

»Kann jemand, der diese Musik gehört hat, wirklich gehört hat, noch ein schlechter Mensch sein?« Zur Verwendung von Real- und Originalmusik in DAS LEBEN DER ANDEREN

Roswitha Skare (Tromsø)

Einleitung

DAS LEBEN DER ANDEREN (Deutschland 2006, Florian Henckel von Donnersmarck) hatte im März 2006 in den deutschen Kinos Premiere. Der Film erzählt von der Beziehung des Dramatikers Georg Dreyman und der Schauspielerin Christa-Maria Sieland in Ostberlin Mitte der 1980er Jahre, ist aber nicht nur eine Liebesgeschichte in der Theaterszene Ostberlins, die sich zwischen Anpassung, innerer Emigration, Westflucht und Suizid bewegt, sondern auch ein Politthriller, der einen Einblick in die Machtstrukturen der DDR gibt. Der Konflikt deutet sich an, als der Minister Bruno Hempf sich für Christa-Maria zu interessieren beginnt und mit Hilfe der Stasi versucht, seinen unliebsamen Konkurrenten aus dem Weg zu räumen. Der MfS-Hauptmann Gerd Wiesler, Verhör- und Abhörspezialist, wird mit der Leitung des Operativen Vorgangs (OV) »Lazlo« betraut (unter OV verstand das MfS die höchste Stufe der konspirativen Überwachung von verdächtigen Personen), auf den ersten Anschein hin einer von Wieslers üblichen Aufträgen: Wohnung verwanzeln, Nachbarn einschüchtern, Tag und Nacht überwachen. Doch das übliche Spiel entgleitet dem sonst so eiskalten Offizier; langsam und fast unmerklich wird er empfänglich für das, was er bei seiner Überwachung zu sehen und hören bekommt: das Leben der »Anderen«, die als Künstler außerhalb der verordneten DDR-Normalität

leben.

Der Film wurde mit zahlreichen Preisen bedacht, u.a. mit dem Deutschen und dem Europäischen Filmpreis 2006 und dem Oscar für den besten nicht-englischsprachigen Film 2007. In Deutschland sahen allein im Jahre 2006 über 1,6 Millionen Personen den Film, was ihn auf Platz 6 der deutschen Filmhitliste und auf Platz 14 der internationalen Hitliste in Deutschland brachte.¹

Obwohl natürlich auch kritische Stimmen laut wurden², stimmte die Mehrzahl der Kritiker darin überein, dass es sich hier um die erste ernsthafte Auseinandersetzung mit der verdeckten Präsenz der Staatssicherheit im DDR-Alltagsleben handele und dank der authentischen Darstellungsweise ein »echtes« bzw. realistisches Bild vom Leben in der DDR gebe. Dabei wurde der Film nicht selten mit Filmen wie SONNENALLEE (Deutschland 1999, Leander Haußmann) oder GOOD BYE LENIN! (Deutschland 2003, Wolfgang Becker) und deren angeblich komischer und vor allem ostalgischer Erinnerung an die DDR verglichen.

Viele der positiven Kritiken betonten aber die Faktizität und Echtheit des Dargestellten. Und obwohl der Regisseur sich wiederholt zur Differenz von Fakt und Fiktion geäußert und an keiner Stelle behauptet hatte, dass es sich um einen Dokumentarfilm handele, verwendet der Film eine ganze Reihe filmischer Strategien, die beim Zuschauer den Eindruck dokumentarischer Authentizität entstehen lassen. Bereits die drei Einblendungen, die uns ganz

¹ Zahlen der Filmförderungsanstalt:
http://www.fbw-filmbewertung.com/film/das_leben_der_anderen (23.7.2012).

² Vgl. dazu auch Evans 2010, 165. Evans spricht von »mixed reactions«: obwohl viele Kritiker auf der einen Seite die faktischen Fehler des Films benennen, sind sie auf der anderen Seite doch begeistert vom Filmerlebnis.

am Anfang des Films mit dem Ort und der Zeit des Geschehens vertraut machen, stecken einen realen Rahmen für das folgende ab:

- »November 1984«,
- »Berlin-Hohenschönhausen«
- »Untersuchungsgefängnis des Ministeriums für Staatssicherheit«.

