

›Warum hab ich jetzt bei ihm ausgerechnet Mitgefühl? Darf ich, will ich das?« (ebd.: A6). An dem Entstehungs- und Ausarbeitungsprozess des Projekts wird deutlich: Der ästhetische Ansatz Veiels beinhaltet, dass Forschungsgegenstand und Forschungs-subjekt eins werden, also die zum Zwecke bewusster Reflexion entstehende Distanz von Subjekt und Objekt im produktiven Akt künstlerischer Gestaltung über sich hinausgeführt wird. Das zeigt sich auch an dem Prozess nach der Fertigstellung der Arbeit: Veiel begleitet die Täter, die er durch sein Projekt aus dem Schutz der Anonymität für immer herausgerissen hat, bis heute und fühlt sich bis hinein in die Unterstützung bei der Arbeitsplatzfindung verantwortlich (siehe Interview am 27.01.2018: 422f.).

Andres Veiel begibt sich mit seinen Interviews bewusst in die »Kernzone« der Ereignisse und begnügt sich nicht mit Schilderungen aus zweiter Hand, denn wenn es um eine echte Urteilsbildung gehen soll, die sich am Ende nicht doch wieder aus vermittelten Meinungen speist, muss er zu einer direkten Wahrnehmung der Protagonisten selber gelangen. Erinnerungsarbeit wird also als ein analytischer Prozess verstanden, der strenge Empirie im Sinne der direkten Wahrnehmung des sich erinnernden Subjekts betreibt – um sich dann verfremdend von ihm wieder zu lösen. Mit 18 Menschen führen Gesine Schmidt und Andres Veiel Gespräche: mit zwei Bürgermeistern, einer Erzieherin, einem Ausbilder, mit Dorfbewohnern – darunter auch dem Pfarrer – und vor allem mit dem Freund von Marinus, den Angehörigen und Freunden der Täter und schließlich mit den Tätern selbst.

IV.3.2.2. Verfremdung

Der Kick verweigert sich einer abbildhaften Wiedergabe der Ereignisse in Potzlow – Veiel spricht hier sogar von einem »totale[n] Bilderverbot«, das er sich auferlegt habe (Veiel in Kirschner 2005). Das betrifft die Entscheidung für die Bühne statt für das Abfilmen des empirischen Ortes genauso wie die Beschränkung auf zwei Schauspieler, die 19 Personen spielen, die Verweigerung einer dramatischen Handlung zugunsten einer Montage der originalen Gesprächstexte und die Tatsache, dass eine Frau die Täter und andere männliche Protagonisten spielt und umgekehrt ein Mann die Mutter von Marinus Schöberl. Jede dieser Entscheidungen hat ihre ganz eigenen Implikationen.

Der Raum Andres Veiel hatte sich mit der Schwierigkeit auseinanderzusetzen, dass der Abstand zwischen der physischen Gegenwart des Tatortes und den Dimensionen der Tat so groß war, dass filmische Aufnahmen vom Schweinstall und von der Jauchegrube in ihrer aktuellen Banalität nur äußerst schwer einen Zugang zu dem nächtlichen Geschehen bahnen würden. Zugleich hätte bei einer filmischen Umsetzung die Gefahr bestanden, dass Aufnahmen vom Ort den gleichen Reflex ausgelöst hätten wie die Aufnahmen von den betroffenen Personen, vor allem – wie von Veiel angesprochen – von den Tätern: Die reale Örtlichkeit hätte umgehend den Effekt des Sensationellen, des Horrors und Ekels hervorgerufen, der eine produktive Auseinandersetzung mit den Ereignissen eher verhindert als gefördert hätte. Die Theaterbühne befreit die Wahrnehmung von ihrer Bindung an die gewohnten räumlichen Vorstellungsinhalte und eröffnet stattdessen einen Imaginationsraum. Dazu gehört aber auch, dass der Schweinetrog nun nicht nachgebaut auf der Bühne erscheint – erst der konsequente Verzicht auf jede Art der

