpert wird, im Zusammenhang mit dem Mythos, besonders den politischen Mythen von Ernst Cassirer aufzuzeigen. Nach

* This research was supported by CORE Program through the National Research Foundation of Korea (NRF) funded by the Ministry of Education.

** Reseacher, College of Liberal Art, Sungkyunkwan University

주제어: *das Leben der Anderen*, Wiesler, Cassirer, Mythos, politischer Mythos
타인의 삶, 비슬러, 카시러, 신화, 정치적 신화

Cassirer beabsichtigen politische Mythen die totale Destruktion der persönlichen Freiheit. Einen Ausweg, diesem entkommen zu können, sieht er aber in der Kunst. Die vorliegende Arbeit setzt sich zum Ziel, die Auffassung Cassirers durch den Film zu beweisen.

1. Einführung

In der Verhörtzelle foltert Wiesler, der eine schlichte Uniform trägt, einen Gefangenen. Der Gefangene negiert den Verdacht trotz, dass er seinem Freund und Nachbarn bei seiner Flucht geholfen habe. Am Ende gibt er aber Wiesler den Namen des Fluchthelfers. Bis zu diesem Zeitpunkt hält Wiesler ihn wach und hindert ihn am Schlaf. Als der Häftling von dem Wächter hereingeführt wurde, beachtete Wiesler ihn nicht, sondern konzentrierte seinen Blick auf seine Akte. Für Wiesler ist der Gefangene bloß ein “Versuchstier”(von Donnersmarck, 20). Diese Szene wird mit seinem Unterricht an der Stasi-Hochschule überblendet. Seine Schonungslosigkeit offenbart sich in den folgenden Worten:

Wenn Sie wissen wollen, ob jemand schuldig ist oder unschuldig, gibt es kein besseres Mittel, als ihn zu befragen, bis er nicht mehr kann. (18)

Auf die Frage eines Studenten, ob die Verhörmethoden mit den humanistischen Idealen des Sozialismus vereinbar seien, gibt Wiesler keine Antwort. Stattdessen macht er unmerklich auf einem Sitzplan ein Kreuzchen neben dem Namen des Fragenden.

Anschließend kommt seine Aktivität als Stasi-Mitarbeiter zum

Vorschein. Er bekommt vom oberstleutnant Anton Grubitz den Auftrag, den Schriftsteller Georg Dreyman und seine Lebensgefährtin, die Schauspielerin Christa-Maria Sieland, zu observieren. Danach wird die Wohnung Dreymans unter seiner Führung verwanzt. Auf dem Dachboden des Hauses wird ein Abhörstudio eingerichtet, so dass mittels Monitor und Kopfhörer ihr alltägliches Leben, alle Gespräche und Vorgänge, sorgfältig protokolliert werden.

Bei dem Unterricht über die Verhörmethoden und der Einrichtung eines Abhörstudios erscheint der Hauptmann Wiesler kühl und kalkuliert. Er ist sozusagen Techniker durch und durch. Dies wird in folgender Szene deutlich:

(...) Er schiebt noch eine Vase so zurecht, wie sie vorher stand, hebt eine kleine Faser vom Boden auf, damit auch sie nicht auffällt. Dann verläßt er hinter dem Einsatzleiter die Wohnung. Gerade will er die Tür hinter sich zuziehen, da spürt er, daß er beobachtet wird. Einen Augenblick bleibt er so stehen. Man sieht ihn durch den Türspion von Frau Meineke. Plötzlich dreht er sich zu ihrer Tür um und blickt genau in den Spion. (...) Das kleine Loch in der Tür wird wieder schwarz. Wiesler geht entschlossen hin und klingelt. (...) (42-43)

Er merkt genau, dass die Nachbarin Dreymans alles gesehen hat. Um sie schweigsam zu halten, schüchtert er sie mit der Drohung ein, dass ihre Tochter ihren Medizinstudienplatz verliert, wenn sie irgendwem ein Wort sagt. Er ist rigoros und zeigt keines Bedenken. Auf diese Weise tritt Wiesler zu Beginn des Films als unbarmherziger, "perfekter Techniker" (Dueck, 605) auf.

Jedoch verwandelt sich Wiesler langsam, indem er sich als Zuhörer und Zuschauer ins Leben des Künstlers, des Anderen einmisch. Statt seine

Karriere weiterzuverfolgen, hilft er dem Künstler, der in eine Krise geraten ist. Daraufhin wird er degradiert, und auch seine Karriere ist endgültig gescheitert. Viele Kritiker sind sich darüber einig, dass eine gewisse Verklärung oder auch Humanisierung der Stasi im Zentrum des Films steht. Dabei kommt der transformativen Kraft der Kunst und Literatur eine gewichtige Rolle zu.¹⁾

Zwar geht auch dieser Artikel davon aus, dass die Kunst und das Leben des Künstlers auf die Verwandlung Wieslers einen entscheidenden Einfluss ausüben. Mein Interesse liegt aber darin, wie sich der Stasi-Mitarbeiter von seiner Ideologie distanziert und sich selbst findet. Zu diesem Zweck sollte zuerst der wahre Charakter der Ideologie, die durch Wiesler verkörpert wird, geklärt werden. Danach möchte ich mein Augenmerk auf die Bedeutung und die Rolle der Kunst legen. Begleitend zu diesen Analysen wird die Auffassungen Ernst Cassirers vom Mythos, besonders von den ‘politischen Mythen’ und von der Kunst im Zentrum stehen.

