

um den Zuschauer an empirische Orte und Vorgänge heran zu führen und gleichzeitig deren Bedeutungshaltigkeit freizulegen.

Eine Sonderstellung nehmen die Aufnahmen der Jubiläumsfeier der früheren Schulkameraden Herrhausens in Feldafing ein. Die Feier ist, wie erwähnt, von Veiel selbst ins Leben gerufen worden. Dieser Vorgang bedeutet der Inszenierung eines Reenactments gegenüber noch einmal eine grundsätzliche Steigerung, denn mit solch einer für den Film inszenierten Veranstaltung wird nicht nur eine Verlebendigung des vergangenen Ereignisses durch seine Nachstellung in der Gegenwart hervorgerufen, sondern in dieses gegenwärtige Leben wird sogar produktiv eingegriffen – Abbildung und Hervorbringung von Wirklichkeit werden hier endgültig eins. Veiel führt einen empirischen Vorgang herbei, um das Material zu kreieren, das dann zur Grundlage der Dokumentation wird. Diese Inszenierung ist also nicht Spiel, sondern ein realer Lebensvorgang, der die Protagonisten von damals mit einbezieht und die Gelegenheit schafft, dass sie sich über ihren Mitschüler äußern können. Mit einer solchen Maßnahme schafft Veiel also einen Möglichkeitsraum, der einen Erinnerungsprozess zu initiieren hilft – er hält nicht Darstellungen fest, die es auch ohne das Projekt gegeben hätte, sondern bildet die Grundlage, auf der diese Darstellungen erst zustande kommen können. Historische Vergegenwärtigung wird damit als produktiver Vorgang kenntlich gemacht.

#### **IV.2.2.7. Interviews**

*Black Box BRD* ist bei aller Verwendung von Archivmaterialien, Einbindung von Reenactments oder Wahrnehmung von Orten vor allem ein Gesprächsfilm. Mit ca. 57 % der Einstellungen machen die Interviews den weitaus größten Anteil der Darstellungsformen des Films aus – damit knüpft Andres Veiel nicht nur an die Ansätze seiner Vorgängerfilme an, sondern vor allem auch an die bereits charakterisierte Tradition des Interviewdokumentarismus, die sich in den 60er Jahren des letzten Jahrhunderts herausgebildet hat. Historische Erinnerung vollzieht sich für Veiel in herausgehobenem Maße durch das Gespräch zwischen Zeitzeugen und fragendem bzw. zuhörendem Künstler oder Wissenschaftler – vor allem durch die narrativen Prozesse, die sich in diesem Gespräch ereignen. Veiels Verständnis von den Qualitäten und der Bedeutung des Erzählens erinnert an die Positionen des Historikers Jörn Rüsen, der das Erzählen als den »für das menschliche Geschichtsbewusstsein maßgebliche[n] geistige[n] Vorgang« charakterisiert, als eine »lebensnotwendige kulturelle Leistung, es ist eine elementare und allgemeine Sprachhandlung, durch die Zeiterfahrungen gedeutet« werden (Rüsen 1982: 132–135).

Andres Veiel setzt auf Qualitäten des Interviews, die an die Arbeiten Hans-Dieter Grabes erinnern und jene von Judith Keilbach beschriebene Wendung zu einem Interesse am Zeitzeugen vollzogen haben, das diesen nicht mehr auf seine Beweisfunktion oder illustrative Rolle reduziert, sondern ihn selbst zum Gegenstand der Darstellung macht (Keilbach 2010: 138ff.). Die langen Einstellungen, der Raum, der auch dem Schweigen, Suchen und der Wiederholung Platz gibt – vor allem das sich bis in die biographische Situation erstreckende Verantwortungsbewusstsein dem Interviewten gegenüber: In diesen Merkmalen des Umgangs mit den Zeitzeugen zeigt sich Veiels

Vorgehen verwandt mit den Ansätzen Runges, Grabes, Ophüls', Lanzmanns, Koepps u.a., die den Zweck der Dokumentation in den Protagonisten selber aufsuchen und sie als Subjekt der Darstellung würdigen.

Die Auseinandersetzungen um die Gültigkeit und historische Belastbarkeit von Zeitzeugeninterviews wurden bereits referiert – die Möglichkeiten und zugleich Schwierigkeiten sowie die sich daraus ergebenden methodischen Aufgabenstellungen (hinsichtlich der Grundlagen authentischer und emotionaler Artikulation, der Gründlichkeit der Aussagen, ihrer Kontextualisierung durch Dokumentation und Analyse, der Distanzierungsmomente als Voraussetzung einer Reflexion des im Interview Geschilderten, kritischer Objektivität des Nachfragens usw.) werden seit Jahrzehnten beschrieben und systematisiert. Im Hinblick auf *Black Box BRD* interessiert insofern vor allem, durch welche spezifische Verfahren in diesem Film die Möglichkeiten des Interviews realisiert werden und welche Rolle sie für den von Veiel angestrebten historischen Erinnerungsprozess spielen.

In dem Film lassen sich vor allem drei wesentliche Funktionen des Interviews unterscheiden, die natürlich immer wieder auch ineinander greifen: Narration, Argumentation und Information. Viele Interviewsequenzen zeichnen sich dadurch aus, dass der Gesprächspartner erzählt, beschreibt, resümiert, ohne dabei überzeugen oder abschließend erklären zu wollen. Die Grams berichten von Eigenarten, Handlungen und Empfindungen ihres Sohnes, Freunde schildern ihre Begegnungen mit ihm, Traudl Herrhausen erinnert sich an die verschiedenen Etappen der Beziehung zu ihrem Mann, seine Kollegen charakterisieren sein Auftreten und seine Wirkung in der Bank usw. Aus anderen Passagen spricht die Intention, mit solchen Darstellungen auch Positionen zu artikulieren: Helmut Kohl nutzt die Äußerungen über Herrhausen, am Ende die Definition eines »gelebten« und vorbildlichen Patriotismus anzubringen, Hilmar Kopper bringt zwischen den Zeilen seine Auffassung von ökonomisch-politischem Realismus zum Ausdruck, Pater Augustinus lässt durch die Schilderungen von Herrhausens Entschuldungs-Initiative seine eigenen sozialen Anschauungen durchklingen – diese wenigen Sequenzen bleiben aber letztlich fast immer gehalten durch die Absicht der Protagonisten, zu einer Charakterisierung Grams' bzw. Herrhausens beizutragen. Eisenachs Betonung der Unvereinbarkeit von revolutionärer Gewalt und Freiheit geschieht, um die Situation seines Freundes zu beschreiben; Traudl Herrhausens Erwähnung der Enttäuschung ihres Mannes über die ewigen »Bedenkenträger« erfolgt aus dem Versuch, seinen extremen inneren Konflikt zu vermitteln; Gerd Böh beschreibt mit der sehr ehrlichen Wiedergabe der Argumente, mit denen die Tötung von Anschlagsopfern legitimiert werden sollte, die damalige, atmosphärisch wirkungsmächtige Kommisslosigkeit im Handeln der Szene um Grams, ohne sich sicherheitshalber verbal zu distanzieren und damit den Eindruck der geschichtlichen Konstellation zu verwässern. Die Darstellung Werner Grams' von dem Umschwung in der Haltung seines Sohnes angesichts der erfahrenen Ungerechtigkeiten erfolgt nicht, um eine Anklage gegen den Staat zu formulieren – und selbst die schwer erträgliche Schilderung von Wolfgang Grundmann, wie bei einem Hungerstreik die Nahrungsaufnahme erzwungen wurde (o.39.57), konfrontiert den Zuschauer nur mit der äußerst schwierigen Entscheidungsalternative, in die die Betroffenen damals hineingestellt waren: Verdränge ich das oder gehe ich jetzt in den offenen Widerstand über? Die Interviews verfolgen die Intention

zu charakterisieren, nicht moralisch zu urteilen. Dies unterstreicht die Tatsache, dass es in dem Film um Erinnerungsprozesse, nicht um systematische Aussagen geht: Ein solches Charakterisieren befördert das Heraufrufen von Wahrnehmungen und ihrer Qualitäten, weniger die Begründung von Argumenten.

Auch in *Black Box BRD* gibt es Interviewpassagen, denen ein eher informativer Duktus zukommt und die darauf verzichten, den Interviewten selber ausführlicher in die Darstellung einzubziehen. Veiel agiert auch hier in der ästhetischen Formgebung nicht dogmatisch, sondern macht die jeweiligen gestalterischen Lösungen abhängig vom betreffenden Darstellungsgegenstand. So wird Winnie Wolff von Amerongen nur kurz mit den Schilderungen zitiert, wie Traudl Herrhausen ihren Mann kennen lernte (0.50.29). Auch die Äußerungen von Herrhausens Tochter vermitteln ein anschauliches, lebendiges Bild von ihrer Beziehung zum Vater und von der Stimmung in der Familie überhaupt, bleiben ansonsten aber für die Kausalitäten der politisch-historischen Ereignisse unwesentlich.