Bereits über ein Jahr vor dem Kinostart waren Regisseur und Film in deutschen Zeitungen und Zeitschriften präsent. Bereits im Dezember 2004 druckten Zeitungen wie *Tagesspiegel* und *Berliner Zeitung* Berichte über die Dreharbeiten. Die von *Zeitgeschichte-online*³ zusammengestellten Pressestimmen zum Film verzeichnen für die Woche vor der Kinopremiere 22 zum Teil recht umfangreiche Beiträge zum Film, darunter Interviews mit dem Regisseur, Joachim Gauck und Ulrich Mühe sowie nicht zuletzt Wolf Biermanns Reaktion auf den Film. In nahezu allen Beiträgen wurde auf die gründlichen und langwierigen Recherchen des Regisseurs verwiesen und auf dessen Suche nach der »inneren Wahrheit der DDR« (Lichterbeck 2004). Regisseur und Hauptdarsteller legten außerdem in Interviews und Audiokommentaren großen Wert darauf, dass

- der Film an Originalschauplätzen gedreht wurde,
- mit »authentischen« Kulissen arbeitete und

³ <http://www.zeitgeschichte-online.de/site/40208616/default.aspx> (23.7.2012)

- die Farbwahl und Lichtsetzung dem Zuschauer-Bild der DDR entsprachen.

Obwohl die Geräuschkulisse des Films in diesem Zusammenhang kaum erwähnt wurde, trägt die Verwendung zeittypischer Geräusche (beispielsweise Zweitaktmotor und Schreibmaschine) und der Musik bekannter DDR-Gruppen wie *Karat*, *Silly* und *Pankow* als Realmusik ebenfalls dazu bei, ein realistisches Zeitbild der DDR Mitte der 1980er Jahre vor unseren Augen und Ohren entstehen zu lassen. Gerade die Realmusiken verstärken den Authentie-Effekt, der sich bei vielen Zuschauern einstellt.⁴

Realmusik

Im Film gibt es mehrere Szenen, in denen Musik entweder zur Handlung selbst gehört – wie bei einem Auftritt einer Jazzband beim Premierenfest am Anfang des Filmes – oder aber im Hintergrund anwesend ist: Bei Dreymans Geburtstagsfeier spielt Musik, in der Kneipe hören wir einen Schlager aus dem Radio und in Hausers Wohnung läuft eine Schallplatte mit einer solchen Lautstärke, dass die abhörenden Stasi-Mitarbeiter den Inhalt der Gespräche nicht so leicht hören können. Dabei handelt es sich um Musik bekannter DDR-Gruppen und um einen Schlager Frank Schöbels.

⁴ Für eine Übersicht der im Soundtrack enthaltene Melodien siehe <http://www.filmmusik2000.de/yarleb.htm> (23.7.2012).

Vor unseren Augen entsteht so ein Bild von Ostberlin im Jahre 1984, wie es ausgesehen und geklungen haben mag. Dabei differenzieren sich die Zuschauer in diejenigen, die die Richtigkeit der Bilder mit allen Details aus eigener Erfahrung bestätigen können, und in diejenigen, die lediglich annehmen können, dass es so ausgesehen haben müsse. Die Verwendung von DDR-Musik trägt dazu bei, die »Echtheit« der Bilder zu bestätigen, wobei es weniger um konkrete Künstler oder Titel geht, sondern vielmehr um einen spezifischen DDR-Sound, der – verstärkt durch die Farben und das Licht – den Vorstellungen des Zuschauers vom Alltag in der DDR entspricht. Gleichzeitig aktiviert die Jahreszahl (zumindest bei einem älteren Publikum) das Wissen um die historischen Kontexte.

Inwieweit wir Filmbilder als historisch echt anerkennen, hat also einerseits mit unseren persönlichen Erfahrungen zu tun, andererseits spielt jedoch auch der zeitliche Abstand eine Rolle: Nach mehr als zwanzig Jahren sind unsere Erinnerungen nicht mehr völlig zuverlässig, wir haben vergessen und verdrängt, einige Erinnerungen haben wir bewahrt, andere haben sich verändert. Der Film reproduziert nicht nur Ostberlin im Jahre 1984, er produziert auch seine eigene Realität und bestätigt dadurch Bilder, die wir bereits hatten, oder er entwirft neue, die zu den schon gewussten hinzutreten und mit diesen verschmelzen. Die Verwendung von DDR-Musik trägt dazu bei, dass wir die Bilder als Bilder jener Jahre erkennen und akzeptieren. Lediglich diejenigen, die von der Stasi überwacht wurden, oder diejenigen, die aus verschiedenen Gründen über ein Expertenwissen verfügen, sind in der Lage, Teile des Films als »weniger realistisch« oder gar als »unrealistisch« zu beurteilen. So wurde beispielsweise die Tatsache, dass Wiesler auf dem Dachboden Posten bezogen hatte, und vor allem sein grundlegender Sinneswandel als »unrealistisch« eingeschätzt. Warum – so kann man fragen – wurden diese nicht ganz unwesentlichen »Fehler« einer

geschichtstreuen Inszenierung zumeist übersehen und dem Film trotzdem eine so große Authentizität attestiert?

