

Das Charakter-Interaktionsdrama im Film – am Beispiel von *Das Leben der Anderen*

Reinold OPHÜLS-KASHIMA
オブヒュルス鹿島 ライノルト

日本語のレジメ

ドイツの文学研究者ユルゲン・リンクのディスクール分析的もしくはディスクール理論的研究は、とりわけミシェル・フーコーの歴史的ディスクール分析に基づいているが、またピエール・マシュレとジュリア・クリステヴァの業績にも基づいている。本論文では、ユルゲン・リンクのディスクール理論の枠組みでドイツの劇、特にフリードリヒ・フォン・シラーの劇作で発展した「人格インターアクション劇」（人格総合行為劇）を応用して現代ドイツ映画の『善き人のためのソナタ』（*Das Leben der Anderen*, 2007年）を分析する。この映画では、特に最初に敵であった劇作家のドライマンと公安局（秘密警察局員）のピースラーがそれぞれの人格の変化によって、愛された女優のジーラントをめぐる陰謀の協力者になっていく過程が物語の中心になる。本稿では、主に、この映画のなかの権力（国家と公安局）と演劇の世界または公安局の人の個人的性格がドラマとしてこの映画の物語を構造化又は組織することに注目する。

Charakter-Interaktionsdrama im Film

Eines von einer Reihe diskurstheoretischer Analyseverfahren, die bei der Analyse im kulturwissenschaftlichen Bereich, vor allem aber bei der Filmanalyse, von großem praktischem Nutzen sind, ist die Dramenanalyse von Jürgen Link, die anhand der Dramen von Friedrich Schiller, verstanden als Charakter-Interaktionsdramen,

entwickelt wurde¹. Am Beispiel des Films *Das Leben der Anderen* (2006), das Spielfilmdebüt des Regisseurs Florian Henckel von Donnersmarck, soll gezeigt werden, dass sich das theoretische Modell der Charakter-Interaktionsanalyse von Dramen auch auf bestimmte Arten des Spielfilms anwenden lässt.

Vorbemerkungen

Da die Frage, welcher analytische Zugang zum Film legitim sei, umstritten ist, muss zuerst auf die Frage eingegangen werden, inwieweit die Analyse von dramatischen Bühnenstücken auch auf kineastische Werke übertragbar ist. James Monaco, dessen Buch *How to Read a Film: Art, Technology, Language, History, and Theory of Film and Media* (1977 [1981, 2000, 2009])², trotz einiger theoretischer Schwächen, in viele Sprachen übersetzt wurde und wohl die am häufigsten als Lehrbuch für die Einführung in die Filmwissenschaften verwendete Arbeit darstellen dürfte, weist darauf hin, dass der Film ein Spektrum der klassischen Künste umfasst, die jeweils mit anderen Kunstformen übereinstimmen. Er bezeichnet sie als „practical“ („design“, „architecture“), „environmental“ („architecture“, „sculpture“), „pictorial“ („sculpture“, „paintings“, „drawings“, „graphics“, auch „stage drama“), „dramatic“ („stage drama“), „narrative“ (auch „stage drama“, „novel“, „story“, „non fiction“, „poetry“, „dance“) and „musical“ („music“, auch „poetry“, „dance“)³. Im Anschluss daran fragt Monaco: „Where do

-
- 1 In diesem Aufsatz soll vor allem auf zwei Texte von Jürgen Link Bezug genommen werden: „Teil II: Generative Diskursanalyse“, Abschnitt „6: Schillers *Don Carlos*“, in: *Elementare Literatur und generative Diskursanalyse* (München: Wilhelm Fink-Verlag, 1983, S. 87–125), und „Von ‚Kabale und Liebe‘ zur ‚Love Story‘ – Zur Evolutionsgesetzlichkeit eines bürgerlichen Geschichtentyps“, in: Schulte-Sassen, Jochen: *Literarischer Kitsch – Texte zu seiner Theorie, Geschichte und Einzelinterpretationen*, Tübingen, Max Niemeyer (dtv wissenschaft), 1979, S. 121–155.
 - 2 Monaco, James: *How To Read A Film: Art, Technology, Language, History, and Theory of Film and Media*, Oxford: Oxford University Press, 1977 [1981, 2000, 2009].
 - 3 Vgl. Monaco, James: *How To Read A Film: Art, Technology, Language, History, and Theory of Film and Media*, Oxford: Oxford University Press, 2009, S. 31.

photography and film fit in? Because they are recording arts, they cover essentially the entire range of this classical spectrum. [...]

Film covers a broad range from practical (as a technical innovation it is an important scientific tool) through environmental, on through pictorial, dramatic, and narrative to music. Although we know it best as one of the dramatic arts film is strongly pictorial, [...]; it also has a much stronger narrative element than any other of the dramatic arts, a characteristic recognized by filmmakers ever since D.W. Griffith, who pointed to Charles Dickens as one of his precursors⁴.

Der Film kann somit als ein synthetisches Kunstwerk charakterisiert werden, das wenigstens aus einem von einer Kamera aufgezeichneten „Bild“ (Abfolge von Bildern) und „Ton“ (Musik, Geräusche, Sprache in Dialogen, Monologen oder Kommentaren) besteht. Als wichtigste Prinzipien werden meist die *Mise-en-scène* (das Arrangement der Schauspieler/innen und der Gegenstände in einem Bild oder auf einer Bühne) – ein Begriff, der auch auf das Theater angewandt wird – und die Montage genannt, deren wichtigsten Subkategorien die des *shot* (Einstellung, Schuss) und des *cut* (Schnitt) sein dürften. Der Terminus „Szene“ beispielsweise wird sowohl im Theater als auch beim Film verwandt, trotz gravierender technischer Unterschiede in der Gestaltung. Der größte Unterschied zwischen Theater und Film besteht wohl im „Bild“ (einschließlich solcher Elemente wie Licht – Belichtung, Beleuchtung etc. –, Farbe, Schärfe, Perspektive usw.), das im Fall des Bühnenbildes bzw. der Zuschauerposition relativ unflexibel ist, während es im Film nicht nur die durch die Kamera-Aufnahmetechnik, die Postproduktion und die Wiedergabetechnik stärker technisch vermittelt ist, sondern auch in hohem Maße flexibel und variantenreich gestaltet werden kann.

