
FAKT UND FIKTION IM HISTORISCHEN FILM DAS LEBEN DER ANDEREN

Johanna Henriette Lehmann¹

RESUMO: A presente contribuição tem por objetivo discutir em que medida parâmetros historiográficos podem ser aplicados a um filme histórico. Para isso, a discussão orientar-se-á no filme *Das Leben der Anderen* (A vida dos outros). Na primeira parte do artigo, será proposta uma definição de filme histórico, baseada em um breve panorama de pesquisa, a qual, entretanto, se revela em sua dificuldade de delimitação. A segunda e última parte lidará com aspectos factuais e ficcionais dentro do filme histórico e, nesse contexto, tomará por base tanto a história de elaboração do filme *Das Leben der Anderen*, quanto lançará, ao mesmo tempo, a seguinte questão: em que medida existiria uma história “verdadeira”? Em geral, esta contribuição propõe uma distinção entre história no filme e história escrita. Nesse sentido, exige-se que a História amplie sua perspectiva na discussão sobre um filme, bem como se indague sobre qual o motivo faz com que a história seja representada de maneira específica.

Palavras-chave: filme histórico; História; fato e ficção.

Zusammenfassung: In der folgenden Arbeit soll diskutiert werden, inwiefern geschichtswissenschaftliche Maßstäbe auf einen historischen Film angewendet werden können. Die Diskussion wird sich dabei am Film *Das Leben der Anderen* orientieren. Dabei soll im ersten Teil der Arbeit mit Hilfe eines kurzen Forschungsüberblicks, eine Definition des historischen Films herausgearbeitet werden, was sich jedoch als schwierig erweist. Das zweite und letzte Teil der Arbeit beschäftigt sich mit Fakt und Fiktion innerhalb des historischen Films und bezieht sich in diesem Zusammenhang sowohl auf die Entstehungsgeschichte von *Das Leben der Anderen*, wirft jedoch gleichzeitig die Frage auf, inwiefern es eine „wahre“ Geschichte überhaupt existiert. Insgesamt plädiert die Arbeit für eine Trennung zwischen Geschichte im Film und geschriebener Geschichte. Es wird gefordert, dass die Geschichtswissenschaft ihre Perspektive bei der Diskussion eines Films erweitert und zusätzlich danach fragt, aus welchem Grund Geschichte spezifisch dargestellt wird.

Schlüsselwörter: Historischer Film; Geschichtswissenschaft; Fakt und Fiktion.

¹ Universität Bielefeld. E-mail: johanna_henriette.lehmann@uni-bielefeld.de

1. Einleitung

In den letzten Jahren wurden vermehrt deutschsprachige Filme und Serien produziert, die sich der DDR-Vergangenheit widmen. Dazu zählen unter anderem die Serien *Weissensee* und *Deutschland 83*. Aber auch Spielfilme wie *Sonnenallee*, *Goodbye Lenin* oder *Das Leben der Anderen*. Die Produktionen setzen sich unterschiedlich mit dem Thema DDR auseinander, sowohl humoristisch als auch ernsthaft. Stets wurden diese Produktionen, von Historikern und Zeitzeugen hinsichtlich ihrer historischen Genauigkeit kritisiert.

Aufgrund dieser immer wiederkehrenden Kritik, wird sich die folgende Arbeit mit der Frage auseinandersetzen, inwiefern geschichtswissenschaftliche Maßstäbe überhaupt auf einen historischen Film angewendet werden können. Es soll erarbeitet werden, ob die Anwendung geschichtswissenschaftlicher Deutungsmaßstäbe auf historische Filme berechtigt ist oder ob ein Umdenken bei der Diskussion solcher Filme stattfinden und die angewendeten Kriterien modifiziert werden sollten.

Beispielhaft soll diese Fragestellung am Film *Das Leben der Anderen* diskutiert werden. Ausgewählt wurde der Film, da es der insgesamt erfolgreichste deutsche Film zur DDR-Vergangenheit ist und das sowohl national als auch international. Zudem findet in *Das Leben der Anderen* erstmals nach dem Erscheinen von *Sonnenallee* und *Goodbye Lenin* eine ernste und nicht komödiantische Auseinandersetzung mit dem Thema DDR statt. Trotz des großen Erfolgs wird jedoch auch hier die historische Ungenauigkeit kritisiert.

In diesem Zusammenhang sollen im ersten Teil der Arbeit zunächst die Merkmale des historischen Films herausgearbeitet, als auch der Versuch einer konkreten Definition des historischen Films unternommen werden. Hierzu werden die Stellungnahmen verschiedener Historiker und Filmwissenschaftler hinzugezogen. Im Anschluss wird der Film *Das Leben der Anderen* inhaltlich zusammengefasst, sowie die Geschichte seiner Entstehung beschrieben. Als Grundlage dient hierfür unter anderem ein Interview mit Florian Henckel von Donnersmarck, dem Regisseur. In diesem legt er die grundlegenden Ideen für die Entstehung des Films offen. Auch die von Historikern und Zeitzeugen am Film geäußerte Kritik soll zusammengefasst und dargestellt werden.

