

Das Leben der Anderen (Florian Henckel von Donnersmarck, 2006): ein Lied in allen Dingen

Ingo Kammerer

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Kammerer, Ingo. 2023. "Das Leben der Anderen (Florian Henckel von Donnersmarck, 2006): ein Lied in allen Dingen." In *Lola, Toni, Yella und die anderen: der deutsche Film nach 1990 - ein Kanon*, edited by Corina Erk, Matteo Galli, and Jörn Glasenapp, 221–33. Paderborn: Brill Fink.
https://doi.org/10.30965/9783846767818_016.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright

Dieses Dokument wird unter folgenden Bedingungen zur Verfügung gestellt: / This document is made available under these conditions:

Deutsches Urheberrecht

Weitere Informationen finden Sie unter: / For more information see:

<https://www.uni-augsburg.de/de/organisation/bibliothek/publizieren-zitieren-archivieren/publiz/>



INGO KAMMERER

DAS LEBEN DER ANDEREN (Florian Henckel von Donnersmarck, 2006)

Ein Lied in allen Dingen

1. Bühnenmusik

Die Geschichte dieses Films trägt märchenhafte Züge. Ein unbekannter Regisseur schreibt als Studienabschlussarbeit ein Drehbuch und geht damit in die Welt. Auf diesem Weg und mit einem eigentlich deutschen Thema gewinnt er nicht nur eine erlauchte Auswahl an deutschsprachigen Schauspieler:innen, sondern auch einen libanesischen Oscar-Preisträger als Score-Komponist, mit *Disneys Buena Vista* einen weltweit wirksamen Verleih, letztlich nach einer Flut an Preisen auch den Oscar für den besten fremdsprachigen Film 2007. Und ganz nebenbei: ein internationales Publikum im Kino. Natürlich ist es nicht neu, dass Erstlingswerke an Charme und Kraft oft unvergleichlich sind – eine Erfolgsgeschichte wie DAS LEBEN DER ANDEREN muss man aber lange suchen. Da kann man schon staunen, ob des Ergebnisses, der gebündelten Kompetenz, der Könnerschaft und Zielstrebigkeit des Regisseurs Florian Henckel von Donnersmarck.

Er habe, so Donnersmarck zum Ursprungsmoment des Films, beim Anhören der *Mondscheinsonate* an ein Lenin-Zitat denken müssen¹ und unmittelbar ein Bild empfangen: „die Halbnähe eines Mannes in einem trostlosen Raum; er hat Kopfhörer auf den Ohren, durch die eine wunderbare Musik klingt. [...] Innerhalb weniger Minuten stand das gesamte Grundgerüst zu DAS LEBEN DER ANDEREN. [...] Keine acht Jahre später war er fertig.“² Dort, im fertigen Film, kreist schließlich die Kamera in einer Nahaufnahme um den linientreuen Stasi-Offizier Wiesler (Ulrich Mühe), während dieser über Kopfhörer sein Überwachungsobjekt, den Schriftsteller Dreyman (Sebastian Koch), die *Sonate vom Guten Menschen* am Klavier spielen hört. Auf Wieslers Gesicht

¹ „Da plötzlich kam mir etwas in den Sinn, was ich einmal bei Gorki gelesen habe, 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, mitleidslos einschlagen‘ müsse, um seine Revolution zu Ende zu bringen.“ Florian Henckel von Donnersmarck: DAS LEBEN DER ANDEREN. *Filmbuch. Mit Beiträgen von Sebastian Koch, Ulrich Mühe und Manfred Wilke*, Frankfurt am Main 2006, S. 169-170.

² Ebd., S. 170.

„liegt ein vorher noch nie gesehener Ausdruck“,³ eine Mischung aus Entsetzen und Rührung vielleicht, die Ulrich Mühle am Ende der Einstellung mit einer Träne wirkungsvoll unterstreicht.



Abb. 15.1-15.2 „[N]ie gesehener Ausdruck“

Jene Szene, erste Idee und Schlüsselmoment des Films, schildert den Wendepunkt der Figur Wiesler, ist sein Damaskuserlebnis. Der politische Idealist und Hardliner wird irritiert durch die Kunst – das Menschliche, Weiche, Emotionale, das sie in ihm anklingen lässt, wenn es doch um harte, funktionale und durchaus auch asoziale Entscheidungen geht. Saul wird Paul, ein seelenloser Apparatschik zu einem *Guten Menschen*. Das Wahre, Schöne und Gute, ewig Gültige besiegt also das schnöde Tagesgeschäft mit all seinen Unrühmlichkeiten. Hier wird es noch wörtlich genommen: das Schiller'sche Ideal einer „ästhetischen Erziehung des Menschen“,⁴ zur „Veredelung des Charakters [...] durch das Werkzeug der schönen Kunst“.⁵ Dass dieser Film sie gewissermaßen

³ Ebd., S. 77.

