

Mit *Balagan* ist die filmische Arbeit Veiels endgültig bei der Geschichte angekommen – auch ästhetisch: Viele Verfahrensweisen, die in den späteren Filmen ausgestaltet werden, um historische Reflexionsprozesse anzuregen, werden hier angelegt. In der Einleitung wurde bereits darauf hingewiesen, dass Veiel mit *Black Box BRD* und *Der Kick* allerdings noch einmal einen qualitativ entscheidenden Schritt in Bezug auf seinen ästhetischen Ansatz vollzieht: Diese Filme zeichnen sich durch eine wesentlich freiere kompositorische Struktur, durch die inszenatorische Verwendung von Spielszenen, massive Verfremdungsstrategien u.a. aus, die in *Balagan* noch nicht zu finden sind. Mit *Winternachtstraum*, der sich aber noch nicht so explizit der Geschichte selbst zuwendet, bildet *Balagan* die Grundlage für die großen Produktionen, die sich intensiv mit den Ereignissen der NS-Zeit und der BRD- bzw. DDR-Geschichte auseinandersetzen.

IV.2. *Black Box BRD* (2001)

Andres Veiel signalisiert bereits mit dem Titel seines 2001 uraufgeführten Films, dass es ihm um die Geschichte geht: Die Kürzel BRD evozieren eine Vielzahl von Assoziationen, die mit den Ruinen einer untergegangenen Diktatur einsetzen und sich über die Gründung eines demokratischen, aber halbierten Staates, den Bau einer Mauer als Demarkationslinie zwischen kapitalistischer und kommunistischer Welt, den eruptiven politischen und geistigen Aufbruch einer jungen Generation bis zum Zusammenwachsen der beiden deutschen Staaten erstrecken und das Schicksal eines ganzen Jahrhunderts anklingen lassen. Mit Alfred Herrhausen als Chef einer der weltweit bedeutendsten Banken und dem RAF-Mitglied Wolfgang Grams, der sich als Teil eines globalen Kampfes gegen die kapitalistisch beherrschte Politik und Wirtschaft verstand und durch seinen Vater, der freiwillig zur Waffen-SS gegangen war, auf ähnlich direkte Weise mit der NS-Vergangenheit verbunden war wie der berühmte, durch die NS-Eliteschule in Feldafing hindurchgegangene Bunker, führt Veiel den Zuschauer unmittelbar hinein in das Zentrum deutscher Geschichte. Er ruft mit den Aufnahmen von Dutschke und Schily am Grab von Holger Meins, mit Helmut Schmidts zynischer Antwort auf dessen Tod oder Helmut Kohls Aussagen zu Herrhausen Schlüsselsituationen der Geschichte des 20. Jahrhunderts auf und unterstreicht durch die Darstellung der Todesmomente von Herrhausen und Grams die existenzielle Dimension der historischen Ursachenforschung.

IV.2.1. Der Entstehungsprozess

Die Entstehung von *Black Box BRD* ist ein Ausdruck für die enge Verbindung von Veiels Projekten mit den essenziellen Fragen, mit denen er sich biographisch jeweils aktuell auseinandersetzt. Seine in der Jugendzeit einsetzende Aufarbeitung der RAF-Thematik ist verschränkt mit der Begegnung mit seinem Schulkameraden und engen Freund Thilo, bei dem er große Ähnlichkeiten mit seinem Protagonisten Wolfgang Grams erlebt (Veiel 2006b: 9) und dessen Selbstmord ihn entscheidend zu seinem Filmprojekt *Die Überlebenden* veranlasste. Die Skepsis von Seiten der Filmförderung war groß, weil man keineswegs ein Publikumsinteresse für die Selbstmorde dreier ehemaliger Stuttgarter

Gymnasiasten erwarten konnte, das eine Kinoproduktion rechtfertigt hätte (ebd: 8). Hier waren es aber Veils Erfahrungen mit *Balagan*, die ihn bekräftigten, diesen Weg weiterzugehen: »Ich habe immer wieder an die israelisch-palästinensischen Protagonisten von *Balagan* gedacht: Wenn sie es schaffen, sich selbst und damit ihre eigene Beschädigung zum Thema einer radikalen künstlerischen Auseinandersetzung zu machen – dann muss es mir möglich sein, einen Film über meine drei toten Freunde zu drehen« (ebd.). Vor allem bei Thilo stößt er immer wieder auf die Fragen und Problemstellungen, die mit den Ereignissen von 1967/68 und den 70er Jahren zusammenhängen: Seine Intentionen, Hoffnungen, Enttäuschungen und Entgleisungen beschäftigen Veil so stark, dass er in ihnen eine Symptomatik erlebt, die von überindividueller gesellschaftlicher Relevanz ist (siehe Lenssen 2019: 132, 137f., 141).