Im letzten Teil der Arbeit wird es um die Vermischung von Fakt und Fiktion im Film gehen. Auch die Fragestellung wird hier erneut aufgegriffen werden, um diese abschließend zu beantworten.

2. Definition des historischen Films

In diesem Teil der Arbeit soll der Versuch stattfinden, eine Definition für den historischen Film herauszuarbeiten. Für das leichtere Verständnis wird es zunächst um das Genre und seine Problematiken im Allgemeinen und im Anschluss um die eigentliche Definition im Speziellen gehen.

2.1. Genre

An dieser Stelle soll zunächst einmal das Genre selbst diskutiert werden. Generell werden bis zu acht Filmgenres identifiziert, hierzu zählen: Der Western, die Komödie, das Musical und der Kriegsfilm, die unumstritten anerkannt werden. Darüber hinaus werden häufig auch Thriller, Krimis, wie auch Horror und/oder Science-Fiction als Genres genannt (vgl. Stubbs 2013: 9). Insgesamt ist die Bestimmung der verschiedenen Genres eher unpräzise. In diesem Zusammenhang ist auch von einem „empirischen Dilemma“ zu sprechen, welches Andrew Tudor folgendermaßen beschreibt:

To take a genre such as the western, analyze it, and list its principal characteristics is to beg the question that we must first isolate the body of films that are westerns. But they can only be isolated on the basis of the ‚principal characteristics‘, which they can only be discovered from the films once they have been isolated. (Tudor 1975: 135-136)

Dementsprechend wird ein Genre anhand nur weniger Charakteristika bestimmt. Einzelne Merkmale werden isoliert, damit die Zuordnung zu einem der Genres leichter fällt. Dies hat zur Folge, dass widersprüchliche Charakteristika ausgeblendet werden (vgl. Stubbs 2013: 10). Hier werden bereits erste Probleme deutlich, die sich auch in der Charakterisierung des Genres des historischen Films widerspiegeln, welches ebenfalls nicht ohne weiteres zu identifizieren ist. Denn es ist schwierig, von *dem* historischen Film zu sprechen, da unter anderem Ikonografie, Erzählstil, Kulisse sowie Handlung stark variieren können. „Except for the presence of period costume, they are neither defined by a unified iconography (unlike the thriller and the western), nor a type of narrative (unlike the romance or the musical), nor an affect (unlike horror, melodrama, comedy).“ (Vincendeau 200: xviii)

In diesem Zusammenhang weist Steve Neale darauf hin, dass Genres als etwas facettenreiches wahrgenommen werden müssen. Bei der Definition spielen außerdem kommerzielle Interessen der Filmindustrie eine zentrale Rolle. So ist für das Publikum eine vereinfachte Genrezuordnung leichter zugänglich, wodurch auch eine gezielte Vermarktung des Films, sowie die Platzierung auf Filmplattformen im Internet vereinfacht wird (vgl. Stubbs 2013: 11).

2.2. Definition

Einige der meistbeachteten Arbeiten zum historischen Film stammen von Robert Brent Toplin, Robert Burgoyne und Ledger Grindon. Ebenso wie Ginette Vincendeau auf deren Arbeit im ersten Teil des Kapitels Bezug genommen wurde, betont auch Toplin die große Vielfalt innerhalb des historischen Films. In seinem Buch „Real History: Defense of Hollywood“ arbeitet Toplin neun Punkte heraus, welche zur Definition des historischen Films beitragen sollen.

1. Cinematic history simplifies historical evidence and excludes many details
2. Cinematic history appears in three acts featuring exposition, complication and resolution.
3. Cinematic history offers partisan views of the past, clearly identifying heroes and villains.
4. Cinematic history portrays morally uplifting stories about struggles between Davids and Goliaths
5. Cinematic history simplifies plots by featuring only a few representative characters
6. Cinematic history speaks to the present
7. Cinematic history injects romance into its stories, even when amorous affairs are not central to these historical events
8. Cinematic history communicates a feeling for the past through attention to details of an earlier age.
9. Cinematic History often communicates as powerfully images and sounds as in words.

(Toplin 2010: 17-50)

Schnell wird jedoch die Problematik jener Kategorisierung deutlich; die Verbindung von Bild, Ton und Wort scheint für das Kino im Allgemeinen charakteristisch, so wie moralisierende Geschichten für die meisten Filmgenres ebenfalls typisch sind. Auch die klare Rollenverteilung von Davids und Goliaths entspricht nicht allein dem historischen Film. Insofern sind diese Kriterien noch zu weit gefasst, um zu einer konkreteren Definition des historischen Films beitragen zu können (vgl. Stubbs 2013: 14).