Gegen die Behauptung des Gefangenen, dass er nichts getan habe, antwortet Wiesler wie folgt:

Wenn Sie unserem humanistischen Staat so etwas zutrauen, dann hätten wir ja schon recht, Sie zu verhaften, auch wenn sonst gar nichts wäre. (15)

Hier wird deutlich, dass sein Handeln auf die sozialistische Idee des Staates zurückgeführt wird. Allerdings hinterfragt er nicht, was Humanismus ist. Vielmehr ist allein schon die Frage selbst ein Schuldbeweis. Schon der Vorwurf, dass die DDR unschuldige Bürger ver-

1) Neben Cheryl Dueck wird auch Mary Beth Stein dazu aufgezählt.

höre, sei ein Vergehen. Davon gesehen ist er sozusagen ein Gläubiger, der durch eine "soziale Magie"(Cassirer 2002, 366) befangen ist. Für ihn geht es ausschließlich um den 'humanistischen Staat', den Sozialismus, wobei die rationalen Kräfte nicht mehr funktionieren und persönliche Angelegenheiten nicht in Erwägung gezogen werden. Die bindende Kraft seiner Vorstellungen ist so stark, dass sie unwiderstehlich sind. Derartig repräsentiert Wiesler einen linientreuen Ideologen. Davon ausgehend möchte ich seine Ideologie im Zusammenhang mit dem Begriff des Mythos, insbesondere der politischen Mythen von Cassirer betrachten.

2. Die politischen Mythen von Ernst Cassirer und Wieslers Mythos

Ernst Cassirer schreibt in seinem Buch *Vom Mythos des Staates* über einen planmäßig erzeugten Mythos:

Mythus ist immer als das Ergebnis einer unbewußten Tätigkeit und als ein freies Produkt der Einbildungskraft bezeichnet worden. (...) Die neuen politischen Mythen wachsen nicht frei auf; sie sind keine wilden Früchte einer üppigen Einbildungskraft. Sie sind künstliche Dinge, von sehr geschickten und schlaun Handwerkern erzeugt. Es blieb dem zwanzigsten Jahrhundert, unserem eigenen großen technischen Zeitalter, vorbehalten, eine neue Technik des Mythus zu entwickeln. Künftig können Mythen im selben Sinne und nach denselben Methoden erzeugt werden, wie jede andere moderne Waffe- wie Maschinengewehre oder Aeroplane. Das ist etwas Neues, und etwas von entscheidener Bedeutung. (Cassirer 2007, 367-368)

Dieser neu geschaffene Mythos differenziert sich nach Cassirer von dem bisherigen Mythos, der ein notwendiges fundamentales Element in der Entwicklung der menschlichen Kultur ist, und von den romantischen Denkern, die im Mythos unbewusste Aktivitäten sahen.

Myth was no longer a free and spontaneous play of imagination. It was regulated and organized; it was adjusted to political needs and used for concrete political ends. What formerly appeared to be an ungovernable unconscious process was subjected to a severe discipline. It was brought under control and trained to obedience and order. (198)

Hiermit bezeichnet Cassirer die politischen Mythen. Bezogen auf das Dritte Reich ging Cassirer davon aus, dass der natürliche Boden, in welchem die politischen Mythen wachsen konnten und in welchem sie reiche Nahrung fanden, die Inflation und die Arbeitslosigkeit waren. So verbinden sich die politischen Mythen Cassirer zufolge eng mit der sozialen Krise. Und was er ferner in den “politischen Mythen” als “etwas sehr Seltsames und Paradoxes” (Cassirer 2002, 367) findet, ist die Mischung sich einander ausschließender Elemente, nämlich des homo magus der primitiven Zivilisation und des homo faber, eines Handwerkers. Dazu schreibt er:

Der moderne Politiker mußte in sich selbst zwei vollständig verschiedene und sogar unvereinbare Funktionen verbinden. Er muß gleichzeitig sowohl als homo magus, als auch als homo faber handeln. Er ist der Priester einer neuen, vollständig irrationalen und mysteriösen Religion. Aber wenn er diese Religion verteidigen und propagieren muß, geht er sehr methodisch vor. Nichts bleibt dem Zufall überlassen; jeder Schritt

ist wohlvorbereitet und vorbedacht. Es ist diese seltsame Kombination, die einer der überraschendsten Züge unserer politischen Mythen ist. (367)

So wollte Cassirer das barbarische, aber technisch geschickte Handeln des Dritten Reiches mit dem Begriff der politischen Mythen erklären. Hier stellt sich die Frage, ob dieses Phänomen nur auf das Dritte Reich zutrifft. Wie bereits erwähnt, geht Cassirer davon aus, dass gleichartige Mythen permanent produziert werden können. Darauf beruhend bezeichnet er den Rückgriff auf den Mythos als ein Kennzeichen der Moderne überhaupt.²⁾ Entsprechend beginnt Cassirer in dem oben genannten Buch *Vom Mythos des Staates* mit folgender Bemerkung:

Vielleicht der wichtigste und beunruhigendste Zug in dieser Entwicklung des modernen politischen Denkens ist das Zutagetreten einer neuen Macht: der Macht des mythischen Denkens. Das Übergewicht mythischen Denkens über rationales Denken in einigen unserer modernen politischen Systeme ist augenfällig. Nach einem kurzen und heftigen Kampf schien das mythische Denken einen klaren und endgültigen Sieg zu gewinnen. (7)

Hier verdeutlicht Cassirer den Mythos als eine neue Macht des modernen politischen Denkens. Die Französische Revolution hat mit dem Sieg der

2) Cassirer schreibt in seiner Schrift 'Judaism and the modern political myths', S. 203: The French Revolution had ended in the triumph and apotheosis of reason. Reason was regarded as the fundamental power in the organization of man's political and social life. All this was suddenly annulled and reversed. The new political systems began with opposing to reason its oldest and most dangerous adversary. The open and solemn enthronement of myth is the distinctive and most characteristic feature in the political thought of the twentieth century.