⁴ Den Bezug der Filmhandlung zu Schillers „ästhetischer Erziehung“ erwähnt zuerst Cheryl Dueck. Vgl. Cheryl Dueck: „The Humanization of the Stasi in DAS LEBEN DER ANDEREN“, in: *German Studies Review*, Jg. 31 (2008), H. 3, S. 599-609, hier: S. 606.

⁵ Friedrich Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in: ders.: *Werke in drei Bänden*, Bd. 2, München und Wien 1966, S. 445-520, hier: S. 462.

wiedererweckt, die Zeit, „wo das Wünschen noch geholfen hat“,⁶ ist jedenfalls nicht zu leugnen, freilich auch nicht, dass das sein verbrieftes Recht ist – haben doch fiktionale Welten ein „Wahrheitsprivileg“, das „nicht in Frage gestellt werden kann“.⁷ Aber vielleicht ist solch utopischer Überschuss auch mehr als bloße Gestaltungsoption für Filmemacher:innen, nämlich eine ‚Verpflichtung‘ zur moralischen Antizipation des Machbaren, Wünschenswerten, Besseren.

2. Sicherheitsbühnen

Der Film beginnt mit dem Insert „November 1984“ und zeigt darauf die Verhörtechnik Wieslers. Der Nachbar eines Republikflüchtlings wird von ihm nach allen Regeln der Kunst – was Schlafentzug und Drohungen miteinschließt – als Mitwisser überführt. Das Detail, das den armen Kerl letztlich verrät, ist ein auswendig gelernter Text, der, ganz gleich, in welchem Zustand sich der Verhörte befindet, von ihm identisch vorgebracht wird. Lügner:innen oder schlechte Schauspieler:innen haben bei Wiesler keine Chance. Er erkennt ihre unbewusst gesendeten Zeichen und weiß um die Dramaturgie der Wahrheitsfindung. Das qualifiziert ihn zum Dozenten des Stasi-Nachwuchses, was in einer Parallelmontage mit dem Verhör verdeutlicht wird. Wiesler führt dabei nicht ohne Stolz den Studierenden in einem Hörsaal just jenes Verhör über ein Tonband vor, kommentiert sein Handeln als Spielleiter und erhält am Ende den Applaus der Anwesenden. Von Beginn an ist das Theaterhafte, das effektvolle Verkleidungsspiel oder die Kunst der dramatischen Täuschung präsent. Auch das Verhör kennt Konflikt und Intrige, Wendepunkte und Retardationen; eine Inszenierung strebt der Lösung zu. Und Wiesler ist hier Regisseur und Autor zugleich, ein Spielleiter, der all die Falschspieler entlarvt, und demnach bereit ist für den anderen Profi des Metiers, an dem er sich wandeln wird: Georg Dreyman.

Der von Sebastian Koch verkörperte Schriftsteller Dreyman ist der *Gute Mensch* der Sonate. Ein Menschenfänger: charismatisch, tolerant, gerecht, leidlich bescheiden und vieles mehr. Er kennt kein Arg, ist uneitel, freilich kein Revolutionär, aber doch so etwas wie ein vorsichtiger Freigeist. Solchen (Fast-)Idealen wohnt natürlich immer etwas Überirdisches inne. Für den Handlungskern des Films aber – also: Wieslers Umkehr – ist die Perfektion des

6 Brüder Grimm: „Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich“, in: dies.: *Kinder- und Hausmärchen. Vollständige Ausgabe in einem Band*, Zürich 2002, S. 21-26, hier: S. 21.

7 Umberto Eco: *Im Wald der Fiktionen: Sechs Streifzüge durch die Literatur*, München 2004 (1994), S. 121-122.

Pendants entscheidend, denn ein Idealist verändert sich nur im Angesicht der noch besseren Lösung. Die Pole sind somit nach den ersten beiden Sequenzen des Films gesetzt. Hier die Unterdrückungspolitik – der „real existierende Sozialismus“ der DDR mit seinen Vertretern –, da die Künstlerkolonie – ein wilder Haufen von Autoren, Journalisten, Schauspieler:innen und Regisseuren. Opportunist:innen tummeln sich auf beiden Seiten, Eitelkeiten und Egoismus auch, aber Donnersmarck hält natürlich zu den Künstler:innen⁸ und macht dies nicht nur durch Beleuchtung, Kostüme und Architektur deutlich. Somit gilt es nur noch, die beiden Ideale der Gegenüberstellung – den guten Sozialisten und den guten Menschen – symbiotisch zusammenzubringen, und dafür braucht es den Missbrauch: sowohl der sozialistischen Idee als auch der zwischenmenschlichen Regeln.