Noch während Veil um die Finanzierung des Films kämpft (Ende 1994 ist das Projekt schließlich gesichert), wird (im November 1994) der Prozess gegen Birgit Hogefeld eröffnet, der Freundin von Wolfgang Grams, die mit ihm in den Untergrund gegangen war. Während der Dreharbeiten zu *Die Überlebenden* beobachtet Veil also die öffentliche Debatte um die dritte RAF-Generation und er realisiert sofort, wie eng diese Konstellation mit seiner eigenen Biographie verbunden ist: »In manchen Zeitungen standen wir buchstäblich nebeneinander mit Verweisen, dass *Die Überlebenden* der Film der Generation und Birgit Hogefeld die Terroristin dieser Generation sei. Ich wurde praktisch darauf gestoßen, dass Leute zu meiner Generation gehören – ich bin 1959 geboren –, die diesen Weg des Terrorismus gegangen sind. Und ich wollte wissen, warum einer diesen Weg geht« (Veil in Knoben 2001).

Die Konfrontation mit der jüngeren Geschichte ruft bei Andres Veil also unweigerlich die Frage nach den Antrieben der betreffenden Protagonisten auf und ist wieder untrennbar mit Motiven verbunden, die bei ihm zutiefst biographisch verankert sind. Warum gehen Menschen in seinem Alter 1984, also acht Jahre nach dem »Deutschen Herbst« und dem offenkundigen Scheitern der RAF in den Untergrund (vgl. Lenssen 2019: 156)? Was bedeutet dies zugleich für das eigene Verhältnis zu den Intentionen der Protestbewegung seit '68?

Während der Dreharbeiten zu *Die Überlebenden* beginnt für Andres Veil also eine Untersuchung der Ereignisse, die über Thilos eher privates Schicksal hinaus nun in einem wesentlich größeren politisch-öffentlichen Kontext die Geschichte der BRD betreffen. Im Februar 1996 wird sein Film auf der Berlinale uraufgeführt, und bereits im Dezember desselben Jahres sind seine Recherchen schon so weit fortgeschritten, dass er Birgit Hogefeld im Frankfurter Frauengefängnis besucht. Beabsichtigt war eine Darstellung dreier Lebensgeschichten der dritten RAF-Generation: Neben Hogefeld und Grams sollte die Biographie von Christoph Seidler thematisiert werden, der zeitweilig unter dem Verdacht gestanden hatte, an dem Anschlag auf Alfred Herrhausen beteiligt gewesen zu sein. Hogefeld und Seidler stimmten einer Beteiligung zu, sodass für Veil Ende 1996 eine intensive Recherche begann, die ihn zunächst in das linke Umfeld der drei porträtierten Protagonisten führte, dann aber mehrere Rückschläge erfuhr. Nach anderthalb Jahren zog sich Christoph Seidler völlig überraschend aus dem Projekt zurück (Veil 2006b: 9). In diesem Moment entstand für Andres Veil der Entschluss, den Schwerpunkt der Darstellung auf die Opferseite auszuweiten. Er hatte an den letzten Produktionen zu dem Thema wahrgenommen, dass sie zugunsten des dramaturgischen

Effekts auf das Inventar der RAF-Ereignisse zugriffen und Baader, Ensslin, Meinhof u.a. zu popkulturellen Ikonen stilisierten, durchgängig aber einen Aspekt ausblenden: »Bei allen interessanterweise, bei all denen, die sich jetzt bedienen, [fehlt] eine ganz wichtige Komponente, nämlich die wirkliche Auseinandersetzung, dass es Tote gab« (Veiel 2002c: 31.55). Ihm sei klargeworden, dass er einen Film machen müsse, in dem die Opfer nicht nur als Fußnote erschienen – es gälte, beide vordergründig nicht zu vereinbarenden Perspektiven (Täter und Opfer) zusammenzuführen (ebd.: 15.00).

Durch die Vermittlung Edzard Reuters kam es zu der Begegnung mit Traudl Herrhausen (Lenssen 2019: 159), und Andres Veiel wurde schnell deutlich, dass er mit ihrem Mann den Protagonisten gefunden hatte, den er der RAF-Seite gegenüberstellen wollte: »Das eine war bestimmt die Begegnung mit Traudl Herrhausen, diese allererste Begegnung, wo sie sofort präsent war und mir ihren Mann sehr sehr nahegebracht hat. Also ich hatte so das Gefühl, der ist existent, der ist in dem Raum, wo wir sprechen, und der fängt an, für mich spürbar lebbar zu werden. Und auf der anderen Seite ist Alfred Herrhausen jemand, der die Deutsche Bank repräsentiert und damit das größte Kreditinstitut in diesem unserem Lande und jemand, der sehr enge Verhältnisse hatte zur deutschen Politik, also zu Helmut Kohl und zur deutschen Wirtschaft – also eben einer der einflussreichsten Männer in unserem Land. Die Vorstellung war von Anfang an, dass wir ein Stück deutscher Geschichte miterzählen wollen, d.h. eben diese beiden Lebensläufe von zwei Extremen aufziehen und ein Stück Bundesrepublik damit abzubilden« (Veiel 2002c: 15.29).