Vernunft geendet und seitdem wurde sie als die grundlegende Kraft in der Organisation des politischen und sozialen Lebens von Menschen betrachtet. Dennoch hat man den Stand des unzivilisierten Lebens nicht wirklich überwunden. Als einen solcher Gründe zieht Cassirer die Ruhelosigkeit in Betracht, worauf Cassirer wie folgt hinweist:

(W)e have learned a new lesson, a lesson that is very humiliating to our human pride. We have learned that modern man, in spite of his restlessness, and perhaps precisely because of his restlessness, has not really surmounted the condition of savage of life. When exposed to the same forces, he can easily be thrown back to a state of complete acquiescence. (Cassirer 1946, 281)

So dient im Angesicht der Ruhelosigkeit der Mythos der Diagnostik des Bewusstseins der Krisen. (Vgl. Paetzold, 169) Paetzold betont, dass sich Cassirer im Buch *Vom Mythos des Staates* mit der Krisenhaftigkeit der Modernisierungsprozesse beschäftigt, wobei er im Hinblick auf den Mythos die Essenz der Gefährdung der Moderne in einer kurzschlüssigen politischen Fusionierung der Macht der Technik mit der ungezähmten Energie des Mythischen sieht (160). Nicht nur Paetzold, sondern auch andere Wissenschaftler, wie z. B. Hermann Lübke oder Esther Oluffa Pedersen sind derselben Meinung, dass Cassirer die politischen Mythen nicht als singuläre Ausnahme des Dritten Reiches betrachtet. Die politischen Mythen werden vielmehr als “eine soziale Technik”³⁾ gesehen, die

3) Esther Oluffa Pedersen interpretiert aufgrund von Cassirer die Technik wie folgt: Mit dem Begriff der Technik innerhalb der politischen Sphäre ist folglich nicht die materielle Technik eines Rundfunks oder einer Pistole gemeint, sondern es soll mit der Technik der Macht eine besondere Art der Machtausübung, und zwar eine mentale

sowohl in der Politik der DDR in Erscheinung getreten sind und darüber hinaus auch in der Gegenwart auftreten können.

Kehren wir wieder zum Film zurück, ob und wie im System der DDR ‘die politischen Mythen’ im Sinne von Cassirer im Gange sind. Der Zeitraum im Film erstreckt sich von der Endphase der DDR bis zur Wiedervereinigung. Weshalb scheint das politische System nicht so solide zu sein, worauf der folgende Dialog hindeutet:

Mitarbeiter: Am Abend macht Erich Feierabend und geht noch einmal zum Fenster und sagt: “Guten Abend, liebe Sonne.” Die Sonne antwortet nicht. Honecker sagt nochmals: “Guten Abend, liebe Sonne. Was ist denn mit dir los?” Die Sonne antwortet: “Leck mich am Arsch. Ich bin jetzt im Westen.” (von Donnersmarck, 61)

Sowohl in den Mythen primitiver Gesellschaften als auch in der modernen Gesellschaft sollte die kollektive Hoffnung durch den Führer personifiziert werden. Der Generalsekretär, Honecker, der diese Position einnimmt, verkörpert sie nicht befriedigend. Stattdessen wird er parodiert. Doch die Mechanismen, die das System der DDR aufrechterhalten, werden durch Kontrolle und Überwachung gekennzeichnet. Die Bezeichnung der Hauptfigur Wieslers, ‘ein perfekter Techniker’, sollte in diesem Zusammenhang gesehen werden. Als “ein Mann ohne Eigenschaften”⁴⁾ erfüllt er zu Beginn des Films seinen Beitrag zur Gewährleistung der Funktion des totalitären Systems, wie dies durch seine kontrollierten und

Machtausübung unterstrichen werden.

4) <http://www.sueddeutsche.de/kultur/film-das-leben-der-anderen-in-der-laue-der-angst-1.894518-2> (2016.10.31.)

minimalen Bewegungen augenscheinlich wird.