Eine genuin eigene Analyse des Filmbildes, die sich nicht der Analyseverfahren aus Literaturwissenschaft, Linguistik,

4 Ebd.: S. 32.

Musikwissenschaft u.a. bedient, kann sich zuerst auf die umfassende Studie von Gilles Deleuze *Cinema 1: L'image-mouvement* (1983, „Das Bewegungs-Bild“)⁵ und *Cinema 2: L'image-temps* (1985, „Das Zeit-Bild“)⁶ stützen. Als grundlegende Formen des *image-mouvement* sieht Deleuze *image-perception* („Wahrnehmungsbild“), *image-action* („Aktionsbild“) und *image-affection* („Affektbild“), die sehr grob dem *long shot* (Totale und Weite), dem *medium shot* (Halbtotale, Porträt, Amerikanische Einstellung) und dem *close up* (Nahaufnahme, Großaufnahme, Detail) entsprechen.

Trotz gewisser Unterschiede gibt es große strukturelle Übereinstimmungen zwischen dem Drama als Gattung und dem filmischen Melodram. So hatte die Popularität von Shakespeare-Stücken mit seinen typischen fünf Akten in den USA des 19. Jahrhunderts einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die dramatische Struktur von Hollywood-Filmen, und auch der hier diskutierte Film *Das Leben der Anderen* folgt dieser Struktur. Der Ursprung des japanischen Films, um einen anderen historischen Zusammenhang zu benennen, bestand in der Aufnahme von Kabuki-Theater-Aufführungen, bevor der japanische Spielfilm entwickelt wurde. Schließlich sind weiter auch die Schauspieler/innen zu nennen, die, je nach Schwerpunkt, oft sowohl im Theater auftreten als auch in Filmen oder Fernsehfilmen oder Fernsehserien mitspielen. In Bezug auf die Frage nach der Performanz gibt es aber aufgrund der stärker ausgeprägten technischen Vermittlung im Film bedeutsame Unterschiede, die z.B. in der durchaus unterschiedlichen Leinwandpräsenz oder Bühnenpräsenz der Schauspieler/innen zum Ausdruck kommen.

5 Deleuze, Gilles: *L'image-mouvement*, Paris: Les Editions de Minuit, 1983; deutsche Übersetzung: *Das Bewegungs-Bild – Kino 1*, Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1288, 1989.

6 Deleuze, Gilles: *L'image-temps*, Paris: Les Editions de Minuit, 1985; deutsche Übersetzung: *Das Bewegungs-Bild – Kino 2*, Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1289, 1991.

Ein direkter Vergleich von *Das Leben der Anderen* mit einem der Charakter-Interaktionsdramen von Schiller verbietet sich allerdings auf Grund großer qualitativer Unterschiede. Abgesehen von der unterschiedlichen Kunstformen Film und Theater handelt es sich bei dem konkreten Film um das fertige Produkt und nicht um das Drehbuch, während die Analyse eines Theaterstücks meist auf der Ebene des schriftlichen Bühnenwerks und weniger anhand einer Inszenierung geschieht. Andere Unterschiede wären der unterschiedliche historische Kontext im Deutschland des ausgehenden 18. Jahrhunderts und die Situation in der späten DDR – viele Stücke Schillers thematisieren einen Konflikt zwischen Aristokratie und Bürgertum, und sie koppeln diesen an familiäre Situationen, während im Film *Das Leben der Anderen* ein Konflikt zwischen Staat (Stasi) und Künstlern im Mittelpunkt steht, wobei eine Dreiecks-Beziehung die Grundkonstellation des Konfliktes bereit stellt. Es kann hier allein darum gehen, die aus der Analyse des Charakter-Interaktionsdramas bei Schiller gewonnene Charakter-Interaktion auf einen Film der Gegenwart, der in besonderem Maße und explizit diese als dramaturgische Grundstruktur verwendet, anzuwenden. Am ehesten könnte die Achse der sozialen Stratifikation der Charakter-Interaktion im Film (Staat/Stasi versus Künstler) in Kombination mit einem Liebesdrama (Dreiecksgeschichte) als Trivialisierung z.B. von *Kabale und Liebe* (1784), das Jürgen Link in „Von ‚Kabale und Liebe‘ zur ‚Love Story‘ – Zur Evolutionsgesetzlichkeit eines bürgerlichen Geschichtentyps“⁷ als Charakter-Interaktionsdrama analysiert, mit seiner Achse der sozialen Stratifikation Aristokratie/Bürgertum verstanden werden, wobei die familiäre Interaktion (Familiarismus), die in *Kabale und Liebe* ein zentrales Element bildet, in *Das Leben der*

7 Jürgen Link: „Von ‚Kabale und Liebe‘ zur ‚Love Story‘ – Zur Evolutionsgesetzlichkeit eines bürgerlichen Geschichtentyps“, in: Schulte-Sassen, Jochen: „Literarischer Kitsch – Texte zu seiner Theorie, Geschichte und Einzelinterpretation“, Tübingen, Max Niemeyer (dtv wissenschaft), 1979, S. 127–134.

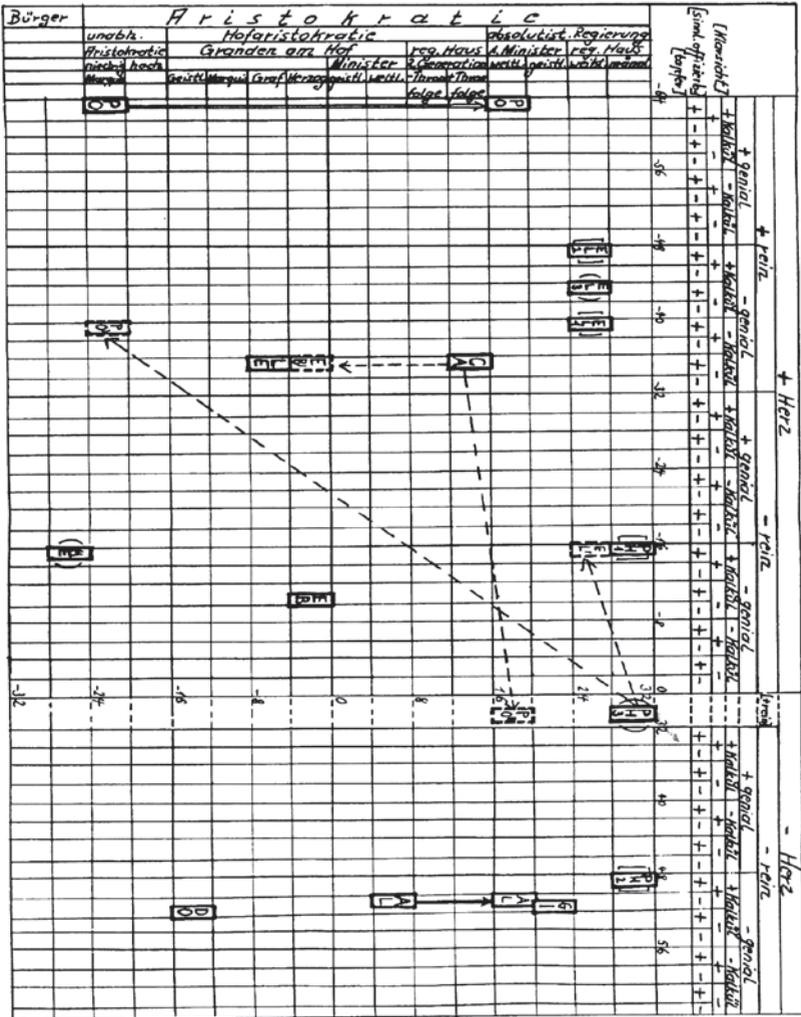
Anderen vollständig entfällt.