Die Definitionen von Robert Burgoyne und Ledger Grindon weisen hingegen eine etwas größere Differenzierung auf. In „Shadows on the Past: Studies in the Historical Fiction Film“ suggeriert Grindon:

The recurring generic figures of the historical fiction film are the romance and the spectacle – the one emphasizing personal experience; the other, public life. Each film negotiates the relations between the individual and society and expresses the balance between personal and the extrapersonal forces through the treatment of the two generic components. In addressing these issues every film draws on the contemporary social conditions and, in portraying history, depicts the historical circumstances from which the film arises. (Grindon 1994: 10)

Robert Burgoyne unterteilt in „The Hollywood Historical Film“ den historischen Film in fünf Subgenres. Er unterscheidet hierbei zwischen Kriegsfilm, Epos, Biographie, metahistorischer Film, der die konventionelle Darstellung von Geschichte kritisiert und dem thematischen historischen Film, der sich auf bestimmte Vorfälle oder Zeiträume bezieht und keine große Erzählung im Zentrum stehen hat. Zentral ist bei Burgoyne das Nachspielen, denn „re-enactment implies the event being revisited actually did occur, but it also implies that the event still has meaning for us in the present“. (2008: 11) Mit der Einführung von Subgenres innerhalb des historischen Films wird Burgoyne der Vielseitigkeit des historischen Films gerechter, als die meisten anderen Definitionen. Auch der aufgeworfene Punkt zwischen dem Verhältnis von Vergangenheit im Film und der Gegenwart ist wichtig für eine genauere Eingrenzung des historischen Films und seine Diskussion.

Andere Wissenschaftler, wie Sue Harper, nehmen eine zusätzliche Unterscheidung in historischen Film und Kostümdrama vor. Harper selbst schreibt dazu:

Although both reinforce the act of social remembering, costume dramas and historical films are different from each other. Historical films deal with real people or events: Henry VII, the Battle of Waterloo, Lady Hamilton. Costume film uses the mythic and symbolic aspects of the past as means of providing pleasure, rather than instruction. (Harper 1997: 133)

Eine solche Trennung, die auch auf eine Trennung von Fakt und Fiktion abzielt, wie Harper sie vorschlägt, scheint jedoch schwierig, was jedoch im letzten Teil der Arbeit nochmals diskutiert werden soll. Jedoch kann bereits vorweggenommen werden, dass eine solche Trennung im Film aus verschiedenen Gründen nicht möglich ist. Fiktion ist Teil des (historischen) Films (vgl. Stubbs 17).

Es wird deutlich, dass der historische Film schwer zu greifen und eine eindeutige Definition nicht einfach umzusetzen ist. Vielmehr vermischen sich verschiedene Genres, sodass auch eine Re-Definition der traditionell anerkannten Genres zu diskutieren ist.

Insgesamt ist der historische Film sehr facettenreich, sei es im Kontext seiner Ikonografie, seines Erzählstil, oder Handlung. Hierbei kann auch die von Burgoyne aufgeworfene Unterteilung in Subgenres genannt werden, welche den Facetten des historischen Films gerecht wird. Eine weitere wichtige Rolle spielt im Zusammenhang mit dem historischen Film auch das Verhältnis zur Gegenwart, was sowohl von Grindon als auch Burgoyne aufgeworfen wurde. Denn wie die Vergangenheit dargestellt wird, spiegelt stets den Umgang der Gegenwart mit eben dieser Vergangenheit wider.

Gerade vielleicht auch, weil wie in diesem Teil der Arbeit deutlich geworden ist, keine konkrete und einheitliche Eingrenzung des historischen Films möglich ist, bietet dieser immer wieder Anlass

für kontroverse Diskussionen über historische Genauigkeit und die Legitimität mancher Darstellungen. Bevor dieser Punkt jedoch ausführlicher diskutiert wird, wird sich die Arbeit dem Film *Das Leben der Anderen* von Florian Henckel von Donnersmarck widmen.

3. Das Leben der Anderen

Florian Henckel von Donnersmarcks Film *Das Leben der Anderen* erschien 2006 in Deutschland und erhielt zahlreiche Auszeichnungen, sowohl im In- als auch im Ausland. Darunter waren der Deutschen Fernsehpreis, die Goldene Kamera, sowie der Europäische Filmpreis und ein Oscar.

Der Film beginnt im Ost-Berlin des Jahres 1984. Im Zentrum der Handlung steht der Hauptmann Gerd Wiesler, welcher unter anderem als Dozent für Verhörmethoden an der Juristischen Hochschule des Ministeriums für Staatssicherheit (MfS) arbeitet. Kulturminister Bruno Hempf beauftragt Wiesler mit der Überwachung des Dramatikers Georg Dreyman, allerdings nicht aufgrund staatskritischer Äußerungen Dreymans. Der wahre Grund für die Beschattung ist die Affäre des Ministers Hempf mit der Freundin Dreymans, der Schauspielerin Christa-Maria Sieland. Die Überwachung Dreymans läuft unter dem Decknamen „OV² Lazlo“. Wiesler lässt Dreymans Wohnung verwanzeln und richtet auf dem Dachboden des Hauses eine Überwachungszentrale ein.

Erst später erfährt Wiesler von seinem früheren Studienkollegen und Vorgesetzten Anton Grubitz, dass die Überwachung Dreymans allein auf der Affäre des Ministers Hempf zurückzuführen ist, der hoffte so seinen Nebenbuhler loszuwerden. Wiesler beginnt eine Beziehung zu Dreyman und den ihn umgebenden Theaterleuten zu entwickeln. Seine professionelle Distanz schwindet dabei mehr und mehr. Unter anderem sorgt er dafür, dass Dreyman von der Affäre zwischen Sieland und Hempf erfährt.