Abbildung zugunsten des Textkörpers macht die Bühne zu einer Projektionsfläche, die den Zuschauern eine aktive Bildgenerierung ermöglicht. Mit diesem Verzicht ist aber nicht ausgeschlossen, dass die Bühne auch Bildelemente enthalten kann, die auf das gesamte Ereignis anspielen. Die kalte und kahle Fabrikhalle, die starren Säulen (zwei Reihen à 3 Säulen), die vergitterten, gefängnisartigen Fenster, die Gebrauchsspuren an den unverputzten, bröckeligen Wänden und auf dem nackten, unregelmäßigen Betonboden sowie die Dunkelheit, in die dieser weite, sich nach hinten verlierende Raum durch die schwache Beleuchtung bewusst eingetaucht wird, erzeugen eine Atmosphäre, die an den Beton und die Leere des alten, verlassenen LPG-Stalles erinnert. Zugleich geht das Bühnenbild aber deutlich über diese Assoziationen hinaus: Marcos Gefängnis-aufenthalt wird hier anwesend, die soziale Kälte, Distanz und Verlorenheit zwischen den Menschen, die bedrohliche innere Leere, die Dunkelheit der Zeitverhältnisse. Die Filmregie verstärkt noch diese Effekte. Durch die distanzierte Aufsicht der Kameraeinstellung und die Beleuchtung wird z.B. die Trauerfeier für Marinus so in Szene gesetzt, dass die beiden Schauspieler sehr lange Schatten in den Raum werfen und damit dessen Tiefe und Verlorenheit erlebbar machen. Susanne-Marie Wrage bewegt sich als Marcel oder Marco mehrfach ganz in den dunklen Randbereich der Halle, sodass sich in den räumlichen Verhältnissen Beziehungen der Ferne, Isolation, aber auch Macht (wenn der Staatsanwalt aus erhöhter Position von hinten über die Täter spricht), Bedrohung oder Angst mitteilen. Im Unterschied zur Theaterfassung wird der Blick der Täter aus dem Halbdunkel als Close up gezeigt, wodurch die beobachtende Geste aus der »Deckung« noch wesentlich stärker zum Ausdruck kommt. Manchmal sieht man auch in das Gesicht des Protagonisten, während der andere gerade spricht: Anders als im Theaterraum entsteht hierdurch der Effekt einer Anwesenheit des Sprechenden bei ausschließlicher Wahrnehmung des zweiten Protagonisten – die Beziehung zwischen beiden vertieft sich also zu einer inneren, über das bloße räumliche Nebeneinander hinausgehenden Verbindung, die z.B. in einer Regung des Gewissens bestehen kann (so bei dem Blick Marcells im Dunkeln, während die Mutter seines Opfers, die man aber nicht sieht, ihren Schmerz zum Ausdruck bringt).

Die Verfremdung des Raumes bewirkt also, dass dieser die Atmosphäre und die Abläufe in ihm transzendiert und semantisch nicht nur auf den empirisch-historischen Ort Potzlow fixiert: Die Bühne kann zum Ausdruck der Kälte unserer Gesellschaft, der Gewalttätigkeit und Angst oder in der Trauerfeierszene (durch die Ergänzung des Gesangs verstärkt) zu einem Schauplatz religiöser Besinnung werden. Michael Bienert schreibt, dieser Raum sei ein »Sinnbild des Vakuums, in das hinein sich der Frust der Arbeits- und Zukunftslosen entlädt« (Bienert 2005). Anders als eine naturalistische Aufnahme wird der Bühnenraum zum Bild, nicht nur für das Vakuum und die anderen bereits angesprochenen Aspekte, sondern auch für den Innenraum des Zuschauers, in dem sich solche dunklen »Kernzonen« der Leere und der Zerstörungspotenziale geltend machen können. Erst durch den verfremdeten Raum kann Andres Veiel sagen: »Poztlow ist überall und überall ist Poztlow« (zit. in Zimmermann/Hoffmann 2006: 275).

In verschiedener Hinsicht sind diese räumlichen Faktoren auch wesentlich für die historischen Reflexionsprozesse des Zuschauers. Schon die materielle Beschaffenheit der Fabrikhalle kommt diesen Prozessen sehr entgegen: Die heruntergekommene Gesamtszenerie, die abgebröckelten Wände, die Spuren einer früheren, aber lange schon

zurückliegenden Nutzung, Leere, die die Abwesenheit vormals reger Abläufe ahnen lässt – all das sind sinnliche Signale, die Zeit erleben lassen. Ein solcher Raum gibt den geeigneten Rahmen für eine Transzendierung der dargestellten Vorgänge auch ins Zeitliche ab, er bildet eine atmosphärische Grundlage für imaginative Prozesse, die wahrnehmbar machen, dass das beschriebene Vakuum nicht immer schon bestanden hat, sondern irgendwo herkommt, also Ursachen hat.

Ein sehr konkretes Beispiel eines durch die Räumlichkeit bedingten Verweises auf historische Vergangenheit ist die Verwendung eines Metallcontainers, der außer der schlichten Holzbank im Vordergrund das einzige Bühnenelement in der leeren Halle darstellt und zu der Bank, die wie ein privater Gegenraum erscheint (vgl. von Keitz 2009: 154), ein Kontrastverhältnis bildet. Er steht auf Stelzen erhoben im Hintergrund der Bühne, bewegt sich aber im Laufe des Stückes Richtung Bühnenrand nach vorne. Aus der dem Publikum zugewandten Seite ist ein großes, waagerechtes Fenster ausgeschnitten, sodass die Zuschauer in den Container hineinblicken können. Er ist sehr hart und kalt ausgeleuchtet – da in ihm vor allem die Verhöre dargestellt werden, entsteht mit dem Container und der mit ihm verbundenen Spielhandlung das Bild einer bedingungslosen, unnachgiebigen Wahrheitssuche, vor der sich nichts mehr verbergen lässt, die aber auch nicht mehr Halt macht vor irgendeiner Rücksichtnahme gegenüber persönlichen, inneren Schutzgrenzen. Insofern enthält dieses Bild eine komplexe Doppelsignatur: Einerseits verkörpert der Container die notwendige Aufdeckung vergangener Tatbestände, andererseits haften an ihm die Konnotationen kalter Verhörmethoden, also einer Herbeiführung gewünschter Aussagen, die keine Rücksicht auf den verhörten Menschen nimmt. Damit problematisiert auch dieses räumliche Bühnenelement die Mechanismen von Urteilsbildung: Die faktische Tat verlangt ein Urteil, zugleich drängt sich die Frage auf, wie ein Urteil aussehen kann, das auch dem Täter gerecht wird und nicht am Ende der Ausfluss kalter, distanzierter und selber gewalttätiger Meinung ist. Durch die räumliche Aufstellung erlangt der Begriff des Urteils hier eine zweifache Bedeutung: Es wird ein tatsächliches Gerichtsverfahren nachgestellt, zugleich wird dieser Vorgang zu einem Bild für menschliche Urteilsbildung überhaupt.