Dass das System nichts mit der sozialistischen Idee im eigentlichen Sinne zu tun hat, wird insbesondere durch die Parteifunktionäre ersichtlich. MfS-Oberstleutnant Grubitz, Wieslers Chef, z. B. weiß genauestens darüber Bescheid, dass die Überwachung der Künstlers mit einer privaten Angelegenheit des Ministers verwickelt ist. Für Grubitz geht es jedoch ausschließlich um seine Karriere. Und seine Parole, “Schild und Schwert der Partei”,⁵⁾ ist nichts anderes als eine leere Phrase. Auch durch ihn zeigt sich, dass die sozialistische Idee mit der sozialen Technik im Zusammenhang steht. Und die Idee ist mit dem Mythos unteilbar, wie dies in der Vorstellung der Funktionäre zu Tage tritt. Bei ihnen ist der grundsätzliche Gegensatz des Heiligen und des Profanen dominant, wodurch die bindenden Kräfte des Gemeinschaftsgefühls in der mythischen Welt erzeugt werden. Dergleichen wird im Unterricht Wieslers mit aller Deutlichkeit erwähnt:

Bei Verhören arbeiten Sie mit Feinden des Sozialismus. Vergessen Sie nie, sie zu hassen. (21)

Also gibt es in diesem Fall nur zwei Welten, in denen der eine Freund ist, der andere Feind. Alle, die sich gegen den Sozialismus widersetzen, werden als Feinde betrachtet. Die Ansicht, die Welt als Kampf zwischen göttlicher und dämonischer Kraft, zwischen dem Guten und Bösen konzipiert betrachtet, steht nach Cassirer eng mit dem mythischen Denken im Zusammenhang.⁶⁾ Wir gehen näher darauf ein, worum es sich hier handelt.

5) In Gegenwart von Minister Bruno Hempf sagt Grubitz, dass wir ‘Schild und Schwert der Partei’ sind.

Dieses mythische Denken ist laut Cassirer ebenso räumlich ausdrückbar. Für ihn gibt es drei Arten von Räumen, d. h. den geometrischen, den mythischen und den ästhetischen (künstlerischen) Raum.⁷⁾ Davon kennzeichnet er den mythischen Raum mit den folgenden Worten:

Der Augur, der sich ein templum, einen heiligen Bezirk, absteckt und in ihm verschiedene Zonen unterscheidet, schafft damit die Grund- und Vorbedingung, schafft einen ersten Anfang und Ansatz aller 'Kon/templation' überhaupt. Er teilt das Universum gemäß einem bestimmten Blickpunkt, aber stellt ein geistiges Bezugssystem auf, an dem alles Sein und Geschehen orientiert wird. Diese Orientierung soll die Überschau über das Ganze der Welt, und in und mit ihr die Vorausschau des Künftigen, ermöglichen und gewährleisten. (Cassirer 1994, 169-170)

Wie hier zu entnehmen ist, nimmt der 'Augur' die führende Stelle ein, indem er eine Orientierung vorzeigt. Demzufolge wird ein individueller Spielraum ausgeschlossen. Es wird nämlich die Autonomie der Individuen

6) Ernst Cassirer (2007), 207: Myth has always a dramatic character. It conceives the world as a great drama – as a struggle between divine and demonic forces, between light and darkness, between the good and the evil. There is always a negative and a positive pole in mythical thought and imagination. Even the political myths were incomplete so long as they had not introduced a demonic power.

7) Hier verbindet sich der Raumbegriff unabdingbar mit der Weltanschauung. Descartes z. B. betrachtet den Seinszustand als gegeben. Nach ihm ist deshalb die gegebene Welt unveränderlich und statisch, so dass man sie nur beschreiben und erklären kann. Und er setzt die universelle Ordnung voraus, die durch die Gesetzmäßigkeit der Geometrie beherrscht wird. Dementsprechend schließt jeder Akt räumlicher Wahrnehmung in sich einen Akt der Messung und somit der mathematischen Schlussfolgerung ein. In diesem Fall wird der Raum als ein Inbegriff voneinander abhängiger Bestimmungen, als ein System von 'Gründen' und 'Folgen' verstanden. (Cassirer 1995b, 28.)

aufgehoben und das Individuum geht im Kollektiv auf, worauf Paetzold verweist. (Paetzold, 170) Anders ausgedrückt, verschwindet im mythischen Raum, in der mythischen Welt die Eigenartigkeit des Individuums. Sofern Wiesler also in solch einem Raum lebt, ist er nicht in der Lage, für sich selbst zu denken, zu urteilen und zu entscheiden.

3. Wieslers Verwandlung durch die Kunst

Bevor Wiesler die Künstler überwacht, wird er von Grubitz zu einer Theateraufführung eingeladen, in der Dreyman als Regisseur auftritt und Christa-Maria Sieland als eine Schauspielerin. Beim ersten Blick hat Wiesler den Eindruck, dass Dreyman sehr arrogant ist, dessen Typus er vor Studenten gewarnt hat. Als er auf der Bühne erscheint, beginnt das Publikum zu applaudieren. Er ist sehr beliebt und eine stattliche Erscheinung. Doch Minister Bruno Hempf hegt gegen ihn und seine Freunde Vorbehalte. Nach der Aufführung bekommt Wiesler den Auftrag, die Wohnung Dreymans zu verwanzeln.

Allmählich erfährt aber Wiesler, dass seine Überwachungsarbeit in erster Linie mit privaten Belangen des Ministers Bruno Hempf zusammenhängen. Hempf ist in der Lage, zu bestimmen, wer gespielt wird, wer spielen darf und wer inszeniert. Unter Ausnutzung dieser Position führt Hempf die Lebensgefährtin Dreymans, Christa-Maria Sieland, in Versuchung. Wiesler sieht auf dem Monitor der Abhörzentrale die Limousine des Ministers vorbeifahren, woraus Christa-Maria steigt. Das bedeutet für ihn "bittere Wahrheiten". (von Donnersmarck, 65) Hierdurch gerät sein bisheriger Glaube an den 'humanistischen Staat' ins

Schwanken.