Originalmusik

Als Teil der filmischen Realität trägt also die Verwendung der oben genannten Realmusik zu einem als authentisch empfundenen Bild der Ostberliner Szene Mitte der 1980er Jahre bei. Aber sogar die eigens für den Film komponierte Musik trägt dazu bei, dass die meisten Zuschauer den Film als glaubwürdig und authentisch erlebt haben. Die Off-Musik – nur »Die Sonate vom guten Menschen« wird als On-Musik gespielt und bekommt dadurch im Film eine besondere Bedeutung – besteht aus den Stücken der beiden Komponisten Gabriel Yared⁵ und Stéphane Moucha⁶ und wurde von den Philharmonikern in Prag eingespielt. In der Promotion des Films wird wiederholt darauf aufmerksam gemacht, dass es von Donnersmarck gelungen war, einen Oscar-Preisträger für seinen Debütfilm mit niedrigem Budget zu gewinnen. Auf die Frage, wie dies geglückt sei, antwortet von Donnersmarck in einem Interview:

Das war allerdings etwas langwierig, aber, wer mich kennt, weiß: I don't take no for an answer! Ich hatte meine Abschlussarbeit an der Filmhochschule über DER TALENTIERTE MR. RIPLEY verfasst und hatte immer das Gefühl, dass sich mir der Film erst durch die Musik

⁵ Siehe <http://www.gabrielyared.com/> für eine Übersicht von Yareds Arbeiten.

⁶ Vgl. <http://www.stephanemoucha.com/ENGLISH/index-english.htm> zur Zusammenarbeit mit Yared.

richtig erschließt. Ich habe Gabriel Yared so lange geschrieben, bis ich zu ihm persönlich durchgedrungen bin und ihm eine inhaltliche Vorstellung vermitteln konnte. Er war gleich interessiert. [...] Zu Yareds Arbeitsweise gehört, dass er schon in der Drehbuchphase erste Musiken für einen Film schreibt. Wir trafen uns dreimal in London, um diese Ansätze gemeinsam zu entwickeln. So hat er beispielsweise die »Sonate vom guten Menschen«, die Dreyman spielt, schon vorher komponiert. Sebastian Koch sagt, dass er erst durch das Spielen dieses Stücks zu der Figur des Dreyman gefunden hat. Ein weiterer Beweis dafür, dass Gabriels Methode Sinn macht.⁷

Die nicht-diegetische Musik unterstreicht die Handlung des Films und wird leitmotivisch eingesetzt: So begleitet die Melodie »Die unsichtbare Front« Wieslers Überwachungsmaßnahmen und die Aktivitäten der Stasi wie beispielsweise die Verhaftung Christa-Marias; »IM ›Martha« und »Georg Dreyman, der Dichter« begleitet die beiden Hauptpersonen; und auch Wiesler, der Stasi-Offizier, hat seine eigene Melodie unter dem Titel »HGW XX/7«. »Das Leben der Anderen« und »Gesichter der Liebe« sind zwei weitere Stücke, die zentral für die Filmhandlung und das Erlebnis des Films sind.

⁷ Vgl. dazu auch Presseheft 2006, 16: »Die Größenordnung des Projektes ist sehr untypisch für den Musiker von Weltrang, hat er doch sonst oft mit Filmbudgets in dreistelliger Millionenhöhe zu tun. Aber Yared schätzte das Engagement der Filmemacher und entschied sich aufgrund des Drehbuchs, das ihn überzeugt hatte.«

Das Gute im Menschen als zentrales Thema

Die Entwicklung Wieslers vom linientreuen und überzeugten Kommunisten, der aus seiner Weltanschauung heraus zum Täter wird, schließlich aber aus Sympathie für seine Opfer seinen Auftrag verweigert und in den Gang der Geschehnisse eingreift, wird als Parallelgeschichte zur Liebesgeschichte zwischen Dreyman und Christa-Maria erzählt. Die Welt der Künstler und Intellektuellen, die Wiesler zuerst im Theater, später durch die Überwachung von Dreymans Wohnung erlebt, steht im Gegensatz zu seinem eigenen, einsamen Leben. Dieser Gegensatz wird zunächst durch die unterschiedlichen Wohnungen deutlich: Wiesler wohnt im Plattenbau – Dreyman in einer großzügigen Altbauwohnung. Literatur und Kunst spielen in Wieslers Leben keine Rolle, während Dreyman Piano spielt und in seiner Wohnung von schönen Dingen und zahllosen Büchern umgeben ist.