Damit ist unmittelbar die Dimension des Historischen angesprochen: Das Container-Bild ruft sehr schnell Erinnerungen an einen Gerichtsprozess auf, in dem ebenfalls ein Angeklagter in einem Kasten saß bzw. stand und sich zu seinen Taten zu äußern hatte: Adolf Eichmann 1961 in Jerusalem. So extrem verschieden die beiden Fälle und die mit ihnen zusammenhängenden Kontexte auch sind, so gibt es doch Berührungspunkte, die zu einer historischen Reflexion Anlass geben. Auch wenn es in der Nacht in Potzlow nur *einen* Mord gegeben hat, reißt die Monstrosität der Tat einen solchen Abgrund auf, dass unzählige Menschen von diesem Vorgang erschüttert waren und deutlich wurde, dass in diesem Fall fundamentale Grenzfragen nach dem Wesen des Menschen aufgeworfen wurden – ähnlich wie bei Eichmann. Außerdem löste der Eichmann-Prozess eine Beobachtung aus, die erschreckende Parallelen zu Potzlow aufweist. Hannah Arendt war angesichts der jede Form von Monsterhaftigkeit vermissen lassenden Alltäglichkeit der Person Eichmanns und damit der Unfassbarkeit seiner Taten bekanntlich zu der berühmten und kontrovers diskutierten Formulierung der »Banalität des Bösen« gelangt (vgl. Arendt 2006). Auch die Vorgänge in Potzlow vor den Folterungen und dem Mord und die entsprechenden Schilderungen Marcells in dem

Container sind von einer solchen Banalität, dass die Ereignisse der Tatnacht kaum zu verstehen sind. Diese Diskrepanz von Alltäglichkeit und Bestialität liegt in beiden Fällen vor und ist das Thema des Films. Insofern ist es plausibel, wenn Andres Veiel selbst diesen Zusammenhang als Hintergrund des Container-Bildes anspricht: »Es ist ein Projektionskasten. Wie damals beim Eichmann-Prozess: Das Monster, das man in den Glas-kasten sperrt, das nicht mehr zu uns gehört, wie ein wildes Tier, das man angafft. Aber man ist geschützt« (Veiel in Ströbele 2006). Veiel spricht mit diesem Vergleich insbesondere die oben beschriebene Ambivalenz des Urteilens an. Nikolas Fischer resümiert: »Der Metallcontainer befindet sich während des Großteils des Stücks im Bühnenhintergrund – der ›Monsterkäfig‹ bleibt also ein Guckkasten, der Zuschauer kann sich sicher fühlen. Am Ende des Stückes kommt die ›Verhörzelle‹ dem Publikum aber ›gefährlich‹ nahe. Spätestens jetzt kann sich jeder Betrachter überlegen, ob er nicht vielleicht auch selbst darin Platz nehmen muss« (N. Fischer 2009: 53). Mit den Anspielungen auf den Eichmann-Prozess wird Erinnerung angestoßen und ein *historisches* Urteil gefordert – zugleich wird dem Zuschauer zum Bewusstsein gebracht, dass dies nur einher gehen kann mit einer Kultivierung der eigenen, persönlichen Urteilstätigkeit. Hannah Arendt hat auf diesen Sachverhalt aufmerksam gemacht, indem sie auf die Bedeutung eines aktiven Denkens hinwies, das die »gefrorenen« Begriffe »auftauen muss« (Arendt 2016: 171). Mit diesen Worten könnte man auch die Intention von Vieels *Der Kick* beschreiben.