Minister Hempf (Thomas Thieme) begehrt Dreymans Freundin Christa-Maria Sieland (Martina Gedeck), hat mit ihr, der von Selbstzweifeln gebeutelten Schauspielerin, auch schon eine ausbeutende Affäre begonnen und beauftragt Wieslers Vorgesetzten Grubitz (Ulrich Tukur) mit der Überwachung Dreymans. Wenn er da was fände, grunzt Hempf, hätte er einen großen Freund im ZK. Das lässt sich der joviale Opportunist Grubitz nicht zweimal sagen: Unter der Leitung von Wiesler wird flugs Dreymans Wohnung verwandelt und im Dachstuhl des Hauses die Abhörzentrale eingerichtet. Für die Befriedigung der ministeriellen Libido gerät der Apparat der Staatssicherheit bedenkenlos in Trab: Man könne davon doch nur profitieren, meint Grubitz in Richtung Wiesler. „Sind wir dafür angetreten?“, fragt der zurück. Sein Idealismus erhält erste Risse. Und, was er dann auf der Bühne des Hauses von Dreyman und seiner Umgebung zu hören bekommt, vertieft die Risse so nachhaltig, dass Wiesler letztlich die Seiten wechseln wird, aktiv gegen Ministerwunsch und Stasi-Auftrag handelt, den ministeriellen Rivalen, soweit es ihm möglich ist, beschützt und einmal sogar direkt den Kontakt mit Sieland sucht, um sie vor einem Treffen mit Hempf zu bewahren. Selbst als der vormalig linientreue Schriftsteller einen DDR-kritischen Text beim Klassenfeind zur Publikation freigibt, hält Wiesler zu ihm. Eine zu diesem Zweck aus der BRD eingeschmuggelte Schreibmaschine, die den Autor enttarnen würde und die mehrmals von einem Stasi-Rollkommando gesucht wird, bringt Wiesler sogar heimlich in Sicherheit. Die Wandlung ist nicht mehr rückgängig zu machen. Mit der Folge, dass Wieslers Stasi-Karriere abrupt zu Ende geht und er auch nach der Wende im Niemandsland prekärer Arbeiten verharret. Als Trost bleibt

8 Donnersmarcks schmales Werk zeichnet sich inhaltlich durch einen Künstlerschwerpunkt aus; deutlich im selbst geschriebenen *WERK OHNE AUTOR* (2017), in Ansätzen auch in der Auftragsarbeit und Thriller-Komödie *THE TOURIST* (2010).

ihm die Widmung in Dreymans neuem Buch *Die Sonate vom Guten Menschen*, die ihm der inzwischen aufgeklärte Autor „in Dankbarkeit“ notiert. „Das ist für mich“, sagt Wiesler zum Verkäufer mit einem nie gesehenen, zufriedenen Ausdruck.



Abb. 15.3-15.4 „Das ist für mich!“

Hier gehe es, so John T. Hamilton,⁹ doch letztlich um Sicherheit und (Für-)Sorge in ihren unterschiedlichen Absichten und Formen. Auch darum, wie menschliche Fürsorge oder humanitäre Verantwortung das rein mechanische Sicherheitsbestreben eines Staates besiegen kann. Der maschinenhaft-funktionale und irgendwie leblose HGW – die Stasi-Chiffre Wieslers – werde zum menschlichen Gerd Wiesler und beginne dann erst richtig zu leben.¹⁰ Solche ‚Erlösung‘ ist allerdings der einzigen weiblichen Hauptfigur nicht vergönnt: Christa-Maria Sieland verstrickt sich tief und immer von Männern genötigt in Schuld und wählt daraufhin eine Art Freitod. Sie ist die tragische Figur des Settings, geradlinig auf die Opferrolle des Überwachungsstaats DDR hin konzipiert, weshalb sie auch durch den umtriebigen und ein wenig verliebten Wiesler nicht gerettet werden kann. Dabei ist es schon beinahe grotesk,

9 Vgl. John T. Hamilton: „Conspiracy, Security, and Human Care in Donnersmarck's *LEBEN DER ANDEREN*“, in: Cornel Zwierlein und Beatrice de Graaf (Hrsg.): *Security and Conspiracy in History: 16th to 21st Century*, Köln 2013, S. 129-141.

10 Vgl. ebd., S. 136.

wenn die Figur, die immer auf der Bühne stehen will und dafür bereit ist, vieles, wenn nicht alles, zu tun, im Getriebe der Parallelbühnen und -welten der DDR systematisch zermahlen wird. Für Sieland bringt dieses Land kein dauerhaftes Glück oder, trotz mancher Fürsorge anderer, keine Sicherheit. Man kann das Leben der Anderen in der DDR ver- und abhören, man kann es auf- und beschreiben. Aus dem Rollenrepertoire der Anderen seinen einzigen Lebenssinn zu ziehen scheint hier jedoch ungesund und letztlich nicht lebbar.