Wieslers Entwicklung wird als ein sich langsam entwickelnder Prozess dargestellt, in dem Kunst und Literatur eine zunehmend wesentlichere Rolle spielen. Zu Beginn besucht Wiesler eine Theatervorstellung, ohne jedoch am Stück selbst interessiert zu sein. Er beobachtet die anwesenden Personen, die Schauspieler auf der Bühne, aber auch Dreyman und den Minister Hempf. Wenn wir Wiesler in seiner Wohnung auf dem Sofa liegen sehen und als *voice over* Dreyman den ersten Teil von Brechts berühmten Liebesgedicht »Erinnerung an die Maria A.« lesen hören (nach ca. 49 Minuten), deutet sich seine Wandlung an. Kurz vorher war er Zeuge geworden, wie Dreyman auf Christa-Marias Affäre mit dem Minister mit Nachsicht und Verständnis reagiert hatte. Dreyman stellt keine Fragen, sondern umarmt Christa-Maria, als sie ihn darum bittet. Eine Nahaufnahme zeigt beide in enger Umarmung auf dem Bett liegend, bevor uns die Kamera

Wiesler auf dem Dachboden zeigt. Er sitzt in derselben Position wie Dreyman auf einem Stuhl, wie eine Regieanweisung vermerkt:

Wiesler sitzt genauso da wie Dreyman, auf seinem Stuhl, den er auf genau die Stelle in seinem Kreideschlafzimmer gestellt hat, wo Dreyman gerade sitzt. Durch das lange Kabel des Kopfhörers ist er wie durch eine Nabelschnur mit seinem Überwachungspult verbunden. In diesem Moment ist er Dreyman und Christa so nahe wie noch nie zuvor (Filmbuch 2008, 68f).

Durch diese Parallelisierung⁸ wird für den Zuschauer Wieslers zunehmende Identifikation mit dem eben Erlebten verdeutlicht. Die Nähe und Intimität zwischen Dreyman und Christa-Maria – Wiesler hat kurz darauf Sex mit einer Prostituierten – lässt Wiesler am nächsten Tag die Wohnung der beiden aufsuchen. Ohne dass wir es sehen, nimmt er offenbar den Brechtband mit.

Wenn Wiesler auf dem Sofa liegt, sehen wir ihn zum ersten Mal aus der Vogelperspektive, zum ersten Mal beobachtet der Zuschauer den privaten Wiesler. Die Kamera zeigt uns zuerst eine Nahaufnahme seines Kopfes, bevor sie langsam zurückfährt und wir den Protagonisten aus etwas größerem Abstand sehen. Diese Perspektive zeigt uns nicht mehr den bedrohlichen Stasi-Offizier, sondern einen kleinen und verletzbaren Mann. Dreymans Stimme dominiert als *voice over* die Szene, im diegetischen Off hören wir die melancholische Melodie »HGW XX/7«, die sowohl den Text

⁸ Vgl. Filmbuch 2008, 68. Hier sind beide Bilder untereinander gestellt, was die Parallelisierung noch deutlicher hervorhebt. Vgl. außerdem Berghahn 2009, 327f. Berghahn zeigt weitere Beispiele für diese Parallelisierung und stellt fest, dass diese »similarities between victim and perpetrator, between Dreyman and Wiesler, are underscored by the film's editing techniques: a number of graphic match cuts establish visual correspondences between the two men« (327).

des Gedichtes wie auch Wieslers Stimmung unterstreicht. Die Veränderung Wieslers wird dem Zuschauer durch die Bilder und durch die Musik zugleich vermittelt. Vor allem der warme und sehnsüchtige Eindruck der Musik unterstreicht die Psychologisierung seines Charakters.

Das Motiv vom guten Menschen – verbunden mit der Frage nach der Möglichkeit, eigene Entscheidungen treffen zu können – zieht sich wie ein roter Faden durch den Film. Bereits zu Beginn kommt es auf dem Premierenfest zu einem Gespräch zwischen Dreyman und dem Minister Hempf, der für Jerskas Berufsverbot verantwortlich ist. Auf Jerskas Situation angesprochen, antwortet Hempf: »Aber das lieben wir ja auch alle an Ihren Stücken: die Liebe zum Menschen, die guuten [sic] Menschen; den Glauben, daß man sich verändern kann. Dreyman, ganz gleich, wie oft Sie es in Ihren Stücken schreiben, Menschen verändern sich nicht ...« (Filmbuch 2008, 34).