Den entscheidenden Anteil innerhalb der Interviewsequenzen in *Black Box BRD* nehmen die Passagen ein, die in erster Linie narrativ sind. Hier kommen die Merkmale zum Tragen, die den spezifischen Charakter des Veilschen Interviewdokumentarismus ausmachen. Kennzeichnend ist nicht nur der erwähnte hohe Gesamtanteil der Interviews, sondern auch die Länge der einzelnen Gesprächssequenz. Vergleicht man diese Sequenzen mit denjenigen anderer Produktionen aus dem Entstehungszeitraum von *Black Box BRD*, so ergeben sich charakteristische Unterschiede. Auch wenn Längen zwischen 60 und 80 Sekunden auf den ersten Blick kurz erscheinen mögen, machen sie doch das Doppelte oder Dreifache fast aller Sequenzen in Breloers *Todesspiel* (1996) und das Vierfache der Sequenzen in Guido Knopps *Hitler. Eine Bilanz* (1995) aus. Während sich in diesen Filmen die Zeitzeugenaussagen oft auf sehr knappe Erwähnungen spezieller Ereignisabläufe reduzieren und dabei meist eine Einstellungslänge von 10-20 Sekunden nicht überschritten wird, lässt sich Veiel mit seinen Interviews deutlich mehr Zeit. Auch bei ihm gibt es Passagen, die nur 16 oder 23 Sekunden dauern, sie sind gegenüber den allermeisten Einstellungen von mindestens 40 Sekunden aber deutlich in der Minderzahl. Sequenzen wie die sich über 147 Sekunden erstreckende Erinnerung Werner Grams' an seinen Sohn oder die 171 Sekunden einnehmenden Schilderungen Irene und Albert Eisenachs von Wolfgang's Besuch bei ihnen zwecks Quartiersuche für einen RAF-Mitstreiter sind bei Breloer und Knopp an keiner Stelle zu finden. Selbst als Breloer im Gespräch mit Waltrude Schleyer auf die bedrängendste und schmerzvollste Thematik zu sprechen kommt – auf die Erlebnisse im Kreise der Familie während der Entführung ihres Mannes –, lässt er der Witwe für diese Erinnerungen nur fünf Sätze und damit nicht einmal eine Minute (54 Sek.; Teil I, 0.23.57-0.24.51). Traudl Herrhausen, die sich in *Black Box BRD* über den Tod ihres Mannes und die Erinnerungen an seine Persönlichkeit ohnehin in einem viel größeren Umfang äußert, kann z.B. in der letzten Interviewsequenz (1.28.58) noch einmal ungehindert ihre persönlichen Empfindungen zum Ausdruck bringen – auch hier erscheinen 141 Sekunden wieder äußerst kurz, trotzdem ist das mehr als die doppelte Zeit der erwähnten Passage mit Waltrude Schleyer und tatsächlich bereits eine Länge, in der sich in Pausen, im Ringen nach Wörtern, im Kampf gegen die Tränen sehr starke Emotionen mitteilen und ein seelischer Raum der Empathie und des Mitvollzuges dieses tragischen Schicksals entsteht. Oft

knüpfen solche Sequenzen auch an Interviewpassagen an, zwischen denen nur wenige andere Einstellungen liegen und die insofern wie Fortsetzungen der bereits angelegten Erzählungen wirken. Bei Breloer und Knopp hingegen sind die Zeitzeugenaussagen jeweils isolierte, auf einen separaten Inhalt hin formulierte Segmente, die einen bestimmten Ereigniszusammenhang illustrieren (Fahndung, Krisensitzungen, Umgang mit den Gefangenen in Stammheim; einzelne Situationen der Biographie Hitlers), aber nicht einen eigenen Zusammenhang erkennen lassen bzw. stiften.

Ein wesentlicher Grund für diese zunächst eher quantitativen Aspekte liegt in dem Duktus der jeweiligen Fragestellung des Interviewenden. Es ist bezeichnend, dass Heinrich Breloer mit seinen Fragen oft in der Interviewsequenz selber auftritt: Ohne seine Fragen würde den Antworten der Sinnzusammenhang fehlen, weil sie so gestellt sind, dass der Zeitzeuge sie häufig nur mit einem Nebensatz oder einer ganz kurzen Bestätigung beantworten muss. So resümiert Breloer z.B. gegenüber dem damaligen Entführer Peter-Jürgen Boock: »Da liegt der Punkt: Ihr ward die guten Söhne und er der böse Nazi-Vater«, und Boock antwortet knapp: »Ja, das trifft es« (1.09.19). Auf die Frage an Waltrude Schleyer: »Hält das Leben zusammen, die Ordnung?« reicht natürlich die Antwort: »Ich glaub schon, ja« (0.24.42). Breloers Fragen sind offensichtlich nicht darauf angelegt, Voraussetzungen zu schaffen, dass die Befragten eigenständig beginnen zu erzählen und dabei vielleicht auch zu unvorhergesehenen Äußerungen oder Erinnerungsprozessen gelangen, sondern sie geben die Richtung und bisweilen sogar den Inhalt vor (siehe die Frau Schleyer fast in den Mund gelegte Feststellung, dass die Regierung sie nie über den Stand der Fahndung informiert habe: 37.20-37.40) – was auch damit zusammenhängt, dass die Interviews in *Todespiel* ja integrale Bestandteile einer Spielhandlung sind und inhaltlich so strukturiert sein müssen, dass sie sich nahtlos in die Handlung einfügen lassen. Ein eigenständiger, spontanen Eingebungen folgender Erinnerungsvorgang hat in einem solchen vorgegebenen Kontext keinen Platz. Diese Aspekte gelten auch für Knopps Hitler-Darstellung: Die Themen werden durch das enge und chronologische Narrativ sehr stark vorgegeben und bestehen bezeichnenderweise oft aus von den Interviewten wiedergegebenen Zitaten Hitlers, ermöglichen also keine eigenständigen Reflexionen.

Mit wenigen Ausnahmen beinhalten die Interviews in *Hitler. Eine Bilanz* und in *Todespiel* vor allem informative Aussagen zu Ereignisabläufen. In der Hitler-Dokumentation zitieren oder referieren Zeitzeugen aus dem direkten Umfeld des Diktators einzelne Szenen aus dessen Kindheit und Jugend, aus seinem späteren Privatleben und schließlich aus seinem Auftreten als Kriegsherr, z.T. geben sie lediglich eine Äußerung der damals beteiligten Personen (z.B. Eva Brauns) wieder. An 2-3 Stellen erhalten diese Schilderungen einen anfänglich charakterisierenden bzw. psychologisierenden Duktus, der etwas tiefer dringt als die reinen Vorgangserwähnungen: Traudl Junge beschreibt Hitlers auffällige Abneigung gegen körperliche Berührungen, sein Arzt Ernst Günther Schenck schildert den erschütternden Eindruck von einer Untersuchung kurz vor seinem Tod: Hitler sei »ein lebender Leichnam, tote Seele, ein vollkommen verlorener, in sich zerstörter Mann [gewesen]. Er war praktisch schon tot« (42.10). Diese Momente werden aber nicht aufgegriffen und im Sinne einer vertiefenden Fragestellung weitergeführt. Die Interviewten selbst werden nie zu einer eigenen Reflexion über ihre Schilderungen veranlasst. Mehrere Gesprächspartner waren unmittelbare Vertraute Hitlers

(als Attaché, Sekretärin, Köchin, Kameramann, Diener, Leibwächter, Arzt) und zu ihren Erinnerungen müsste eigentlich auch die Frage nach dem Umgang mit der eigenen Rolle in dem Geschehen und eine Beurteilung der eigenen Erlebnisse und Sichtweisen dazugehören. Indem dies aber ausbleibt, wird signalisiert, dass die Erinnerung als unabhängig vom sich Erinnernden aufgefasst und als faktischer Tatbestand verstanden wird – es wird die Objektivität eines Hitler-Bildes suggeriert, das in seinem Zustandekommen nicht reflektiert werden muss.