„Stasiploitation“¹¹ nennt das Thomas Lindenberger, nicht eben freundlich gesonnen. Hier werde in der Realität dramaturgisch gewildert und Faktisches aus Wirkungsgründen ausgebeutet, um „clichés of unreconstructed stereotypes of masculinity and gender relations“ zu erzeugen, „emplotting them in a fantasy about male bonding based on the sacrifice of a guilty and guilt-conscious woman“.¹² Gerade die Gestaltung der Sieland-Rolle sei eindeutig misogyn angelegt, um die beiden Männer zu verbinden und (zumindest einen davon) durch ihren Opfergang zu erlösen.¹³ Über diese behauptete frauenfeindliche Tendenz könnte man nun trefflich streiten. Auch über das Wildern im Faktischen. Oder man betrachtet die Dramaturgie des Filmes etwas genauer.

3. Genrebühnen

Er möge Filme, so Donnersmarck, „die es schaffen, im besten Sinne demokratisch zu sein – die so stark sind, dass sie jedermann erreichen“,¹⁴ und nennt die Regisseure Robert Zemeckis, Peter Weir, Elia Kazan, Alfred Hitchcock und Billy Wilder als Vorbilder.¹⁵ Die Genannten sind neben ihren Box-Office-Erträgen auch stimmige Beispiele für die Verbindung von Genrenarration und Autorenperspektive. Intertext und Regiestift scheinen eine gute Allianz für solche ‚demokratischen Filme‘ zu sein, ergo wählt Donnersmarck in *DAS LEBEN DER ANDEREN* zwei Genrefelder, eigentlich Metagenres, die größtmöglichen Zuspruch versprechen und genügend Freiraum für eigene Akzentsetzungen ermöglichen: Thriller und Melodrama.

11 Thomas Lindenberger: „Stasiploitation. Why not? The Scriptwriter's Historical Creativity in *THE LIVES OF OTHERS*“, in: *German Studies Review*, Jg. 31 (2008), H. 3, S. 557-566.

12 Ebd., S. 563.

13 Vgl. ebd., S. 562.

14 Florian Henckel von Donnersmarck: „Die kreative Freiheit des Regisseurs ist heilig: Florian Henckel von Donnersmarck im Gespräch“, in: Thorsten Henning-Thurau und Victor Henning (Hrsg.): *Guru Talk: Die deutsche Filmindustrie im 21. Jahrhundert*, Marburg 2009, S. 82-89, hier: S. 88-89.

15 Vgl. ebd., S. 88.

Die nicht so weit voneinander entfernten Genres¹⁶ beabsichtigen große Gefühle beim Publikum zu wecken und setzen dafür auf Angstlust und Sentiment. Furcht und Mitleid, die klassischen Teilnahmeangebote, werden dann auch in DAS LEBEN DER ANDEREN anvisiert, sowohl in der thrilleresquen Dauerbedrohung durch das politische Führungspersonal als auch durch die tragischen Einzelschicksale der Hauptfiguren. Gekonnt verstehen dabei Donnersmarck und sein Team (unter anderem Hagen Bogdanski [Kamera], Patricia Rommel [Schnitt], Silke Buhr [Szenenbild]) mit den Elementen zu spielen und stellen die von Beginn an gesetzten Figurenpole kontrastierend zueinander: Wiesler und Dreyman trennen zunächst Farben und Räume, Beleuchtung und Requisiten. Das warme Braun im Schriftstellerdomizil verstärkt die Kluft zur gräulich-kühlen Stasi-Wirklichkeit, umso mehr als die Montage in parallelen Korrespondenzen gerade diese Differenz nachhaltig unterstreicht. Mit diesem Alternieren wird zudem im Fall der Abhöraktionen das Thrillerelement der doppelten Erzählperspektive besonders prominent platziert. Beginnt der Film noch mit Wieslers Perspektive, um dann den Zuschauer gemächlich an Dreymans Blickwinkel heranzuführen, so kommt es ab einem gewissen Zeitpunkt – wenn die Kontrahenten zu einem Paar werden – zum Rückgang der Wiesler'schen Allwissenheit und wird dieser nun selbst zum Gejagten. Der Suspense wird also verlagert oder um eine Identifikationsfigur angereichert: Wieslers Intrigenspiel katapultiert ihn auf eine ganz neue Bühne mit bedenklicher Fallhöhe. Diese Doppelperspektivierung unterscheidet DAS LEBEN DER ANDEREN von anderen erzählten Überwachungen der Filmgeschichte wie etwa Hitchcocks REAR WINDOW (1954), Francis Ford Coppolas THE CONVERSATION (1974) oder auch Michael Radfords NINETEEN EIGHTY-FOUR (1984) und Michael Hanekes CACHÉ (2005). Die Bespitzelung ist hier eben nicht nur ein historisch verbürgtes Repressionsmoment der DDR-Inlandsspionage sowie Spannungsdetail der Mehrinformation für die Zuschauer:innen, sondern sie wird selbst kritisch reflektiert, gerät zum moralischen Läuterungsberg für den Idealisten und kann so in letzter Konsequenz zur kuriosen Schutzeinrichtung umfunktioniert werden. Wieslers finale Aufgabe ist der durchaus kreative schriftstellerische Schutz¹⁷ des Lebens der Anderen, seine Abhörpositionierung auf dem Dachboden des Hauses (zweifelloos ein poetischer

16 Steve Neale diskutiert unter anderem Thriller als „melodramas of action“ (Steve Neale: *Genre and Hollywood*, London und New York 2000, S. 4 und 197–202) und Linda Williams (1998) sieht Melodramatisches als einen in vielen Genres vorkommenden Erzählmodus. Vgl. zu Letzterem die Zusammenfassung in Peter Scheinpflug: *Genre-Theorie: Eine Einführung*, Berlin 2014, S. 61–64.