Nach dem Suizid eines mit Dreyman befreundeten Regisseurs, der seit langem unter seinem Berufsverbot litt, entscheidet sich Dreyman, einen Artikel für das westdeutsche Nachrichtenmagazin „Der Spiegel“ über die Suizidrate der DDR zu schreiben. Dazu nutzt er eine Schreibmaschine, die ihm ein Spiegelredakteur hat zukommen lassen und deren Schriftbild von der Staatssicherheit (Stasi) nicht erfasst ist. Durch einen Zufall entdeckt Sieland, dass die Schreibmaschine unter den Bodendielen der gemeinsamen Wohnung von ihr und Dreyman versteckt ist. Das Erscheinen des Artikels in Westdeutschland löst große Unruhe in der DDR aus. Der Verdacht fällt auf Dreyman, doch Wiesler

²Operativer Vorgang

fälscht bereits seit geraumer Zeit die Abhörprotokolle aus Dreymans Wohnung zu Gunsten der Überwachten. Unterdessen zieht sich Christa-Maria Sieland immer weiter von Minister Hempf, zu dessen großem Missfallen, zurück. Schließlich erscheint sie gar nicht mehr zu den heimlichen Treffen. Jedoch weiß Hempf von Sielands Medikamentensucht und lässt sie deswegen verhaften und von Wiesler verhören. Während des Verhörs wird sie stark unter Druck gesetzt und verrät schließlich das Versteck der Schreibmaschine. Doch bevor Grubitz in Dreymans Wohnung erscheint, um die Schreibmaschine zu beschlagnahmen, lässt Wiesler diese verschwinden. Während der Haussuchung läuft Sieland verwirrt und von Schuldgefühlen geplagt auf die Straße und wird von einem LKW tödlich verletzt. Wiesler wird für den gescheiterten Vorgang „Lazlo“ verantwortlich gemacht und strafversetzt. Der Film endet kurz nach dem Mauerfall, als Dreyman von seiner Überwachung erfährt und beginnt seine Stasiakten einzusehen. So erfährt er von den zu seinen Gunsten manipulierten Abhörprotokollen, wie auch von dem Stasimitarbeiter, der für seine Überwachung verantwortlich war. Er beschließt ein Buch über seine Erlebnisse zu schreiben und widmet dieses dem Stasimann, der ihn vor dem Stasigefängnis bewahrt hat. Der Film schließt mit Wiesler, der Dreymans Buch kauft (Filmheft *Das Leben der Anderen*).

3.1. Entstehung des Films

Sie greift die Nerven an, man möchte liebevolle Dummheiten sagen und den Menschen die Köpfe streicheln Aber heutzutage darf man niemandem den Kopf streicheln – die Hand wird einem abgebissen, man muss auf die Köpfe einschlagen, mitleidlos einschlagen ...! (Gorki 1973: 212-213).

Dieses Zitat aus den Erinnerungen des russischen Schriftstellers Maxim Gorki an Lenin bilden den Grundstein des Films *Das Leben der Anderen*. Beim Lesen dieses Zitats entstand bei Florian Henckel von Donnersmarck die Idee zum Film. Aus dem künstlerische Kontext bei Gorki entwickelte sich die Idee, Künstler in den Mittelpunkt des Films zu stellen. Insgesamt stand am Beginn der Drehbucharbeiten die Frage, wie ein Mensch mit Ideologie und den in diesem Zusammenhang entstehenden Konflikten, sowohl zwischenmenschlich, als auch im Inneren, umgeht. Erst später kam die Idee hinzu eine Handlung im Kontext der DDR zu inszenieren. Henckel von Donnersmarck wollte mit seinem Film Lenin dazu bringen die Appassionata zu hören, was schließlich durch die Sonate des guten Menschen und den Stasi-offizier Wiesler umgesetzt wurde (vgl. Interview Florian Henckel von Donnersmarck).

Auch eine historische Recherche war Teil der Entstehung des Films. Florian Henckel von Donnersmarck befragte während der Recherche für den Film *Zeitzeugen*, darunter auch ehemalige Offiziere des Ministeriums für Staatssicherheit (MfS). Des Weiteren wurde ein Historiker hinzugezogen, um für den Film geeignete Konflikte zwischen Machthabern und Oppositionellen zu erarbeiten und so die Machtstrukturen der DDR und ihre Folgen sichtbar zu machen (vgl. Wilke 2012: o.A.).

Als Vorlage für den im Film verfassten Spiegel-Artikel diente das Manifest eines "Bundes demokratischer Kommunisten Deutschlands", welches 1978 zur Titelgeschichte des westdeutschen Spiegels wurde. Hauptverantwortlicher war, wie sich nach 1989 herausstellte, Hermann von Berg. 1978 lehrte er als Historiker an der Berliner Humboldt-Universität, in den 60er-Jahren hatte er im Presseamt des Ministerrats der DDR gearbeitet. Das Manuskript, das sich hauptsächlich gegen die Eliten der DDR richtet, vertraute er dem Spiegel-Korrespondenten Ulrich Schwarz an. Nach der Veröffentlichung geriet von Berg unter Verdacht und war für kurze Zeit inhaftiert. 1985 verlor er nach dem Publikationsverbot in der BRD schließlich auch seine Professur und wurde ausgebürgert. 1986 migrierte er in die Bundesrepublik (vgl. ebd.)