Als Dreyman von Jerskas Tod erfährt, setzt er sich ans Klavier und spielt die »Sonate vom guten Menschen«. Im Filmbuch beschreibt eine Regieanweisung die Szene, die Höhe- und Wendepunkt der Filmhandlung ist: »Er [Dreyman] beginnt sie [»Die Sonate vom Guten Menschen«] zu spielen, in ihrer vollen Schönheit und Melancholie. Christa kommt aus dem Schlafzimmer. Sie merkt seine Erschütterung, stellt sich neben ihn, ohne zu fragen, und hört seinem Spiel zu« (Filmbuch 2008, 76).

Wiesler hört die Sonate über Kopfhörer. Wir sehen zuerst nur seinen Rücken, bevor die Kamera langsam im Halbkreis um ihn herum fährt und schließlich sein Gesicht in einer Nahaufnahme zeigt: Er ist deutlich bewegt und weint: »Wiesler von vorne. Auf seinem Gesicht liegt ein vorher noch nie gesehener Ausdruck« (Filmbuch 2008, 77). Obwohl sonst im Film sehr häufig lange an einer Kameraeinstellung festgehalten werden kann, wechselt

die Kamera hier schnell von Wiesler zurück in die Wohnung. Kunst und Literatur sind zum Gegengewicht zur Ideologie der Unterdrückung geworden. Dreyman selbst kommentiert die gespielte Musik am Ende der Szene mit folgenden Worten:

Ich muß immer daran denken, was Lenin von der *Appassionata* gesagt hat: »Ich kann sie nicht hören, sonst bringe ich die Revolution nicht zu Ende.« Kann jemand, der diese Musik gehört hat, wirklich gehört hat, noch ein schlechter Mensch sein? (Filmbuch 2008, 77).

Damit setzt er die soeben gespielte Sonate nicht nur in Verbindung mit Hempfs Aussage vom Anfang des Films, sondern auch zu Lenin und zur Revolution und damit zu Wieslers ideologischem Hintergrund. Seine Aussage betont die Macht der Musik, Menschen zu beeinflussen. Von Donnersmarck selbst erklärt seine gesamte Filmidee mit einem eigenen Musikerlebnis:

Ich erinnere mich noch genau, wie ich mich in meiner Verzweiflung in meinem Gästezimmer auf den Boden legte, direkt neben meinen Kassettenspieler, und einer Emil-Gilels-Aufnahme der »Mondschein-Sonate« zuhörte. Einen Moment lang dachte ich nicht daran, daß mir jetzt zumindest *eine* von 14 Geschichten einfallen müßte, sondern lauschte nur der Musik. Da plötzlich kam mir etwas in den Sinn, was ich einmal bei Gorki gelesen hatte, daß nämlich Lenin über die »Appassionata« gesagt habe, daß er sie nicht hören könne, weil er sonst »liebvolle Dummheiten sagen und den Menschen die Köpfe streicheln« wolle, auf die er doch »einschlagen, mitleidslos einschlagen« müsse, um seine Revolution zu Ende zu bringen (Filmbuch 2008, 169f).

Sowohl von Donnersmarck wie auch eine seiner Hauptpersonen sind offenbar davon überzeugt, dass Musik – hier klassische Musik – Menschen verändern und zu deren Humanisierung beitragen kann. In den folgenden Szenen können wir tiefgreifende Veränderungen an Wieslers Verhalten sehen, der sich zunehmend menschlicher verhält und nicht länger nur nach den eingelernten Mustern agiert⁹ – und widerlegt damit auch Hempfs Behauptung vom Anfang des Films, dass Menschen sich nicht verändern.

Wiesler hört die Musik auf dem Dachboden nur aus einem szenischen Off über den Kopfhörer. Es ist die einzige Stelle im Film, in der klassische Musik als diegetische Musik gespielt wird, gleichzeitig das einzige Soloinstrumentalstück im Film. Die Sonate markiert jedoch nicht nur den Wendepunkt im Leben der Hauptpersonen, sondern thematisiert in Anlehnung an Brechts *Der gute Mensch von Sezuan* auch das zentrale Thema des Films. In seinem Spiel kommen Dreymans Wut und Traurigkeit zum Ausdruck, das seine Entwicklung zum Dissidenten vorzeichnet. Auch die Wandlung Wieslers zum »guten Menschen« wird nachfühlbar, wenn wir ihn in seiner Abhörzentrale sehen. Wie bereits in der Szene, in der Wiesler Brechts Liebesgedicht liest, unterstützen Bilder, Sprache und Musik gegenseitig die Botschaft des Films: Das Gute im Menschen existiert; jeder Mensch hat die Möglichkeit, richtig zu wählen und als guter Mensch zu handeln.