Die Protagonisten Beide Schauspieler sind schwarz gekleidet – dies unterstreicht atmosphärisch den dunklen, bedrückenden und bedrohlichen Duktus der ganzen Szenerie. Zugleich unterstützt diese Farbe aber auch eine Visualisierung »der Projektionsfläche für unsere eigenen Lösungsansätze und Schlüsse« (N. Fischer 2009: 50). Die schwarze Farbe nimmt die alltäglichen, zufälligen Nuancen der privaten Person zurück und ermöglicht die Konzentration auf die wesentlichen psychologischen und historischen Zusammenhänge. Einerseits gibt es durch Kapuzenshirt und Springerstiefel (bei Wrage) sowie Turnschuhe und Poloshirt über Longsleeve (bei Lerch) einzelne Signale individueller Verschiedenheit, andererseits werden diese Unterschiede eher allgemein und typisierend gehalten, um innerhalb des Kleidungs-Kodexes durch Stimme, Gestik und Mimik die eigentlichen persönlichen Nuancen der Figuren akzentuieren zu können. Letztlich arbeitet also auch das Kostüm einer Überwältigung durch die physisch-realen Ereignisse entgegen und ermöglicht die eigentliche produktive und erkenntnismäßige Annäherung an das Geschehen. Veiel beschreibt die Wirkung der Arbeit mit den Schauspielern: »Im Probenprozess mit den Schauspielern habe ich gemerkt, dass sich was dazwischen schiebt [zwischen die Wahrnehmung der Tat und die spontane, emotionale Reaktion auf sie, A.B.]. Dass ich anfangs, den Worten – die für mich, wenn ich die Tatbeschreibung nur lese, unerträglich sind – in der Übersetzung wieder zuzuhören. Über das, was die Schauspieler daraus machen, bekomme ich eine Distanz, durch die ich über die Tat hinaus etwas begreife, was eigentlich unbegreiflich ist« (Veiel in N. Fischer 2009: A3). Als Markus Lerch sich gedrängt fühlte, den realen Ort zu besuchen, riet Andres Veiel ihm davon ab. Er »sagte, dass es ihm nicht so recht sei, dass wir während der Proben da hinfahren. Die Gefahr ist natürlich groß, dass man sich bei der Darstellung dann an konkreten Vorbildern orientiert. Und genau das wollten wir ja vermeiden« (Lerch in Pauly 2006). Auch die Tatsache, dass Veiel die Täter von

einer Frau spielen lässt, verdankt sich der Intention, zu verfremden: »Für mich war klar, dass es – zwar nicht nur – aber auch eine bestimmte Polarität gibt, sozusagen zwischen Tätern und Opfern. Und dass für mich die Provokation darin lag, die Täter von einer Frau spielen zu lassen. Sozusagen eine doppelte Brechung: also nicht nur die Altersbrechung, sondern auch, dass man einer Frau so etwas – in Anführungszeichen – nicht zutraut. Diese Brechung bringt es noch mal weg von dem ›Wir stellen dar, wie es wirklich war‹, sondern macht deutlich, dass es etwas anderes ist – etwas Drittes. Bei Markus Lerch ist es ja auch so. Er spielt die Mutter und das ist etwas Fremdes, das ist etwas Drittes« (Veiel in N. Fischer: A4).

Ursula von Keitz macht darauf aufmerksam, wie die beiden Mimen durch ihr gestisches Spiel die jeweiligen Protagonisten in Szene setzen: Indem sie von einem Moment auf den anderen durch den ganz reduzierten, aber signifikanten Gestus zur nächsten Figur hinüberwechseln, »stellen« sie deren Identität »her« (von Keitz 2009: 152f.). Gerade dieser sichtbare Wechsel verhindert den illusionistischen Effekt, dass man es hier mit den präzisen »Abbildungen« der realen Personen zu tun hat: Es wird ständig ins Bewusstsein gerufen, dass diese Personen imaginär »inszeniert«, also produktiv vergewärtigt werden. Durch dieses beständige »Fluktuieren von Verkörperung und Entkörperung« (ebd.: 153) wird der Zuschauer zum aktiven Teilnehmer an der ästhetischen Identitätsbildung der Protagonisten.

Von Keitz bezeichnet die »Herstellung« der jeweiligen Identität der dargestellten Person als »Modellieren« (ebd.: 153f.) und interpretiert damit diesen Vorgang als einen konstruktiv-plastischen Prozess, der über den prägnanten Vollzug eines Gestus charakteristische Merkmale jener Person zur Anschauung bringt. »Ein Einrollen der Schultern, ein Senken oder Anheben des Kopfes, das Vergraben der Hände in den Hosentaschen oder einfach nur ein Augenaufschlag oder Atemzug werden hierbei zu minimalen und subtilen Anzeichen für die Verkörperung einer komplett neuen Figur, eines anderen Charakters mit anderem Geschlecht und anderem Alter« (Miller/Greune 2006). Susanne-Marie Wrage alias Jutta Schönfeld schaut bei ihrem ersten Auftritt (0.01.47) in Oberkörperhaltung und Blick gerade in die Kamera und dokumentiert damit ihre Entschlossenheit, sich nicht wegzuducken vor den Angriffen und Meinungsfluten der Außenwelt: »Ich hab dann gesagt: Man kann nicht wegrennen« (0.02.41). Wenn sie später zur vielleicht schwierigsten Figur – Marco – übergeht, sitzt sie, hat den Oberkörper weit nach vorne und nach unten herab gebeugt, stützt sich mit beiden Ellbogen auf die Oberschenkel, senkt den Kopf und verschwindet so fast aus der Sichtbarkeit (0.54.20). Markus Lerche sitzt als Jürgen Schönfeld ebenfalls auf der Bank, aber mit aufrechtem Oberkörper, die rechte Hand auf dem Knie abgestützt, die linke entspannt auf dem rechten Oberschenkel abgelegt – in allem also Selbstsicherheit ausstrahlend (z.B. 0.52.25); als Birgit Schöberl hält er die Knie eng zusammen, die zusammengelegten Hände liegen auf dem Schoß (z.B. 0.23.31).