Das Charakter-Interaktionsdrama

Jürgen Link entwickelt – in Abgrenzung zum von einer Subjektsituation dominierten Situationstheater⁸ – anhand von Schillers *Don Carlos* (auch *Don Karlos*, *Dom Karlos*, 1783–1787, uraufgeführt 1787) zwei Achsen, anhand derer vor allem durch die Verknennung des Charakters des/der jeweils anderen theatralisch-dramatische Handlungen generiert werden können: die Achse der sozialen Stratifikation (im Falle Schillers von Aristokratie bis hin zu kleinem Bürgertum reichend) und die Achse der Charaktermerkmale:

8 Link, Jürgen: *Elementare Literatur und generative Diskursanalyse*, München: Wilhelm Fink-Verlag, 1983.

Schema 1



In diesem Schema sind die Charaktereigenschaften der im Stück handelnden Personen aufgeführt und mit plus (+) und minus (–) markiert. Die wohl wichtigste Charakterkategorie hier ist „Herz“, womit Liebesfähigkeit oder auch Empathie, Mitleid oder Freundlichkeit gemeint ist. Die zweite Kategorie ist die des „Genialen“, die überragende Fähigkeiten auf einem oder mehreren Gebieten meint. Die dritte Kategorie bildet dann die „Reinheit“, z.B. sexuelle Reinheit bei Frauen, aber auch „Idealismus“ bei Männern. Als vierte Charakterkategorie folgt dann das „Kalkül“, also eine Fähigkeit zum kalkulierten, planerischen Handeln, also auch zur Intrige. Weitere weniger relevante Charakterkategorien könnten ergänzt werden, wie z.B. mutig, humorvoll, tolerant, eitel, geizig, extrovertiert versus introvertiert (aktiv versus passiv) etc.

Die Kombination der verschiedenen Charaktereigenschaften kann einen bestimmten Charaktertypus ergeben, wobei alle Figuren aus dem gleichen Set von Eigenschaften generiert werden, die vorhanden (plus, +) oder nicht vorhanden (minus, –) sein können. Da wären z.B. im Fall von Herz (+) und Reinheit (–) die „Schlampe mit Herz“ bzw. der „Hallodri“ oder „liebenswerte Schlamper“, aber auch in anderen Zusammenhängen z.B. die Abenteurer/in oder die Pirat/in, im Fall von Herz (–) und Reinheit (+) der/die rücksichtslose Fanatiker/in, im Fall von Herz (+) und Reinheit (+) der/die Idealist/in oder Heilige in den verschiedenen Altersstufen oder Prägungen, im Fall von Herz (–) und Reinheit (–) der/die Schurke/in, der/die Tyrann/in, der/die bösertige Intrigant/in etc. Wichtig ist auch, dass wenigstens im Theater oder im Film auch Verschiebungen von Charakterzügen vorkommen, wobei die wichtigste die von Herz (–) zu Herz (+) sein dürfte, im Film oft als Folge von situationsbedingten Lernprozessen.

Ergänzt werden sollte, dass die Generierung von Handlungen durch Charakter-Interaktion nicht auf das Schauspiel (Theater oder Film) begrenzt ist, sondern sich auch in literarischen Texten findet. So wird in den Kriminalromanen von Agatha Christie ein expliziter

Zusammenhang zwischen der Art eines Mordes und dem Charakter des oder der Täter/in hergestellt, und die „genialen“ Fokusfiguren (Detektiv Hercule Poirot, Miss Marple) können mit Hilfe der Entschlüsselung eines Charakters und der Aufdeckung des jeweiligen ›Tricks‹ (sprich: „Kalkül“ des Täters oder der Täterin) diese/n entlarven.

Der Charakter ist in der Gegenwart ein wenig aus der Mode gekommen und teilweise durch die psychologisch verstandene Persönlichkeit ersetzt worden, vor allem in Hinsicht der „gestörten Persönlichkeiten“, im Gegensatz zu einem bösen Herz (-) Charakter, die als Narzissten und Psychopathen heute die Filme und Kriminalromane bevölkern.

Der Film *Das Leben der anderen*

In dem Film *Das Leben der Anderen* (2006) hingegen ist die Kategorie des Charakters weiter dominant, und er ist geradezu prototypisch für ein Charakter-Interaktionsdrama. Bei dem Film führte Florian Henckel von Donnersmarck (*1973), der auch das Drehbuch verfasste, Regie, und bildet, nach einem Studium an der HFF München, dessen Spielfilmdebüt, wobei er übrigens nicht wie üblich schon vorher für das Fernsehen Filme gedreht hätte. Nach *Das Leben der Anderen* hat er bisher in zwei weiteren Filmen Regie geführt, bei dem englischsprachigen *The Tourist* (2010) und *Werk ohne Autor* (2018), in dem anhand der Vita eines Malers (Modell dürfte wohl Gerhard Richter gestanden haben) die Geschichte Nazi-Deutschlands, der DDR und der Bundesrepublik miteinander verwoben werden. Im Wesentlichen herrscht in *Das Leben der Anderen* die Parallelmontage vor, durch die Szenen mit den verschiedenen Hauptfiguren wie in verschiedenen Personenkonstellationen mit einer recht schnellen Schnittfolge gegenübergestellt und in eine synchron verlaufende Handlung eingefügt werden. In den parallel geschnittenen Szenen herrschen, wie wir es bei Charakter-Interaktionen auch erwarten

würden, Dialogszenen vor, die jeweils eine oder mehrere der fünf Hauptfiguren (Minister Hempf, die zwei Stasi-Offiziere Wiesler und Grubitz, sowie der Schriftsteller Dreymann und seine Lebensgefährtin Sieland) untereinander und mit anderen Figuren Dialoge führen.

