

Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht

Didaktik und Methodik im Bereich Deutsch als Fremdsprache

ISSN 1205-6545 Jahrgang 17, Nummer 2 (Oktober 2012)

Überführung und Idealisierung eines Täters. Eine Auseinandersetzung mit der hybriden Erzählweise in dem Film ‚Das Leben der Anderen‘

Renate Bürner-Kotzam

Studienkolleg bei den Universitäten
Pfänderstr. 6-10
80636 München
E-mail: rbuerner@online.de

Abstract. Eine Orientierung in der heutigen medial vermittelten Realität ist auf mediale Fiktionskompetenz angewiesen, zumal sich die Grenzen zwischen Fakten und Fiktion nicht nur in den Medien, sondern auch in der Realität zunehmend verwischen. Sie scheint unerlässlich, um die gesellschaftliche Konstruktion von Wirklichkeit zu durchschauen. Diese Kompetenz kann durch die Analyse des Films *Das Leben der Anderen* geschult werden, denn es geht darum, die Vermischung der unterschiedlichen Erzählweisen und Genres dieses Films, ihre Wahrnehmungslenkung und Wirkung zu erkennen.

An understanding of today's media-supplied reality depends on having a competence in media fiction, particularly as the borders between fact and fiction are increasingly blurring, not only in the media, but also in reality. This competence seems necessary to decode the social construction of reality. This competence may be acquired, and sharpened, by the analysis of the film *The Lives of Others* because it is vital to recognize the intermixture of the different narrative techniques and genres employed in this film, its structuring of perception and its ensuing effects.

Schlagwörter: Filmanalyse, filmische Fiktionalisierungsstrategien, genrebedingtes Erzählen, Genremischungen, hybride Erzählweisen

1. Die Notwendigkeit einer Fiktionskompetenz

Unterrichtsmaterialien belegen, dass die Filmanalyse langsam in den schulischen Curricula berücksichtigt wird, wobei die eher appendixartige Placierung dieses Themas in den gymnasialen Deutschbüchern und die Zusatzmaterialien zu einzelnen Filmen immer noch nicht der Bedeutung entsprechen, die einer filmanalytischen Kompetenz heute zukommt. Denn Realität ist heute weitgehend medial vermittelt, was die Unterscheidung zwischen Fiktion und Realität zunehmend schwieriger macht. Ein selbstbestimmter Umgang mit medialen Deutungsmustern, die Vertrautheit mit den Ausdrucks- und Aussagemöglichkeiten des Films voraussetzt, ist unverzichtbarer Bestandteil der Medienkompetenz, bei deren Erwerb die für die Alltagsorientierung unerlässliche Fiktionskompetenz geschult wird.

Bildorientierte Medien wie der Film werden zunächst als neutrale Transmitter oder sogar Garanten der Wirklichkeit wahrgenommen, deren Wiedergabe durch die Unmittelbarkeit und Evidenz des fotografischen Bildes verbürgt ist (Klant & Spielmann 2008: 22). Auch intensive Mediennutzung verändert diese Haltung nicht. Aufgrund der Abbildfunktion der Bilder wird die filmische Erzählung mit dem identifiziert, was sie repräsentiert. Demzufolge wird mediale Präsentation nicht als Interpretation, sondern als Information wahrgenommen. Man liefert sich der filmisch suggerierten Annahme einer objektiven Realität aus, da ihre Zeichen vorgeben, mit der 'wahren Welt' verbunden zu sein. Denn jedes Abbild scheint Verfügung über die Wirklichkeit zu versprechen.

Umso relevanter ist die Vermittlung einer Medienkompetenz, die sich durch dieses abbildbasierte Manöver des Films nicht darüber hinwegtäuschen lässt, dass seiner Wirklichkeitswiedergabe ein semiotisch komplexes Kon-

zept zugrunde liegt, das nicht nur vorgibt, welche Wirklichkeit angeeignet wird, sondern vor allem auch, wie Wirklichkeit angeeignet wird (Frederking 2006: 215).

Es kann also nicht nur darum gehen, Bedeutungen zu verstehen. Auf dieses Anliegen reduziert der unterrichtliche Einsatz den Film oft. Es geht stattdessen darum, die Praxis der Bedeutungsbildung zu durchschauen und damit auch zu erkennen, dass Filme Realität inszenieren und zwar mit „ästhetischen und stilistischen Konventionen des Filmischen“ und mit bestimmten Strategien der Authentifizierung, die nicht abhängig sein müssen von der realen Referenz außerhalb des Films (Wagenknecht 2009: 203).

Der Einblick in die Standortgebundenheit und Konstruiertheit von Wahrnehmungen könnte auch die Kompetenz erhöhen im Umgang mit den die Alltagsrealität zunehmend bestimmenden Fiktionalisierungen. Eine solche Fiktionskompetenz erlaubt, die Chancen der Medienkultur zu nutzen, nämlich größere Freiheit für das Ausprobieren von unterschiedlichen Wirklichkeitserfahrungen und Wirklichkeitsverarbeitungen. Dann könnte man in der Auseinandersetzung mit ästhetischen Werken die Mittel zur gesellschaftlichen Konstruktion von Wirklichkeit durchschauen lernen, um auf diese Weise Strategien zum Umgang mit der Offenheit, Veränderbarkeit und Ambivalenz kultureller Deutungsmuster zu erwerben.

2. ‚Das Leben der Anderen‘ – Erzähl- und Genremix

Der Spielfilm ‚Das Leben der Anderen‘ wurde mit Filmpreisen geradezu überschüttet, aber auch äußerst kontrovers diskutiert. Auslöser dieser Kontroverse scheint der Erzähl- und Genremix des Films zu sein, wobei viele Kritiken sich weniger mit der Qualität dieses Erzählmix auseinandersetzen, sondern einzelne Erzählweisen als aussage-dominant betrachten oder sie gegeneinander ausspielen. Die Kritikerkontroverse entzündet sich also weitgehend an der angenommenen Unvereinbarkeit der Erzählweisen dieses Films. Hinterfragt wird zum einen der Authentizitätsanspruch des Regisseurs, dessen Außenrequisiteur, der „selbst zwei Jahre in Stasi-Haft war“, Wert darauf legte, „jedes einzelne Gerät original zu besorgen“.¹ Mit dieser Ausstattungsrealistik verbindet sich ein Anspruch auf politisch-historische Genauigkeit, angesichts derer Verdichtungen des filmischen Erzählens als simplifizierend, daher irreführend empfunden werden, wenn – um nur einige Beispiele zu nennen – unterschiedliche Überwachungsfunktionen in der Person des Stasi-Hauptmanns Wiesler vereint werden, denn

typisch für die Struktur und die Tätigkeit des MfS war [...], dass diese Aufgabenkonzentration nicht möglich war. Alle im Film beschriebenen Tätigkeiten waren strikt voneinander getrennt, wurden von unterschiedlichen Mitarbeitern wahrgenommen, die voneinander nichts wussten, ja oft nicht einmal überhaupt wussten, wozu der jeweilige Auftrag überhaupt diene. Innere Konspiration nannte das die Stasi. Sie diene dazu, dass kein Einzeler zu viel wusste oder bewegen konnte, dass also genau der beschriebene Fall ausgeschlossen war (Brüggemann 2010: 79).

Ebenso kritisiert wird die trotz realistischer Technik unrealistische Abhörsituation des nächtlichen simultanen Abhörens und Abtippens. Zudem, so Wolfgang Thierse, glaubt „keiner, der in der DDR gelebt hat, [...] eine Sekunde, dass es möglich gewesen wäre, in einem stinknormalen Haus in der DDR oben im Dach eine Abhörmachine unterzubringen, ohne dass es jemand im Haus gemerkt hätte“ (Brüggemann 2010: 83).

Diese Zurückweisung des politisch-kritischen Anspruchs unter Verweis auf die vernachlässigte politische Realität orientiert sich ausschließlich an dem Authentizitätsanspruch des Films, ohne „die eigenständige Form ästhetischer Visualisierung“ zu berücksichtigen, in der jede Darstellung „historischer Realität im Spielfilm“ erscheint (vgl. Vierck 2008: 217). Dies können schon die ersten Aufnahmen des Films belegen, die damit auch zeigen, wie unzuverlässig der Abbildcharakter von Bildern ist: der Flurgang entlang der Zellen der zentralen Untersuchungshaftanstalt der Staatssicherheit sowie das Büro von Hauptmann Gerd Wiesler (Ulrich Mühe) demonstrieren zwar sorgfältige Ausstattungsrecherche der Möbel und Geräte, sind jedoch aufgrund fehlender Drehgenehmigung² Authentizität vortäuschende Filmkulisse, die dennoch nicht zu unterscheiden ist von dem Büro des Oberstleutnants Grubitz (Ulrich Tukur), einem Originalschauplatz im Ministerium für Staatssicherheit, in unmittelbarer Nachbarschaft zu dem Büro von Erich Mielke, dem damaligen Minister für Staatssicherheit der DDR.