17 Vgl. hierzu und zur Parallelisierung der Figuren Wiesler und Dreyman Mareike Herrmann: „The Spy as a Writer: Florian Henckel von Donnersmarck's DAS LEBEN DER ANDEREN“,

Einfall) wird Sehnsuchtsraum, die abgehörte Wohnung Projektionsfläche für ein gelingendes und gerechtes Dasein.

Somit ist eine tragische Entwicklung in diesem politischen Umfeld unumgänglich und, um sie beim Publikum zu platzieren, braucht es mehrere Angebote zur Teilnahme. Während Wiesler aber immerhin durch seine Anagnorisis zur Umkehr gelangt und moralisch obsiegt, ist die als labil und unsicher markierte Christa-Maria Sieland von Anfang an auf den finalen Konflikt hin konzipiert und nicht wirklich zu retten. Die einzige Figur, die einmal die vierte Wand durchbricht und Dreyman wie auch dem Publikum mitteilt, man solle sich diese Kaputtheit nicht in sein Leben holen, ist selbst kaputt und in vielerlei Hinsicht abhängig.



Abb. 15.5-15.6 „Hol dir nicht diese Kaputtheit in dein Leben.“

An ihrem Beispiel wird durchdekliniert, was ein rigides und menschenfeindliches System anrichten kann. Sielands Versagen spiegelt also das Versagen der DDR wider, die durch das systemische Druckmittel des Berufsverbots missliebige Künstler:innen unsichtbar machen kann, sie ihrer Stimme, Sprache und Identität beraubt und somit tötet. Der mundtot gemachte Regisseur Jerska (Volkmar Kleinert) – eine Schlüsselfigur für viele Entwicklungen im

in: Paul M. Lützeler und Stephan K. Schindler (Hrsg.): *Gegenwartsliteratur. Schwerpunkte: Literatur und Film, Literatur und Erinnerung*, Tübingen 2008, S. 90-113.

Film – geht hier selbstmörderisch voran, Sieland – missbraucht und zum Verrat getrieben – folgt ihm nach.

Jenes traurige Melos spielt der Film mit allen Optionen des Genres aus: viele Nah- und Großaufnahmen, gebrochene Bildkompositionen und eine musikalische Untermalung, die den Zuschauer:innen deutliche Hinweise geben. Gabriel Yared und Stéphane Moucha komponieren insbesondere im musikalischen Hauptthema einen sinfonischen Klangteppich aus Streichern und Blasinstrumenten, der „in höchstem Maße die Einfühlung in den Affekt ‚Trauer‘“¹⁸ ermöglicht. Da bleibe kein Auge trocken, sagen die einen und beschweren sich ob der manipulativen Intervention. Stimmiger könne man die künstlerische Vision nicht zusammenführen, sagen die anderen. Und tatsächlich ist es ja die Überredung zu menschlichem Handeln durch die Kunst, die hier (auch für das Publikum) im Fokus steht. Nicht die politische Lyrik Bertolt Brechts, sondern sein Vanitas-Gedicht „Erinnerung an die Marie A.“ wird zitiert, nicht die Trümmersliteratur Wolfgang Borcherts, sondern sein ‚Gutmenschen‘-Gedicht „Versuch es“ wird besungen. Auch die Klaviersonate beschreibt den *Guten Menschen*, denn darum geht es: um die Parabel des gelingenden Menschseins durch ästhetische Erfahrungen und moralische Erkenntnisse in Zeiten der Unterdrückung.

Britta Hartmann hat unter Rückgriff auf den Phänomenologen Wilhelm Schapp einmal Elemente von Genrefilmen als „Wozudinge“¹⁹ bezeichnet, das heißt Details einer spezifischen Erzählwelt, die helfen, deren Möglichkeiten zu entfalten. Solche Wozudinge wollen und sollen auf eine bestimmte Art wirken, werden somit in ein strenges Regelkorsett eingezwängt, damit sie das zielstrebige Erzählen im Genrerahmen voranbringen. Das alles – Wozu und Wirkung, Korsett und Rahmen – ist in DAS LEBEN DER ANDEREN da, ist bewusst da, aber keinesfalls ein Deckmantel für Oberfläche und Schludrigkeit. Denn Donnersmarck beobachtet Figuren und Situationen genau und detailfreudig, erzählt klar, beinahe streng, sowie atmosphärisch dicht mit der „Qualität eines geschliffenen Dramen-Textes“²⁰ und eben „ohne Angst vor großen Gefühlen“,²¹ so dass ein „verblüffendes Kinodebüt“²² entstanden ist, das

18 Josef Kloppenburg: „DAS LEBEN DER ANDEREN“, in: Peter Moormann (Hrsg.): *Klassiker der Filmmusik*, Stuttgart 2009, S. 299–301, hier: S. 300.