Die genretypische Backgroundmusik in *Das Leben der Anderen* stammt von Filmmusikern Gabriel Yared (*1949) und Stéphane Moucha (*1968)⁹.

Die Zuordnung des Films zu einem bestimmten filmischen Genre ist umstritten, aber strukturell handelt es sich nach Auffassung des Autors um ein historisches Drama (Melodram), mit Anleihen (vor allem hinsichtlich der Spannungserzeugung) an den Politthriller. Die Rollen, Repräsentanten des Staates, Künstler sowie eine Reihe von Nebenfiguren, spielen eine Reihe von bekannten Film-, Fernseh- und Theaterschauspieler/innen, teils mit westdeutscher, teils mit ostdeutscher Vita. So spielt Ulrich Mühe (1953–2007) die Rolle des Stasi-Hauptmanns Gerd Wiesler, der für seine schauspielerische Leistung ausgezeichnete Ulrich Tukur (*1957) den Vorgesetzten von Wiesler, Stasi-Oberstleutnant Prof. Anton Grubitz, Thomas Thieme (*1948) den Kulturminister Bruno Hempf und Charly Hübner (*1972) Oberfeldwebel Udo Leye. Sebastian Koch (*1962) verkörpert den Theaterregisseur Georg Dreymann, die für eine weibliche Charakterrolle häufig engagierte Martina Gedeck (*1961) die Schauspielerin Christa-Maria Siebold, Volkmar Kleinert (*1938) den mit Berufsverbot bestraften Regisseur Albert Jerska, und Hans-Uwe Bauer (*1955) den Dissidenten Paul Hauser.

Der Film hat zahlreiche nationale und internationale Filmpreise gewinnen können, wie 2006 den Deutschen Filmpreis (Lola in Gold u.a.), den Europäischen Filmpreis für den besten Film, für das beste Drehbuch und den besten Darsteller, den Publikumspreis in Locarno,

9 Vgl. dazu u.a. IMBD (https://www.imdb.com/title/tt0405094/fullcredits/?ref_=tt_ov_st_sm, Zugriff am 21. März 2021), und das deutschsprachige Wikipedia (https://de.wikipedia.org/wiki/Das_Leben_der_Anderen, Zugriff am 21. März 2021).

2008 den César für den besten ausländischen Film und vor allem 2007 den Oscar (*academy awards*) in der Kategorie „Bester fremdsprachiger Film“.

Ein Film kann durch seine Komplexität in der hier gebotenen Kürze nicht umfassend beschrieben und analysiert werden. Wenigstens soll hier aber der Filmkritiker (Semiotiker) Georg Seeßlen zu Wort kommen, der in einem Artikel für *Die Zeit* „So gewinnt man einen Auslandsoscar“ auf durchaus witzige Weise beschreibt, wie ein Film, der den Oscar gewinnen soll, beschaffen sein muss, und damit recht genau gewisse Züge des Films *Das Leben der Anderen* erfasst:

„1. Der Film muss zugleich genügend ‚ausländisch‘ sein, sollte aber die ästhetischen Codes der Traumfabrik nicht allzu tief verletzen. Er sollte sein Land und seine Geschichte so zeigen, dass er den amerikanischen Bildern vom gleichen Gegenstand nicht vollständig widerspricht - er muss, ganz ohne Häme gesagt, Teil eines Weltbildes werden können, in dem die Konflikte der (von den USA aus gesehen) Peripherie jeweils selbst produziert sind. [...] 2. Der Film muss in einer traditionellen Erzählweise durch Stimmung und durch Schauspielkunst überzeugen. 3. Der Plot muss ‚aufgehen‘, was am Ende in der Regel darauf hinausläuft, die Guten von den Bösen, die Täter von den Opfern, das System vom Einzelnen zu trennen¹⁰. 4. Der Film sollte Hollywood nicht gerade auf den Gebieten seiner eigenen Stärken Konkurrenz machen. [...] 5. Die Aussage eines Filmes sollte in höchstens drei Sätzen wiederzugeben sein, von denen wiederum höchstens einer einen einschränkenden Nebensatz enthalten sollte. 6. Der Film sollte in gewisser Weise einen novelty-Charakter haben. Er zeigt irgendetwas ‚zum ersten Mal‘, er vertritt eine Meinung ‚zum ersten Mal‘. Er ist eher diskursiv als ästhetisch innovativ. 7. Der

10 Das ist übrigens auch der Hauptgrund, warum der Film die Verhältnisse in der DDR eher undifferenziert zeichnet und teilweise ins Triviale abgleitet; zum Vergleich bietet sich der Film *Gundermann* (2018) des Regisseurs Andreas Dresen (*1963) an, in dem tatsächlich der Frage nachgegangen wird, warum der Sänger Gerhard Gundermann (1955–1998) bereit war, als IM für die Stasi zu arbeiten.

Film sollte bereits Anerkennung und Erfolg sowohl bei der Kritik wie beim Publikum aus der Heimat mitbringen - die Versöhnung von Kunst und Kommerz sollte auf diese Weise übertragbar sein. 8.[...] Der Auslandsoscar drückt auch aus, was im US-amerikanischen Kern der Traumfabrik jeweils gerade fehlt. Warum also nicht einmal moralische Eindeutigkeit, lineare Historie, wo doch gerade Hollywood-Filme so ziemlich an allem zu zweifeln beginnen, was in der eigenen Geschichte eindeutig schien? 9. Mit einem Oscar soll künstlerisches Selbstbewusstsein ausgezeichnet werden. Es ist der Traum von einem Film, bei dem jeder genau weiß, was er zu tun hat. Er ist ein großes persönliches Projekt, aber kein radikaler Autorenfilm.“ (*Die Zeit*, 22. Februar 2007, S. 47)¹¹

Der Plot des Films ist schon häufiger auf unterschiedliche Weise zusammengefasst worden, z.B. auch auf imbd¹² oder wikipedia.de¹³, und deshalb kann hier auf eine solche Zusammenfassung zurückgegriffen werden. Die Germanistin Lu Seegers (*1968), die dem Film eine Studie mit dem Titel „Das Leben der anderen oder die ‚richtige Erinnerung‘ an die DDR“¹⁴ gewidmet hat, die sich vor allem mit der Frage der Authentizität und der geschichtlichen Erinnerung auseinandersetzt, fasst die „Filmstory“ (den „Plot“) folgendermaßen zusammen:

11 *Das Leben der Anderen* wurde vielfach, von sehr positiv bis kritisch, rezensiert. Hier seien einige der Rezensionen genannt: Wach, Alexandra: „Das Leben der Anderen“, *filmdienst* Nr. 6 (2006), S. 42–43; Gansera, Rainer: „In der Lauge der Angst“, *Süddeutsche Zeitung*, 23. März 2006, S. 12; Ehlert, Matthias: „Der Freund wartet auf dem Dach“, *Welt am Sonntag*, 12. Februar 2006; Finger, Evelyn: „Die Bekehrung“, *Die Zeit*, 23. März 2006; Knoben, Martina: „Das Leben der Anderen“, epd Film Nr. 3 (2006), S. 32.; Mohr, Reinhard: „Stasi ohne Spreewaldgurke“, *Spiegel online*, 15. März 2006, Kothenschulte, Daniel: „Die Spitzel sind unter uns“, *Frankfurter Rundschau*, 23. März 2006, S. 38; Westphal, Anke: „Unsere liebe Stasi“, *Berliner Zeitung*, 22. März 2006; Löser, Claus: „Wenn Spitzel zu sehr lieben“, *taz*, 22. März 2006.

12 Vgl. https://www.imdb.com/title/tt0405094/?ref_=fn_al_tt_1, Zugriff am 04. 04. 2021.

13 Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Das_Leben_der_Anderen#Handlung, Zugriff am 04. 04. 2021.

14 „Das Leben der Anderen oder die ‚richtige‘ Erinnerung an die DDR“, in: Erll, Astrid, und Wodianka, Stephanie (Hg.), *Film und kulturelle Erinnerung – Plurimediale Konstellationen*, Berlin, New York 2008, S. 21-52.

„Der Haupthandlung des von Henckel von Donnersmarck frei verfassten Drehbuchs spielt fünf Jahre vor dem 40. Jahrestag der DDR, auf den der Mauerfall folgte. [...]

Im Ostberlin des Jahres 1984 wird der Stasi-Hauptmann Gerd Wiesler (HGW XX/7) von seinem Vorgesetzten und Studienfreund Anton Grubitz damit beauftragt, den bekannten und regimetreuen DDR-Theaterschriftsteller Georg Dreymann zu bespitzeln. Er hält den Künstler selbst für beobachtenswert, ahnt aber nicht, dass Kulturminister Bruno Hempf dieses Vorhaben mit dem Motiv unterstützt, Dreymann auszuschalten, um dessen Freundin Christa-Maria Sieland für sich allein zu gewinnen. Sie hatte sich mit Hempf eingelassen, weil sie sonst Nachteile für ihre Schauspielkarriere befürchtete. Wieslers Vorgesetzter Oberstleutnant Grubitz versucht jedoch, Wiesler einen Karriereschub bei erfolgreicher Observation schmackhaft zu machen. Wieslers Glaube an das ›Gute‹ im Sozialismus [...] wird dadurch erschüttert. Kurz darauf sorgt Wiesler dafür, dass Dreymann erfährt, dass seine Freundin ein Verhältnis mit dem Minister hat. Dreymann schweigt jedoch, denn er merkt, dass es seiner Freundin mit der Affäre nicht gut geht. [...] Dreymann ändert nach dem Suizid seines Freundes, dem Regisseur Albert Jerska, seine Einstellung zur Staatsführung. Er beschließt, einen Artikel über die vom Staat verheimlichte hohe Suizidrate in der DDR zu schreiben. Dreymann trifft sich mit dem kritischen Journalisten Paul Hauser, der von der Staatssicherheit beschattet wird und ihm bei der Veröffentlichung des Textes hilft. Auf einer von einem Journalisten des bundesdeutschen Magazins *Der Spiegel* ins Land geschmuggelten Schreibmaschine schreibt er den Artikel und veröffentlicht ihn anonym in der Wochenzeitschrift. Wiesler greift nicht ein. Im Gegenteil, er schützt Dreymann indirekt, indem er versucht, die Intrige weitest möglich zu vertuschen. Als die medikamentenabhängige Schauspielerin Christa-Maria Sieland auf Veranlassung des Kulturministers Hempf in die Berliner Hauptzentrale der Stasi zum

Verhör verschleppt wird, hält sie dem Druck nicht mehr stand und verrät Grubitz Dreymanns Urheberchaft für den *Spiegel*-Artikel. Bei der folgenden Wohnungsdurchsuchung durch Stasi-Beamte wird die Schreibmaschine jedoch nicht gefunden. Grubitz setzt daraufhin [...] ein erneutes [...] Verhör [durch Wiesler] an, in dem die Schauspielerin [...] das genaue Versteck der Schreibmaschine preisgibt. Noch vor der diesmal durch Grubitz selbst durchgeführten Hausdurchsuchung eilt Wiesler zu Dreymanns Wohnung und entfernt die Schreibmaschine. [...], kann Sieland, die nicht weiß, dass das Versteck leer ist, die Scham des Verrats nicht mehr ertragen, stürmt aus dem Haus, läuft vor einen zufällig vorbeifahrenden LKW und wird tödlich verletzt. Ohne dass Grubitz es nachweisen kann, ist ihm nun klar, dass Wiesler Dreymann geschützt hat, und er versetzt ihn innerhalb der Stasi auf eine trostlose Position in der Briefüberwachung. Der Hauptgeschichte folgen drei Epiloge [...]“¹⁵.

Diese zeigen Wiesler, wie er bei der Briefüberwachung von der Maueröffnung erfährt, Dreymann und Hempf, die anlässlich einer Theateraufführung eines von Dreymann inszenierten Stücks noch einmal aufeinandertreffen, bei der Hempf Dreymann verrät, dass er doch observiert wurde, und seine Recherche in der Gauck-Behörde, bei der er erfährt, wer ihn geschützt hat, und schließlich zwei Jahre später noch einmal Wiesler beim Kauf des Buchs „Die Sonate vom guten Menschen“ in einer Buchhandlung, das Dreymann verfasst und Wiesler , der inzwischen Werbeprospekte austrägt, gewidmet hat. Zum Verständnis der Handlung muss noch ergänzt werden, dass Dreymann und Hauser annehmen, dass die Wohnung nicht verwandt sei, weil bei einer Probe (72:19~00:14:56), bei der ein Onkel Hausers etwas in die DDR schmuggeln soll, was vorher in der Wohnung selbst demonstrativ abgesprochen wurde, Wiesler auf eine Benachrichtigung der Grenzer verzichtet.