Seither wird bei Wiesler ein zweifelhaftes Verhalten sichtbar, das mit seinem früheren vergleichbar ist. Beim gemeinsamen Essen mit Oberstleutnant Anton Grubitz, der sein Hochschulgenosse und gleichzeitig sein Chef ist, nimmt er eine distanzierte Haltung zu ihm ein, indem er in der Selbstbedienungskantine, in der es Tische für die Chefs und Tische für das Fußvolk gibt, an dem letzteren einen Sitz einnimmt. Dabei fügt er hinzu: "Irgendwo muss der Sozialismus doch beginnen", (59) Diese Aussage scheint seinen Zweifel an dem realen Sozialismus widerzuspiegeln, dessen eigentliches Ziel ja die Aufhebung aller Ungleichheit ist. Anders als Wiesler interessiert sich Grubitz nur für seine Karriere. So gibt er ihm darüber Bescheid, dass seine Überwachungsarbeit eng mit seiner Laufbahn verbunden ist.

Wieslers Distanz zum bestehenden System könnte vielleicht nicht nur auf das unmoralische Handeln des Ministers selbst zurückgeführt werden. Vor allem der Kontakt mit dem Leben der Künstler übt auf seine Skepsis an seinen bisherigen Glauben eine entscheidende Wirkung aus. Als Zuschauer und Zuhörer beginnt er, in die Welt der Observierten einzudringen. Räumlich ausgedrückt, leben die Künstler in einem 'echten Lebensraum' (Cassirer 1995a, 105) im Gegensatz zu dem mythischen Raum von Wiesler. Dreyman ist mit seinen Nachbarn befreundet. Auf der Straße spielt er fröhlich mit den Jungen Fußball. Anlässlich seines Geburtstages findet eine fröhliche Party statt. Natürlich werden viele Freunden eingeladen, die Geschenke mitbringen. Dagegen ist Wiesler in seiner Wirklichkeit in einem öden Raum eingeschlossen, wie dies durch seinen Lebens- und Arbeitsraum zum Ausdruck gebracht wird. Auch zu Hause arbeitet er unablässig für die Stasi. Im Wohnzimmer stellt er sich

ans Fenster und observiert mit einem Feldstecher die Fenster des gegenüberliegenden Gebäudes. Wenn er etwas Verdächtiges findet, meldet er den betreffenden Ort. Für ihn gibt es nur zwei Bereiche, Freund oder Feind. So gesehen lebt Wiesler in einem beschränkten, engen Raum anders als Dreyman. Den räumlichen Unterschied macht Cassirer folgendermaßen deutlich:

Auch der ästhetische Raum ist ein echter >Lebensraum<, der nicht, wie der theoretische, aus der Kraft des reinen Denkens, sondern aus den Kräften des reinen Gefühls und der Phantasie aufgebaut ist. Aber Gefühl und Phantasie schwingen hier bereits in einer anderen Ebene und haben, verglichen mit der Welt des Mythos, gewissermaßen einen neuen Freiheitsgrad erlangt. (105-106)

Wie angedeutet, haben der ästhetische Raum und der mythische darin eine Gemeinsamkeit, dass sie alle aus den Kräften des reinen Gefühls und der Phantasie aufgebaut sind, anders als der theoretische Raum. Dennoch sind sie nicht gleich und insbesondere in ihrem Freiheitsgrad völlig unterschiedlich. Daneben hat der mythische Raum mit keiner dynamischen Bewegung zu tun. Deshalb wird keine freiwillige Kraft zur Wandlung gesetzt. Ebenso wird keine innere Veränderung und Umgestaltung erwartet. (Küker, 116) Im Gegensatz dazu kann sich im künstlerischen Raum das Gefühlsleben erst in Freiheit mit voller Kraft entfalten, worauf Cassirer seinen Akzent setzt. Insofern geht es um die Kunst, um sich von den politischen, modernen Mythen befreien zu können. (Paetzold, 168) Cassirer macht deutlich, dass das Ziel des modernen politischen Mythos darin liegt, die persönliche und politische Freiheit zu untergraben.

(Pedersen, 695)

Nach und nach nähert Wiesler sich Dreyman, und hieraufhin ändert sich auch seine vorige mythische Welt. Seine Sympathie mit den Künstlern wird dann an dem Zeitpunkt verstärkt, als Dreyman die Affäre zwischen dem Minister und Christa-Maria durchschaut. Dreyman drückt seine Trauer, seine Gedanken und Gefühle auf dem Klavier aus. Da empfindet Wiesler mit ihm starke Sympathie. Hier versteht er richtig, wie sehr sich Dreyman quält und grämt. Darüber hinaus ist er davon ergriffen, als Dreyman durch die Umarmung von Christa-Maria seine Liebe zeigt. Daraufhin wird seine innere Zuneigung zu Dreyman wie folgt dargestellt:

Wiesler sitzt genauso da wie Dreyman, auf seinem Stuhl, den er auf genau die Stelle in seinem Kreideschlafzimmer gestellt hat, wo Dreyman gerade sitzt. Durch das lange Kabel des Kopfhörers ist er wie durch eine Nabelschnur mit seinem Überwachungspult verbunden. (von Donnersmarck, 68)