Eine besonders prägnante Ausdrucksgestalt weist gleich die allererste Einstellung des Films auf, in der Susanne-Marie Wrage als Marcel in der Totalen einerseits leicht diagonal vom Zuschauer abgewendet ist, ihn andererseits von der Seite direkt mit gesenktem Gesicht und hochgezogenen Schultern dunkel anschaut (0.00.20): ein durchdringendes Bild von einem zutiefst unsicheren, in Verteidigungshaltung in sich selbst zurückgezogenen jungen Menschen, der sich in dieser Welt nicht heimisch, sondern

von ihr angegriffen fühlt. Hier steigert sich der schauspielerische Gestus von einer für die betreffende Person charakteristischen Haltung zu einem Symbol: Der Blick und die gesamte Haltung werden zum Ausdruck für die tragische Fremde, die gescheiterte Beheimatung eines Menschen in seiner biographischen und sozialen Existenz.

An den genannten Beispielen lässt sich ein Vorgang ablesen, der bereits in der Untersuchung des Reenactment-Begriffes herausgearbeitet wurde. Es sei an Maria Muhles Ansatz erinnert, einen Weg aus dem Dualismus zwischen »einführender« Identifikation mit dem vergangenen Ereignis einerseits und kritischer, distanzierender Ästhetik andererseits aufzuzeigen – sie beschreibt verschiedene Formen von Reinszenierungen, die erproben, inwiefern eine genaue, mimetische »Nachahmung das Potenzial hat, Platz für jene Differenzen oder Prozesse zu schaffen, die sich im Vollzug des Reenactments ereignen«. Einerseits gehe es um die affektive Wirkung von »Nachstellung« und damit Nähe, andererseits um den bewussten Mitvollzug der Konstruktion des dargestellten Gegenstandes. Auch Inke Arns sei noch einmal zitiert, die das Verhältnis von Identifizierung und Distanzierung als eine prozessuale Abfolge kennzeichnet, in der sich historische Erinnerung ereignen könne: Durch die »Löschung« der sicheren »Distanz zwischen abstraktem Wissen und persönlicher Erfahrung, zwischen dem Damals und dem Heute, zwischen dem Anderen und dem Selbst« im mimetischen Spiel verbinde sich der Rezipient mit seinem Gegenstand (Arns 2008: 60) – wodurch aber erst die Distanz erfahren werden könne, die zur Vergangenheit besteht. Erst in dem Erlebnis dieser Distanz könne sich Erinnerungstätigkeit realisieren. Vor diesem Hintergrund werden Veiels ästhetische Motive in *Der Kick* evident: Die Verfremdung ist nötig, um eine Distanz herstellen zu können, die dem Zuschauer ermöglicht, eigenaktiv und bewusst auf den Gegenstand zugehen zu können, andererseits belässt es Veiel nicht bei einer bloßen Rezitation der Texte, sondern setzt auf die schauspielerische Nachstellung, die sich um eine adäquate »Stimmigkeit« bemüht (zu diesem Begriff siehe Veiel in Greuling 2011: 04.46), um nicht in kritizistischer Distanz zu verbleiben, sondern in der Reproduktion (nicht in der positivistischen Rekonstruktion) zu einer existenziellen Erfahrung des betrachteten Inhalts zu gelangen. Die im Spiel erzeugten und vom Zuschauer durch ihre Plastizität mitvollzogenen Gesten der betreffenden Figur oder Handlung schaffen Gebärden, die erst den Unterschied der betrachteten Haltungen und Zustände zur eigenen biographischen Verfassung wahrnehmbar machen und im selben Moment in die betreffende Vergangenheit zurückführen.

Wenn Andres Veiel durch die gründlichen, in einem Zeitraum von sieben Monaten mehrfach wiederholten und vertieften Gespräche mit den direkt Betroffenen so nah wie möglich an die Vorgänge und Zusammenhänge heran kommen möchte, so entsteht zugleich die Frage, wie es gelingen kann, die für die Erinnerungstätigkeit des Zuschauers so wichtige Unmittelbarkeit der Beobachtung von Mimik, Gestik, sprachlichem und gedanklichem Suchen in das künstlerische Medium und den auf dieses angewiesenen Rezeptionsprozess zu übertragen. Gerade hier hat der Film gegenüber dem Stück durch die bereits angedeuteten Elemente einer nahen Kameraeinstellung, einer durch den Schnitt erzeugten Bilddynamik, durch Licht und Ton natürlich Vorteile. Trotzdem sehen wir Schauspieler und nicht die tatsächlichen Protagonisten, und es wäre zu fragen, was von der Ursprünglichkeit des Erinnerungsprozesses im Interview bleibt, also in-

wieweit es tatsächlich möglich ist, die Qualität der Interviewsituation und damit auch den Mitvollzug der Erinnerungsvorgänge in den inszenierten Szenen zu erhalten.

An einigen exemplarischen Szenen soll zunächst grundsätzlich untersucht werden, wie der mimische und gestische Ausdruck konkret mit Erinnerungsprozessen zusammenhängt. Die eigentlich historischen Erinnerungssituationen werden an späterer Stelle noch gesondert zu betrachten sein.