⁹ Ein Beispiel dafür ist die Szene mit dem kleinen Jungen im Fahrstuhl. Vgl. Filmbuch 2008, 78f.

Da dies die einzige Szene im Film ist, in der klassische Musik als diegetische Musik eingesetzt wird, zudem mit einem Soloinstrumentalstück, fällt diese Stelle auch musikalisch auf und verweist auf deren zentrale Rolle innerhalb der Filmhandlung.¹⁰

Die Parallelmontage von Wieslers Beobachtungsposten und Dreymans Wohnung steigert die Spannung und zeigt dem Zuschauer gleichzeitig einen tiefbewegten Wiesler, bewegt von den Geschehnissen und von der Musik, die gemeinsam mit Literatur im Laufe der Handlung Spuren bei ihm hinterlassen hat. Alle drei Hauptpersonen – Dreyman, Christa-Maria und Wiesler – entscheiden sich nicht nur dafür zu handeln, sondern auch moralisch richtig, als gute Menschen zu handeln. Dreyman beginnt seinen Artikel über Selbstmorde in der DDR zu schreiben, Christa-Maria beendet die Affäre mit dem Minister Hempf und Wiesler verfälscht seine Überwachungsrapporte, um Dreyman zu schützen. Dem Zuschauer werden die Handlungen der Hauptpersonen im Zeitraffer vorgeführt. Im Vordergrund steht für den Zuschauer das Hörerlebnis, dominiert doch der Text des Liedes »Stell dich mitten in den Regen« der Gruppe *Bayon* diese Szenen. Dieses 1972 durch Bayon vertonte Gedicht Wolfgang Borcherts ist die einzige DDR-Musik, die nicht live im Film gespielt wird, sondern nur aus dem Off zu hören ist.

¹⁰ Vgl. dazu auch Berghahn 2009, 329: »The turning point in Wiesler's trajectory (or should one say, his moral education) occurs when he listens through his headphones to Dreyman playing the ›Sonate vom Guten Menschen‹ on the piano [...]. The sonata [...] suggests that Wiesler's contact with high culture has changed him for the better.«

Versuch es

Stell Dich mitten in den Regen,
glaub an seinen Tropfensegen,
spinn Dich in das Rauschen ein
und versuche, gut zu sein!

Stell Dich mitten in den Wind,
glaub an ihn und sei ein Kind –
laß den Sturm in Dich hinein
und versuche, gut zu sein!

Stell Dich mitten in das Feuer –
liebe dieses Ungeheuer
in des Herzens rotem Wein –
und versuche, gut zu sein! (Borchert 1973, 268).

Borcherts Text aus dem Jahre 1940 steht im Vordergrund und ist offenbar wichtig, fordert er doch wiederholt dazu auf, gut zu sein bzw. es wenigstens zu versuchen. Die Musik unterstreicht nicht nur die Bilder, sie lenkt die Interpretation der Bilder überdeutlich in die gewünschte Richtung: Während wir die drei Hauptpersonen in ihren Handlungen beobachten können, suggeriert uns die Musik, diese Handlungen als moralisch und deshalb als gut zu beurteilen.

Während die Verwendung der Realmusik die Authentizität des Films unterstreicht, wird die von Yared und Moucha komponierte Originalmusik dazu verwendet, die Bilder des Films und damit auch die Filmhandlung zu unterstreichen und zu verstärken. Die Stücke der beiden Komponisten ähneln sich in Instrumentierung und Harmonik – zumeist langsame Stücke, die die Melancholie und Traurigkeit der Szenen unterstützen wie »Das Leben der Anderen« oder aber die Bedrohlichkeit der Situation unterstreichen (»Unsichtbare Front«). Sie werden zudem leitmotivisch verwendet. Der Film endet mit einer Szene, in der Wiesler in einer Buchhandlung Dreymans neuesten Roman *Die Sonate vom guten Menschen*

kauft. Dreyman hat das Buch dem HGW XX/7 in Dankbarkeit gewidmet. Musikalisch unterlegt ist die Szene mit dem Stück »Gesichter der Liebe«, das im Laufe des Films für Liebesszenen zwischen Dreyman und Christa-Maria verwendet worden war. Die Möglichkeit von Vergebung und Versöhnung wird damit als Möglichkeit am Ende des Films angedeutet, und Wieslers Veränderung scheint eine neue Stufe erreicht zu haben, er sieht dem Zuschauer zum ersten Mal direkt ins Gesicht. Durch Dreymans Widmung sehen wir Wiesler als Individuum; in der Widmung trägt er immer noch keinen Namen, der Zuschauer aber sieht ihn schon längst nicht mehr als Teil einer grauen Masse; er hat ein Gesicht bekommen; auf die Frage des Verkäufers, ob es ein Geschenk sei, antwortet er: »Nein ... es ist für mich« (Filmbuch 2008, 158).