15 ebd. 23–25

Merkwürdigerweise erwähnen die meisten Zusammenfassungen nicht das Treffen von Wiesler mit Sieland in einer Kneipe, in der er sie ermuntert, mit dem Minister zu brechen. Wiesler hat nicht nur Sympathie für Dreyman entwickelt, sondern ist auch in die Schauspielerin Sieland, durchaus selbstlos, verliebt, und diese Liebe wird mit einer trostlosen Begegnung in Wieslers Wohnung, bei der er Sex mit einer Prostituierten hat, kontrastiert.

Drei Bemerkungen zum Film seien hier gestattet, bevor Charakter-Interaktion des Films einer genaueren Analyse unterworfen werden soll. Erstens ist der filmische Raum, in dem sich die Handlung abspielt, recht begrenzt, so dass er in gewisser Weise einem Bühnenbild ähnelt oder durch ein Bühnenbild recht einfach rekonstruiert werden könnte: die Stasi-Räume (Vorlesungsraum, Kantine, Büros, Verhörraum), das Haus, in der Dreyman und Sieland leben (der Dachboden, das Treppenhaus, die Wohnung selbst, die Wohnung Hausers, die Straße vor dem Haus mit ihrem DDR-typischen Grautönen), die Wohnung Wieslers in einem Plattenbau bzw. der Aufzug zu ihr, ein Theater, der Treptower Park und auch eine Telefonzelle, sowie einige Szenen im Auto. Auch dadurch gewinnt der Film etwas Theatralisches. Der Film bemüht sich, die DDR vor allem, was Design und Farben angeht, möglichst genau zu rekonstruieren, um die diegetischen Unterschiede zwischen der DDR-Welt des Films zu der realen historischen Welt der DDR möglichst klein zu halten.

Zweitens gibt es fast penetrant, freiwillig oder unfreiwillig, Anspielungen auf Künstler und Vorgänge in der DDR. Bei dem Schriftsteller, der nach der „Wende“ nichts mehr schreiben konnte, wurde sicherlich an Heiner Müller (1929–1995) gedacht, zumal es sich bei dem Stück, das am Anfang und Ende der Handlung gezeigt wird, um ein Produktionsstück mit Arbeiterinnen handelt. Die Dreiecksgeschichte von Schriftsteller, Minister und Schauspielerin könnte eine Anspielung sein auf das Dreiecksverhältnis zwischen dem Schriftsteller Hermann Kant (1926–2016), dem Berliner 1. Sekretär

der Bezirksleitung, Konrad Naumann (1928–1992) – beide waren auch innerparteiliche Gegner, was den Schriftstellerverband anging, dessen Vorsitzender Kant war – und Kants Ehefrau von 1971 bis 1976, der Schauspielerin Vera Oelschlegel (*1938), die dann von 1977 bis 1987 mit Konrad Neumann verheiratet war. Die Veröffentlichung eines kritischen Artikels im *Spiegel* wiederum könnte sich auf die Rudolf-Bahro-Affäre 1977 beziehen, bei der Rudolf Bahro (1935–1997) einen Auszug aus seinem Buch *Die Alternative* (1977) veröffentlichte. Der Buchtitel „Die Sonate vom guten Menschen“, im Film einem Musikstück entliehen, das Jerska Dreymann geschenkt hatte, ist natürlich eine Anspielung auf *Der gute Mensch von Sezuan* (1943 uraufgeführt) von Bertold Brecht (1898–1956), und Wiesler nimmt denn auch bei einer Wohnungsdurchsuchung in Dreymanns Wohnung einen Brecht-Band mit, um ihn zu lesen. Auch diese Anspielungen dienen der Erzeugung von Authentizität, was bei Menschen mit genaueren Kenntnissen der DDR und ihrer Literatur aber eher den gegenteiligen Effekt hat.

Drittens folgt auch dieser Film grob den fünf Akten, die vor allem das Drama Shakespeares etabliert hat: Prolog oder Ausstellung (im Film: Exposition), Konflikt und steigende Handlung (der Aufbau des operativen Vorgangs), die Klimax (Wiesler und Dreymann verändern ihre Charaktere und begehen beide eine Art politischen Verrat an der DDR – Vereitlung der Überwachung bzw. konspirativ veröffentlichter Artikel über Selbstmorde in der DDR), eine fallende Handlung, in der die Schauspielerin Sieland und ihr Verrat im Mittelpunkt stehen und die in einer Katharsis mit ihrem Tod bzw. der Degradierung Wieslers endet, sowie in einer Auflösung bzw. einem Epilog mit einem längeren zeitlichen Abstand in der Wende- und Nachwendezeit.

Der Film *Das Leben der Anderen* und seine Charakter-Interaktion

In dem Film *Das Leben der Anderen* (2006) ist die Kategorie des Charakters weiter dominant, und er ist geradezu prototypisch für ein Charakter-Interaktionsdrama. Die handelnden Personen in *Das Leben der Anderen* können grob in drei Gruppen eingeteilt werden: Vertreter des Staates und vor allem der Staatssicherheit, Künstler, und drittens oder freiwillig oder unfreiwillig beteiligte Außenstehende wie Nachbarskind, Nachbarin, Prostituierte, Spiegel-Regisseur oder der westdeutsche Onkel Hausers. Uns sollen hier die ersten beiden Gruppen interessieren. Die Achse der sozialen Stratifikation wird hier durch die Vertreter des Staates einerseits und die Künstler andererseits gebildet. Das Kriterium der Unterscheidung im Fall der beiden sozialen Kategorien ist „Macht“. Die Achse der sozialen Stratifikation könnte damit folgendermaßen an Hand des Kriteriums „Macht“ schematisiert werden: Gruppe 1: Staat, Staatssicherheit; Kriterium Macht (plus = +, minus = -): Kulturminister Hempf (Macht ++++), Grubitz (Macht +++), Wiesler (Macht ++) und Leye (Macht +). Gruppe 2: Künstler; Dreymann (Macht +, wegen seiner Freundschaft mit Margot Honecker), Sieland (Macht -), Jerska (- -) und Hauser (Macht + -, wegen seiner Verbindungen zum Westen). Selbstverständlich gilt diese Kategorisierung nur für die Zeit bis 1989.