Ganz ähnlich verfährt Heinrich Breloer. Die meisten Schilderungen in seinen Interviews haben die Funktion einer durch die Zeugenschaft des Interviewten beglaubigten Rekonstruktion der Ereignisse: Fahndungsabläufe werden dargestellt, die (fehlende) Kommunikation mit den Schleyers registriert, die Sitzungen des Krisenstabs nachgezeichnet, das Verhalten der Stammheim-Gefangenen und die Maßnahmen dagegen referiert. Manchmal dringen die Fragen noch etwas weiter, wenn Breloer z.B. mehrere Beteiligte des Krisenstabs danach befragt, was es mit der Information auf sich habe, es sei über die Bedrohung des Lebens der Stammheimhäftlinge als moralisches Druckmittel gegenüber den Entführern nachgedacht worden (Teil I, o.50.01-o.51.04). Die Antworten der Beteiligten widersprechen sich zum Teil und in diesem Moment entsteht unweigerlich die Frage nach der ethischen Legitimation des Verhaltens der Verantwortlichen. Diese Frage bleibt letztlich aber auf den reinen Fahndungsvorgang bezogen und führt nicht zu einer generellen Diskussion der Haltungen des damaligen politischen Establishments hinsichtlich der seit Jahren sich verselbstständigenden Eskalation der Gewalt zwischen dem »System« und seiner radikalen Gegner. An einer Stelle spricht Breloer Helmut Schmidt auf die »große Utopie« der RAF an, wird von diesem aber sofort mit den Worten unterbrochen: »Nein, sie waren großenwahnsinnig – großenwahnsinnig ursprünglich aus idealistischen Intentionen, aber aus ideologisch völlig verrückten Vorstellungen kommend, sich selbst zu Verbrechern wandelnd, großenwahnsinnige Verbrecher« (Teil I, o.31.52). Heinrich Breloer verzichtet darauf, nachzuhaken und zum Zwecke einer echten Reflexion über die Gründe der damaligen Konflikte eine Erläuterung dieses vernichtenden Urteils über die Protestbewegung einzufordern und damit auch Schmidts eigenen Anteil an der Problemlage zu thematisieren. Es sind ironischerweise eher die Interviewsequenzen mit dem Entführer Peter-Jürgen Boock, die Merkmale von Selbstreflexion und historischer Analyse aufweisen – letztlich beschränkt sich dies aber auf eine einzige substanzelle Dialogsituation (Teil I, o.47.45).

Sowohl in *Hitler. Eine Bilanz* als auch in *Todesspiel* dienen die Interviews also letztlich einer Autorisierung der Darstellung durch beglaubigende Zeitzeugenschaft und zugleich auch einer dramaturgischen Spannungssteigerung, weil die direkt beteiligten Zeugen natürlich eine Nähe zum Ereignis ausstrahlen, die dem Handlungsgeschehen eine gewisse Brisanz verleihen. Solch eine Zeugenschaft hat nicht nur jenen fast naiven Duktus eines juristischen Beweises von historischer Wirklichkeit, wie ihn Judith Keilbach noch bei den Filmen der frühen sechziger Jahre (z.B. 1960/61 in Heinz Hubers *Das Dritte Reich*) nachgewiesen hat (Keilbach 2010: 138ff.), sondern sie wird schon ästhetisch bewusster in den Dienst unterhaltender Effekte gestellt. Trotzdem trifft auf sie das bereits zitierte Resümee zu, das Judith Keilbach hinsichtlich jener frühen Formen von Zeitzeugeninterviews formuliert: »Die persönlichen Berichte schließen sich immer an Aussagen des Voice-over-Kommentars [bzw. bei Breloer an Fragen des Interviewen-

den und an die Struktur der Spielhandlung, A.B.] an, der als Stimme der objektiven Geschichtsdarstellung fungiert und inhaltlich auf abstrakter Ebene benennt, was die Zeitzeugen danach als individuelle Erfahrungen beschreiben. [...] Durch Abfolge und Ankündigung scheinen die Erinnerungen der Zeitzeugen die generalisierenden Aussagen des Voice-over-Kommentars [...] anhand eines individuellen Falls zu bestätigen oder zu kommentieren – und erfüllen damit gleichzeitig die Funktion der Beglaubigung von bereits präsentierten Fakten« (Keilbach 2010: 149). Die Zeitzeugen interessieren demnach »in der Sendung nicht als Individuen«, ihnen wird »nicht als Erinnerungsmenschen, sondern zur Bestätigung von Fakten das Rederecht erteilt« (ebd.: 152). Zugleich greifen diese Darstellungen auf die ebenfalls schon lange etablierte »Verwendung« von Zeitzeugen zwecks »Affizierung der Zuschauer« und »emotionaler Beteiligung« zurück, die zunehmend den inhaltlichen Erkenntnisanspruch der Dokumentation »überlagert« (ebd.: 142). Der interviewte Gesprächspartner selber ist auch in diesem Fall nicht der eigentliche Gegenstand des Films.

Andres Veiel knüpft stattdessen an jenen Ansatz an, den Judith Keilbach an Hans-Dieter Grabes *Mendel Schainfelds zweite Reise nach Deutschland* beschreibt: »An keiner Stelle des Films erteilt der Kommentar beispielsweise eine Geschichtslektion über das Thema Nationalsozialismus oder stellt Mendel Schainfeld als ›einen von vielen‹ vor« (ebd.: 201). Es geht um Szajnfeld selbst und in seinem Schicksal spiegelt sich am Ende die Katastrophe der NS-Zeit. Seiner stammelnden Suche nach Worten wird Zeit gegeben, seine fragmentarischen Äußerungen, Wiederholungen und Sprünge werden nicht herausgeschnitten und das Verstummen nicht übergangen – wodurch es dem Film gelingt, »das Schweigen hörbar zu machen« (ebd.: 162). Dieses Schweigen führt dann deutlich tiefer in die historischen Zusammenhänge als die kurzen, kontextualisierten und ungebrochenen Äußerungen der Interviewten in den genannten anderen Filmen.

Signifikant für die Qualität der Interviews in *Black Box BRD* ist bereits eine der ersten Sequenzen, in denen sich Werner Grams über die Biographie seines Sohnes und über sein eigenes Leben äußert (0.20.23-0.22.47). Zuvor schildert er ausführlich Wolfgangs Vorstellungen von seiner beruflichen Zukunft, seine Ablehnung des Wehrdienstes und sein Talent, sich als Zivildienstleistender um alte, pflegebedürftige Menschen zu kümmern. Aus diesen Schilderungen selber motiviert sich dann der nächste Inhalt seiner Erinnerung, auch wenn die Frage dazu von Veiel gestellt sein kann: der eigene Kriegsdienst und damit seine Vergangenheit als junger Soldat. Es ist also der Erinnerungsprozess des Interviewten selbst, der erkenntnisleitend wird und einen tiefen Konflikt freilegt, der wiederum grundsätzliche gesellschaftliche und geschichtliche Zusammenhänge betrifft: den klassischen Vater-Sohn-Konflikt mitsamt seinen Facetten unterschiedlicher Berufsvorstellungen, weltanschaulicher Gegensätzlichkeit und Autoritäts- bzw. Freiheitsbehauptung, aber auch den historischen Generationenkonflikt zwischen den politisch zweifelhaften Eltern und der pazifistisch-emanzipierten Jugend, zwischen Nazi-Vergangenheit und historischem Aufbruch.

Dieser Konflikt und die mit ihm verbundene historische Fragestellung werden für den Zuschauer auch deshalb so existenziell, weil Werner Grams trotz der anklingenden Differenzen die Entscheidungen seines Sohnes und dessen Tätigkeit im Altersheim mit sehr anerkennenden Worten beschreibt, sodass hier vorschnelle Werturteile ins Leere laufen und statt dessen unbequeme Fragen entstehen: Wie konnte ein Mensch, der

zuletzt mit solcher Wärme und solch einem Verständnis die alternativen Wege seines Sohnes beschreibt, selbst als junger Mensch zur Waffen-SS gelangen? Wie lassen sich überhaupt die Irrtümer jener NS-Generation beurteilen?

Diese Fragen sind durch das bisherige Interview schon angelegt und bereiten die nächste Sequenz vor, in der Grams nun zu beantworten versucht, warum er als Kriegsfreiwilliger der SS beigetreten ist (0.21.23). An dieser Stelle ereignet sich ein Vorgang, der besonders charakteristisch für die Interviews in *Black Box BRD* ist. Grams schildert, wie er von seinem Sohn gefragt worden sei, was er als Soldat gemacht habe. Die Antwort auf diese brisante Frage referiert Grams nun nicht einfach im Sinne des Abrufens eines lange schon ausformulierten, abgeschlossenen und für das Interview vorbereiteten Gedächtnisinhaltes, sondern er sucht in einer Weise nach Worten, die deutlich macht, dass er jetzt aktuell über die Frage reflektiert und sich erinnert – und die Kamera bzw. Regie lässt ihm dazu alle Zeit. Er leitet seine Antwort ein: »Wenn ich's heut sehe, dann war es praktisch [kurzes Suchen nach Worten] ein innerer, ein innerer Zwang – damit will ich nichts schönreden –, ein innerer Zwang, der – dann versagen ihm die Worte, acht Sekunden lang vernimmt man nur ein leichtes Geräusch im Kehlkopfbereich, das zum Laut werden will, aber immer wieder stecken bleibt, während der Blick des Sprechenden suchend an die Decke gerichtet ist. Erst nach dieser sehr langen sprachlosen Sequenz fallen die nächsten Worte: »der ganzen, also unseres ganzen Umkreises, sagen wir mal so, oder Umfeldes«. Dann folgt wieder ein Stammeln: »eh, ich, ...«, ein mehrfaches hilfloses Schulterzucken mit anschließendem völligen Schweigen, und zuletzt die Formulierung: »Ich bin Kriegsfreiwilliger geworden, um dem ... dem Staat zu dienen, so wie es jeder andere, normalsterbliche Hitlerjunge auch gemacht hätte, nicht wahr«. Die ächzende, schulterzuckende und schweigende Passage dehnt sich über 18 Sekunden aus – eine für filmische Sehgewohnheiten enorm lange Zeit, in der der Zuschauer äußerst ungeduldig, erwartungsvoll und zugleich gedanklich aktiv wird.