Hinzu kommt schon hier eine den ganzen Film bestimmende Farbästhetik und Lichtführung, die mit dem realistischen Anspruch auf den ersten Blick vereinbar scheint, der für die meisten Zuschauer der einzige und daher den Filmeindruck bestimmende ist. Dennoch dienen ihre atmosphärische und symbolische Verdichtung einer

Renate Bürner-Kotzam (2012), Überführung und Idealisierung eines Täters. Eine Auseinandersetzung mit der hybriden Erzählweise in dem Film ‚Das Leben der Anderen‘. *Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht* 17: 2, 19-31. Abrufbar unter http://zif.spz.tu-darmstadt.de/jg-17-2/beitrag/Buerner_Kotzam.pdf.

kontrastierenden Erzählweise: während sich die beruflichen und privaten Räume, aber auch die Kleidung der Überwacher mit kalten, grau-grünen, schmutzig bräunlichen Farben und entsprechend kaltem Licht, oft Neonlicht verbinden, das die Gesichter scharf konturiert, erscheint die räumlich großzügige und gemütlich-geschmackvolle Wohnung und Kleidung des Künstlerpaares in warmen, braun-gelben Farben, verstärkt durch eine indirekte Lichtführung und die zahlreichen warmen Lichtquellen im Bild. Diese räumliche Opposition vertieft die semantische Opposition, die sich ebenso in den beiden Figurengruppen zeigt, die einander gegenüberstehen als Bewacher und Bewachte, Täter und mögliche Opfer.³

Sobald jedoch das verdichtende Erzählen nicht als eigene Erzählstrategie gewürdigt, sondern am Anspruch historischer Genauigkeit gemessen wird, erscheint sie lediglich als beeinträchtigende Verharmlosung der politischen Aussage, so dass dem Film aufgrund eines als klischeehaft wahrgenommenen Erzählens jede politische Kritik abgesprochen wird, der Film sogar als „rührselige Politschmonzette“ (Brüggemann 2010: 65) eingeschätzt wird. Während Kritiker, die sich weniger am politisch und historisch Verifizierbaren orientieren, bzw. den politischen Aussagewert nicht an realistischer Überprüfbarkeit messen, gerade die authentische Wirkung des Films betonen.

Die Verabsolutierung des politisch-kritischen Erzählanspruchs konzidiert ebenso wenig, dass die als unrealistisch bezeichnete Erzählweise eine bewusste Entscheidung des Drehbuchautors und Regisseurs Donnermarck ist, der sich mehrere Jahre mit der Geschichte der DDR beschäftigt und während dieser Zeit auch zahlreiche Zeitzeugenkontakte zu Stasi-Offizieren und Opfern der Stasi hatte, und der „auf das archivierte Schulungsmaterial der Juristischen Hochschule des MfS“ (Vierck 2008: 236) zurückgreifen konnte.

Es geht in diesem Film aber nicht nur um die Vereinbarkeit von parabolisch-verdichtendem, kontrastivem und politischem Erzählen, das von politischer Unterdrückung, Korruption und Karriereobsession erzählt und Lebensentwürfen nachgeht, die den staatlich zugelassenen Raum zwischen Unterwerfung und Widerstand austesten. Erzählt wird ebenso die Geschichte von Liebe und Betrug, von der unbegrenzten Erziehbarkeit des Menschen durch die Kunst, der beinahe märchenhaften Transformation des Inhumanen in selbstgenügsame Humanität, eingebettet in den Polit- und Psychothriller, in dem sich der Stasi-Offizier Wiesler als einsam und teilweise *undercover* kämpfender Held in spannenden Aktionen gegen seine endlich als Widersacher erkannten Gegner, denen er zuvor treu gedient hatte, durchsetzt.

Gerade diese in den Kritiken kaum berücksichtigte Hybridität der filmischen Erzählweisen, Hybridität im Sinne einer Verschmelzung, Heterogenität von Ansätzen, ebenso wie das *Cross-over*-Genre aus Politthriller, Melodram, Psychodrama, Gesellschaftskritik und Liebesfilm, das ebenfalls zu einem Mix an genrebedingten Fiktionalisierungsstrategien führt, scheinen mir den Film gerade auch im Hinblick auf eine filmanalytische Auseinandersetzung im Unterricht besonders interessant zu machen.

Die Filmanalyse sollte zunächst den Blick dafür schärfen, dass das filmische Erzählen dieses Films aus unterschiedlichen Erzählweisen besteht, denen bestimmte Genres entsprechen. Sie sollte die Aussagepotentiale dieser Erzählweisen und Fiktionalisierungsstrategien, ihre Vereinbarkeit, Überschneidung oder auch gegenseitige Entkräftung untersuchen. Sie analysiert die filmsprachlichen Strategien dieser Vermischung und ihrer Wirkungspotentiale. Damit schult sie eine entscheidende Medienkompetenz, denn viele erfolgreiche Mediengenres führen ihren Erfolg auf das Verwischen der Grenze zwischen Fakten und Fiktion zurück, die die „dramaturgische Struktur fiktionaler Formen mit der Kommunikation von dokumentarischer Authentizität verkoppeln“ (Segeberg 2009: 158), wie z.B. Dokusoap, Dokudrama, Dokufiction.

Dieses Spiel mit Grenzen, Grenzüberschreitungen und -verwischungen, die grenznegierende Liaison von Fakten und Fiktion bestimmt aber nicht nur die Medien, sondern in zunehmendem Maße auch die Alltagskultur. Gerade für Jugendliche gehören transitorische Prozesse daher zur Normalität. Sie erfahren Entgrenzungen und Durchmischungen, Verwandlungen, zudem häufig in Verbindung mit wahrnehmungsüberfordernder Bewegungsbeschleunigung, wie sie die Schnitttechniken vieler Musikvideos bestimmt.

Die für diese Mediengenres ebenso wie für die Alltagskultur besonders wichtige Fiktionskompetenz kann daher durch eine filmanalytisch orientierte Auseinandersetzung mit dem Genremix und der hybriden Erzählweise dieses Films in besonderer Weise geschult werden.

Renate Bürner-Kotzam (2012), Überführung und Idealisierung eines Täters. Eine Auseinandersetzung mit der hybriden Erzählweise in dem Film ‚Das Leben der Anderen‘. *Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht* 17: 2, 19-31. Abrufbar unter http://zif.spz.tu-darmstadt.de/jg-17-2/beitrag/Buerner_Kotzam.pdf.

3. Die Verbindung von hybriden Erzählweisen und klarer Filmsprache

„Das Leben der Anderen“ bietet sich auch deswegen für eine filmanalytische Schulung im Unterricht an, weil sich die heterogenen Erzählweisen mit einer klaren Filmsprache verbinden. Daher kann der wahrnehmungslenkende Einfluss der filmsprachlichen Zeichensysteme in diesem Film überzeugend verfolgt werden, so dass die Lerner nachvollziehen können, wie erst die Kombination der einzelnen Zeichensysteme die filmische Aussage ergibt.

Die Filmsprache beschränkt sich auf wenige Einstellungsgrößen, wie die Nah- und Großaufnahmen, die sich auf das Befinden der Figuren oder das Hervorheben von Motiven konzentrieren. Gerade diese dominierenden Einstellungsgrößen entsprechen eher einem teleskopischen Blick, nicht aber der Wahrnehmung des menschlichen Auges, die eher mit der Einstellungsgröße Totale verglichen werden könnte. Sie scheinen das Thema des beobachtenden Blicks formal umzusetzen. Halbnahe, selten halbtotale Einstellungen situieren die Figuren in ihren Lebenswelten, in denen die kontrastive, daher reduzierte Farbgestaltung und Lichtführung besonders unterstützend zur Geltung kommt. Ebenso reduziert wirksam wird – wie später gezeigt wird – Kameraperspektive und Kamerafahrt eingesetzt.

Wegen dieser Verbindung von formalästhetischer Klarheit und hybridem Erzählen kann die Analyse des Films im Unterricht schon an wenigen exemplarischen Sequenzen deutlich machen, dass filmisches Erzählen aus dem komplexen Zusammenspiel unterschiedlicher filmsprachlicher Zeichensysteme und der ihnen eigenen ästhetischen Verdichtung entsteht. Sie kann ebenso erarbeiten, wie dieses Erzählen, das nicht nur relativ komplex ist, sondern auch in einem vom filmischen Erzählen vorgeschriebenen zeitlichen Rhythmus wahrgenommen wird, Wahrnehmung und Gefühle steuert. Vor der Analyse einzelner Sequenzen des Films sollte der Film allerdings in seiner ganzen Länge gezeigt werden, auch wenn die Schüler/Studenten den Film schon gesehen haben, weil die Erarbeitung der unterschiedlichen Themen immer wieder auf die Filmkenntnis rekurren muss.