Danach benimmt er sich, als ob er durch Dreyman angesteckt wurde. Anders als früher verlangt er nach einer warmen menschlichen Beziehung. Darüber hinaus wacht er zu Hause nicht mehr über seine Nachbarn. Er liest sogar ein Gedicht Brechts aus einem Band, den er bei Dreyman heimlich mitgenommen hat. Beim Lesen der Texte scheint Wiesler mit Dreyman identisch zu sein, indem er sich seine Stimme vorstellt. Er liest:

An jenem Tag im blauen Mond September
Still unter einem jungen Pflaumenbaum
Da hielt ich sie, die stille bleiche Liebe
In meinem Arm wie einen holden Traum.
Und über uns im schönen Sommerhimmel
War eine Wolke, die ich lange sah
Sie war sehr weiß und ungeheuer oben
Und als ich aufsah, war sie nimmer da.

Das Gedicht gehört zu einem der früheren Werke von Bertolt Brecht. Dessen Themen haben nichts mit politischer Ideologie zu tun. Sondern es handelt sich um die Erinnerung an eine vergangene Liebe und die Vergänglichkeit des Lebens überhaupt. Also ist das Gedicht in der mythischen Weltanschauung unverständlich, in welcher der Gegensatz zwischen dem Guten und Bösen stets vorherrschend ist. Darauf beziehend weist Mary Beth Stein zutreffend hin, dass das Lesen des Gedichts mit der Veränderung Wieslers im Zusammenhang steht, da über die Ideologie hinaus die Liebe und Schönheit rezipiert wird. (Stein, 575) Hier zeigt sich, dass er sich von seiner vorherigen dichotomischen Welt löst.

Nicht nur das Gedicht liest Wiesler, sondern hört auch über Dreyman Musik. Als Dreyman ‘Die Sonate vom Guten Menschen’ spielt, hört er tief ergriffen zu. Dreyman erfährt durch ein Telefonat vom Selbstmord seines Freundes Jerskas. Jerska war in einen Zustand der Ohnmacht geraten, nachdem er von der Regierung auf die schwarze Liste gesetzt wurde. Beim Geburtstag Dreymans hat Jerska ihm seine Partitur geschenkt. Nach dem Spiel “in ihrer vollen Schönheit und Melancholie” (von Donnersmarck, 76) sagt Dreyman:

Ich muss immer daran denken, was Lenin von der Appassionata gesagt hat: 'Ich kann sie nicht hören, sonst bringe ich die Revolution nicht zu Ende.' (...) Kann jemand, der diese Musik gehört hat, wirklich gehört hat, noch ein schlechter Mensch sein? (77)

Hier wird deutlich, dass die Humanisierung des Menschen durch die Kunst zu einem der Hauptthemen des Films gehört. Die nachfolgende Handlung Wieslers scheint dies zu beweisen. Denn bald darauf zeigt er, dass er die Musik wirklich gehört hat. Im Fahrstuhl in seinem Wohnhaus trifft er einen kleinen Jungen, der ihn fragt, ob er wirklich bei der Stasi sei. Der Junge fügt auch noch hinzu, dass die Stasi nach Ansicht seines Vaters schlimme Männer seien. Früher hätte er den Namen des Vaters erfragt. Anfangs will er denn auch nach dem Namen fragen, aber sogleich hält er inne.

Auch bei der Begegnung in einer Bar mit Christa-Maria, die sich wegen der Verabredung mit Minister Hempf quält, gibt er ihr Trost und Mut mit den Worten, dass viele Menschen sie liebten. Und er sagt ergänzend, dass die Liebe komme, nur weil sie sei, wie sie sei. Damit beabsichtigt er, dass sie nicht zum Minister gehen möge, sondern lieber nach Hause zu Dreyman fahren solle. Natürlich kehrt sie zu Dreyman zurück. In dieser Szene demonstriert Wiesler menschliche Wärme und lobt das individuelle Leben des Künstlers. Zu allererst zeichnet sich hier seine freiwillige Handlung aus.

Allmählich kommt für Wiesler die Zeit heran, eine eindeutige Stellung einnehmen zu müssen, ob er hinter der Regierung steht oder nicht. Nach dem Selbstmord Jerskas wendet sich Dreyman bewusst gegen das Regime. Mit seinen Kollegen verfasst er schließlich einen kritischen Artikel über

Selbstmord in der DDR und sendet ihn zum WDR. Wiesler weiß davon und kennt den Ablauf der geplanten Geschehnisse. Angesichts dieser Umstände gerät er in einen persönlichen Konflikt. Und so steht er vor einem gravierendem Scheidepunkt, vor einem ‘Moment der Entscheidung, aber auch der Verzweiflung’(96). Wenn er der Behörde Bericht erstattet, würde dies sicherlich seine Karriere befördern. Als der Artikel endlich die Grenze überschreitet, genießen Dreyman und sein Kollege Wallner einen ordentlichen Erfolg. Dazu lächelt Wiesler traurig und nickt. Daraufhin schreibt er: “Keine weiteren berichtenswerten Vorkommnisse.”(98) Ferner lügt er, indem er angibt, dass Dreyman mit seinen Kollegen zum Jubiläum für den 40. Jahrestag ein Theaterstück schreibt, um damit, den Vorgang schützend, vor seinem Kollegen Udo zu verschweigen. Am Ende übernimmt Wiesler allein die Überwachungsarbeit, um Dreyman und seine Freunde aktiv in Schutz nehmen zu können.