An späterer Stelle erzählt Grams von der Verhaftung seines Sohnes und dem Umgang mit ihm (0.59.57), um dann fortzufahren: »Da hab' ich dann zu ihm gesagt – ich weiß nicht, ob er schon aus dem Knast war oder noch, als er damals im Knast war –: »Wolfgang ... [Schweigen], es ist deine Entscheidung, was du in deinem Leben tust, aber auf alle Fälle steht dir dein Elternhaus ...[Schweigen, ringt mit den Tränen] immer offen. ... [ringt nach Worten] Und das hat er auch ... [schüttelt den Kopf, zu sich: »das ist zu viel, neh, ich ...«, wischt sich mit einem Taschentuch die Tränen aus den Augen]. Der Wolfgang war ein Mensch ... [Pause], der nicht sofort reagiert hat, der alles zunächst einmal in sich aufgenommen hat und es verarbeitet hat, und hat dann erst später seine Meinung dazu geäußert – vielleicht war es manchmal ein bisschen zu spät« (1.00.36). In dieser Passage handelt es sich weniger um ein Ringen um Vergegenwärtigung und Erklärung als um eine Überwältigung durch den Schmerz der Erinnerung – auch dieser Moment ereignet sich aber spontan und entlädt sich in dem Moment, in dem die Tragik der beschriebenen biographischen Situation gegenwärtig wird. Die Sequenz, in der Grams nicht mehr in der Lage ist zu sprechen, erstreckt sich hier sogar über 21 Sekunden – das entspricht in den meisten Dokumentationen der Dauer, die einer Interviewaufnahme insgesamt eingeräumt wird. Gerade in diesem Verstummen, in der Wortlosigkeit im Angesicht der Erinnerung, teilt sich aber besonders stark deren (auch semantische) Bedeutung mit: die Erfahrung der existenziellen Tragweite

einer Entscheidung zum Widerstand und der nicht aufzulösenden Unvereinbarkeit von liebender Identifikation und Realisierung der zerstörerischen, aber nicht mehr aufzu-haltenden Tatsachen.

Auch die Gesprächssequenzen mit Traudl Herrhausen enthalten mehrfach Passagen, in denen die Witwe im Moment der Erinnerung vom Schmerz überwältigt wird, verstummt und nach Worten ringt, sodass der Zuschauer seelisch teilnehmen kann an dem Vergegenwärtigungsprozess, der ihm das Leben Herrhausens vor Augen stellt. Zu den bei Werner Grams charakterisierten Aspekten kommt durch den ganz ans Ende des Films gestellten Interviewausschnitt mit Traudl Herrhausen (1.28.58) noch ein weiterer hinzu. Traudl Herrhausen schildert, wie ihr Mann am letzten Abend vor dem Attentat nach Hause kommt, niedergeschlagen und resigniert ist, und wie sie ihn schließlich fragt, ob er nicht einfach zu schnell sei, den Mitarbeitern eine Chance geben müsse mitzukommen, damit sie die Entscheidung begreifen und mittragen können. Dann fährt sie fort: »Und da hat er zu mir gesagt: ›Wenn sogar du so etwas sagst ..., also wenn sogar du mich verlässt ... oder wenn sogar du das nicht mitträgst ... oder wenn sogar du zweifelst, dann weiß ich nicht mehr, wie es weitergehen soll!« (1.29.34). Herrhausen wird solch einen Satz mit seinen mehrfachen, sich inhaltlich sogar widersprechenden Wiederholungen nie gesagt haben – hier geht es aber offensichtlich gar nicht um logisch-empirische Korrektheit, sondern um einen Formulierungsprozess, der in der Artikulation von Worten einen vergangenen Sachverhalt herausmodelliert – also Erinnerung entstehen lässt. Die Funktion der Darstellung ist keine rein inhaltliche, sie besteht vielmehr in der Tätigkeit des erinnernden Sprechens selbst. Der Zuschauer erlebt unweigerlich, dass die Erinnerung an den historischen, vergangenen Moment nicht fertig vorliegt, sondern erst hergestellt werden muss, und dass sie wohl kaum als eine abschließend zu definierende »Tatsache« zu behandeln ist, sondern als das Ergebnis einer kreisenden, offen bleibenden Annäherung.

Genau hierin liegen für Andres Veiel die Möglichkeit und der Wert des Gesprächs: »Mich interessiert immer noch das Wort und die Reflexion des eigenen Tuns – das Nachdenken, die eigenen Treibsätze des Tuns begreiflich zu machen, auch wenn jemand beredt schweigt oder im Schweigen wieder etwas sagt: dieses Verhältnis von Sprechen und Nichtsprechen, sich um Kopf und Kragen reden. Also auch da wieder nicht die Information, sondern eigentlich das Verhältnis von Denken, Sprechen und Schweigen und Verschweigen – wo es ja auch im Gespräch sehr unterschiedliche Texturen des Mitteilens gibt und das Schweigen mindestens genauso oder – ich würde sogar sagen – oftmals interessanter ist als das, was gesagt wird in dem Moment. Dann vor allem auch, wie es gesagt wird, wie der Körper in dem Moment spricht, wie der Raum mit dem Körper spricht, wie die Kamera mit dem Menschen spricht, wie ich, der hinter der Kamera verdeckt sitzt, über dieses Medium in Kontakt bin oder nicht – auch das sind alles ja Erzählmodi und das ist für mich immer noch eine ganz wesentliche Form des Erzählens. [...] Dass ein Mensch spricht, setzt einen Denkvorgang voraus, und dann ist es interessant, wenn dieser Denkvorgang gegenwärtig wird. Dann ist es ein Fest des Denkens, das Gespräch, weil es in dem Moment im Entstehen ist und sichtbar wird. Nicht, dass es jetzt zelebriert wird – dann wird es schon wieder zu sehr gefeiert –, aber ich spüre das körperlich, wenn jemand ansetzt zu denken – das sind bestimmte Schwingungen, die auch bei mir ankommen, wo es mir den Rücken rauf

und runter läuft beim Gespräch, wenn sich das Geschenk ereignet: Da gibt mir jemand etwas, er teilt mit mir einen Gedanken, den er so noch nicht hatte, oder einen Moment der Erkenntnis. [...] Ich spreche oft von einer *gemeinsamen* Reise, ganz bewusst, die ich mit dem Gesprächspartner zusammen mache, wo wir beide am Ende etwas erfahren, was wir vorher noch nicht wussten« (Interview, 01.06.2018: 438f.).

Das Gespräch zwischen dem Zeitzeugen und dem Interviewenden ist der Auslöser für die aktuelle Entstehung von Erinnerung. Erst die Aufarbeitung dieses Vorgangs und die aus ihr hervorgehende künstlerische Formung beziehen aber den Zuschauer in den Prozess einer Generierung von Erinnerung mit ein. Andres Veiel verlangt dem Zuschauer mit seiner spezifischen Ästhetik des Interviews eine produktive Mitbeteiligung bei dem Aufbau der Szenen ab. Solange er in der bloß rezeptiven Haltung einer passiven Entgegennahme von unhinterfragbaren Informationen oder unterhaltungsstrategisch erzeugten Emotionen verbleibt, müssen ihn die ungeordneten, stammelnden, stummen und manchmal gedeckten Gesprächsfragmente überfordern und abschrecken. Der Zuschauer wird durch eine solche Ästhetik einbezogen in die Psychologie des Erinnerungsprozesses, und auf Veiels Vorgehen trifft unmittelbar die bereits zitierte Feststellung James E. Youngs zu: »Die Erinnerung kommt selten als langer, gewundener Erzählstrang daher. Viel öfter erinnern wir uns in frei assoziierten Momenten, in Zeitkernen, um die herum die Ereignisse sich gruppieren und Signifikanz gewinnen. [...] Zeugnis ablegen heißt, ein Zeugnis zu erzeugen, und das erinnert uns daran, dass das Zeugnis nicht einfach nur überliefert, sondern erzeugt wird und dass wir als Zuschauer an seiner Erzeugung beteiligt sind. [...] Wir können den Akt des Erzählens sehen, das Ansetzen, das Innehalten, die Vorläufigkeit, die in der Natur der Sache liegt. Wir nehmen wahr, wie die Erzähler nach Sprache suchen, wenn ihnen einfach die Worte fehlen, wie ihnen gewisse Metaphern gleichsam automatisch von der Zunge gehen, wie sie, wenn das, was sie erzählen, sie emotional bewegt, anfangen, über sich selbst nachzudenken. In all dem erleben wir die qualvolle Entstehung des Zeugnisses, erleben wir, wie das Zeugnis buchstäblich vor unseren Augen erzeugt wird« (Young 1992: 243, 257, 249f.). An diesem Erzeugungsmoment beteiligt zu sein, bedeutet aber auch, dass der Zuschauer die Erinnerungstätigkeit selbst, die die Grundlage seiner Aneignung von Geschichte ist, durch die filmische Anregung kennenernt und ausbildet.