Was für die Inszenierung zusätzlich hilfreich war und laut Henckel von Donnersmarck den Film noch intensiver gemacht habe, sei die Tatsache gewesen, dass die meisten Schauspieler und Mitarbeiter ebenfalls eine DDR Vergangenheit haben. So wie beispielsweise Ulrich Mühe, der den Stasioffizier Wiesler verkörpert und selbst unter Beobachtung der Stasi stand. Zudem arbeitete seine erste Frau als inoffizielle Mitarbeiterin für die Staatssicherheit. Auch der Außenrequisiteur Klaus Spielhagen, der Originalabhöranlagen für den Film organisierte, war zwei Jahre lang in einem Gefängnis der Stasi inhaftiert (vgl. Interview mit Florian Henckel von Donnersmarck).

Abschließend wird deutlich, dass nicht die DDR oder die Staatssicherheit im Zentrum des Films stehen, sondern die Figuren. Der Kontext DDR, so Henckel von Donnersmarck, sei nur der Hintergrund vor dem sich alles abspiele. Die vorrangige Intention des Filmes nicht die deutsche DDR-Vergangenheit aufzuarbeiten, sondern den Zuschauern zu vermitteln, "... dass das Leben etwas sehr reiches und großes ist" (Interview mit Florian Henckel von Donnersmarck)

3.2.Kritik

Obwohl *Das Leben der Anderen* sowohl in Deutschland, als auch im Ausland große Anerkennung und Preise erhalten hat, gibt es auch kritische Stimmen. An dieser Stelle soll ein Ausschnitt der Kritik wiedergegeben werden, die sich mit der historischen Genauigkeit des Films auseinandersetzt, um im Anschluss die Rechtfertigung solcher Kritik zu diskutieren.

Zu den Kritikern des Films gehört unter anderem der Historiker Hubertus Knabe, der Leiter der Stasi-Gedenkstätte Hohenschönhausen in Berlin ist. Im Fokus seiner Kritik steht die historische Genauigkeit des Films. In diesem Kontext kritisiert Knabe vor allem die Figur des Stasi-Offiziers Wiesler, der Abhörprotokolle fälscht und Beweismaterial verschwinden lässt, um den Dramatiker Dreyman vor einer Verhaftung zu schützen. „Das hat es jedoch nicht gegeben.“, so Hubertus Knabe (Interview mit Hubertus Knabe). Er weist zudem daraufhin, dass die Kontrollmechanismen der Stasi ein solches Handeln unmöglich gemacht hätten. Zudem seien auch die Verhörer abgehört worden und die auf Verrat stehenden Strafen zu hoch gewesen, um ein solches Risiko einzugehen. Schließlich galt bis 1987 in der DDR noch die Todesstrafe auf Verrat (vgl. Interview Hubertus Knabe). Auch der Historiker Rüdiger Suchsland greift diesen Kritikpunkt in seinem im Telepolis erschienenem Artikel zum Film auf. Er fügt hinzu, dass Wiesler eine Identifikationsfigur für all die ungestraften Stasimitarbeiter darstelle, um ihr Gewissen, soweit dieses überhaupt belastet sei, zu erleichtern (vgl. Suchsland 2006). Unterstützt wird diese Kritik von dem Kommentar eines anonymen Bürgerrechtlers der ehemaligen DDR. Er sieht in dem Film ebenfalls eine Verharmlosung der Stasiverbrechen und somit eine Demütigung der Opfer des DDR Regimes (vgl. Leserkommentar *Die Zeit*). Auch Knabe greift diesen Punkt auf und wirft damit ebenfalls die Frage auf, welche Darstellungen den Opfern gerecht werden. Aus diesem Grund erteilte er auch keine Dreherlaubnis für die Gedenkstätte Hohenschönhausen, was von den Vertretern der Opferverbände einstimmig unterstützt wurde (vgl. Interview Hubertus Knabe). Vor allem ehemalige Bürgerrechtler und Aktivisten, die unter den Repressionen des Staates litten, kritisieren den Film scharf. Ein Kommentator, der angibt drei Jahre inhaftiert gewesen zu sein, schreibt:

Neben den dutzendenfachen dümmlichen Darstellungen des Geheimdienstapparats der DDR macht das Ende des Films meine Empörung so stark das ich darüber öffentlich schreiben möchte: denn eine Hauptausage des Films ist einem Täter gewidmet der zum Helfer der Opfer wurde. Der Zuschauer bekommt eingetrichtert: Ein hoher Offizier der Stasi half den Opfern der Stasi. Der Film endet somit auch mit einer Szene, in der der Stasitäter Dank und Ruhm für seine Taten bekommt: ihm wird ein Buch gewidmet. (Leserkommentar *Die Zeit*)

Knabe sieht hierin ebenfalls eine Relativierung der Botschaft des Films (vgl. Interview Hubertus Knabe). Solche Darstellungen würden von vielen Menschen fälschlicherweise „als *die* Wahrheit über die DDR wahrgenommen“ sagt Jörg Dresemann, Leiter der Stasigedenkstätte Normannenstraße (vgl. Suchsland 2006).