Ein Ausspielen oder bewertendes Hierarchisieren der Erzählweisen, wie sie in einer Besprechung exemplarischer Filmkritiken leicht nachgewiesen werden kann, sollte vermieden werden, um stattdessen die Chance dieses Films zu nutzen, zunächst die Wahrnehmung zu schärfen für die filmsprachliche Präsentation der einzelnen Erzählweisen und ihrer Vermischungen. Erst mit dieser geschärften Wahrnehmung lässt sich feststellen, ob und welche Aussagepotentiale die Wirkung des Films bestimmen.

4. Die filmische Exposition

Die erste Aufnahme des Films zeigt eine schwarze Leinwand unterlegt mit dem Geräusch marschierender Stiefelschritte, im ersten Bild identifiziert als On-Ton der Schritte eines uniformierten Wächters, der einen jungen Mann einen langen, schlecht beleuchteten Gang entlangführt. Inserts⁴ informieren während dieses Gangs über Zeit und Ort: „1984, Berlin-Hohenschönhausen – zentrale Untersuchungshaftanstalt des Ministeriums für Staatssicherheit (MfS)“ (00:00:18 – 00:00:36). Es ist die Zentrale der DDR-Repressalien, belasteter und belastender Erinnerungsort für tausende politisch verfolgte und gefolterte Menschen. Kurz darauf wird der junge Mann in das Verhörzimmer von Gerd Wiesler geführt, Hauptmann für Staatssicherheit, Ver- und Abhörspezialist, zugleich Dozent und Ausbilder der Stasi-Hochschule.

Der expositorische Filmanfang macht den Zuschauer mit Zeit, Ort und Hauptfigur bekannt und intoniert das Leitthema der rücksichtslosen Überwachung. In der 9. Filmminute kennt man die beiden Lebenswelten, die die Filmgeschichte strukturieren, die der Stasi-Mitarbeiter und Politiker einerseits und die der observierten Künstler und Journalisten andererseits, und damit kennt man die narrative Strategie der Kontrastierung. In der 14. Minute kennt man die Verquickung von politischer Macht, Karriereobsession und sexuellem Begehren.

Schon die ersten Aufnahmen und ihr gesellschaftspolitischer Subtext führen in die filmische Erzählweise und ihre Problem- und Irritationsfelder ein. Die Figurenkonstellation der chronologisch erzählten fiktiven Geschichte präsentiert politisch und historisch verortete Lebensmöglichkeiten und -schwierigkeiten während der letzten fünf Jahre des repressiven Überwachungsstaats DDR und der ersten beiden Nachwendejahre. Das filmische Erzählen verbindet eine auf akribischer Recherche beruhende Detailbesessenheit bei der Inszenierung seines politischen Themas mit parabolisch verdichtendem Erzählen, das vielfach monierte politische Ungenauigkeiten in Kauf nimmt, um den DDR-Alltag auf Bspitzeln und Bspitzeltwerden und die gesellschaftliche Realität auf die

Renate Bürner-Kotzam (2012), Überführung und Idealisierung eines Täters. Eine Auseinandersetzung mit der hybriden Erzählweise in dem Film „Das Leben der Anderen“. *Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht* 17: 2, 19-31. Abrufbar unter http://zif.spz.tu-darmstadt.de/jg-17-2/beitrag/Buerner_Kotzam.pdf.

Konfrontation von Künstlern der Berliner Theaterszene, Stasi-Offizieren bzw. Politikern einschränkt, um die das Alltagsleben der Künstler bestimmende politische Kontrolle und Überwachung spannungsorientiert erfahrbar zu machen. So sagt Ulrich Mühe in einem Interview: „Wir wussten, dass sie uns beobachteten, dass sie zuhörten, dass sie versuchten, auf Partys zu kommen. Das gehörte immer zum ganz normalen Leben“ (Brüggemann 2010: 64).

5. Der Zuschauer als Spion

Was als Beeinträchtigung des politisch-kritischen Anspruchs kritisiert wird, kann ebenso als eine weitere Erzählweise geschätzt werden. Diese narrative Kontrastierung unterstützt die Parallelmontage, die die Lebenswelten der Künstler und der sie abhörenden Stasi konfrontativ verbindet und damit einen Eindruck vermittelt von dem geschlossenen System des Bespitzeln und Bespitzeltwerdens.

Bei dieser imaginären Zusammenführung der beiden entgegengesetzten Lebenswelten nötigt sie dem Zuschauer die Rolle des obersten Beobachters auf: Er ist unsichtbarer Mithorcher auf dem Dachboden, unterstützt durch die „empfindliche und überdeutliche Tonwiedergabe“, die einem „nuancierten Kopfhörererton“ (Vierck 2008: 235) ähnelt. Aber im Gegensatz zu dem abhörenden Wiesler, der zwar die Einblicke des Zuschauers bestimmt, sieht der Zuschauer, was und auch dass Wiesler abhört.

Wie sehr Einstellungsgröße (ES), Kameraperspektive und Montage den Zuschauer zum Mitspion machen, wurde wiederholt betont. Mehr noch als Wieslers Ohr sind die privatesten Lebensbereiche seinem Blick ausgesetzt. Er ist derjenige, der allen Blicken folgt, alle Beobachtungen beobachtet und so ihre dichte Vernetzung erkennt. Nur in dieser Rolle des mitwissenden Beobachters kann er später auch zum einzigen Vertrauten Wieslers werden, der seine Erschütterungen und Veränderungen mitbegleitet. Nur er sieht, wenn Wiesler nicht mehr abhört, sondern zuhört. Er allein ist der Begleiter des Stasi-Hauptmanns, an dessen gesellschaftlicher und privater Einsamkeit auch sein Läuterungsprozess nichts ändert, denn selbst sein Begehren nach Christa-Maria Sieland, seine Zuneigung zu Georg Dreyman kennt nur der Zuschauer.

Diese Rolle wird unterstützt durch den dramatischen Aufbau des Films, der den gefühlkalten Stasi-Hauptmann, dem jede menschliche Regung fremd zu sein scheint, in der ersten Hälfte des Films vorstellt, die Wandlung zum „guten Menschen“ eher in der zweiten Hälfte entfaltet.

Diese chronologische Abfolge präsentiert den Unmenschen als überwunden, das Menschliche unter den von der politischen Realität aufgenötigten Verhärtungen freigelegt, und beschattet auf diese Weise, dass dieser Stasi-Hauptmann als Täter skrupellos hunderte Menschen verfolgt und gequält hat.

6. Lückenlose Überwachung

Ebenfalls exemplarisch kann erarbeitet werden, wie differenziert die klar strukturierende Filmsprache verschiedene Narrative einführt, wie zum Beispiel das der Observierung.

Mit den ersten Bildern intonieren Kameraperspektive und die die Bildinformationen bestimmende Einstellungsgröße das Thema der Überwachung, denn die erste Aufnahme von Wieslers Büro ist eine Großaufnahme, die nicht ihn zeigt, sondern sich auf das im Schreibtisch versteckte Aufnahmegerät konzentriert, das von der Hand des noch unsichtbaren und mit dieser Geste eingeführten Wiesler eingeschaltet wird (00:00:39). Bildkadrung und Aufsicht unterstützen die Aufmerksamkeitslenkung auf das Gerät und den Finger Wieslers und damit auf die Bedeutung des Überwachungsthemas, dessen Einführung jeder zwischenmenschlichen Kontaktaufnahme vorausgeht.

Sobald der junge Mann Wieslers Büro betritt, zeigt die Nahaufnahme das Portrait des Staatsratsvorsitzenden Erich Honecker, das zwischen ihm und Wiesler an der Wand hängt (00:00:44). Die auf das Portrait zentrierte Bildkadrung und die leichte Aufsicht machen klar, dass Honecker nicht nur auf den Häftling, sondern auch auf den verhörenden Wiesler herabblickt und damit auch den Beobachtenden unter Beobachtung hält. Der Bildausschnitt betont, wie Honeckers Blick an der Spitze dieses Figurendreiecks die Verhörszene beherrscht, noch bevor es zu einem Blickkontakt zwischen Wiesler und dem jungen Mann kommt. Dadurch lenkt die Einstellung

Renate Bürner-Kotzam (2012), Überführung und Idealisierung eines Täters. Eine Auseinandersetzung mit der hybriden Erzählweise in dem Film ‚Das Leben der Anderen‘. *Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht* 17: 2, 19-31. Abrufbar unter http://zif.spz.tu-darmstadt.de/jg-17-2/beitrag/Buerner_Kotzam.pdf.

die Wahrnehmung auf das System gegenseitiger Beobachtung und Kontrolle, das den Machtapparat der Stasi kennzeichnet. Diesen Einblick in das System gegenseitiger Bespitzelung verbindet der Film mit bestimmten Figurenkonstellationen: Grubitz und Wiesler beobachten Hempf im Theater und auf der Premierenfeier, Grubitz beobachtet Wiesler, während der Christa-Maria Sieland verhört. Selbst Grubitz, Wieslers Chef, wird während der unter dem Decknamen 'OV Lazlo' laufenden Überwachung des Künstlerpaares telefonisch kontrolliert.