Hier soll nun entlang des Plots beschrieben werden, wie der Film als Charakter-Interaktion konstruiert ist. Die Exposition des Films beginnt 1984 mit einer Vorlesung Wieslers in der Stasi-Zentrale vor angehenden Stasi-Offizieren in Berlin (Hauptstadt der DDR). Er spielt dabei ein Tonband mit einem von ihm geführten unbarmherzigen Verhör wegen einer Republikflucht ab, was im Film als Rückblende realisiert wird. Ein Student fragt, ob das Verhör nicht „unmenschlich“ sei, woraufhin Wiesler bei ihm ein Kreuz macht, ihn also negativ bewertet, und die Studierenden auffordert, nie zu vergessen, dass es

sich „um Feinde des Sozialismus“ handelt. Grubitz, der die Vorlesung beobachtet hat, klatscht am Ende der Vorlesung und meint: „Das war gut, richtig gut“. Damit soll die hohe Kompetenz, also genial (+), Wieslers in Bezug auf inhumane Verhörtechniken demonstriert werden. Diese „Genialität“ beweist Wiesler übrigens noch einmal im Film bei dem Verhör der Schauspielerin Sieland; dort fordert Wiesler Sieland auf, das Versteck der Schreibmaschine zu verraten, indem er an ihre Verantwortung für ihre Zuschauer im Theater appelliert. In Verknennung des veränderten Charakters von Wiesler kommentiert dies Grubitz mit „dem fällt aber immer noch was ein“. Wiesler will gleichzeitig Sieland und Dreymann schützen, denn der Verrat ermöglicht es Wiesler, die Schreibmaschine als Beweisstück rechtzeitig verschwinden zu lassen.

Wiesler wird in der Exposition als empathielos: Herz (-), genial (+), rein (+, Handeln aus rein ideologischen, nicht aus persönlichen Gründen) und zum strategisch-taktischem Handeln (Intrige, Trug und List) gegen den Feind fähig, also Kalkül (+), charakterisiert.

Während einer Theateraufführung eines Stücks von Dreymann erklärt Kulturminister Hempf Grubitz, dass er Dreymann beobachten lassen möchte, während Wiesler ebenfalls den Künstler observieren lassen würde. Es stellt sich heraus, dass Hempf die Überwachung deswegen unterstützt, weil er ein Verhältnis mit Dreymanns Freundin, der Schauspielerin Sieland, hat, und dadurch hofft, Dreymann ausschalten zu können. Wieslers Vorgesetzter Oberstleutnant Grubitz sieht dies vor allem als Gelegenheit für einen Karriereschub für beide. Wiesler reagiert auf die Informationen, indem fragt, ob sie dafür angetreten seien, was ihn noch einmal als: rein (+) charakterisiert.

Kulturminister Hempf und Stasi-Oberstleutnant Grubitz, die beiden absolut negativen Figuren der Narration, können somit mit folgenden Charaktermerkmalen charakterisiert werden: Herz (-), genial (-), rein (-), Kalkül (+). Es handelt sich bei beiden um gewissenlose Intriganten und Zyniker, die allein aus egoistischem Eigeninteresse handeln.

Aufgrund dieser durchweg negativen Charakter-Eigenschaften wird die Observation von Dreymanns Wohnung überhaupt erst in die Wege geleitet. Der Zynismus von Grubitz äußert sich in einer Szene in der Stasi-Kantine (00:37:29~00:39:54), in der er erst einen Stasi-Mitarbeiter für einen Honecker-Witz abkanzelt und mit schweren Folgen droht, um dann selbst einen viel größeren Honecker-Witz (mit der Pointe: Telefon und Honecker – beides „aufhängen“) zu erzählen. Etwas diffuser fällt die weniger wichtige Figur des Untergebenen Leye aus: Herz (-), genial (-), rein (-); letzterer Charakterzug äußert sich in seinem starken Interesse am Sexleben der abgehörten Künstler), Kalkül (-), mutig/stark (-).

Die Observation erfolgt durch eine Verwanzung der Wohnung von Dreymann und Sieland, und Dreymann und Leye wechseln sich beim Abhören der Wohnung auf dem Dachboden ab. Eine erste Intrige Wieslers gegen seine Auftraggeber erfolgt, als er Dreymann das Verhältnis zwischen Hempf und Sieland zur Kenntnis bringt, indem er vom Dachboden aus im richtigen Moment die Türklingel Dreymanns betätigt.

Die Charaktere der Künstler werden durch die Szene einer Party in Dreymanns Wohnung eingeführt, wobei sich Dreymann z.B. für seinen Freund und Theaterregisseur Jerska, der mit einem Berufsverbot belegt wurde, bei Hempf einsetzt (Herz (+)), aber von Hauser auch als „jämmerlicher Idealist“ (rein (+)), Kalkül (-) beschimpft wird.

Der Charakter von Wieslers Antipoden also, des Theaterregisseurs Dreymann, kann folgendermaßen schematisiert werden: Herz (+), genial (+), rein (+), Kalkül (-), mutig/stark (+). Durch den Selbstmord seines Freundes Jerska entwickelt nun Dreymann den Willen, gegen die DDR-Obrigkeit anonym einen Artikel über Selbstmorde in der DDR im Westen zu veröffentlichen, wobei er erst einmal bei dem in Konspiration erfahrenen Hauser um Rat fragen und Nachhilfe nehmen muss. Dreymann entwickelt somit mit Hausers Hilfe die Eigenschaft Kalkül (+). Neben einem durch und durch positiven Charakter erhält er

damit auch die Fähigkeit, planvoll und konspirativ zu handeln.

Christa-Maria Sieland kann so charakterisiert werden: Herz (+), genial (+, als überragende Schauspielerin), rein (-), Kalkül (-), mutig/stark (-). Der Mangel an Reinheit ist zuerst einmal durchaus sexuell konnotiert, da sie aus Angst und Opportunismus eine Beziehung mit dem Minister unterhält. Symbolisiert wird ihr Mangel an Reinheit durch zwei Duschszenen, einmal nach Sex im Auto mit Hempf (00:45:06~00:46:21), bei der sie sich von ihrer schmutzigen Beziehung zu dem ungeliebten Hempf reinigt, und einmal nach ihrem Verrat bei der Stasi (01:51:51~01:52:35), bevor sie wegen einer Durchsuchung aus dem Haus und sich unter einen LKW stürzt. In ihrem Fall ist der Charakterzug mutig/stark (-) ebenfalls handlungsrelevant. Ihre Schwäche äußert sich in ihrer Unfähigkeit, eine Beziehung zu Minister Hempf abzulehnen, in ihrer Medikamentenabhängigkeit, in dem Verrat ihres Mannes bei der Stasi und schließlich in ihrem Selbstmord.