19 Vgl. Britta Hartmann: „Topographische Ordnung und narrative Struktur im klassischen Gangsterfilm“, in: *Montage AV*, Jg. 8 (1999), H. 1, S. 111–133, hier: S. 113.

20 Volker Wehdeking: *Generationenwechsel: Intermedialität in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Berlin 2007, S. 127.

21 Alexandra Wach: „DAS LEBEN DER ANDEREN“, in: *Filmdienst* 6 (14.3.2006), <https://www.filmportal.de/node/81579/material/540039> (zuletzt aufgerufen am 3.4.2021).

22 Andreas Kilb: „Verschwörung der Hörer“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (21.3.2006), https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/kino-verschwörung-der-hoerer-1306894.html?printPaggedArticle=true#pageIndex_2 (zuletzt aufgerufen am 3.4.2021).

noch heute überzeugen kann. Natürlich ist das ein Film für ein großes Publikum mit allen Zugeständnissen, die hierfür nötig sind; es ist aber auch ein Film, der sich bei aller wirkungsbewussten Zuspitzung und poetischen Freiheit doch „mit dem Kern der [...] DDR auseinandersetzt – der systematischen Einschüchterung, Drangsalierung und Unterdrückung ihrer Bürger im Namen der ‚Staatssicherheit‘.“²³

4. Bühnendiskurs

DAS LEBEN DER ANDEREN hatte noch manch interessantes Nachspiel, das teilweise bis in die nähere Gegenwart hineinreicht. Zunächst wurde erkannt, dass der Post-Wende-Film in doppelter Hinsicht als Wende-Film durchgeht: zum einen, weil er inhaltlich die Wendezeit zwischen 1984 und 1993 aufarbeitet, zum anderen, weil sich hier zum ersten Mal eine ernsthafte filmische Auseinandersetzung mit dem DDR-Erbe anbahnt. In den frühen, zumeist hymnischen Rezensionen kann man die Erleichterung nicht überlesen, dass nun endlich den komödiantischen „Ostalgiefilmen“ à la GO TRABI GO (Peter Timm, 1991), SONNENALLEE (Leander Haußmann, 1999) und GOOD BYE, LENIN! (Wolfgang Becker, 2003) etwas anderes entgegengesetzt werde. Die nur ‚lustige DDR‘ werde austariert. Mehr sogar. Endlich sei durch die Thematisierung der Stasi die DDR selbst entdeckt, meint Andreas Kilb, denn „[d]ie DDR hat diesen Film nicht nur inspiriert. Sie hat ihn verdient.“²⁴ Auch prominente Ex-DDR-Bürger sehen vieles am rechten Platz und loben das Gesamtergebnis. So stellt zum Beispiel Joachim Gauck fest: „Ja, so war es“, der Film sei gewissenhaft recherchiert, „ein Medikament gegen Nostalgie“ und transportiere die tiefere Wahrheit: „Menschen haben eine Wahl.“²⁵ Wolf Biermann, der 1976 aus der DDR ausgebürgerte Liedermacher, staunt sogar, „daß solch ein westlich gewachsener Regie-Neuling wie Donnersmarck mit ein paar arrivierten Schauspielern in den Hauptrollen ein dermaßen realistisches Sittenbild der DDR mit einer wahrscheinlich frei erfundenen Story abliefern konnte.“²⁶

23 Reinhard Mohr: „DAS LEBEN DER ANDEREN: Stasi ohne Spreewaldgurke“, in: *Der Spiegel* (15.3.2006), <https://www.spiegel.de/kultur/kino/das-leben-der-anderen-stasi-ohne-spreewaldgurke-a-406092.html> (zuletzt aufgerufen am 3.4.2021).

24 Kilb: „Verschwörung der Hörer“.

25 Joachim Gauck: „DAS LEBEN DER ANDEREN: Ja, so war es!“, in: *Stern* (25.3.2006), <https://www.stern.de/kultur/film/-das-leben-der-anderen---ja--so-war-es---3495674.html> (zuletzt aufgerufen am 3.4.2021).