4. Fakt und Fiktion

Wie im vorhergegangenen Teil der Arbeit deutlich wurde, zielt ein Teil der Kritik auf die historische Genauigkeit von *Das Leben der Anderen* ab. Florian Henckel von Donnersmarck wird vorgeworfen, der Fiktion den Vorrang zu lassen, anstatt sich an historische Fakten zu halten. In diesem Teil der Arbeit soll die Beziehung von Fakt und Fiktion im historischen Film diskutiert werden. Grundlegend ist hierbei die Frage inwiefern geschichtswissenschaftliche Maßstäbe auf den historischen Film angewendet werden können, handelt es sich doch um zwei grundsätzlich unterschiedliche Disziplinen.

Bei der Entstehung eines (historischen) Films sind viele verschiedene Aspekte von entscheidender Bedeutung. Sowohl die Psychologisierung der verschiedenen Charaktere, als auch die Handlung stehen im Vordergrund des Films. Ebenfalls spielen kommerzielle Interessen bei der Umsetzung und Entstehung eines Drehbuchs eine wichtige Rolle. Es wird also deutlich: Historische Fakten nehmen erst einmal eine untergeordnete Position ein. Auch Alun Munslows macht deutlich: „...film history is a fictive, genre-based, heavily authored, factually selective, ideologically driven, condensed, emplotted, targeted and theorised representation“ (Moslow 2005: 111). Auf Grundlage dieser Erkenntnis schlagen Jonathan Stubbs und auch Robert A. Rosenstone vor, danach zu fragen, weshalb ein Film die Vergangenheit auf bestimmte Weise darstellt und was diese Form der Darstellung über die gegenwärtige Sichtweise auf vergangene Ereignisse aussagt (vgl. Rosenstone 1995: o.A.).

Natürlich dramatisieren oder personalisieren Filme Geschichte und auch Emotionen spielen in der Regel eine zentrale Rolle. Allerdings schafft es der Film auch komplexe Ereignisse und Themen zusammenzufassen, was in der Geschichtswissenschaft auch aus Gründen wissenschaftlichen Erkenntnisinteresses nicht möglich ist. Film macht Geschichte anschaulicher und somit für eine größere Anzahl von Menschen zugänglich. Hierbei spielt auch Fiktion eine wichtige Rolle, sie hilft die Erzählung voranzutreiben, Spannung aufzubauen und Gefühle zu intensivieren, als auch Komplexität zu verringern. All dies sind Dinge, die Zuschauer von einem Film erwarten (vgl. ebd.: o.A.).

Insgesamt sollte hinterfragt werden, ob es überhaupt die eine wahre Geschichte gibt, denn sowohl im Film, als auch in der Geschichtswissenschaft wird Vergangenheit konstruiert. Es ist nicht möglich ein genaues und unwiderruflich richtiges Bild der Vergangenheit zu erschaffen, allein aufgrund teils schlechter Quellenlage ist dies nicht möglich. Es können allein Ausschnitte so genau wie möglich rekonstruiert werden. Aus diesem Grund fordert Rosenstone die Geschichtswissenschaft zu einem Umdenken und einem Verzicht auf den Anspruch der Deutungshoheit der geschriebenen Geschichte auf. Die Maßstäbe der Geschichtswissenschaft können nicht auf die Beurteilung eines Films übertragen werden. Vielmehr sollte danach gefragt werden, welche historische Welt konstruiert ein Film und wie konstruiert er diese? Wie können wir diese Konstruktion beurteilen? Was bedeutet historische Konstruktion für uns? Und in welcher Beziehung steht die Geschichte im Film zu der geschriebenen Geschichte? (vgl. ebd.: o.A.).

Der historische Film kreiert eine Vergangenheit, die sich von der Vergangenheit der Geschichtswissenschaft unterscheidet. Es ist notwendig, dass Historiker lernen, wie Geschichte im Film gesehen und bewertet werden kann. Es muss eine Trennung zwischen Geschichte im Film und geschriebener Geschichte im Rahmen der Geschichtswissenschaft stattfinden. „If we can find a way to accept and judge the inventions involved in any dramatic film, then we can accept lesser alterations – the omissions, the conflation- that make history on film so different from written history.“ (Rosenstone o.A.).

Es ist mitunter die Aufgabe des Historikers, das filmische Vokabular zu lesen und zu verstehen, sowie den historischen Film als eine neue Form von Geschichte anzuerkennen. In der Filmdeutung müssen neue Standards gesetzt werden, welche dem Film gerecht werden und die alten Deutungsmuster der Geschichtswissenschaft hinter sich lassen. Nur in einem geringen Rahmen können Ausschnitte vergangener Ereignisse dargestellt werden. An diese vereinfachte Darstellung muss sich die Bewertung eines Films anpassen (vgl. ebd.: o.A.). “Film neither replaces written history nor

supplements it. Film stands adjacent to written history, as it does to other forms of dealing with the past such as memory and the oral tradition“ (Rosenstone.: o.A.).