Auf der Seite der Künstler sind noch der Theaterregisseur Jerska und der Journalist Hauser von Belang. Jerskas Charakterschema könnte so ausfallen: Herz (+), genial (+), rein (+), Kalkül (-), mutig/stark (-). Wie auch im Fall der Schauspielerin Siebold ist es hier der Charakterzug des fehlenden Mutes oder der fehlenden Stärke (angelegt als gebrochene Figur, dem seine ursprüngliche Willensstärke durch ein Berufsverbot abhandengekommen ist), die zum Selbstmord führt.

Hausers Charakter wiederum kann folgendermaßen dargestellt werden: Herz (-), genial (-), rein (+), Kalkül (+), mutig/stark (+). Er hat sicher eine Neigung zum Fanatiker (Herz (-)), was aber auf Grund seiner Dissidentenrolle mit der Charaktereigenschaft rein (+) und dem daraus geborenen Zorn auf den Machtmissbrauch in der DDR sympathischer wirkt als anfangs bei Wiesler, der als ein gnadenloser Repräsentant der Stasi-Macht eingeführt wird.

Zum Verständnis der Handlung muss noch ergänzt werden, dass Dreymann und Hauser annehmen, die Wohnung sei nicht verwandt. Die Entwicklung von Kalkül (+) bei Dreymann wird durch die bei

Wiesler von Herz (+) konterkariert, so dass aus einem Irrtum heraus der Schutz Dreymanns recht aufwändig gerät.

Wiesler schützt nun Dreymann, indem er die Intrige Dreymanns vertuscht und die Observationsberichte entsprechend harmlos abfasst. Dramaturgisch eminent wichtig ist das Treffen von Wiesler mit Sieland in einer Kneipe, in der er sie ermuntert, mit dem Minister zu brechen. Diese Szene bildet so etwas wie den Höhepunkt nach der aufsteigenden Handlung. Die eigentliche Motivation für sein Treffen mit einer Prostituierten ist der Wunsch nach menschlicher (weiblicher) Zuwendung (Entwicklung eines Liebesbedürfnisses als Folge der Charakterverschiebung zu Herz (+)). Er reinigt sich danach sozusagen symbolisch durch einen einsamen Besuch der Wohnung von Dreymann und Siebold (00:49:39~00:50:26) und eine Brecht-Lektüre (00:51:29). Durch die Begegnung Wieslers mit den Künstlern und seine Liebe zur Schauspielerin Sieland verschiebt sich in der Mitte des Films der Charakterzug Herz von (-) zu (+), sodass aus dem überzeugten und inhumanen Stasi-Offizier ein planvoll und geschickt konspirativ agierender Beschützer der Künstler wird. Ergänzt werden sollte noch die handlungsrelevante Charaktereigenschaft Mut oder Stärke, die bei Wiesler ebenfalls mit (+) ausfällt. Übrigens äußert Minister Hemp gegenüber Dreymann, der an die humanistische Werte und die Veränderbarkeit des Menschen glaubt, die Überzeugung: „Menschen verändern sich nicht“ (00:16:22), was im Film vor allem durch Wiesler, aber auch Dreymann dann widerlegt wird.

Die fallende Handlung treibt nun der Katharsis entgegen, in der Siebold Selbstmord begeht. Durch die Degradierung und Versetzung in die Briefüberwachung verliert Wiesler einen Teil seiner staatlichen Macht und fällt in der Achse der sozialen Stratifizierung von Macht (++) auf Macht (+) herab.

Das Leben der Anderen als Charakter-Interaktionsdrama

Das Schema konnte demnach, die Charakter-Verschiebungen bei Wiesler und Dreymann inbegriffen und die Zeit des Epilogs nach 1989 ausgenommen, folgendermaßen aussehen (plus = +, minus = -):

	Charakter →	Herz	genial	Rein	Kalkül	Mut/ Stärke
	Macht ↓					
Hemp	++++	-	-	-	+	-
Grubitz	+++	-	-	-	+	-
Wiesler	++ → +	- → +	+	+	+	+
Leye	+	? -	-	-	-	-
Dreymann	+	+	+	+	- → +	+
Sieland	-	+	+	-	-	-
	- -	+	+	+	-	-
Hauser	+ -	(?)	-	+	+	+

Die verschiedenen Handlungsmomente wie die Observation, der Selbstmord Jerskas, der Verrat und der Selbstmord Sielands, der Verrat von Dreymann und Wiesler an ihrem Staat, die Intrige von Dreymann und Hauser, die kunstvolle (geniale) Operation Wieslers zum Schutz von Dreymann und Sieland stehen in direktem Bezug zum Charakter der handelnden Personen. Wenn die Schauspielerin Sieland „rein“ und „mutig/stark“ wäre, würde sie keine sexuelle Beziehung zu Minister Hempf unterhalten, und dann hätte es auch keine Observation gegeben. Ohne Charakter-Wechsel bei Dreymann hin zum Kalkül würde er den Artikel nicht schreiben und konspirativ im Westen veröffentlichen, und ohne einen Charakterwechsel Wieslers

wäre die Vertuschung dieses Vorgangs nicht vorstellbar. Beide, Dreymann und Wiesler ändern ihre Positionen und werden jeweils von einer anderen Ausgangslage aus Figuren, die sich durch rein positive Charakter-Eigenschaften auszeichnen und die sich indirekt gegen die DDR und die Staatssicherheit verbünden. Die Charakter-Interaktion realisiert sich in Form verschiedener Intrigen, die sich dann miteinander dramaturgisch verknöten.

Resümee

Das Leben der Anderen ist als ein filmisches Charakter-Interaktionsdrama angelegt. Die Kategorie des Charakters, möglicherweise variiert durch die eher psychologisch verstandene und etwas variabelere „Persönlichkeit“ (Persönlichkeitsdefizite, die aufgearbeitet werden müssen oder durch die Liebe überwunden werden), und die Charakter-Interaktion, nicht selten in der Form der innerfamiliären Charakter-Interaktion, finden sich auch in vielen Spielfilmen der Gegenwart, die eher durch Subjektsituationen (oft in Form von Erfolg- und Entwicklungsnarrationen, und nicht selten kombiniert mit familiären Konfliktsituationen und deren Charakterinteraktion) geprägt sind. Es wäre ein Desideratum, der Frage nachzugehen, wie in deutschsprachigen Spielfilmen der Gegenwart Charakter-Interaktion allgemein verwendet und filmisch realisiert wird und wie sich die Kategorie der „Persönlichkeit“ darin einfügt.