In der anschließenden Nahaufnahme sitzt Wiesler mit unbeweglichem Gesicht hinter seiner Schreibtischbarrikade, seine machtgestützte Selbstsicherheit verstärkt durch die leichte Untersicht, die sich ebenso wie die ES wiederholt, wenn Wiesler in der nächsten Filmsequenz dieses zermürbende Verhör als Dozent der Hochschule zu Lehrzwecken einsetzt. Seine Bezeichnung der DDR als „humanistisches System“ (00:01:15) scheint sich für ihn problemlos mit der entmenslichenden Anrede des jungen Häftlings als Nummer zu verbinden. Die Filmsprache intensiviert die Degradierung des jungen Mannes zum Objekt, wenn der On-Ton seiner Antworten mitten im Satz mithilfe der raum- und zeitüberbrückenden, kohärentes Erzählen sichernden Kontinuitätsmontage zum Off-Ton der Aufnahme des Abhörgeräts wird (00:02:06), den die Studenten der MfS-Hochschule während der Vorlesung Wieslers hören.

Vertieft wird der Eindruck von der zur Machtlegitimierung eingesetzte Observierungsobsession der Stasi durch eine erneute Großaufnahme des dadurch bilddominierenden Abhörgeräts, wiederum mit dem Finger Wieslers auf der Taste, bevor der Zuschauer durch die Halbtotale des Lehrsaals eine räumliche und situative Orientierung erhält. MfS-Oberstleutnant Grubitz, als Überwacher der DDR-Kultur auch Vorgesetzter Wieslers, wird diese Legitimierungsfunktion ein paar Minuten später inbezug auf den Dramatiker Dreyman machtpolitisch konkretisieren: „Wenn alle so wären wie der, wäre ich arbeitslos“ (00:06:54).

Die ersten Sätze, die Wiesler in diesem Lehrsaal als Dozent an seine Studenten richtet und die sich auf die indirekte Fluchhilfe des jungen Angeklagten beziehen, konturieren seine Persönlichkeit: „Die Gegner unseres Staates sind arrogant. [...] Wir müssen Geduld haben mit ihnen.“ (00:09:13) Für ihn garantieren Misstrauen und Verachtung dem Einzelnen gegenüber die Reinheit seiner politischen Ideale. Sobald jemand von den staatlich verordneten Vorschriften abweicht, wird er zum Feind des Sozialismus, zum „Gegner unseres Staates“. Seine rücksichtslose Verteidigung der kommunistischen Ideale markiert schon eine studentische Frage nach der Menschlichkeit dieser Verhörmethoden als verhaltensauffällig (00:03:05), was den engen gesellschaftlichen Verhaltensspielraum verdeutlicht. Großaufnahme und Aufsicht betonen die sorgfältige Markierung des Kreuzes hinter dem Namen des Fragenden.

Wieslers Aufforderung zur Geduld mit diesen als 'Staatsfeinde' bezeichneten Menschen ist zynisch, denn sie meint, wie der Film in einer Rückblende klarmacht, die Geduld eines stundenlangen Verhörs, um dem schließlich Zusammenbrechenden ein Geständnis abzupressen zu können. Die Stasi arbeitete mit Methoden, die gegen die Verfassung der DDR verstießen (Gieseke 2010: 52). Der gefühlskalt, unbestechlich und korrekt auftretende Wiesler ist überzeugt davon, mit diesen menschenverachtenden Methoden ein menschliches Gemeinwesen errichten zu können. Damit befolgt Gerd Wiesler den Befehl seines obersten Vorgesetzten, des Ministers Mielke, „anderen Personen unter die Haut (zu) kriechen und ins Herz (zu) blicken, damit das MfS weiß, wer die Person ist und wo sie steht“ (Mersiowsky 2010: 65). Wie riskant dieser Befehl ist, da der Mensch doch die letzte 'Schwachstelle' für jedes Kontrollvorhaben zu bleiben scheint, erzählt der Film ebenfalls.

7. Die innige Beziehung zwischen Täter und Opfer

In größtmöglichem Kontrast zu dem Stasi-Abhörspezialisten Gerd Wiesler scheint der von ihm observierte Georg Dreyman (Sebastian Koch) zu stehen: ein in Ost und West bekannter Dramatiker, Nationalpreisträger und Freund Margot Honeckers, Lebensgefährte der bekannten Schauspielerin Christa-Maria Sieland (Martina Gedeck), kultiviert, freundlich-offen, von sich und der Bedeutung der Kunst überzeugt.

Doch trotz der filmsprachlichen Betonung der gegensätzlichen Lebensweisen und Lebenswelten beider Männer kann man auch eine mitlaufende Erzählung verfolgen, die dieses kontrastive filmische Erzählen konterkariert, bzw. die Kontrastprofile verwischt. Die beiden Welten werden zunächst durch die Kontinuitätsmontage einander gegenübergestellt, um sie dann in der Parallelmontage durch die Observierung miteinander zu verbinden, wobei diese Verbindung das Leben von Georg Dreyman und Christa-Maria Sieland gleichzeitig der Observierung ausliefert, was dem Zuschauer durch seine aufgenötigte Mitspionage deutlich wird.

Renate Bürner-Kotzam (2012), Überführung und Idealisierung eines Täters. Eine Auseinandersetzung mit der hybriden Erzählweise in dem Film ‚Das Leben der Anderen‘. *Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht* 17: 2, 19-31. Abrufbar unter http://zif.spz.tu-darmstadt.de/jg-17-2/beitrag/Buerner_Kotzam.pdf.

Dennoch gibt der Film auch immer wieder Hinweise darauf, dass beide Männer Entscheidendes verbindet: Beide werden als staatstreue DDR-Bürger eingeführt. Beide demonstrieren gleich in den ersten Filmsequenzen, dass sie diese Staatstreue verteidigen: Wiesler durch sein gefühlskaltendes Verhör zu Beginn des Films und Dreyman verhält sich im ersten Teil des Films „linientreu“ (00:06:53), so wie ihn Oberstleutnant Grubitz vorstellt, als er mit Wiesler die Premiere von Dreymans neuem Drama besucht. Beide sind Idealisten, überzeugt von der Perfektionierbarkeit des Systems und bereit, große Anstrengungen zu unternehmen, um diese Überzeugung zu verteidigen. Dreyman hält die DDR trotz seiner Kenntnis der Schwächen „für das schönste Land der Welt“ (00:07:01), wie Grubitz dem skeptischen Wiesler gegenüber betont. Selbst als Paul Hauser, ein Bekannter Dreymans und offen systemkritischer Journalist, seine geplante Vortragsreise in die BRD wegen Ausreiseverbots absagen muss, verteidigt Dreyman das Verbot. Hauser wirft ihm auf seiner Geburtstagsfeier die Gefahr dieses realitätsverleugnenden Idealismus vor: „Du bist so ein jämmerlicher Idealist, dass du schon fast ein Bonze bist“ (00:31:11ff).

Als Georg Dreyman im Gespräch mit Kulturminister Hempf (Thomas Thieme) nach der Premiere seines neuen Theaterstücks sich für seinen seit Jahren mit Berufsverbot belegten Freund, den Theaterregisseur Jerska, einsetzt, tut er dies im idealistischen Glauben, den skrupellosen Machtpolitiker davon überzeugen zu können, dass sich kritisches Verhalten mit sozialistischer Überzeugung verbinden kann. Sein vorsichtiges Plädoyer für den Freund ist dennoch, wie die vorangegangene Sequenz der Vorlesung Wieslers dem Zuschauer klagemacht hat, auch Kritik der Kulturpolitik. Während dieses Gesprächs lenkt die Nahaufnahme die Aufmerksamkeit auf die Mimik der beiden, um ebenso zu zeigen, wie sehr Georg Dreyman sich bemüht, seinen Worten durch verständnisbemühte Anpassungssignale Überzeugungskraft zu verleihen: „Ich bin ja der Meinung, dass Sie ihn (Jerska) zu hart beurteilt haben. Sicher, er hat mit seinen Äußerungen über die Stränge geschlagen. Keine Frage [...]“ (00:14:12ff). Mit diesem Anpassungsgestus grenzt er sich auch beschwichtigend von Hauser ab, als der Hempf in offensiver Deutlichkeit kritisiert.