In der sechsten Szene erzählt Matthias Muchow von seinem Freund Marinus und schildert zuletzt auch, wie er ihn mit Marcel und einem dritten Jungen aus der Jauchegrube ausgegraben hat (0.12.27). Markus Lerch spielt diese Rolle. Die Szene setzt ein mit der ganz spontanen, aus dem aktuellen Moment heraus gesprochenen Feststellung: »Ich frag mich immer noch: Warum ist der nicht einfach abgehauen?« Dann beschreibt Matthias, wie er die vier Jungs noch vor dem ganzen nächtlichen Martyrium gesehen hat, um dann zu sagen: »Ich mein, da denkste dir nichts bei« (0.12.58). Jetzt setzt eine Pause ein, an die sich der kurze Hinweis auf das Auffinden von Marinus' Rucksack mit seinem Handy anschließt, und auch darauf folgt eine Pause. Mit einem ganz anderen Tonfall stellt Matthias nun fest, er habe die Hoffnung nie aufgegeben, er habe immer gedacht, er sehe Marinus wieder. Lächelnd stellt er fest: »Na ja, hab den gerne gehabt, den Bengel« (0.13.13). Dann charakterisiert er ihn ein Stück weit und wiederholt dabei mehrfach, dass das halt genauso so ein Jugendlicher wie er selber gewesen sei. Plötzlich wendet sich die Erzählung in eine ganz andere Richtung: Matthias erinnert sich an einen Traum, in dem er Marinus sieht, der an sein Fenster kommt – Matthias fordert ihn auf, zu duschen und etwas zu essen und bietet ihm an, ihn morgen wieder nach Hause zu bringen (0.13.47). Dann folgt eine merkwürdige Pause, an die sich die Erwähnung des Festes im November anschließt, auf dem Marcel äußerte, er wisse, wo Marinus sei. Die ganze weitere Passage besteht aus dem stockenden, oft nach Worten ringenden und einmal mitten im Satz abbrechenden und mit einem anderen Satz fortfahrenden Bericht über das Auffinden der Leiche.

Auffallend ist die ungeordnete, in der Chronologie springende Satzabfolge. Matthias setzt mit einer ihn aktuell oft beschäftigenden Frage ein, will dann mit einer chronologischen Schilderung beginnen, was ihn aber sofort zu einem Innehalten und einer moralischen Rechtfertigung veranlasst: Die Betonung, dass man sich in solch einem Moment natürlich noch nichts denke, demonstriert, dass Matthias nicht frei von Schuldgefühlen ist, weil er die Katastrophe ja vielleicht hätte verhindern können. In das Anheben eines linearen Tatsachenberichts schiebt sich also sofort eine selbstreflexive, innerseelische Reaktion, welche die Feststellung des Ereignisses unmittelbar begleitet. Bezeichnenderweise folgt in der Erzählung nun auch keineswegs die chronologisch oder kausallogisch nächste Station, sondern eine Erinnerung an einen viel späteren Moment, der die ganze Tat zeitlich überspringt. Die Entdeckung des Rucksacks und des Handys wirkt wie ein bildhafter, emotional verdichteter Anker, der den Freund zur Erinnerung an Marinus zurückführt, und dann bricht Matthias schließlich ganz aus der Ereignisschilderung aus, um seine Freundschaft zu Marinus zum Ausdruck zu bringen. Die Charakterisierung verharret noch auf dieser erzählerischen Ebene, die nichts mit den Abläufen des Unglücks zu tun hat, wird dann unerwartet von dem Traum abgelöst, der sich noch weiter von der faktischen Situation entfernt und als symbolische Form jenseits der gewöhnlichen Zeitkategorien die Ereignisse kommentiert – und erst

jetzt kehrt die Erzählung wieder zur Chronologie zurück. Aber auch die genaue Schilderung der Vorgänge an der Grube ist sprachlich nicht durchgehend linear gehalten: Pausen, Stockungen, ein Bruch in der Syntax dokumentieren die Widerstände und den Schmerz bei der Erinnerung an die fürchterliche Situation.

Wir stoßen in dieser Szene also tatsächlich auf die charakteristischen Kennzeichen biographischer Erinnerungsprozesse: gegenwärtige Erlebnisse oder Fragen als Auslöser, Brüche, Pausen, Sprünge, unerwartet sich einstellende symbolische Bilder, zirkuläre Tastbewegungen – die psychische Aktivität im Moment der Retention arbeitet diskontinuierlich, befreit die Zeit aus dem chronologischen und kausalen Kontinuum, verbindet die empirische Faktizität mit Prozessen im seelischen Innenraum. Diese Merkmale äußern sich inhaltlich (es wird von verschiedenen Ereignissen in unsystematischer, z.T. umgekehrter und ineinandergeflochtener Zeitfolge berichtet), strukturell (in Grammatik und Syntax), aber auch mimisch, gestisch, stimmlich im Spiel von Markus Lerch. Die Pausen werden bewusst ausgestaltet, um den Fortlauf der Artikulation anzuhalten und zu ermöglichen, dass sich etwas hineinschieben kann, was nicht in ihm enthalten war. Indem die Oberflächenschicht des Nacheinanders angehalten wird, vertieft sich die erzählerische Aufmerksamkeit nach innen, sie erhält die Möglichkeit die psychischen Parallelprozesse wahrzunehmen und lässt diese an die Außenfläche treten: Plötzlich wird die Hoffnung auf ein gutes Ende artikuliert, die Freundschaft erwähnt, ein Traum erzählt. Die Satzstruktur wird brüchig und macht Platz für eine andere Formulierung, aus der hervorgeht, dass die Erinnerungstätigkeit bereits weiter vorgedrungen ist; das leichte Senken des Kopfes bewegt sich aus der Achse des Blickkontaktes und der direkten Mitteilung und bildet ansatzweise einen Innenraum; der Blick geht manchmal nach innen, die Stimme wird in den betreffenden Momenten leiser, brüchiger oder zittriger, auch der Atem verändert sich wahrnehmbar, wird schwerer, stockender u.ä. Überhaupt ist dem Gesicht anzusehen, dass »hinter« ihm je nach Veränderung der Mimik und des Blickes auch ein anderer bildhafter Inhalt aufscheint – passend zu dem entsprechenden Wechsel der Erinnerungsbilder.