Immer wieder weisen Veiels Interviewsequenzen diesen Doppelaspekt der Würdigung der Individualität des Gesprächspartners sowie der Produktivität des Zuschauers und zugleich der Beleuchtung eines historischen Zusammenhangs auf, der über die Einzelperson hinausgeht. Wenn Ruth Grams schildert, wie ihr Sohn sich über die Armut in Deutschland empört hat und von seinen Mitmenschen verlangte, das eigene Konsumverhalten zu überdenken (0.27.36), dann spricht sie eines der wichtigsten Themen unserer modernen Gesellschaft an – gleich im nächsten Satz gesteht sie dann aber lächelnd und kopfschüttelnd, wie beschämend es gewesen sei zu wissen, dass der eigene Sohn zum Roten Kreuz gegangen sei, um sich dort »pfundweise« seine Sachen zu kaufen. Diese Äußerungen erfolgen nicht aus informativen Gründen, sondern entspringen der spontanen Erinnerung der Mutter, die zugleich sich selbst dabei reflektiert, innehält, ihre eigene Rolle in dem damaligen Geschehen wahrnimmt und in diesem Moment einen bestimmten Eindruck von ihrem Sohn vergegenwärtigt. Wenn Wolfgangs damalige Freundin rückblickend zugibt, dass sie sich »nicht so aus vollem Herzen em-

pören« konnte wie ihr Freund und Schwierigkeiten damit hatte, die Welt so kategorisch in »die Schweine« und »die guten Revolutionäre« einzuteilen (0.45.11), dann entstehen einerseits diese Sätze langsam, von Pausen unterbrochen, in denen sie nach den richtigen Worten sucht, sodass wieder der Prozess der Erzeugung von Erinnerung in den Vordergrund tritt und die Äußerungen einen deutlich selbstreflexiven Charakter bekommen, der auch die Sprechende selbst zum Thema macht. Andererseits formuliert sie eine geschichtliche Problemstellung, die aktueller kaum sein könnte: Welche Realität und welche Wirkung haben apodiktisch-moralische Urteile und Kategorisierungen? Wann wird Idealismus zur Ideologie und welche Folgen hat dies für die Gesellschaft?

Gerd Böh beschreibt die Motive seines politisch kampfbereiten Freundeskreises: »Also ich denke mal, ganz allgemein gesehen, moralisch hatten wir da, glaube ich, keine Probleme mit, dass irgendjemand getötet wird«, dann fährt er fort: »Weil man gesagt hat«, um innezuhalten und sich zu korrigieren: »weil wir gesagt haben: In der Dritten Welt werden Millionen Menschen getötet durch Ausbeutung, Hunger, Armut, und dass es schon ein legitimes Mittel ist, auch dafür Verantwortliche hier zur Rechenschaft zu ziehen« (0.57.15). Im Erinnerungsvorgang reflektiert Böh also seine eigenen Formulierungen, bemerkt ihre Unzulänglichkeit und verändert sie – hier immerhin mit der Konsequenz, dass er seine eigene Rolle in der geschilderten Situation selbtkritischer fasst als zunächst und seine Mitverantwortung in die Darstellung dieses Momentes bewusster einbezieht. Auch diese wenigen Sätze sind übrigens immer wieder von kurzen Pausen durchsetzt, in denen Böh jedes Mal neu zu einer Formulierung ansetzt. An späterer Stelle erwähnt er die Äußerung Wolfgangs, das Töten im revolutionären Kampf setze voraus, dass man jemanden mit der Hand erwürgen könne (1.11.31). Nach mehreren Momenten des Schweigens vor und nach dieser Schilderung, in denen Böh merklich seine Worte abwägt, fragt, reflektiert, stellt er fest: »Also ich denke, ich wäre dazu nicht in der Lage. ... Ich hätte mir das zwar gewünscht, so sein zu können, aber ich ... ich hätte das nicht gekonnt« (1.12.12). Andres Veiel belässt es also auch in diesen Passagen nicht dabei, eine allgemeine Aussage über die Gewalttätigkeit und Skrupellosigkeit der RAF durch einen Zeugen »objektiv« zu beglaubigen, sondern auch hier entdeckt er den Zeugen selbst als einen Bestandteil des historischen Sachverhalts, bezieht seine ehrlichen Reflexionen über sein eigenes Verhältnis zum Dargestellten mit ein und eröffnet damit eine Vielzahl von irritierenden und zugleich differenzierenden Beziügen und Fragen: Ist das Töten für eine gerechte Sache legitim? Ist es ein Zeichen von Schwäche, wenn man sich zu solch einem Schritt nicht befähigt fühlt? Waren die Opfer der RAF-Gewalt tatsächlich die Verantwortlichen für die Lage der »Dritten Welt«? Wie sähe ehrlicherweise der eigene Standpunkt aus – auch heute? Erst durch die Verschränkung von historischem Referat und persönlicher Selbstreflexion erhalten diese Szenen ihren existenziellen Charakter und ihre gesellschaftliche Bedeutung.

Charakteristisch ist in dieser Hinsicht auch die bereits erwähnte Szene, in der Matthias Dittmer seine überraschende Begegnung mit Wolfgang Grams und Birgit Hogefeld im Herbst 1992 beschreibt (1.32.40). Die entscheidende Passage sei hier noch einmal vollständiger zitiert: »Das dauert eine Weile, bis man das verarbeiten kann. Also ich kannte ihn eigentlich in den letzten Jahren immer von den Fahndungsplakaten. Wir haben da sehr lange darüber gesprochen über ihre Sehnsüchte auf ein Leben jenseits von Sich-verstecken-müssen, jenseits von Gesucht-werden, jenseits von Auf-der-

Flucht-sein und ihre Sehnsüchte nach einem bürgerlichen Leben, nach Familie mit einem Kind, mit Kindern. Und dann kamen wir hier zu sitzen und da hab ich sie ganz direkt gefragt, warum sie nicht dieses Ding [...], diese Pistole, diesen Revolver oder was auch immer, dieses Gerät nicht jetzt nehmt [sic!] und einfach hier in die Warnau hinein schmeißt, also um das zu materialisieren, was ihr Wunsch ist, was ihre Gedanken waren. Und da hab ich sie erlebt – vollkommen verunsichert«. Auch diese Passage enthält wieder explizit selbstreflexive Elemente (»Das dauert eine Weile, bis man das verarbeiten kann«), die die übliche Distanz von Berichtendem und dargestelltem Gegenstand durchbrechen. Außerdem erkennt man erneut eine tastende bzw. kreisende Bewegung der Annäherung an den zu erinnernden Moment in der dreimaligen Wendung »jenseits von ...«. Hinzu kommt, dass die Darstellung einen ausgesprochen erzählerischen Duktus erhält, indem Dittmer jenen plötzlichen Überraschungsmoment deutlich hervorhebt, der das Ereignishafte des Vorgangs unterstreicht. Dieser drängt wiederum auf eine existentielle Entscheidung und lässt die Reaktion der Freunde sehr konkret werden. Matthias Dittmer wird hier zu einem eigenständigen Erzähler, der seine eigene Beteiligung an dem dargestellten Geschehen mit einbezieht und zugleich durch die Plastizität seiner Schilderungen und die Betonung der offenen Entscheidungssituation einen ganz aktiven Beitrag gibt zur narrativen Gestalt des Films. Die Erinnerung an diesen Augenblick der Verunsicherung des terroristischen Paares, das offensichtlich für einen Moment in einen Zwiespalt zwischen spontanem, persönlichem Lebenswunsch und politischer Pflicht gerät und in der Konfrontation mit dem Gedanken, einfach aufzuhören, den Halt verliert, führt den Zuschauer in eine suchende Rückwärtsbewegung durch die Geschichte zu den Ursprüngen der unerbittlichen Dogmatik des RAF-Terrorismus und zu Fragen nach potenziellen, aber verpassten historischen Alternativen.