Diese Annahmen lassen sich auch der Kritik am Film *Das Leben der Anderen* entgegenstellen. Insgesamt spiegeln der Film und die Reaktionen auf diesen die Problematiken des historischen Films sehr gut wider. Allein bei dem Versuch, den Film einem Genre zuzuordnen, wird die Ungenauigkeit des Genreskonzepts und die Vielseitigkeit des historischen Films deutlich, da *Das Leben der Anderen* sowohl, als historischer Film, als auch als Drama bezeichnet werden kann. Allein in der Bezeichnung „Stasi-Drama“, die an vielen Stellen als Beschreibung des Films auftaucht, ist die Verflechtung der Genres bereits gut zu erkennen (vgl. Die Welt, MDR).

In der Diskussion über historische Genauigkeit in Henckel von Donnermarcks Film spiegelt sich die allgemeine Auseinandersetzung über Fakt und Fiktion im historischen Film wider.

Wird jetzt die Entstehungsgeschichte von *Das Leben der Anderen* betrachtet, fällt zunächst einmal auf, dass der Regisseur und Drehbuchautor Florian Henckel von Donnersmarck nicht die Intention hatte, einen Film basierend auf historischen Tatsachen zu drehen. Wie im Unterkapitel zur Entstehung des Films deutlich wird, steht nicht das historische Thema Stasi, sondern der menschliche Umgang mit Ideologien im Vordergrund (vgl. Interview Florian Henckel von Donnersmarck), erst später wurde die DDR als Setting gewählt und die ursprüngliche Filmidee in ihren Kontext eingebettet. Zwar versucht Florian Henckel von Donnersmarck vor allem optisch eine möglichst genaue Nachbildung zu erreichen, jedoch beansprucht er in keinem Moment historische Genauigkeit für den Film. Die Intention des Autors scheint allerdings nur wenig Beachtung in der Diskussion zu finden. Allerdings ist die Idee, welche am Anfang eines Films stand grundlegend für eine umfassende Auseinandersetzung.

Natürlich kann die Kritik am Film allein dadurch nicht als unberechtigt degradiert werden. Die Frage, wie Menschen die Erzählung des Films auf ihre persönliche Sicht der Vergangenheit übertragen ist durchaus berechtigt und wichtig. Jedoch sollte die Verantwortung für den kritischen Umgang mit dem Gesehenen nicht allein beim Regisseur des Films liegen. Viel mehr ist hierin eine gesamtgesellschaftliche Aufgabe zu erkennen. Auch insofern, dass von einer strikten Anwendung geschichtswissenschaftlicher Deutungsmuster auf einen historischen Film abgesehen wird und hier die Perspektiven erweitert werden (vgl. Rosenstone 1995: o.A.). Wie bereits im ersten Teil dieses Kapital aufgeworfen, ist es wichtig bei einem historischen Film, aus den Deutungsmustern der traditionellen Geschichtswissenschaft auszubrechen und die Herangehensweise an die Deutung und Diskussion des Dargestellten zu erweitern. Fragen nach dem Warum sollten aufgeworfen werden: Warum wurde

Stasioffizier Wiesler in dieser Form dargestellt? Warum weicht er von seinen Vorschriften ab? Warum widmet Dreyman ihm schließlich ein Buch? Auch die Frage nach dem Umgang mit Vergangenheit in unsere Gesellschaft scheint sinnvoll, also welche Aussage kann anhand des Films über die Gesellschaft in der wir leben getroffen werden?

Der Film *Das Leben der Anderen* ist ein gutes Beispiel dafür, dass es sinnvoll sein kann, die geschichtswissenschaftlichen Deutungsnormen zu erweitern, um sowohl historische als auch aktuelle gesellschaftliche Standpunkte zu diskutieren. Den Film als historisch ungenau zu bezeichnen ist zu kurzgefasst und führt die kritische Diskussion über den Film und seine Hintergründe nicht weiter.

Im Allgemeinen ist es wichtig eine solch kritische Diskussion zur Normalität werden zu lassen und auch Kinder und Jugendliche frühzeitig zum kritischen Hinterfragen des Gesehenem zu motivieren. So können auch historisch falsche Annahmen vermieden werden. Zusätzlich kommen immer wieder Diskussion auf, meist im Kontext von geschichtswissenschaftlichen Betrachtungen, inwiefern die Darstellung von Gewalt, ob körperlicher oder seelischer Art, gegenüber den Opfern von diktatorischer Gewalt unangemessen ist. Natürlich ist es schwierig darüber eine Aussage zu treffen. Trotzdem gibt es gute Gründe, vor den Darstellungen von Gewalt, ob körperlicher oder seelischer Natur nicht zurückzuschrecken, da die verschiedenen Formen von Gewalt zentrale Bestandteile vieler Diktaturen darstellen und deswegen nicht ausgeklammert werden dürfen. Auch um die Ausmaße und das Leid der Opfer so vollständig wie möglich darzustellen, sollten dieser Aspekt nicht unterschlagen werden, bleiben doch immer noch ein Vielzahl filmischer Mittel, um eine angemessene Form der Darstellung im Einzelfall zu erwirken. Eine reine Ausklammerung würde der Vergangenheit jedoch nicht gerecht werden.