Markus Lerch und der Regie gelingt es, diese Qualitäten sogar einzufangen, wenn er eine Frau darstellt, also die äußere Erscheinung, Stimmlage und habituelle Ausstrahlung noch weiter von der tatsächlichen Person abweicht. In der 11. Szene (o.23.31) spielt er die Mutter des Opfers, Birgit Schöberl, ohne dass dies in irgendeiner Weise künstlich wirken würde. Zunächst hält sie, wenn sie über den aufgefundenen Rucksack spricht, noch sehr an sich, wird dann etwas forciert, als sie der Polizei den Vorwurf macht, dass sie nicht entschlossen genug nach Marinus gesucht habe, um sich dann nach einem Innehalten deutlich leiser und introvertierter einzugestehen: »Ich mach mir auch manchmal Vorwürfe, ja«, weil ihr plötzlich die Situation vor Augen tritt, wie sie ihrem Sohn nicht erlaubt hatte, nach Bayern zu fahren (er wollte mit seiner Schwester einen Ausflug dorthin unternehmen; siehe Veiel 2007: 124). Nach einem deutlichen Einatmen und einer Aufrichtung des Oberkörpers sammelt sie sich dann wieder, um in gefasster Haltung wie ein Geständnis abzulegen von ihrer Weigerung, ihn zu seiner Schwester zu fahren. Obwohl die Mimik sich dann kaum verändert, entsteht allein durch die leicht niedergeschlagenen Augen, die leiser werdende Stimme und ein kaum merkliches Ausatmen eine Innenwendung und der Zuschauer gewinnt den Eindruck einer ihr stark vor Augen stehenden Erinnerung, die mit einem tiefen Selbstzweifel verbunden ist. Be-

zeichnenderweise fährt sie dann auch erst nach einer längeren Pause sehr leise, ruhig und traurig fort mit der Schilderung ihres Wartens auf Marinus – das ist kein Bericht mehr, sondern ein schmerzhaft gefühltes Bild, in dem sich ihre ganze Not verdichtet. Die Szene klingt dann aus mit einem langen, wortlosen Close up, sodass der Blick in ihr bzw. sein Gesicht im Zuschauer eine Fülle von Gedanken und Gefühlen auslöst, die sich auf ihr Innenleben, auf ihre Empfindungen und gedanklichen Bilder richten. Auch diese Aufnahmen charakterisieren den Erinnerungsvorgang also differenziert als ein zwischen Daten, präzisen gegenständlichen Details und seelischen Kommentierungen pendelndes psychisches Geschehen, das sich gerade an den Bruchkanten des Verstehens und Sprechens, im Verstummen und Stehenbleiben zu artikulieren beginnt.

In der 19. Szene, in der Marcel (gespielt von Susanne-Marie Wrage) den Krankenbesuch bei seiner Mutter schildert, die wegen eines schweren Tumors operiert worden war (0.37.52), sind es nur die verzögerten, von Pausen unterbrochenen Sätze, das Stocken und kaum merkliche Zittern mit dem Mund, die zusammen mit dem Blick die unmittelbare, bedrängende Präsenz der aufsteigenden Erinnerungen an das schiefe Gesicht der Mutter, das Herauslaufen des Getränkes aus ihrem Mund usw. verraten und die nun sich formulierende Frage nachvollziehbar macht: »Wat is, wenn die det nich überlebt?« (0.38.47). Wrage spielt auch Marcos Freundin Sandra. Diesmal in halbnaher, frontaler Einstellung mit leichter Untersicht aufgenommen, handelt sie in der 43. Szene sehr schnell mit etwas zusammengezogenem und undurchdringlichem Gesicht Sandras Tat ab (schwere Körperverletzung), durch die sie ins Gefängnis gekommen ist. Dann wandelt sich ihre Mimik schlagartig, als sie berichtet, wie sie mit Marco in der Gefängnisküche zusammengetroffen sei. Die Augen leuchten, sie lächelt freudestrahlend, ihre an sich flüssige Erzählung ist aber zugleich immer wieder von ganz leichten Stockungen unterbrochen, in denen sie die Erinnerungen ins Sprechen hineinruft. Eine Erinnerung an die Zukunftspläne (die beiden wollten nach der Haft zusammenziehen) wird eingeleitet durch eine kleine Pause, und ihr Gesicht wird merklich ernster, als sie aus der Erinnerung in die Gegenwart zurückkehrt und ganz offen von ihrer Liebe zu Marco berichtet (1.09.23). Zuletzt kehrt sie wieder zur Chronologie zurück und erzählt nach einem kurzen Innehalten vom Heiratsantrag Marcos.