Hempfs amüsiert sich über Dreymans marxistische Überzeugung von der Veränderbarkeit des Menschen: „Menschen verändern sich nicht“ (00:15:21). Damit bietet sich diese Szene als Kontrastfolie an, auf der der Film erzählt, wie einer seiner treuesten Gefolgsleute, der Stasi-Hauptmann Wiesler, Dreymans Menschenbild bestätigt.

Hempfs kalt lächelnder Verrat am sozialistischen Menschenbild ist Ausdruck selbstgewisser, auf keine ideologische Legitimation angewiesener Machtpolitik, die sich über die ohnmächtige Gutgläubigkeit des Idealisten Dreyman amüsiert und auch der scheinbar unbeschwerten Ausgelassenheit der im Hintergrund feiernden Theaterleute den von ihr bemessenen, daher jederzeit veränderbaren Raum zuweist. Seine machtpolitische Selbstgewissheit verbindet sich mit einer gefährlichen Primitivität, wenn er sich in karikierender Überzeichnung bulettenverschlingend über Dreymans Gutgläubigkeit mokiert, indem er die Unsterblichkeit der Hoffnung zitiert (00:15:33 – 00:15:49), damit aber die Ausweglosigkeit von Jerskas Situation umschreibt.

Der Dreierkonstellation Dreyman-Hauser-Jerska steht die der staatlichen Macht gegenüber: in der letzten Aufnahme dieser Filmsequenz sieht der Zuschauer, wie Wiesler und Grubitz das Gespräch zwischen Hempf und Dreyman beobachten (00:15:52), in gewisser Weise auch die Observierung der Feier vervollständigen, um auch choreographisch zu zeigen, in welchen engen Räumen kulturpolitischer Observierung sich die Kulturschaffenden bewegen.

Dabei entfaltet die Figurenkonstellation: Dreyman-Jerska-Hauser innerhalb weniger Filmminuten ein relativ differenziertes Spektrum an politischen Verhaltensmöglichkeiten unter repressiven politischen Bedingungen.

Auch Gerd Wiesler lehnt Georg Dreyman nach dem ersten Blick durch sein Fernglas spontan ab. Im Gegensatz zu Hempf, der als Machtpolitiker in der Kunst per se ein Gefahrenpotential sieht und als begehrender Mann Dreyman als seinen Kontrahenten ausschalten will, begründet sich Wieslers Ablehnung vielleicht auch darin, dass er in der angeblichen „Arroganz“, die er Georg Dreyman unterstellt (00:06:47), mit der eigenen konfrontiert wird, die ebenso wie Georg Dreyman für den Erhalt des eigenen Ideals kämpft, dem er widersprechende Erfahrungen opfert, wenn er sich auch mit anderen Strategien als Dreyman über die Schwächen des Systems hinwegsetzt. Als sich beide Männer später unabhängig voneinander und dennoch gemeinsam bemühen, ihren Kontrahenten Hempf auszuschalten, indem sie Christa-Maria Sieland überreden, nicht, wie von Hempf befohlen, zu ihm ins Hotel zu fahren, greifen sie erstaunlicherweise auf dieselbe idealistische Argumentation zurück, dass die Überzeugungskraft der Kunst machtpolitische Abhängigkeiten überwindet. Während Georg Dreyman

Renate Bürner-Kotzam (2012), Überführung und Idealisierung eines Täters. Eine Auseinandersetzung mit der hybriden Erzählweise in dem Film ‚Das Leben der Anderen‘. *Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht* 17: 2, 19-31. Abrufbar unter http://zif.spz.tu-darmstadt.de/jg-17-2/beitrag/Buerner_Kotzam.pdf.

trotz seiner Kenntnis des Schicksals von Jerska wiederholt beteuert: „Du brauchst ihn [Hempff] nicht!“ über Wieslers ergriffenes Gesicht läuft, während er nicht mehr abhören kann, sondern die Musik ihn zum Mithören 'zwingt'. Eine langsame Fahrt um Wiesler, der auf dem trostlosen Dachboden zwischen seinen Abhörgeräten sitzt, zelebriert diese Ergriffenheit (00:51:10 – 00:55:36) und begründet: „Du bist eine große Künstlerin. Ich weiß es. Und dein Publikum weiß es auch“ (00:56:02 – 00:56:08), greift Wiesler trotz seiner Kenntnis der Hintergründe dieser Abhöraktion und ihrer Bedeutung kurz darauf diese realitätsferne Argumentation auf: „Verkaufen für die Kunst? Die hat sie doch schon. [...] Sie sind eine große Künstlerin“ (00:102:25ff).

Auch die relativ schnelle Schnittfolge der Parallelmontage betont diese Nähe beider Männer in ihren entgegengesetzten Lebenswelten, wenn sie zeigt, dass beide, Dreyman am Telefon seiner Wohnung und der observierende Wiesler am Abhörgerät auf dem Dachboden, gemeinsam den Selbstmord Jerskas erfahren (00:49:40 – 00:49:56).

Die Frage Dreymans, nachdem er „Die Sonate vom Guten Menschen“, ein Geschenk Jerskas zu seinem 40. Geburtstag, gespielt hat, ob jemand nach dem Hören dieser Musik „noch ein schlechter Mensch sein“ kann (00:52:16), wird nicht nur durch die Träne beantwortet, die 51:39) Dreymans Frage wird auch beantwortet durch die Entscheidung, die beide Männer in diesem Moment treffen: Dreyman, den SPIEGEL-Artikel über die unveröffentlichte Selbstmordrate in der DDR zu schreiben, und Wiesler, diese subversiv gewordene Tätigkeit zu schützen, in dem Augenblick, wo sie tatsächlich Anlass zur Überwachung böte.

8. Begehren, Läuterung und Freundschaft

Die Filmsequenz des Theaterbesuchs erzählt die erste Begegnung der beiden Welten. Daher wird der Filmtitel auf schwarzer Leinwand untermalt mit der Geräuschkulisse des Theaterpublikums vor Beginn der Vorstellung auch erst in diesem Moment, also in der 6. Filmmminute, für 6 Sekunden eingeblendet (00:06:12 – 00:06:18), bevor die Nahaufnahme Wiesler und Grubitz in der Theaterloge Platz nehmen lässt.

In derselben Sequenz beginnt aber auch die Geschichte des Begehrens, der „Gesichter der Liebe“, wie der bezeichnende Titel von Dreymans Drama heißt, den man mit den Augen Wiesler liest, als er das Programmheft während der Pause anschaut (00:09:10).

Begehrt wird Christa-Maria Sieland, die gefeierte Schauspielerin, die der Zuschauer als Hauptdarstellerin dieses Dramas und damit auch als Objekt der Blicke anderer kennenlernt, zunächst beobachtet und begehrt vom Publikum, unter dem sich auch die drei Männer, Dreyman, Hempff und Wiesler, befinden, von deren unterschiedlichen Sehnsüchten der Film erzählt.

Kultusminister Hempff behält nicht nur ihren Auftritt, sondern auch ihren Tanz mit Dreyman auf der anschließenden Premierenfeier im Auge und streichelt mit seiner Hand Christas Hinterteil unter ihrem erotisierend wirkenden grauen Seidenkleid, um ihr, aber auch dem Zuschauer, sein sexuelles Interesse zu signalisieren (00:13:32). Er begleitet diese Geste mit einer süffisanten verbalen Drohgebärde, die sein Gegenüber Dreyman, aber sicher auch Christa-Maria daran erinnern, dass der Künstler die Partei mehr brauche als sie den Künstler, um seine Besitzansprüche ihr gegenüber machtpolitisch abzusichern (00:13:32). Der harte Schnitt und die anschließende Großaufnahme dieser nur für den Zuschauer sichtbaren Geste betonen ihre Obszönität.

Der dritte Begehrende ist Wiesler. Die Großaufnahme macht deutlich, dass er – offenbar schon hier – angerührt von Christa-Marias Spiel das Fernrohr sinken lässt, das heißt, das Beobachten vergisst, um sich schauend berühren zu lassen (00:07:41).