Unterstrichen und verstärkt wird durch die Musik natürlich auch die Emotionalität der Bilder. Eine Emotionalität, die beim Zuschauer nicht nur zu einer Unmittelbarkeit des Erlebens führt, sondern vor allem zum Einleben in die jeweiligen Hauptpersonen beiträgt. Gerade Wiesler, der anfangs so eiskalte und völlig emotionslose Verhörspezialist, gewinnt dadurch die Sympathie der Zuschauer, er wird ebenso wie die anderen Hauptpersonen Opfer der Verhältnisse, wenn auch mit keinem tragischen Ausgang.

Schlussbemerkung

Der Glaube an das Gute im Menschen, der die Möglichkeit hat, moralisch richtige Entscheidungen zu treffen, ist die zentrale These des Films. Literatur und Musik werden dabei als Kräfte gezeigt, die wesentlich zur

Humanisierung des Einzelnen beitragen können (vgl. Dueck 2008).¹¹ Ich hatte anfangs erwähnt, dass die meisten Kritiker vor allem die Authentizität des Films loben. Von der deutschen Filmbewertungsstelle erhielt der Film das Prädikat »besonders wertvoll«. Die Jury begründete ihr Urteil u.a. damit, dass dem Regisseur mit dem Film

ein äußerst bemerkenswertes Zeitbild gelungen [sei], in seiner Originalität und Komplexität durchaus ein Unikat. [...] Das ungewöhnliche Sujet ist atmosphärisch dicht und stimmig, ohne jegliche Plakativität realisiert. Für den konsequenten Stilwillen des Regisseurs, eine fast dokumentarisch präzise Rekonstruktion der Endzeit der DDR zu geben, zeugt auch die starke Verwendung von Originalschauplätzen
(http://www.fbw-filmbewertung.com/film/das_leben_der_anderen).

Nur wenige Kritiker schätzten Wieslers Posten auf dem Dachboden und vor allem seine Wandlung als unrealistisch und also wenig authentisch ein. Wie kommt es, dass diesen Elementen so relativ wenig Platz eingeräumt wurde bzw. dass diese kritischen Stimmen nichts daran ändern konnten, dass DAS LEBEN DER ANDEREN insgesamt als authentischer Film beurteilt und verkauft wurde? Eine Erklärung dafür mag der Wunsch des Publikums – zumindest in Europa und Nordamerika – nach Unmittelbarkeit (vgl. Bolter/Grusin 2000, 21-50)¹² sein, wobei diese in enger Verbindung mit dem

¹¹ Dueck verweist in diesem Zusammenhang auf Friedrich Schillers *Die Ästhetische Erziehung des Menschen* (1795), in der er postuliert, dass die Schönheit echter Kunst den Menschen zu moralischem Handeln befähige. Von Donnersmarck selbst bezeichnet Musik als die emotionalste Kunstform: »Deshalb war mir Musik so wichtig. Weil sie die emotionalste Kunstform ist. Sie enthält keine Wertung« (Gansera/Göttler 2006).

¹² Bolter und Grusin verwenden hier den Begriff der *Immediacy*, um das Phänomen des Einlebens zu beschreiben. Obwohl wir wissen, dass wir einen Film sehen oder

Wunsch nach Originalität, Authentizität und Wahrheit steht. Wir wollen eine gute Geschichte sehen, die uns bewegt und von der wir glauben können, dass sie wahr ist. Oder wie Bolter und Grusin formulieren: »[We want] to be drawn into the film and to identify with the main character[s]» (2000, 150). »Unmittelbarkeit« in diesem Sinn führt zu einer Authentifizierung der Bilder im Augenblick des Sehens (vgl. Evans 2010, 165); erst wenn wir rationalisieren und analysieren, erkennen wir, wie der klassische Aufbau des Films in Exposition, Konfrontation und Auflösung (vgl. Wehdeking 2007, 127-137) und der offenbar bewusste und zielgerichtete Einsatz der Filmmusik dazu beiträgt, eventuelle faktische Fehler unsichtbar oder aber nebensächlich werden zu lassen. Indem der Film auf der einen Seite eine zwar fiktive Geschichte erzählt, auf der anderen Seite jedoch deutlich auf sein Bemühen um Richtigkeit und Echtheit hindeutet, bestätigt er, dass »Authentizität« – so Helmut Lethen – keine Frage der Faktizität oder Realität, sondern der Autorität ist: »Dinge werden authentisch gemacht und, solange die Autorität unbestritten ist, von einem Publikum, das diese Autorität akzeptiert, auch für authentisch gehalten. Dinge, Haltungen und Kunstwerke werden so lange für authentisch gehalten, wie die Autorität ihrer *sozialen Inszenierung* als unproblematisch erscheint« (Lethen 1996, 228).