5. Fazit

Es hat sich gezeigt, dass das Genre des historischen Films nur schwer zu fassen und eine konkrete Definition kaum möglich ist. In seiner Ikonografie, seinem Erzählstil oder Handlung ist der historische Film sehr vielseitig. Jedoch zeichnet dieser Facettenreichtum den historischen Film aus und bietet Anlass für eine Re-definition der Genres im Allgemeinen, da Genres meist sehr eng gefasst sind und nur wenige Merkmale der Filme mit einbeziehen. Bei der Diskussion um die Definition des historischen Films kommt es zudem immer wieder zu der Auseinandersetzung mit den Kriterien für die Darstellung der Vergangenheit innerhalb des historischen Films. Wie die Arbeit am Beispiel von *Das Leben der Anderen* gezeigt hat, wird dem historischen Filmen häufig die ungenaue Darstellung von historischen Tatsachen vorgeworfen, zumeist von Historikern. Wie die Arbeit jedoch ebenfalls

herausgestellt hat, ist ein direkter Vergleich von geschriebener Geschichte und Geschichte im Film, als auch die Anwendung geschichtswissenschaftlicher Maßstäbe auf einen historischen Film schwierig. Zum einen da der Film andere Ansprüche an sich selbst stellt, zum anderen ist es meist nicht die Intention der Regisseure, historisch genau Vergangenheit aufzuarbeiten. Vielmehr sollte die Geschichtswissenschaft ihre Perspektive bei der Beurteilung historischer Filme erweitern und danach fragen, warum Vergangenes auf spezifische Weise im Film dargestellt wird. Dies würde nicht nur eine umfassendere Diskussion eines Films ermöglichen, sondern auch eine erweiterte Auseinandersetzung mit Geschichte und ihrer Wahrnehmung in der Gegenwart.

LITERATURVERZEICHNIS

BURGOYNE, Robert. **The Hollywood Historical Film**. Oxford: Blackwell, 2008.

FALCK, Marianne. **Filmheft Das Leben der Anderen**, 2006.
<http://www.bpb.de/shop/lernen/filmhefte/34052/das-leben-der-anderen>, [Zugriff: 12.04.2011].

HARPER, Sue. Bonnie Prince Charlie revisited: British Costume Film in the 1950s. In: Robert Murphy (Hrsg.): **The British Cinema Book**. London: BFI, 133, 1997.

GORKI, Maxim. **Erinnerungen an Zeitgenossen**. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973.

GRINDON, Ledger. **Shadows on the Past: Studies in the Historical Fiction Film**. Philadelphia: Temple University Press, 1994.

MOSLOW, Alun. **The Routledge Companion to Historical Studies**. London: Routledge, 2005.

ROSENSTONE, Robert A. **The Historical Film As Real History**. *Film-Historia* 1, 1995.

STUBBS, Jonathan. **Historical Film. A Critical Introduction**. London New York: Bloomsbury Academic, 2013.

SUCHSLAND, Rüdiger. ‚Mundgerechte konsumierbare Vergangenheit‘. Telepolis, 2006.
<https://www.heise.de/tp/features/Mundgerecht-konsumierbare-Vergangenheit-3405566.html>
 [Zugriff: 12.04.2017].

TOPLIN, Robert Brent. **Real History: I Defense of Hollywood**. Lawrence: University of Kansas Press, 2002.

TUDOR, Andrew. **Theories of Film**. London: Secker&Warburg, 1975.

VINCENDEAU, Ginette. „Introduction“. In: Ginette Vincendeau (Hrsg.): **Film/Literature/Heritage: A Sight and Sound Reader**. London: BFI, Xviii, 2001.

VON BERG, Hermann. ‚Das Manifest der Opposition‘. **Der Spiegel** 2, 1978.
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-40693710.html> [Zugriff: 12.04.2017].

WILKE, Manfred. **Das Leben der Anderen** – Wieslers Verweigerung, 2012.
<http://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/deutschlandarchiv/74952/das-leben-der-anderen?p=all>
[Zugriff: 12.04.2017].

WEBSEITEN

DEUTSCHE LANDWIRTE, Interview mit Hubertus Knabe, <http://www.deutsche-landwirte.de/060207b.htm> [Zugriff: 12.04.2017].

DEUTSCHE WELLE, Interview mit Florian Henckel von Donnersmarck
<https://www.youtube.com/watch?v=QuIgJTmLov4> [Zugriff: 12.04.2017].

DIE WELT, <https://www.welt.de/print-welt/article205266/Film-Florian-Henckel-ueber-sein-Stasi-Drama-Das-Leben-der-Anderen-Interview.html> [Zugriff: 14.04.2017].

DIE ZEIT, Leserkommentare, http://www.zeit.de/2006/13/Leben_der_anderen/komplettansicht
[Zugriff: 12.04.2017].

MDR, <http://www.mdr.de/kultur/themen/donnersmarck-106.html> [Zugriff: 14.04.2017]

Eingereicht am 22. November 2018

Angenommen am 28. Dezember 2018