**Der Kontext der Interviews** Die bislang angeführten Beispiele zeigen, dass das Narrativ des gesamten Films maßgeblich motiviert ist aus den Fragestellungen und Perspektiven, die sich innerhalb der Interviews durch den Gesprächspartner selbst formuliert haben. Ein solches dynamisches Verfahren ist aber nur möglich, wenn es der strukturelle Kontext der filmischen Darstellung – also vor allem die Montage – zulässt.

Die Montage-Entscheidungen in *Black Box BRD* sind in dieser Hinsicht durchaus charakteristisch. Die ersten Worte Traudl Herrhausens setzen nach dem bereits beschriebenen »Filmriss« mit der Weißblende ein, die die Explosion von Herrhausens Wagen repräsentiert: »Dann kam dieser ... dieser Schlag, ... also wie eine Explosion« (0.02.56), und es folgen dann zögerliche, zuletzt in das Verstummen einmündende Schilderungen über den vergeblichen Versuch, den Mann über das Autotelefon zu erreichen, über die aufsteigende Angst und den Entschluss, ihm mit dem eigenen Wagen nachzufahren. Diese Sequenz wird ohne Übergang hart an die Weißblende geschnitten, sodass die Äußerungen Traudl Herrhausens, ihre Person und der Vorgang keinerlei kommentierende Erläuterung erfahren. Ihre Worte erlangen durch die Montage einen eigenständigen Wert, veranschaulichen nicht einen vorher schon formulierten Zusammenhang, sondern bringen diesen erst hervor und verleihen ihm einen durch keine anderen Aufnahmen zu ersetzen Ausdruck und Gehalt. Sie sind nicht Bestandteil einer übergeordneten Erzählung, sondern sie sind die Erzählung selbst. Die nach der verlangsamten visuellen Annäherung an das Autowrack wieder einsetzenden, tasten-

den, sich durch den Schmerz der Erinnerung hindurcharbeitenden Sätze führen den Zuschauer dann in den seelischen Innenraum des Ereignisses, das durch die fotografischen oder filmischen Aufnahmen äußerlich bleiben müsste und sich in einer Information oder in purem Entsetzen erschöpfen würde. Die Worte der Interviewten illustrieren also nicht, sondern *steigern* die Wahrnehmung des dargestellten Geschehens. Sie treten aus ihrem narrativen Rahmen dabei geradezu heraus.

Dies gilt genauso für die ersten Interviewpassagen mit Fischer, Kopper und Breuer in der Deutschen Bank (0.08.55-0.12.47). Auch hier gibt es wieder keinen textuellen Übergang, der die Protagonisten erklärend einführen würde, sondern die Äußerungen Thomas R. Fischers setzen unvermittelt nach den Aufnahmen der in die Tiefgarage der Bank einfahrenden Dienstwagen und dem stillen Aufblick an den verglasten Türmen entlang ein und verraten dabei sofort einen sehr markanten und autonomen Darstellungsimpuls, der nicht der Legitimierung durch einen Erzähler bedarf, sondern sich selbst autorisiert: »Wenn Alfred Herrhausen darüber sprach, mit wem er sich uns vergleicht, dann kamen eben nicht mehr die Dresdner und die Commerzbank und die anderen vor – das war der Unterschied. Da kamen die vor, die er in seiner internationalen Perspektive sah – die peer-group, die große Vergleichsgruppe, das waren eben die in der Welt. Die Ambitionen weiter spannen, das zeichnete ihn auch aus«. Auch Hilmar Kopper schildert sehr persönlich die Abneigung Herrhausens gegen »Gequatsche«, sein Bedürfnis, zu Zielen zu kommen, bewertet sie (»sehr gut«), um zugleich die Schattenseite dieses Drangs hervorzuheben: Viele Mitarbeiter hätten den Eindruck gehabt, er habe keine Zeit mehr für sie. Es fehle Zuwendung, menschliche Wärme – die Abläufe seien fast maschinell gewesen (0.10.50). Rolf E. Breuer charakterisiert sehr differenziert und mit großer Ruhe die innere Haltung Herrhausens, für die es einen Verstoß gegen die eigene Würde dargestellt hätte, sich kompromisslerisch »zu verbiegen« und Rücksichten zu nehmen, die nicht seiner ehrlichen und persönlichen Auffassung entsprochen hätten (0.12.07).

Die Darstellungen der drei Kollegen zeichnet ein hohes Reflexionsniveau aus, sie stellen einen souveränen Komplex von Beschreibungen, Deutungen und Einschätzungen dar, der eigene Akzente setzt und erzählerisch auf die anderen Einstellungen des Films ausgreift. Das ist nicht der »imaginäre Tisch«, an den Eberhard Fechner einst durch seinen autoritären Schnitt und die konstruierte Montage seine Protagonisten setzte, die damit der Willkür einer Neuformulierung ihrer Aussagen durch den Filmemacher ausgeliefert waren. Die drei Interviewpartner geben sich ihr Rederecht selber und werden in dem, was sie sagen wollen, nicht unterbrochen – auch wenn letztlich natürlich Andres Veiel die Gespräche initiiert, seiner Regie unterwirft und sich der filmische Ausdruck seiner Inszenierung verdankt. Es ist der Regisseur, der durch einen klar vorgegebenen Rahmen das Gespräch inauguriert und ihm auch seine narrative Rolle im Ganzen der filmischen Erzählung zuweist. Die Darstellungen ergeben sich aus dezidierten Fragen des Interviewenden, auch wenn dieser selbst nicht in Erscheinung tritt, sondern grundsätzlich unsichtbar bleibt. Zugleich überformt dieser Rahmen aber nicht die Gesprächssituation, unterwirft die Äußerungen nicht einer kommentierenden Autorität oder einem verengenden Schnitt, sondern lässt den Sprechenden Zeit, provoziert zu eigenständigen, unerwarteten und auch ungeordneten Äußerungen, die ihre eigene Dynamik entfalten.

Es geht Veiel um die Ermöglichung von Artikulation – gerade die inszenatorische Formgebung erzeugt den Raum, durch den sich nicht der Regisseur, sondern sein Gegenüber aussprechen kann und mit ihm historische Zusammenhänge, die weder Veiel selber noch die Zuschauer je hätten erschließen und formulieren können. Dies gilt besonders natürlich für die Äußerungen von Traudl Herrhausen, in denen sich wesentliche Charakterzüge ihres Mannes und einige entscheidende Einsichten in die politische Dimension seiner Unternehmungen mitteilen, und für die Erinnerungen von Ruth und Werner Grams, die von Schilderung zu Schilderung mit zunehmender Intensität die biographischen Untergründe der späteren Handlungen ihres Sohnes sowie den Zustand der ihn umgebenden Gesellschaft freilegen – genauso aber auch für die erwähnten Äußerungen der Bankkollegen und für kurze, aber konzentrierte Passagen, in denen Paul Brand sich über die beruflichen Weichenstellungen und Motive seines Freundes Alfred ausspricht, Roswitha Bleith-Bendiek über die Absolutheit der moralischen Kategorien ihres Freundes Wolfgang, Gerd Böh über die Prinzipien des militanten Kampfes oder Pater Augustinus über Herrhausens prinzipielle Fragen nach dem Wert des Systems, in dem er agierte.

Es gibt für Andres Veiel auch Gründe, einen Gesprächsinhalt zum Zwecke einer informativen Ergänzung in die entsprechenden Sequenzen zu montieren: Matthias Dittmer berichtet von Wolfgangs Theaterbegeisterung und -talente (o.14.55), Jürgen Schneider vom Militärstützpunkt Wiesbaden (o.19.31), Michael Endres vom Sicherheitskonzept der Deutschen Bank (1.12.54) u. ä. Hier agiert Veiel am deutlichsten als Erzähler, der ein Narrativ vorgibt, in das die einzelnen Äußerungen der Gesprächspartner integriert werden, und die Interviewsequenzen sind an diesen Stellen auch deutlich kürzer als in *Black Box BRD* sonst üblich. Zwischen diesen Polen klar vorgegebener Interviewregie und langen, ihrer eigenen Dynamik folgenden, die Gesamterzählung selber mitformulierenden Gesprächspassagen sind Zeitzeugnisaussagen angesiedelt, die von Veiel an einen aus dem inhaltlichen Kontext sich herleitenden thematischen Ort gesetzt sind und trotzdem eine starke eigene Ausdrucksqualität besitzen, die sich der interviewten Persönlichkeit verdankt und durch keinen informativen Sachkommentar eines Erzählers zu ersetzen wäre. Hierzu gehören die bereits erwähnten Äußerungen von Herrhausens Schwester, Helmut Kohl, Irene und Albert Eisenach und dem ehemaligen mexikanischen Präsidenten Hurtado. Der inszenatorische Anteil der Regie ist in allen Beispielen offensichtlich, und dennoch sind die Gesprächspartner so ausgewählt und der erzählerische Kontext so auf das Interview hin arrangiert, dass die betreffenden Sequenzen eine sehr starke Eigenwirkung entfalten und die Darstellung des jeweiligen Themas maßgeblich vertiefen.