»[D]ie Umsetzung einer anthropologischen Konstante im Glauben an eine gerechte Welt beim Publikum« (Wehdeking 2007, 137) mag zudem für den Erfolg des Films nicht zuletzt in den USA verantwortlich sein. Letztendlich handelt der Film – fast wie im Märchen – vom Sieg des Guten über das Böse (vgl. Berghahn 2009, 330). Der humanisierenden Kraft der Kunst wird

einen Roman lesen, wird das Medium durchsichtig und ist für uns im Moment des Sehens bzw. Lesens nicht anwesend.

im Film eine zentrale Rolle zugesprochen. Musik trägt jedoch nicht nur zu Wieslers Wandlung bei; auch für den Zuschauer spielt die im Film verwendete Musik – sowohl die Real- wie auch die Originalmusik – eine wichtige Rolle: Die Bilder werden durch die Musik nicht nur unterstrichen, die Musik lenkt vielmehr die Interpretation der Bilder fast überdeutlich in die gewünschte Richtung.

Literatur

- Berghahn, Daniela (2009) Remembering the Stasi in a Fairy Tale of Redemption: Florian Henckel von Donnersmarck's DAS LEBEN DER ANDEREN. In: *Oxford German Studies* 38,3, S. 321-333.
- Bolter, Jay David und Richard Grusin (2000) *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge/London: MIT Press.
- Borchert, Wolfgang (1973) *Das Gesamtwerk*. Mit einem biographischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz. Hamburg: Rowohlt.
- Brockmann, Stephen (2010) *A Critical History of German Film*. Rochester/New York: Camden House.
- DAS LEBEN DER ANDEREN – Ein Interview mit Florian Henckel von Donnersmarck. <http://www.kino-zeit.de/filme/das-leben-der-anderen-ein-interview-mit-florian-henckel-von-donnersmarck> (20.6.2012).
- Deutsche Film- und Medienbewertung. http://www.fbw-filmbewertung.com/film/das_leben_der_anderen (20.6.2012).
- Dueck, Cheryl (2008) The Humanization of the Stasi in DAS LEBEN DER ANDEREN. In: *German Studies Reviews* 31,3, S. 599-609.
- Evans, Owen (2010) Redeeming the Demon? The Legacy of the Stasi in DAS LEBEN DER ANDEREN. In: *Memory Studies* 3, S. 164-177.
- Filmförderungsanstalt. <http://www.ffa.de/> (20.6.2012).
- Gansera, Rainer und Fritz Göttler (2006) Welt der Leere. Ein Gespräch mit Florian Henckel von Donnersmarck. In: *Süddeutsche Zeitung* v. 23.3.2006, S. 12.
- Lethen, Helmut (1996) Versionen des Authentischen: sechs Gemeinplätze. In: Helmut Böhme u. Klaus R. Scherpe (Hg.). *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*. Reinbek: Rowohlt, S. 205-231.
- Lichterbeck, Philipp (2004) Die innere Wahrheit der DDR. In: *Der Tagesspiegel* vom 5.12.2006. www.tagesspiegel.de/kultur/art772,1954282 (28.6.2012).
- Presseheft. DAS LEBEN DER ANDEREN (2006) URL: <http://www.just-publicity.com/index.php?rub=Leistungen&nav=florian03>. (20.6.2012).
- Von Donnersmarck, Florian Henckel (2008) *DAS LEBEN DER ANDEREN. Filmbuch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Wehdeking, Volker (2007) *Generationswechsel: Intermedialität in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Empfohlene Zitierweise

Skare, Roswitha: »Kann jemand, der diese Musik gehört hat, wirklich gehört hat, noch ein schlechter Mensch sein?« Zur Verwendung von Real- und Originalmusik in DAS LEBEN DER ANDEREN. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 10, 2013, S. 173-192.

URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB10/KB10-Skare.pdf>

Datum des Zugriffs: 31.12.2013.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Copyright © für diesen Artikel by Roswitha Skare (roswitha.skare@uit.no).
All rights reserved.

Copyright © für diese Ausgabe by Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung.
All rights reserved.

This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*.