Mit diesem ungeschützten Blick beginnt aber nicht nur die Geschichte seines Begehrens. Hier setzt auch die idealistische Erzählung seiner Läuterung ein. Die Filmkritik verkürzt die Transformation Wieslers vom Überwacher zum Beschützer auf zwei Schlüsselszenen, und zwar die seiner Brechtlektüre und die seiner Tränen während Dreymans Klavierspiel. Sie scheint auch hier zu übersehen, dass sich mit der kontrastiven und simplifizierenden Erzählstruktur ein differenziert entfaltendes Erzählen verschiedener Themen verbindet, die aufgrund der ruhigen Kamera und der wenigen, gezielt eingesetzten filmsprachlichen Mittel verfolgt werden kann. Schon in der 7. Filmmminute betont eine Großaufnahme den bereits erwähnten aufmerksam schauenden Blick Wieslers,

Renate Bürner-Kotzam (2012), Überführung und Idealisierung eines Täters. Eine Auseinandersetzung mit der hybriden Erzählweise in dem Film ‚Das Leben der Anderen‘. *Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht* 17: 2, 19-31. Abrufbar unter http://zif.spz.tu-darmstadt.de/jg-17-2/beitrag/Buerner_Kotzam.pdf.

um die Berührbarkeit eines Menschen anzudeuten, der kurz zuvor als der Inbegriff gefühllosen Verhaltens vorgestellt wurde.

Den „gelben Brechtband“, den Dreyman später vergeblich sucht (00:48:51), hat Wiesler entwendet, nachdem er als Systemkritiker verfeimte Jerska den Abhörenden darauf aufmerksam gemacht hat, als er während der Geburtstagsparty Dreymans darin liest: „Ist immerhin Brecht“ (00:29:40). Der Zuschauer sieht Jerska in der Bildmitte einer halbnahen ES auf dem Sofa sitzend in dem gelben Brechtband lesen. Wiesler, der auf dem Dachboden mithört und notiert, holt sich später diesen Band aus Dreymans Wohnung.

Auch hier erzählt der Film, dass Begehren und Läuterung Wieslers zusammenhängen. Grubitz hatte Wiesler zuvor mitgeteilt, dass die Beziehung von Minister Hempf zu Christa-Maria außerhalb der Observation zu bleiben hat (00:35:15ff), da Hempfs erotische Ambitionen Ursache und Zweck der Observation sind, deren Ziel es ist, seinen Konkurrenten Dreyman auszuschalten, wobei sich gerade dieses politisch korrupte Verhalten karrierefördernd für die Observierenden auswirken würde, um sie als Mitwisser zum Schweigen zu verpflichten.

Die Kontinuitätsmontage, die davon profitiert, dass Nachfolgendes als verursacht gesehen wird, macht klar, dass die tiefgreifende Veränderung Wieslers durch die Erschütterung seiner politischen Ideale ausgelöst wird, die bisher die Trostlosigkeit seines Lebens gerechtfertigt haben, denn sie lässt diese desillusionierende Information, dann Wieslers zeitlich getakteten Schnellsex mit einer in die Wohnung bestellten Prostituierten und seinen anächtigen Gang durch die Wohnräume des Künstlerpaares aufeinanderfolgen. Die Filmsprache stellt klar, dass dieser Gang Wiesler (00:47:18 – 00:47:57) nicht mehr der Observierung dient. Wiesler überschreitet die Grenze zwischen den beiden Lebenswelten, die zwischen dem Dachboden als Abhörzentrale und der Wohnung des Künstlerpaares als klare semantische Oppositionen lag, um die bisher abgehörten Lebensspuren sehnsüchtig-wehmütig nachzuempfinden: die letzte lange halbnahen ES zeigt ihn in hockender Stellung vor dem Bett des Paares, bei dessen Geschlechtsverkehr er Ohrenzeuge war. Seine linke Hand berührt zart, beinahe adorierend das Bettlaken an der untersten Ecke des Bettes (00:47:50 – 00:47:57). Die leichte Untersicht unterstützt die Assoziation seiner innigen, fast religiös anmutenden Verehrung vor dem an der Wand gelehnten dreiteiligen Spiegel. Dass er bei diesem Gang auch den Brechtband mitgenommen hat, erfährt der Zuschauer in der anschließenden Filmsequenz, in der auf Dreymans Frage nach dem verschwundenen Buch eine Großaufnahme Wiesler antwortet, der auf seiner Couch liegend in dem gelben Band liest. (00:49:02). Wenn der Zuschauer Wieslers Lektüre, Brechts Liebesgedicht ‚Erinnerungen an Marie A.‘, durch die rezitierende Stimme Dreymans hört, gewinnt er einen Eindruck von der einführenden Nähe, die die Literatur zwischen Dreyman und Wiesler herzustellen vermag.

Diese Nähe stellt sich auch her, wenn Wiesler Dreymans Argumentation aufgreift, und es ihm so gelingt, Christa-Maria Sieland zu überzeugen, der Verabredung mit Hempf nicht Folge zu leisten. Dementsprechend suggeriert auch die Filmsprache zwischen diesen beiden die größere Nähe: Die Nahaufnahmen des Paares, das sich in seiner Wohnung gegenübersteht, während Georg Dreyman sie beschwört, lenken die Wahrnehmung nicht nur auf ihre Mimik und Körperhaltung, sondern auch auf den relativ großen Abstand zwischen beiden, der sich auch im Laufe des Gesprächs durch die langsame Kamerafahrt auf Christa-Maria zu eher zu vertiefen scheint, denn diese Kamerafahrt 'drängt' Dreyman aus dem Bild, während sie ihm ihre ernüchterten und ernüchternden Einsichten mitteilt. Ihre Worte werden zum Off-Ton aus dem Abhörgerät Wieslers, auf den die Kamerafahrt in der nächsten Aufnahme dieser Parallelmontage wie in einer Fortsetzung ebenso langsam zufährt (00:56:55f), um zu betonen, wie sehr ihn diese Worte berühren, die er, wie seine auf der Schreibmaschine ruhenden Hände und auch seine ungewöhnliche vornübergebeugte Körperhaltung zeigen, trotz Kopfhörer, nicht mehr abhört, sondern denen er zuhört, atmosphärisch untermalt durch ein für die Dachbodenbeleuchtung ungewöhnlich warmes Licht, das auf sein Gesicht fällt.

Gerade diese kontrastive Bildfolge von der sich legitimierenden Christa-Maria zu dem konzentriert zuhörenden Wiesler kann verdeutlichen, dass die Montage durch die Zusammenstellung zweier Bilder einen Sinn erzeugt, der dem separat betrachteten Bild nicht zu entnehmen ist.

Für das Gespräch zwischen Wiesler und Christa-Maria in der Eckkneipe wählt der Regisseur Großaufnahmen, die in Verbindung mit dem häufigen *cross-cutting* nicht nur die mimischen Reaktionen zeigen, sondern auch ihre emotionale und körperliche Nähe an dem kleinen Kneipentisch. Ihre Zuwendung: „Und Sie sind ein guter Mensch“ (00:102:43), scheint das unter allen Verhärtungen und Verrohungen verborgene moralisch Gute freizu-

legen. Der Einsatz der filmsprachlichen Zeichensysteme, also Kameraführung, Einstellungsgrößen, die Montage, selbst das an diesem ungemütlichen Kneipenort eher warme Licht konzentrieren sich auf die Botschaft des Glaubens an das Gute im Menschen, freigelegt und genährt durch die Kunst. Wieslers Bemerkung, „Ich bin doch Ihr Publikum“, erinnert an seinen Theaterbesuch zu Anfang des Films, erinnert auch den Zuschauer damit an seine Fähigkeit, sich durch die Kunst berühren zu lassen. Die beinahe intime Nähe der beiden wird fast schockartig bewusst, wenn die abschließende halbnahe ES wieder das trist-kühle Kneipenambiente, das an Bilder Edward Hoppers erinnert, in das Blickfeld führt.

Wiesler, einmal als Mensch adressiert, folgt diesem Auftrag. Er schützt nicht nur die subversiven Gespräche Dreymans, dessen Artikel auf der Titelseite der westdeutschen Zeitschrift 'Der Spiegel' angekündigt wird, indem er die künstlerische Tätigkeit seines 'Freundes' Dreyman adaptiert und ein selbst erfundenes Theaterstück als Observationsdokument abgibt, als spiele er nun auch dem Staat gegenüber die schützende Überlegenheit der Kunst aus. Er rettet Dreyman, als er die Schreibmaschine als einziges Belastungsmaterial aus der Wohnung entwendet.

Und er ist es, der nachdem er mit ansehen musste, wie die auf die Straße laufende Christa-Maria durch den Aufprall auf einen Lastwagen stirbt, die letzten Worte mit ihr wechselt, so dass er als einziger ihr Geständnis erfährt: „Ich war zu schwach. Ich kann nie wieder gut machen, was ich getan habe“ (00:149:40 – 00:149:48), während sie sich seinem Geheimnis sterbend entzieht: „Ich habe die Maschine“ (00:149:51). In demselben Rhythmus, in dem Dreyman auf die Tote zuläuft, entfernt sich Wiesler rückwärtsgehend von ihr.