Und dann steht Dreyman auf einmal vor der Gefahr, dass ein entscheidendes Beweisstück, die Schreibmaschine, auf der Dreyman den Artikel geschrieben hat, entdeckt werden könnte. Denn Christa-Maria musste unter Zwang die Stelle des Verstecks verraten, woraufhin sie unter Schuldgefühlen umkommen wird. Dreyman kommt dennoch davon, weil Wiesler die Maschine wegschafft, bevor Oberstleutnant Grubitz mit seinen Gruppen seine Wohnung durchsucht. Im Nachhinein hegt Grubitz argwöhnischen Verdacht gegen Wiesler. Infolgedessen wird er degradiert, so dass er bis zu seiner Rente in einem Kellerloch Briefe aufdampft. Somit ist seine Karriere endgültig vorbei. Selbstverständlich steht Wiesler auf der Seite des Künstlers.

4. Schluß

Inzwischen fällt die Mauer. Nach der Wiedervereinigung erfährt Dreyman, dass er komplett überwacht wurde. Ausgerechnet Hempf gibt ihm darüber Bescheid. Außerdem erfährt er die Wahrheit darüber, dass Wiesler ihm half. Endlich schreibt der Dramatiker Dreyman seinen ersten Roman mit dem Titel 'Die Sonate vom Guten Menschen', welcher aus Dankbarkeit Wiesler gewidmet ist. In einem Buchladen sieht Wiesler das Buch und kauft es. Bei der Frage des Verkäufers, ob er es als Geschenk verpacken soll, antwortet er:

Nein ... es ist für mich. (158)

Damit endet der Film. Doch klingt Wieslers Antwort vieldeutig. Erstens versteht sich von selbst, dass das Buch ihm selbst gehören soll. Zweitens könnte seine Antwort ein Symbol sein, welches dafür steht, dass er sein eigenes, individuelles und selbstbestimmtes Leben lebt. Und das erinnert eben an die Szene, wo Dreyman anlässlich der Inszenierung auf die Bühne tritt. Da ist er "sehr selbstsicher. Wie ein König grüßt er in das Publikum hinunter", (24) wonach sich Wiesler doch gesehnt hatte. Wenn die Antwort in diesem Kontext verstanden wird, wird er nicht mehr durch eine äußere Kraft angestoßen und gelenkt. Vielmehr besitzt er eine innere Freiheit, abgesehen von der Öffnung der Mauer und der politischen Vereinigung. Sich für die innere Freiheit entschlossen zu haben, klingt in seiner Antwort an. Der Filmemacher scheint solch einen individuellen Befreiungsprozess zu unterstreichen, wobei er die Rolle der Kunst hoch einschätzt. Dahingehend stimmt er gleichsam mit der Ansicht Cassirers über. Cassirer schreibt:

Art is not a mere repetition of nature and life; it is a sort of transformation and transsubstantiation. This transsubstantiation is brought about by the power of aesthetic form. (...) it is a product of a free activity. It is for this reason that in the realm of art even all our common feelings, our passions and emotions, undergo a fundamental change. Passivity itself is turned into activity; mere receptivity is changed into spontaneity. What we feel here is not a single or simple emotional state. It is rather the whole gamut of human life, the continuous oscillation between all its extremes between joy and grief, hope and fear, exultation and despair. (Cassirer 1979, 211-212)

Nach Cassirer kann man durch die Kunst, nämlich die ästhetische Form eine Veränderung erfahren. Den Grund sieht er darin, dass die ästhetische Erfahrung keine statische Haltung ist, sondern eine dynamische. Das heißt, man kann im Bereich der ästhetischen Form nicht leben ohne die Teilnahme an deren Kreation. Deshalb seien die künstlerischen Augen keine passiven Augen, welche die Eindrücke der äußeren Dinge einfach empfangen und registrieren würden. (212) Auf solche Weise gebe die Kunst uns eine Tiefe, die für uns in unserer allgemeinen Auffassung der Dinge unerreichbar sei. Gleichzeitig könne man dadurch eine neue Dimension des menschlichen Lebens erreichen. Auf diese Weise komme der Kunst eine Autonomie zu. So habe sie nämlich eine formative und inventive Kraft.

Um diese Rolle der Kunst zu erklären, zitiert Cassirer die berühmte Schrift von Schiller: "Erst in dem ästhetischen Zustand erhebt sich der Mensch von der Natur und unterscheidet sich von ihr. Die 'Reflexion' ist das erste Mittel dazu. Es wird quasi 'Licht' in dem Menschen." (Schiller 1998, 610-625)

Also stellt ein Fundament der Kunst die Reflexion dar. Durch die Reflexion wird die Distanz zur äußeren Welt wie auch zur inneren Welt geschaffen. Gerade darin liegt ein wesentlicher Unterschied zwischen der Kunst und dem Mythos. Dass die Kunst mit der inneren Freiheit des Menschen verbunden ist, bringt Cassirer auch in seinem Buch *An Essay on Man* zum Ausdruck.⁸⁾ Angesichts der totalen Destruktion der persönlichen Freiheit durch die politischen Mythen erblickt Cassirer in der Kunst einen Ausweg. Hierzu schreibt er:

Art gives us a richer, more vivid and colorful image of reality, and a more profound insight into its formal structure. It is characteristic of the nature of man that he is not limited to one specific and single approach to reality but can choose his point of view and so pass from one aspect of things to another. (170)

Auf diese Ansicht eingehend hebt Paetzold hervor, dass die Zauberkraft der Bilderwelt des Mythos entkräftet wird, wenn die Kunst ein reflexives Bewusstsein des Symbolischen induziert (Paetzold, 168).