**Orte** Mehrfach hat sich gezeigt, dass Andres Veiel für die Gestaltung jenes vorbereiteten Kontextes der eigentlichen Interviewpassage gezielt Orte aufsucht. Damit knüpft er an einen zentralen Gesichtspunkt der Erinnerungsforschung an. Seit Pierre Noras zwischen 1984 und 1992 veröffentlichter Studie *Gedächtnis und Erinnerung* gehört die Auseinandersetzung mit der Bedeutung von »Erinnerungsorten« zum wesentlichen Bestand wissenschaftlicher Untersuchung von Gedächtnisbildung und Erinnerungsprozessen (vgl. A. Assmann 2009: 298–339). Veiel betont selber, wie wichtig ihm dieser Aspekt sei und wie sich nicht selten aus dem Interview selbst die Intention ergeben habe,

das verbal Geschilderte mit dem betreffenden Ort zu verbinden (siehe Interview am 01.06.2018: 435f.).

Die Bedeutung des Ortes für das Interview erstreckt sich auf verschiedene Bereiche. Der Raum, in dem das Gespräch stattfindet, erzählt mit: Das Wohnzimmer der Grams gibt Auskunft über die Welt, in der Wolfgang aufgewachsen ist, und vermittelt etwas von der Enge, die ein junger Mensch in diesem Elternhaus erlebt haben muss; der weite Blick aus den Fenstern der hoch gelegenen Stockwerke der Deutschen Bank unterlegt die Schilderungen der Bankenchefs mit einer Atmosphäre, die Auskunft gibt über Haltung, Auffassungen und Intentionen der Sprechenden, aber auch Alfred Herrhausers; der Hof der Eisenachs erzählt von einem Weg politischer Protestkultur der 70er in die praktisch gelebte Alternative und damit auch in eine Alternative zu dem gewaltsamen Weg Wolfgang Grams'; die Fahrt Traudl Herrhausers durch die sonnige Berglandschaft zu dem Ferienhaus der Familie unterstützt den Eindruck eines Bedürfnisses nach Befreiung von den zementierten Verhältnissen der Bank und zugleich eines Rückzugs in ein geschütztes Refugium der Privatsphäre, in der man sich auf Wesentliches konzentrieren kann. Auf andere Orte wie Gerd Böhs Gartenhäuschen, Gefängnisblöcke oder den Bahnsteig von Bad Kleinen wurde hinsichtlich ihrer Bildwirkung bereits eingegangen.

Die Einbeziehung von Orten unterstützt die Erinnerungstätigkeit des Zuschauers: Die sinnlichen Signale der entsprechenden Räumlichkeit erzeugen einen atmosphärischen Eindruck, der den Zuschauer qualitativ (im Sinne eines charakterisierenden Vorgehens) und nicht nur informativ (und damit auf kognitive Interpretation beschränkt) in die dargestellten Ereignisse hineinführt. Darin unterscheiden sich Veils Interviews von dem bei Guido Knopp und anderen Autoren üblich gewordenen Verfahren, den Gesprächspartner als Talking head vor einem schwarzen oder zumindest neutralen Hintergrund aufzunehmen. Mit diesem vereinheitlichten Setting wird deutlich signalisiert, dass der Interviewte Teil eines übergeordneten darstellerischen Ganzen ist und sich seine Funktion durch seinen Beitrag zu einem vorab strukturierten und gedeuteten Zusammenhang definiert. Die individuelle Umgebung des Protagonisten und damit die spezifische Sprache des zu ihm oder seinen Erlebnissen gehörenden Raumes sind damit ausgeblendet. Die Darstellungs- und Deutungshoheit liegt ausschließlich beim Autor bzw. Regisseur. Für die Erinnerungstätigkeit des Zuschauers heißt dies, dass er wesentlich stärker mit abgeschlossenen Ergebnissen und einer Faktizität konfrontiert wird, die er fast passiv entgegennehmen muss, anstatt in der Wahrnehmung des charakteristischen Umfeldes der Person oder des geschilderten Ereignisses selber aktiv ein Bild der thematisierten Vergangenheit in sich aufzurufen.

Eine andere und ebenso wichtige Dimension der Einbeziehung des Ortes in die Interviewsequenz betrifft mehr den Interviewten als den Zuschauer: Für seinen eigenen Erinnerungsprozess kann die Begegnung mit einem Ort ausschlaggebend sein. Eines der bedeutendsten Beispiele für ein solches Verfahren ist der Gang Claude Lanzmanns mit Simon Srebnik für seinen Film *Shoah* über das inzwischen völlig überwachsene Gelände des Konzentrationslagers Chelmno (Teil I, 0.12.32–0.16.12; 0.38.48–0.39.40). In *Black Box BRD* finden sich weniger spektakuläre, aber doch wichtige Beispiele wie der Gang Rainer Grams' durch die Unterführung des Bahnhofs von Bad Kleinen hoch auf den Bahnsteig, neben dem sein Bruder seinen tragischen Tod fand (0.05.18). Die Sze-

ne lässt sich bei weitem nicht so viel Zeit wie die genannten Passagen in *Shoah* und gibt die innere Bewegung des Protagonisten nur in Nuancen preis, trotzdem ist wahrzunehmen, wie die Begegnung mit dem realen Ort die Äußerungen Grams' tingiert: Der Anblick des Gleises, auf dem Wolfgang starb, macht das Geschehen so gegenwärtig, dass Grams die letzten Worte seiner Schilderung merklich stockender hervorbringt und sie letztlich fast hervorpressen muss.

Auch das bereits erwähnte Jubiläumstreffen von Herrhausens Mitschülern in Feldafing verdankt sich einzig der Intention Veils, die Erinnerungstätigkeit der beteiligten Männer anzustoßen. Die Darstellung bezieht die Aufnahmen einer gemeinsamen Ortsbegehung mit ein, bei der sich die Herren die Lage der Gebäude vergegenwärtigen, Militärmusik hören und sich schließlich auf der Grundlage ihrer belebten Erinnerungen zu ihrem damaligen »Kameraden« äußern (o.24.13).

Eine besonders starke Wirkung der Örtlichkeit auf den Erinnerungsvorgang liegt natürlich bei den Erzählungen des Ehepaar Grams und bei Traudl Herrhausen vor, weil hier die Interviews immer eingebettet sind in die Räumlichkeit, in der der Sohn bzw. der Ehemann lange gelebt haben. Die Worte Ruth Grams', die sich an das Auslöffeln der mittäglichen Suppe sowie an den Hinweis anschließen, auf welchem Platz an diesem Tisch jeder gesessen habe (o.16.09), sind von diesem Szenario genauso stark geprägt wie die Erinnerungen an die musikalischen Fähigkeiten des Sohnes im Moment des Klavierspiels der Mutter im Wohnzimmer. In Traudl Herrhausens Äußerungen spielt an einigen Stellen merklich die Gegenwart der Wohnräume der Familie und damit die atmosphärische Nähe ihres Mannes hinein.

Bei ihr und auch bei den Grams spielen aber nicht nur die Räume, sondern auch die Gegenstände eine große Rolle. In einer Schlüsselszene nimmt Traudl Herrhausen den Brief ihres Mannes zur Hand, in dem er Anweisungen für den Fall seiner Entführung gibt, und liest ihn vor (o.56.20). Sie wird hierbei trotz der Gegenwart der aufwändigen Aufnahme-, Beleuchtungs- und Tontechnischen Geräte und des dazugehörigen Personals sehr stark von ihrem Schmerz überwältigt und die Szene erhält einen äußerst symbolischen Gehalt (Herrhausen nimmt mit seinen wenigen Zeilen sein späteres Schicksal vorweg und ruft – schon durch ihr Datum: den 11. September 1977 – zugleich das Schicksal Schleyers und die Tragödie des »Deutschen Herbstes« auf). Es liegt hier deutlich an der materiellen Gegenwart des Briefes, dass die Witwe in die Lage versetzt wird, aktuell die damaligen Erlebnisse und das Bild ihres Mannes zu vergegenwärtigen und neu zu durchleben. Bei den Grams waren es die Noten »für Wolfgang« und die aus dem Versteck ihnen zugespielte Stickerei, die starke Erinnerungspotenziale freigesetzt und maßgeblich dazu beigetragen haben, die Vergegenwärtigungsprozesse anzustoßen, denen sich die plastische Anschauung der Lebensverhältnisse des Sohnes verdankt.