26 Wolf Biermann: „Die Gespenster treten aus dem Schatten. DAS LEBEN DER ANDEREN: Warum der Stasi-Film eines jungen Westdeutschen mich staunen läßt“, in: *Die Welt*

Der in der Folge beginnende weltweite Preisregen wurde aber vor allem in Deutschland durch eine Publikation überschattet, die mehr und mehr die Auseinandersetzung mit dem Film bestimmen sollte. Im *Filmbuch* wurde ein Interview mit Ulrich Mühle abgedruckt,²⁷ in dem dieser auf eine gezielte Frage Donnersmarcks antwortete, dass seine Ex-Frau, die Schauspielerin Jenny Gröllmann, während ihrer Ehe Inoffizielle Mitarbeiterin (IM) der Stasi gewesen sei. Er hatte das zwar im Vorfeld schon einmal publiziert, außerdem thematisierten Boulevardmedien die Geschichte bereits Jahre zuvor; im Umfeld des beginnenden Filmerfolgs und Mühles Rolle darin aber bekam diese Auskunft ein ganz neues Gewicht. Erschwerend kam noch hinzu, dass Gröllmann schwer erkrankt war und bereits im Sterben lag. Die ganze Angelegenheit ist ein wenig rätselhaft. Sicher, in gewisser Weise wird das Filmthema hier am Beispiel seines Hauptdarstellers authentifiziert, da das Interview ausschließlich Mühles Leiden während seiner DDR-Sozialisation fokussiert und der Sachverhalt mit seiner damaligen Partnerin eben durch die Unterlagen der Gauck-/Birthler-Behörde und vorherige Publikationen beglaubigt scheint. Das Perfide an Gewaltsystemen sei doch, meint Mühle in besagtem Interview, dass sie mit der Scham ihrer Opfer arbeiteten. Dem wolle er nicht entsprechen und demnach erzählen dürfen, was war, wenn er es denn möchte: „Alles andere wäre ungesund.“²⁸ „Aber am Ende war nichts so ungesund wie das Sprechen darüber“,²⁹ schreibt Donnersmarck im Nachruf auf den 2007 verstorbenen Schauspieler. Nach Klage und unklarer Sachlage unterschrieb Mühle schließlich eine Unterlassungserklärung und sprach nie mehr öffentlich über seine Stasi-Unterlagen, wurden die entsprechenden Stellen des Filmbuchs geschwärzt und musste später nach einer Klage durch Gregor Gysi auch die Audiospur Donnersmarcks auf der Film-DVD neu eingespielt werden.³⁰ Ganz aufgearbeitet sei dieses Thema in Deutschland noch nicht, stellt der Regisseur in besagtem Audiokommentar fest, aber ein erster Anfang auf fiktionalem Gebiet wäre nun gemacht.³¹

Diese neue Perspektive, ihre gelegentlich zu lautstarke Verteidigung durch den Regisseur und eine Werbekampagne rund um den Film, die nie vergaß,

(22.3.2006), <https://www.welt.de/print-welt/article205348/Die-Gespenster-treten-aus-dem-Schatten.html> (zuletzt aufgerufen am 3.4.2021).

27 Vgl. Donnersmarck: *DAS LEBEN DER ANDEREN*, S. 182–204.

28 Zitiert nach ebd., S. 204.

29 Florian Henckel von Donnersmarck: *Kino!*, Berlin 2015, S. 115.

30 O. V.: „Im Getriebe“, in: *Der Spiegel* (21.1.2007), <https://www.spiegel.de/kultur/im-getriebe-a-f256ae18-0002-0001-0000-000050263567?context=issue> (zuletzt aufgerufen am 3.4.2021).

31 Florian Henckel von Donnersmarck: DVD-Audiokommentar, 1:33:40.

die Bedeutung des Authentischen zu thematisieren,³² veränderten allmählich den Blick auf das Werk. So bemängelten Historiker nachhaltig das abgelieferte Filmbild der Stasi,³³ bis hin zu nicht tragbaren „lümmelnden Studenten“ und falschem „Hochdeutsch“.³⁴ Schauspieler Henry Hübchen sprach öffentlich von einer „rührseligen Politschmonzette“,³⁵ die ‚seine‘ DDR eben nicht gewesen sei, wetterte tendenziös gegen Ulrich Mühle und geriet mit Donnersmarck in einer Talkshow heftig aneinander. Auch der Humanisierungsaspekt eines guten, zumindest ambivalenten Täters, wie er in anderen Produktionen dieser Zeit wie *THE PIANIST* (Roman Polanski, 2002), *DER UNTERGANG* (Oliver Hirschbiegel, 2004), *THE READER* (Stephen Daldry, 2008) schon aufgefallen war, wurde kontrovers diskutiert.³⁶ Letztlich musste der Schriftsteller Christoph Hein noch 2019 die ungestellte Frage beantworten, warum er, der Donnersmarck in der Vorbereitungszeit von *DAS LEBEN DER ANDEREN* für ein langes Interview zur Verfügung stand, bereits 2006 seine Namensnennung im Abspann des Films untersagte: nämlich deshalb, weil „dieser bunt durcheinandergemischte Unsinn, [...] vergleichbar mit Tolkiens *Mittelerde*“,³⁷

32 Obwohl Donnersmarck fiktionale und dichterische Besonderheiten (oder ‚Wahrheiten‘) eigentlich nie verschwieg: „The film is historically true in the way that a film like *DOCTOR ZHIVAGO* is true about the Russian Revolution [...] [I]n the end, I had reached a point where I knew that I would be able to create a fictional story that was somehow truer than a true story. I do believe that fiction can actually be richer in content than fact. But perhaps that is a very German thought. The German word for fiction and poetry is ‚Dichtung‘“. Florian Henckel von Donnersmarck: „Thirteen Questions With Florian Henckel von Donnersmarck, Writer and Director of *THE LIVES OF OTHERS*“, in: *THE LIVES OF OTHERS*. Press Booklet, o.O. 2007, S. 9-10, <https://www.sonyclassics.com/thelivesofothers/external-Loads/TheLivesofOthers.pdf> (zuletzt aufgerufen am 3.4.2021).