8) Ernst Cassirer (1994), 149: If in real life we had to endure all those emotions through which we live in Sophocles' Oedipus or in Shakespeare's King Lear we should scarcely survive the shock and strain. But art turns all these pains and outrages, these cruelties and atrocities, into a means of self-liberation, thus giving us an inner freedom which cannot be attained in any other way.

Literaturverzeichnis

- Cassirer, Ernst (1946), *The Myth of the State*, Yale University Press.
- Ders. (2007), *Ernst Cassirer Aufsätze und Kleine Schriften(1941-1946) GW Hamburger Ausgabe*, Bd. 24, Hrsg. von Birgit Recki, Hamburg.
- _____ (2002), *Vom Mythos des Staates*, (Übers. von Franz Stoessl), Hamburg.
- _____ (1995a), *Symbol, Technik, Sprache, Aufsätze aus den Jahren 1927- 1933*, Hg. von Ernst Wolfgang Orth und John Micahel Krois unter Mitwirkung von Josef M. Werle, Hamburg.
- _____ (1995b), *Philosophie der symbolischen Formen. Erster Teil. Die Sprache, Text und Anmerkungen bearbeitet von Claus Rosenkranz, Gesammelte Werke Hamburger Ausgabe*, Bd. 11. Hg. v. Birgit Recki, Hamburg.
- _____ (1994), *Philosophie der symbolischen Formen. Dritter Teil Phänomenologie der Erkenntnis*, Darmstadt (10. unveränderte Auflage).
- _____ (1979), ‘The Educational Value of Art’, in: *Symbol, Myth, and Culture: Essays and Lectures of Ernst Cassirer, 1935-1945*, Ed. Donald Phillip Verene, Yale University Press.
- Donnersmarck, Florian Henckel von (2008), *Drehbuch. Das Leben der Anderen*, Zürich.
- Dueck, Cheryl (2008), “The Humanization of the Stasi in Das Leben der Anderen”, in: *German Studies Review*, Vol. 31, No. 3. 599-609.
- Küker, Andreas (2000), *Transformation, Reflexion und Heterogenität. Eine Untersuchung zu den Deutungsperspektiven der Kunst in der Philosophie Ernst Cassirers*, Diss. an der Uni, Trier.
- Paetzold, Heinz (1995), ‘Mythos und Moderne in der Kulturphilosophie Ernst Cassirers’, in: *Kulturkritik nach Ernst Cassirer*, Hamburg.
- Pedersen, Esther Oluffa (2009), *Die Mythosphilosophie Ernst Cassirers. Zur Bedeutung des Mythos in der Auseinandersetzung mit der Kantischen Erkenntnistheorie und in der Sphäre der modernen Politik*, Würzburg.
- Schiller, Friedrich von (1998), *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, in

einer Reihe von Briefen, Schiller-Handbuch. Stuttgart.

Stein, Mary Beth, “Stasi with as Human Face? Ambiguity in *Das Leben der Anderen*”, in: *German Studies Review*, Vol. 31, No. 3, 567-579.

<http://www.sueddeutsche.de/kultur/film-das-leben-der-anderen-in-der-lauge-der-angst-1.894518-2> (2016.10.31.)

원고 접수일: 2017년 1월 3일

심사 완료일: 2017년 1월 28일

게재 확정일: 2017년 2월 2일

초 록

정치적 신화로부터 예술로

— 에른스트 카시러의 관점에서 본 타인의 삶

김 화 임*

영화 『타인의 삶』은 독일의 통일과 관련하여 주목되는 영화 중의 하나이다. 그러나 이 영화는 정치적 문제에 초점이 두어져 있기 보다는 주인공 비슬러의 인간적 변모에 있다. 비밀경찰 슈타지로 활동하던 비슬러는 그의 감시 대상을 통해 체제와 거리감을 취하게 되고, 더 이상 체제의 복무자로 남지 않는다. 영화 초반부 비슬러는 외부적 힘에 좌우되는 꼭두각시에 불과할 뿐, 어떠한 자발적인 판단력과 행동의 소유자도 아니다. 그의 삶은 단조롭고, 인간관계 역시 척박하다. 그러나 작가 드라이만을 감시하면서 따뜻한 인간관계를 접하고, 브레히트의 시를 읽으며, 베토벤의 소나타를 듣는다.

영화의 주제는 곧 예술을 통한 인간의 인간화라고 할 수 있다. 카시러는 제3세계에 대한 비판과 관련하여 ‘정치적 신화’를 문제 삼았다. 그러나 그의 ‘정치적 신화’는 현대 사회 일반 및 동독 사회를 들여다보는 데에도 주요한 잣대가 될 수 있다. 카시러에게 ‘예술’은 정치적 신화와 구별되는 대안적 세계이다. 본 논문은 이러한 카시러의 시각에서 비슬러의 인간적 변모를 살펴본다.

* 성균관대 인문학연구원 연구원