Indem Andres Veiel die sich erinnernden Interviewpartner so explizit an Orte und Gegenstände heranführt und geradezu haptische Begegnungen mit den thematisierten Ereignissen der Vergangenheit herbeiführt, schafft er gezielt sinnliche Ausgangspunkte für die intendierten erinnerungpsychologischen Prozesse und dokumentiert, dass es ihm um genau solche Prozesse geht. Filmisch ist dies nur möglich durch eine Aufnahmetechnik, die sich inzwischen durch eine so hohe Bildauflösung und eine solch direkte Verbindung von Bild und Ton auszeichnet, dass es zu einer enormen Ab-

bildungsgenauigkeit der Aufnahme und zu einer Nähe des Gefilmten kommt, die den Zuschauer unmittelbar in die spontanen seelischen Regungen des Interviewten, in seine Erfahrungen, seine gedanklichen Suchbewegungen einbezieht, sodass sich sein Erinnerungsprozess auf den Zuschauer übertragen kann. Bezeichnend – wenn auch nicht direkt auf den Aspekt der Örtlichkeit bezogen – ist Veils Hinweis auf die Interviewsequenz mit dem ehemaligen RAF-Mitglied Wolfgang Grundmann: Dieser schildert am eigenen Beispiel, wie im Gefängnis eine Zwangsernährung an den Hungerstreikenden vorgenommen wurde und wie schmerhaft und quälend dieser Vorgang für den Betroffenen gewesen sei. Andres Veiel betont seine Dankbarkeit dafür, dass Grundmann es durch seine Darstellung möglich gemacht habe, eine »Gegenwärtigkeit« des Geschehenen herzustellen. Veiel realisierte in der Begegnung: »Da ist jemand gezeichnet, d.h. obwohl dieser Hungerstreik für ihn mehr als 25 Jahre zurückliegt, spüre ich da noch was davon, sehe ich in seinem Gesicht davon noch Zeichen und Momente, wo ich dachte, ja da ist jemand noch in diesen Erinnerungen drin und die zeigen sich eben in jeder Nuance seines Sprechens, Handelns und Reagierens« (Veiel 2002b: 0.39.57). Für Andres Veiel sind es nicht nur die informativen Aussagen Grundmanns, die einen Eindruck von der damaligen Situation vermitteln, sondern von entscheidender Bedeutung sind für ihn viel mehr – in Verbindung mit dem Blick, der Stimme und der Gestik – die optischen Wahrnehmungen des Gesichtes des Erzählenden, also die physischen und damit sinnlich erfahrbaren Spuren des Vergangenen in den Falten, den Kanten und der Blässe im Antlitz des Interviewten. In diesem Sinne führt Andres Veiel die seit dem Direct Cinema und den Interviewfilmen der 60er Jahre einsetzende und sich technisch sowie ästhetisch zunehmend intensivierende Annährung an die sinnliche Präsenz des gefilmten Gesprächspartners fort und steigert sie zu einer Wahrnehmungsdichte, die den psychologischen Bedingungen von Erinnerungsprozessen außerordentlich entgegenkommt.

**Zusammenfassung** Die Interviews in *Black Box BRD* belegen die herausgehobene Bedeutung, die Andres Veiel dem Gespräch bezüglich historischer Erinnerungsprozesse beimisst. In quantitativer Hinsicht (bezüglich des Umfangs der Interviewpassagen und der Einstellungslängen), vor allem aber auch qualitativ zeichnet sich der Film durch eine hohe Wertschätzung der Zeitzeugenaussage als Grundlage geschichtlicher Reflexion aus. Veiel instrumentalisiert seine Gesprächspartner nicht für eine Bestätigung seiner unabhängig vom Interview gewonnenen Positionen oder für illustrative Spannungserzeugung, seine Ästhetik besteht vielmehr aus einer sehr bewussten Berücksichtigung und differenzierten Ausgestaltung erinnerungpsychologischer Prozesse, die mit einer Untersuchung des geschichtlichen Sachverhalts zugleich den Gesprächspartner selbst zum Inhalt ihres Interesses macht. Veiel eröffnet Räume für die spontane, unberechenbare, aktuelle Artikulation, weil er um die Mechanismen weiß, die in solchen Momenten ungeahnte, oft wertvolle Erinnerungen zum Vorschein bringen, die für den Sprechenden unter Umständen genauso wichtig sind wie für den Zuschauer. Das Gelassenheit von Stockungen und Schweigen, die Fähigkeit des Zuhörens gehören zu den Merkmalen dieser Gespräche genauso wie das mit den Interviewten vollzogene Aufsuchen bestimmter Orte oder die Begegnung mit Gegenständen, die durch ihre physische Präsenz Erinnerung provozieren. Mimik, Gestik, Physiognomie erzählen für Veiel genauso

viel wie die geäußerten Worte, und aus diesem Grund sucht seine Kamera die sinnliche Nähe zum Gesprächspartner. Veiel reflektiert nicht nur die Rolle des Interviewten, sondern genauso intensiv die Rolle des Zuschauers beim Erinnerungsprozess. Der Zeitzeuge sieht sich nicht und hat auch kein volles Bewusstsein von seiner Stimme und seinen Bewegungen – es ist der Zuschauer, der dieses Lesen im Gesicht und in der Stimme des Interviewten vollzieht. Veils Vorgehen macht deutlich, dass durch die nonverbalen und emotionalen Prozesse, die sich in diesem Augenblick ereignen, die Wahrnehmung des Zuschauers viel tiefer dringt, als wenn sie nur auf die Inhalte der Worte und die kurzen optischen Signale ausgerichtet bliebe, die in Interviews gewöhnlich transportiert werden. Die Ästhetik von *Black Box BRD* ist dementsprechend darauf angelegt, dass der Rezipient mit seiner ganzen Existenz an diesen Wahrnehmungsvorgängen beteiligt ist, damit die Erinnerungen in das Bewusstsein aufsteigen können.

#### IV.2.2.8. Zeit

Der Versuch Veils, durch seinen Film beim Zuschauer einen Prozess historischer Erinnerung auszulösen, geht einher mit einer bewussten Gestaltung von Zeitwahrnehmung. Darin trifft er sich mit den Ansätzen von Gilles Deleuze. *Black Box BRD* weist eine Vielzahl gestalterischer Maßnahmen auf, die als Beispiele für dessen Unterscheidung von »Bewegungs-Bild« und »Zeit-Bild« (siehe Deleuze 1997: *Kino 1*, 1997: *Kino 2*) gelten können. Deleuze hat mit seinen Begrifflichkeiten den filmästhetischen und -historischen Diskurs maßgeblich geprägt (siehe Fahle 2002), kaum eine Darstellung über den filmischen Umgang mit der Zeit kommt mehr ohne Bezugnahme auf seine Ergebnisse aus. Er diagnostiziert für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts einen paradigmatischen Umschwung in der Montagetechnik. Bis zu diesem Zeitpunkt habe eine chronologisch arbeitende Montage die filmische Darstellung von ihrer Ganzheit her strukturiert, die einzelne Sequenz sei also nach einem übergeordneten Gesichtspunkt kausallogisch schlüssig aneinandergesetzt worden. Die Wirkung beschreibt Deleuze als eine rein sensomotorische im Sinne eines technisch erzeugten Bewegungseindrucks (Deleuze *Kino 1*: 193ff.). Dieser Eindruck vermittelt aber nicht eine Wahrnehmung von Zeit, weil er sich auf einen rein körperlichen Reiz-Reaktions-Mechanismus beschränkt, der eine in der Gegenwart stattfindende Bewegungswirkung erzeugt.

Deleuze hat sich intensiv mit den Positionen Henri Bergsons – vor allem mit *Matiere und Gedächtnis* (1896) – auseinandergesetzt, der in seinen Untersuchungen über das Verhältnis von Körper und Geist zu dem Ergebnis gekommen war, dass die Erinnerungsprozesse des Menschen auf einen autonomen inneren Raum hinweisen, der nicht durch physiologische Faktoren determiniert ist. Die Fähigkeit des Gedächtnisses, unabhängig von der aktuellen sinnlichen Gegenwart Eindrücke zu aktualisieren, die sich auf eine vergangene Realität beziehen, dokumentiere die Wahrnehmung von Zeit und bestätige den eigenständigen »Bereich des Geistes« (Bergson 2015: 293f.). Deleuze untersucht vor diesem Hintergrund, inwieweit in der Filmkunst das Verhältnis von gegenwärtigem Vorstellungsbild und einem zweiten, auf die Vergangenheit bezogenen Bild gestaltet wird und sich durch diese Gestaltung die Zeit als solche wahrnehmbar machen lässt. Er rekurriert dabei vor allem auf Bergsons Unterscheidung von »reiner Erinnerung«, »Bild-Erinnerung« (oder auch »Erinnerungsbild«) und »Wahrnehmung«: Berg-