33 Vgl. Jens Giesecke: „Der traurige Blick des Hauptmanns Wiesler: Ein Kommentar zum Stasi-Film *DAS LEBEN DER ANDEREN*“, in: *Zeitgeschichte-online* (1.4.2006), <https://zeitgeschichte-online.de/film/der-traurige-blick-des-hauptmanns-wiesler> (zuletzt aufgerufen am 3.4.2021), ders.: „Stasi Goes to Hollywood: Donnersmarcks *THE LIVES OF OTHERS* und die Grenzen der Authentizität“, in: *German Studies Review*, Jg. 31 (2008), H. 3, S. 580-588 sowie Lindenberger: „Stasiploitation“.

34 Giesecke: „Stasi Goes to Hollywood“, S. 583.

35 Zitiert nach ebd., S. 586-587.

36 Vgl. Dueck: „The Humanization of the Stasi in *DAS LEBEN DER ANDEREN*“, Giesecke: „Stasi Goes to Hollywood“, S. 585 sowie Jan Süselbeck: „Rekonfigurationen des filmischen Erinnerns nach 1989. 25 Jahre nach der deutschen Wiedervereinigung erneut gesehen: Florian Henckel von Donnersmarcks DDR-Porträt *DAS LEBEN DER ANDEREN*“, in: *Literaturkritik.de* (20.11.2015), <https://literaturkritik.de/id/21360> (zuletzt aufgerufen am 3.4.2021).

37 Christoph Hein: „Debatte um Donnersmarck-Film: Warum ich meinen Namen aus *DAS LEBEN DER ANDEREN* löschen ließ“, in: *Süddeutsche Zeitung* (24.1.2019), <https://www.sueddeutsche.de/kultur/donnersmarck-hein-das-leben-der-anderen-1.4300244> (zuletzt aufgerufen am 3.4.2021).

nichts mit seinem, Heins Leben und somit der Wahrheit zu tun habe. Das (Wahrscheinlichkeits-)Krämerische rund um den Film nahm im Ganzen deutlich zu, Genregesetze zählten nicht und Donnersmarcks bereits früh publizierter Hinweis, dass er mit dem Film berühren und nicht belehren, keine Geschichtsstunde abhalten wolle und keinen pädagogischen Anspruch im Sinn habe,³⁸ wurde geflissentlich ignoriert.

Knappe drei Jahre nach DAS LEBEN DER ANDEREN schickte Quentin Tarantino in *INGLOURIOUS BASTERDS* (2009) während des Zweiten Weltkriegs einen Haufen jüdischer Nazi-Jäger durch das von Deutschland besetzte Frankreich. Die brutale Truppe skalpiert dabei deutsche Soldaten, kennzeichnet manche davon mit eingeritzten Hakenkreuzen auf der Stirn und metzelt schließlich in einer kathartischen Aktion Hitler, Goebbels und Göring während einer Filmvorführung und vor deren Zeit nieder. Diese neue, (genre-)frivole Geschichtsschreibung blieb freilich nicht unhinterfragt, aber man war doch alles in allem sehr viel gnädiger als mit Donnersmarcks Film, beinahe glücklich. Georg Seeßlen rechtfertigte sogar, hier räche sich das Kino „nicht nur an jenen Personen, die, bevor sie selbst sterben mussten, der Welt so viel Unheil und Leid brachten. Das Kino rächt sich an der ungerechten Wirklichkeit selber“.³⁹ Stimmt schon, das Kino rächt sich mitunter an der allzu begrenzten Realität. Setzt ein Korrektiv. Und trifft das Zauberwort.

38 Vgl. Florian Henckel von Donnersmarck: „Vielen Stasi-Leute sind noch immer davon überzeugt, das Richtige getan zu haben“, in: *Planet Interview* (28.3.2006), <https://www.planet-interview.de/interviews/florian-henckel-von-donnersmarck/34135/> (zuletzt aufgerufen am 3.4.2021).

39 Georg Seeßlen: „Mr. Tarantinos Kriegserklärung“, in: *Der Spiegel* (16.08.2009), <https://www.spiegel.de/kultur/kino/nazi-jaeger-film-inglourious-basterds-mr-tarantinos-kriegserklaerung-a-642401.html> (zuletzt aufgerufen am 3.4.2021).