Nachdem die Akteneinsicht Dreyman über dieses Geheimnis aufgeklärt hat, bedankt er sich bei dem ihm unbekannt gebliebenen Wiesler, dessen Decknamen HGW XX/7 er den Akten entnommen hat, mit einem anspielungsreichen literarischen Text, als sei er sich ihrer entscheidenden Berührung im Medium der Kunst sicher: 'Die Sonate vom guten Menschen'. Als Wiesler sie mit den Worten: „Das ist für mich“ (02:06:33), in Empfang nimmt, scheint diese Geste versöhnend eine Männerfreundschaft zu besiegeln.⁵

9. Die Überlagerung der Erzählungen

Gerade weil die Empathielenkung aufgrund der klaren Filmsprache gut nachvollziehbar ist, lässt sich im Anschluss an die Analyse der einzelnen Erzählweisen auch fragen, inwiefern sich Erzählweisen eher vermischen oder überlagern, so dass bestimmte Aussagen die Wirkung des Films bestimmen. Am auffallendsten ist die häufig kritisierte Verbindung von politisch-kritischem Erzählen, das die Figuren entsprechend als Opfer und Täter gegenüberstellt, mit dem alten Sehnsuchtsnarrativ von der Läuterung des Bösen durch das Gute und Schöne. Wolf Biermann, dessen Ausweisung in dem Film indirekt angesprochen wird⁶ und der den Film trotz seiner Kenntnis der politischen Realitäten verteidigt, bestätigt diese Sehnsucht: „Wir sind alle wie süchtig nach Beweisen für die Fähigkeit der Menschen, sich zum Guten zu verändern“ (Brüggemann 2010: 59).

Bei dieser Liaison eines Kinos, das seine Möglichkeiten einsetzt aufzuklären, mit einem, das sie einsetzt, eine Welt zu zeigen, in der sich eigene Wünsche realisiert haben, sollte erarbeitet und diskutiert werden, inwiefern die filmsprachliche Lenkung das Verstehen zu sehr in mitfühlendes Verständnis überführt.

Da sich der spielerische Radius von Ulrich Mühe weitgehend auf ein differenziertes Mimikspiel reduziert, das in entsprechenden langen Großaufnahmen festgehalten wird, entsteht eine beinahe intime Nähe zwischen dem Zuschauer und Wiesler. Die Konzentration der Kamera auf sein beherrscht-bewegtes Gesicht scheint ihn seiner Stasirolle zu entkleiden und seine Menschlichkeit freizulegen. Mit dieser ergreifenden, durch die Musik häufig bestätigten Emotionalisierung erschwert die Filmsprache dem Zuschauer, sich der Widersprüchlichkeit seiner Wahrnehmungen bewusst zu werden, zum Beispiel der, dass Wieslers überzeugende Intervention in der Kneipe Resultat seines Abhörwissens und seiner persönlichen politischen Desillusionierung ist. Diese emotional anrührende Überzeugung von der Macht der Schauspielkunst erschwert auch, seine Worte in Verbindung zu setzen mit Christa-Marias Tod, der nicht nur Folge des gnadenlosen Zorns des zurückgewiesenen Ministers ist, sondern den auch Wiesler mitzuverantworten hat. Dies im Auge zu behalten, wird auch dadurch erschwert, dass seine Intervention, die Christa-Maria überzeugt, nicht zu Hempf zu gehen, mit der schon erwähnten Innigkeit der Sterbeszene korrespondiert, bei der sein Geständnis, „Ich habe die Maschine“, den Zuschauer an seinen heldenhaften Einsatz erinnert, mit der er seine Karriere und damit seine bisherige Existenz aufs Spiel setzt, um die belastende Schreibmaschine aus dem Versteck zu holen. Dieser spannungsgeladene Thriller erzählt, wie er seinen

Renate Bürner-Kotzam (2012), Überführung und Idealisierung eines Täters. Eine Auseinandersetzung mit der hybriden Erzählweise in dem Film ‚Das Leben der Anderen‘. *Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht* 17: 2, 19-31. Abrufbar unter http://zif.spz.tu-darmstadt.de/jg-17-2/beitrag/Buerner_Kotzam.pdf.

Vorgesetzten Grubitz in seiner alten Rolle als Abhörspezialist täuscht, um das Versteck der Schreibmaschine zu erfahren und das Künstlerpaar vor dem Zugriff der Stasi zu retten. Der Thriller konzentriert sich auf den wagemutigen Einsatz Wieslers, der dadurch von der Mitverantwortung für ihren Tod als Folge seines bewährten erfolgreichen Verhörs entlastet.

Um diese Entlastung zu unterstützen, heben Großaufnahmen seine Gewissensqual hervor, betonen die Bildausschnitte, dass dieses Verhör unter der Aufsicht von Grubitz steht, gleichzeitig also sein Verhör der Linientreue Wiesler ist, und zeigen die Bildausschnitte die zur Mitarbeit gezwungene Christa-Maria nie mit Wiesler, sondern mit Grubitz und Stasi-Wachpersonal.

Die Rolle des menschengewordenen, einsamen Retters überblendet, dass Wiesler unter von ihm veränderten Parametern nach wie vor in die Situation anderer Menschen eingreift, so wie er auch in die Beziehung eingreift, wenn er Dreyman vor die Haustür holt, um seine Freundin aus dem Auto von Hempf aussteigen zu sehen (00:42:08ff), und damit den von Christa verschwiegenen Dritten in die Beziehung hereinzuholen.

Auch in bezug auf die Rolle der Frau in diesem männerdominierten Film kann man die Frage von Vermischung oder Überlagerung von Erzählweisen exemplarisch aufgreifen.

Im Gegensatz zu Georg Dreyman und Gerd Wiesler hat Christa-Maria Sieland die politische Abhängigkeit der Kunst klar erkannt. Unter Umständen ist der Satz, den sie als Schauspielerin zu Beginn des Films auf der Bühne spricht, während eine Großaufnahme ihren ernsten Gesichtsausdruck und den in die Ferne gerichteten Blick betont: „Warum bleibt mir dies Sehen nicht erspart?“ (00:07:57f) auch Ausdruck dieser schwer lebbaren Erkenntnis, denn sie prostituiert sich gegenüber Hempf im Wissen um den Zusammenhang von erotischem Begehren und machtpolitischer Entscheidung: „Weil sie bestimmen, wer gespielt wird, wer spielen darf und wer inszeniert. Du willst nicht enden wie Jerska. Und ich will es auch nicht! Und deshalb gehe ich jetzt“ (00:56:55f). Mit derselben Klarheit durchschaut sie die Anpassungsanstrengungen ihres Lebensgefährten: „Aber du legst dich doch genauso mit denen ins Bett“ (00:56:43f). Dennoch heben die Großaufnahmen sie zunächst, wie schon erwähnt, als Objekt sexuellen Begehrens hervor und weisen den Zuschauer auf ihre geheimgehaltene Tablettenabhängigkeit hin (00:29:20), – Hinweise, die durch ihre wiederholte Unsicherheit ausstrahlende Körpersprache und Mimik helfen, das Bild einer auslieferungswilligen Frau zu profilieren, bevor der Zuschauer ihre politische Klarheit kennenlernt, zumal die Figurenkonzeption diese Klarheit mit ihrer Konsequenz verbindet, sich prostituierend der Machtpolitik zu unterwerfen. Dies beinhaltet zwar auch eine politische Aussage über den eingegengten Lebensraum, die durch den Selbstmord des ebenso klarsichtigen Regisseurs Jerska bestätigt wird, korrigiert dennoch das Profil einer an den Verhältnissen leidenden Frau nicht, die von den beiden überzeugt handelnden Idealisten Dreyman und Wiesler eingerahmt wird. Dieser Erzähllogik entspricht ihr Opfertod, der den Läuterungsprozess ihrer beiden Männer festigt, so dass das Aktenstudium nach der Wende zwar Georg Dreymans Dankbarkeit gegenüber HG XX/7, dem Decknamen Wieslers, weckt, nicht aber seine Erkenntnis fördert, wie sehr dieser an dem Tod seiner Lebensgefährtin beteiligt ist. Vielleicht trübt die Bestätigung seines idealistischen Menschenbildes auch hier noch seinen Blick.

Gerade die Infiltration der Erzählung vom Sieg der Kunst in die politische Geschichte von der umfassenden Observierung mit ihren überzeugenden Authentisierungsstrategien scheint der Sehnsucht nach dem Sieg des Guten eine die Realität transformierende Macht zu geben.

Andererseits gibt der Film zu bedenken, dass die Geschichte der Menschwerdung keine Geschichte des Erfolgs ist, denn er versäumt nicht, ebenfalls zu erzählen, dass die Menschwerdung durch die Kunst systemübergreifend ohne gesellschaftliche Anerkennung bleibt. Gerade der menschlich anrührende Stasi-Hauptmann Wiesler wird von den DDR-Vorgesetzten für seine eigenwillige Menschlichkeit bestraft, während er in der BRD offensichtlich seine Stasi-Tätigkeit verantworten muss, wie die Bilder des Zeitungen austragenden Wiesler nahelegen, während der skrupellose Machtpolitiker Hempf nach dem Zusammenbruch der DDR nicht zur Rechenschaft gezogen wird.