Im Vergleich mit Interviewaufnahmen von Traudl Herrhausen, Werner Grams und anderen Protagonisten in *Black Box BRD* zeigt sich durchaus, dass in diesen Passagen die Unmittelbarkeit und Intensität des Mitvollzugs von Erinnerungsprozessen größer ist als in *Der Kick*, die erzählerische Dynamik spontaner und beweglicher und insofern die Charakterisierung von Erinnerung authentischer. In *Der Kick* macht sich geltend, dass das erinnernde Sprechen des Interviewten eben doch vermittelt ist, die erinnerten Ereignisse zeitlich noch dichter an der Gegenwart liegen und die Äußerungen sich oft rechtfertigend bzw. widerständig gegen die öffentliche Meinung behaupten müssen und deshalb manchmal eher betont als suchend ausfallen. Außerdem verstärkt der Hall der Stimme in der Fabrik das Sprechen und nimmt ihm etwas von der leisen, tastenden Sensibilität einer erinnernden Suchbewegung. An die Stelle der originalen Interviewaufnahmen tritt hier allerdings eine eigene bühnenästhetische Bildsprache, die durch ihre Körperlichkeit und die plastische Ausgestaltung des gesprochenen Wortes, der Mimik und Gestik den Zuschauer in eine Aktivität versetzt, durch die sich mindes-

tens so intensiv wie bei den Interviewsequenzen die »mnemische Energie« der nachgespielten Gesprächssituationen auf ihn überträgt.

IV.3.2.3. Zeit

Auch *Der Kick* zeichnet sich durch eine komplexe Gestaltung von Zeitstrukturen aus, die maßgeblich für die vom Film angestoßenen historischen Erinnerungsprozesse sind. Die äußerst intensive Bewegung in mindestens drei wirksame Vergangenheitsschichten verdankt sich einer Komposition, die durch die Montage und eine zeichenhaft verdichtete Auswahl bestimmter geschichtlicher Schlaglichter ein sehr differenziertes und dynamisches Geflecht zeitlicher Rezeptionsprozesse veranlagt.

Ein wesentliches Strukturelement in *Der Kick* ist die Verschränkung einer chronologischen Ereignisabfolge, die mit Hilfe der den Tathergang sukzessive rekonstruierenden Verhöre dargestellt wird, mit einer gegenläufigen Reihung von Erinnerungen, die sich von der Gegenwart aus rückwärts in zeitlich immer entferntere Situationen der Vergangenheit erstrecken. Auch dies geschieht aber keineswegs linear, sondern unterliegt Sprüngen, Parallelisierungen, Unterbrechungen usw., sodass der Zuschauer in die Bewegung einer vorwärts gerichteten, allmählich weiterschreitenden Kontinuität hinein ständig zu unerwarteten, unsystematischen und sich dennoch zu einem Zusammenhang verbindenden inneren Umwendungen und Imaginationsprozessen genötigt wird.

Schon die erste Szene ist Programm. Sie enthält eine Erinnerung: Jutta Schönfeld schildert die Momente, in denen die Tat ihrer Söhne öffentlich wurde und die »Lawine« (N. Fischer 2009: 47) der Journalisten über sie hereinbrach. Ihr Bericht ist selbst eine gestaffelte Bewegung durch verschiedene Etappen der Ereignisse. Zuerst schildert sie, wie die Nachbarn reagiert haben und auch Freunde nicht bereit waren, der Familie Unterschlupf zum Schutz vor den Medien zu gewähren. Darauf folgt eine Erinnerung an die Nacht des 12. Juli (0.02.52), in der Jutta Schönfeld im Krankenhaus lag und von Ahnungen bedrängt wurde, obwohl die Tat noch gar nicht geschehen war. Schon den Anfang des Films markiert also eine Erinnerungsbewegung, die sich schrittweise rückwärts in die Vergangenheit erstreckt. Die Tat selber wird nicht chronologisch eingeführt, sondern Gegenstand eines Rückblickes. Verstärkt wird dieser Effekt durch die Tatsache, dass direkt an die Szene die Schilderung der Mutter des Opfers – Birgit Schöberl – montiert wird (0.03.17) und sie mit einem Datum einsetzt (dem 12. Juli), also den Duktus historischer Faktizität unterstreicht. Auch diese Einstellung betont explizit den Erinnerungscharakter der den Film eröffnenden Darstellung.

Jetzt erst erfolgt sehr hart und unvermittelt der Einstieg in die Rekonstruktion der Tat durch die Verhöre. Bezeichnenderweise vollzieht sich dieser Einstieg durch eine Massierung faktischer Datenfeststellung: Der Verhörende fragt Marcells Name, Geburtsort, Beruf, Geburtsdatum und schulischen Abschluss ab, um dann Datum und Uhrzeit der Vernehmung festzuhalten. Damit verankert Veiel die Vorgänge mit der Autorität der empirischen Tatsächlichkeit in Zeit und Raum. Er verweist auf den psychologischen Sachverhalt, dass sich Erinnerung in der Regel am konkreten physischen Detail entzündet und durch gegenwärtige Lebensstatsachen motiviert ist.