Filme/DVD

Henckel von Donnersmarck, Florian (2006), *Das Leben der Anderen*. Vertrieb: Touchstone/Buena Vista.

Renate Bürner-Kotzam (2012), Überführung und Idealisierung eines Täters. Eine Auseinandersetzung mit der hybriden Erzählweise in dem Film ‚Das Leben der Anderen‘. *Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht* 17: 2, 19-31. Abrufbar unter http://zif.spz.tu-darmstadt.de/jg-17-2/beitrag/Buerner_Kotzam.pdf.

- Bauder, Marc & Franke, Dörte (2006), *Jeder schweigt von etwas Anderem*. Bauderfilm.
- Klemke, Christian & Lorenzen, Jan N. (2009), *Das Ministerium für Staatssicherheit. Alltag einer Behörde*. Edition Salzgeber D252.
- Kulick, Holger (2006), *Feindbilder. Die Fotos und Videos der Stasi*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Rundfunk Berlin-Brandenburg (2005), *KONTRASTE. Auf den Spuren einer Diktatur*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Steinmetz, Rüdiger (2005), *Filme sehen lernen. Grundlagen der Filmästhetik*. DVD. Frankfurt/Main: Zweitausendeins.
- Steinmetz, Rüdiger (2005), *Filme sehen lernen 2. Licht, Farbe, Sound*. DVD. Frankfurt/Main: Zweitausendeins.

Literatur

- Arburg von, Hans-Georg (Hrsg.) (2008), *Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Literatur und Theater*. Berlin [u.a.]: Diaphanes.
- Bergala, Alain (2006), *Kino als Kunst. Filmvermittlung in der Schule und anderswo*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Biermann, Wolf (2006), Die Gespenster treten aus dem Schatten. In: Brüggemann, Jörn (2010), *Texte. Medien: Florian Henckel von Donnersmarck. Das Leben der Anderen. Materialien und Arbeitsanregungen*. Braunschweig: Schroedel, 57-61.
- Blümlinger, Christa (Hrsg.) (1990), *Sprung im Spiegel. Filmische Wahrnehmung zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien: Sonderzahl.
- Brüggemann, Jörn (2010), *Texte. Medien: Florian Henckel von Donnersmarck. Das Leben der Anderen. Materialien und Arbeitsanregungen*. Braunschweig: Schroedel.
- Burg, Julia (2008), *Filmsemiotik, Filmische Codes und Filmsprache: Die visuelle Übermittlung von Informationen im Film*. Norderstedt: GRIN.
- Deubel, Volker & Kiefer, Klaus H. (Hrsg.) (2003), *Medienbildung im Umbruch. Lehren und Lernen im Kontext der Neuen Medien*. Bielefeld: Aisthesis.
- Falck, Marianne (2006), *Filmheft „Das Leben der Anderen“*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Frederking, Volker (Hrsg.) (2006), *Medien im Deutschunterricht 2005. Themen-Schwerpunkt Jahrbuch. Filmdidaktik und Filmästhetik*. München: Kopaed.
- Gieseke, Jens (2011), *Die Stasi. 1945–1990*. München: Pantheon.
- Henckel von Donnersmarck, Florian (2006), *Das Leben der Anderen. Filmbuch*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Jonas, Hartmut & Josting, Petra (Hrsg.) (2004), *Medien – Deutschunterricht – Ästhetik*. München: Kopaed.
- Josting, Petra; Kammler, Clemens & Schubert-Felmy, Barbara (Hrsg.) (2008), *Literatur zur Wende. Grundlagen und Unterrichtsmodelle für den Deutschunterricht der Sekundarstufen I und II*. Hohengehren: Schneider.
- Kargl, Reinhard (2006), *Wie Film erzählt. Wege zu einer Theorie des multimedialen Erzählens im Spielfilm*. Frankfurt: Lang.
- Klant, Michael & Spielmann, Raphael (2008), *Grundkurs Film 1. Kino. Fernsehen. Videokunst*. Braunschweig: Schroedel.
- Kuchenbuch, Thomas (2005), *Filmanalyse. Theorien. Methoden. Kritik*. Stuttgart: UTB.
- Kühnel, Jürgen (2004), *Einführung in die Filmanalyse. Teil 1: Die Zeichen des Films*. Siegen: universi.
- Kühnel, Jürgen (2004), *Einführung in die Filmanalyse. Teil 2: Dramaturgie des Spielfilms*. Siegen: universi.
- Mahne, Nicole (2007), *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

- Mersiowsky, Christine (2010), *EinFACH Deutsch Unterrichtsmodelle. Das Leben der Anderen. Filmanalyse: Gymnasiale Oberstufe*. Braunschweig, Paderborn, Darmstadt: Schroedel im Westermann.
- Mühe, Ulrich (2005), Für diese Zeit habe ich ein Empfinden. In: Brüggemann, Jörn (2010), *Texte. Medien: Florian Henckel von Donnersmarck. Das Leben der Anderen. Materialien und Arbeitsanregungen*. Braunschweig: Schroedel, 64.
- Segeberg, Harro (Hrsg.) (2009), *Referenzen. Zur Theorie und Geschichte des Realen in den Medien*. Marburg: Schüren.
- Stephan, Inge & Tacke, Alexandra (Hrsg.) (2008), *NachBilder der Wende*. Köln: Böhlau.
- Vierck, Alke (2008), Der horchende Blick. Hören und Sehen in Donnersmarcks *Das Leben der Anderen* (2006) In: Stephan, Inge & Tacke, Alexandra (Hrsg.) (2008), *NachBilder der Wende*. Köln: Böhlau, 215-234.
- Wagenknecht, Andreas (2009), Filminterne Beglaubigungen und Kontextualisierungen von Re-Enactments im dokumentarischen Fernsehen. In: Segeberg, Harro (Hrsg.) (2009), *Referenzen. Zur Theorie und Geschichte des Realen in den Medien*. Marburg: Schüren.
- Wehdeking, Volker (2000), *Mentalitätswandel in der deutschen Literatur zur Einheit (1990–2000)*. Berlin: Schmidt, 198-211.
- Wrobel, Dieter (2008), Rückblicke auf die DDR im Film zwischen Erinnerungs- und Rekonstruktionsmodus. Florian Henckel von Donnersmarcks *Das Leben der Anderen* in der Oberstufe. In: Josting, Petra; Kammler, Clemens & Schubert-Felmy, Barbara (Hrsg.) (2008), *Literatur zur Wende. Grundlagen und Unterrichtsmodelle für den Deutschunterricht der Sekundarstufen I und II*. Hohengehren: Schneider, 180-197.

Anmerkungen

- ¹ „Die Wanzen, die Abhörgeräte, alle sind echt. Unsere Briefaufdampfmaschine ist einst vom Bürgerkomitee Leipzig sichergestellt worden. Ich wüsste nicht, wie man einen Film noch authentischer hinbekommen könnte“. Florian Henckel von Donnersmarck im Gespräch mit Peter Zander: "Im Ausland wird man immer zuerst auf Nazis angesprochen. Das nervt". *Die Welt*, 21.03.06.
- ² Mit dem Kommentar, dass das Drehbuch die Stasi glorifiziere, verweigerte der Direktor der heutigen Gedenkstätte Berlin Hohenschönhausen die Drehgenehmigung, wie Donnersmarck im Audiokommentar der DVD angibt. Drehgenehmigungen werden laut den Kriterien der Gedenkstätte allerdings auch nur Dokumentarfilmen erteilt.
- ³ Abgesehen von einzelnen Hinweisen wird eine Analyse der von dem libanesischen Komponisten Yared komponierten Musik ausgeklammert, obwohl sie die gefühlsbetonte Wahrnehmung des Zuschauers in manchen Szenen intensiv lenkt, weil ihre genauere Beachtung eine eigene Analyse erfordert, die den Rahmen dieses Artikels sprengt.
- ⁴ *Inserts* werden auch später zur Markierung großer Zeitsprünge in der chronologisch erzählten Geschichte eingesetzt.
- ⁵ Der Regisseur Donnersmarck bezeichnet die Beziehung zwischen den beiden Männern im DVD-Audiokommentar sogar als Liebesbeziehung: „de facto ist die Liebesachse zwischen Dreyman und Wiesler“.
- ⁶ Mit dem öffentlichen Verhalten, mit dem Jerska nach Meinung Dreymans „zu weit gegangen“ ist, ist wohl seine Unterschrift unter die Petition gegen die Ausbürgerung Biermanns 1976 gemeint, die viele DDR-Künstler unterzeichnet haben.