Andres Veiel verfolgte nun das Konzept, mit den Porträts Birgit Hogefelds und Traudl Herrhausens die Biographien ihrer verstorbenen Lebensgefährten zu beleuchten – was dazu führte, dass Traudl Herrhausen ihre Zusage zurückzog: Eine Gegenüberstellung ihres Mannes mit Hogefeld bzw. Grams sei nicht abgesprochen gewesen (Veiel 2006b: 10). Hier konnte Veiel noch Überzeugungsarbeit leisten, zeitgleich lehnte aber auch Birgit Hogefeld vehement eine solche Gegenüberstellung ab, weil sie befürchtete, mit dem Attentat an Herrhausen in Verbindung gebracht zu werden. Schließlich erklärte sie jede weitere Zusammenarbeit mit Veiel für beendet, der daraufhin sogar erwog, zwei getrennte Filme zu produzieren (ebd.) – dann hätte er aber das Anliegen, tatsächlich sich selbst und dem Zuschauer die Zumutung abzuverlangen, die beiden Lebensläufe zusammenzuführen, aufgeben müssen.

Nachdem Traudl Herrhausen Veiel den Zugang zu den ehemaligen Vorständen der Deutschen Bank ermöglicht hatte und sich auch im Umfeld von Wolfgang Grams nach schwieriger Suche eine Reihe von Zeitzeugen bereit erklärt hatten, sich an dem Projekt zu beteiligen, schälte sich schließlich das Konzept der Doppelbiographie heraus und in einem vierjährigen Rechercheprozess führte Andres Veiel Gespräche mit 200 Protagonisten, von denen dann am Ende 28 in den Film Eingang gefunden haben (Veiel 2013a: 0.42.30). Mit Traudl Herrhausen traf er sich ca. 20 Mal, und genau diese häufigen, nachhaltigen Begegnungen mit seinen Gesprächspartnern machten es letztlich möglich, dass das Projekt überhaupt fertiggestellt werden konnte: »Es hat beharrlicher mehrjähriger Vertrauens- und Überzeugungsarbeit bedurft, bis ich beide Seiten soweit hatte, dass sie eine Gegenüberstellung von Grams und Herrhausen akzeptieren konnten. Freunde von Wolfgang Grams hatten Probleme damit, dass ein Banker wie Alfred Herrhausen durch die Erzählung seiner Biographie und der Trauer um seinen Verlust

›vermenschlicht‹ würde. Umgekehrt war es für viele im Umfeld von Alfred Herrhausen schwer erträglich, dass der mutmaßliche Mörder von Alfred Herrhausen der ›Lichtgestalt‹ Alfred Herrhausen gleichgewichtig gegenübergestellt würde. Bis zum Tag der Premiere war fraglich, ob wir den Film in der geschnittenen Fassung würden zeigen können – oder ob der Kinostart über eine einstweilige Verfügung gestoppt werden würde« (Veiel 2006b: 10).

Es gab noch eine weitere Schwierigkeit, mit der sich Andres Veiel auseinanderzusetzen hatte. Genau in dem Zeitraum, in dem er mit seiner intensiven Recherche zu dem Film begonnen hatte, erschienen mehrere Produktionen, die das RAF-Thema bearbeiteten, vor allem Heinrich Breloers *Todespiel* und eine fünfteilige Serie in der ARD. Aus diesem Grunde wurde Veiel entgegengehalten: »Das Thema ist tot, das ist durch« (Veiel 2002c: 28.52). Auch dieser Umstand verlangte Veiel eine sehr bewusste Vergewisserung seiner Intentionen und der Tragfähigkeit seines spezifischen Ansatzes ab – maßgeblich dafür wurden die substanziellen Erfahrungen, die er bereits in der Begegnung mit seinen Protagonisten gemacht hatte, sowie der Eindruck einer Begrenztheit des breloerschen Ansatzes: »Gerade weil für mich Breloer eben scheinbar alle Fragen beantwortet hatte, aber sie im Prinzip weder gestellt noch tatsächlich beantwortet hat, blieb für mich ganz viel noch zu sagen« (ebd.: 29.39). Hinzu kam die Wahrnehmung, dass bei der jüngeren Generation bezüglich des Umgangs mit der RAF ein Vakuum entstanden war: Einerseits gebe es angesichts einer elementaren Sehnsucht nach Orientierung und Antworten auf eine komplexer und beliebiger gewordene Welt ein sehr starkes Interesse an diesen Menschen, die das unerschütterliche Selbstvertrauen hatten, in die gesellschaftlichen Prozesse eingreifen und die Welt wie mit einem »Werkzeugkasten« verändern zu können – andererseits fehle es aber an einer wirklichen Auseinandersetzung mit dem Thema, es gebe da »sehr viel unbereitetes Terrain« (ebd.: 30.00).

Als *Black Box BRD* 2001 Premiere feierte, waren seit den ersten Anstößen zu dem Projekt knapp 7 Jahre vergangen. Diese Tatsache wirft ein Licht auf die künstlerische Arbeitsweise Veils: Auch, wenn es ihn unter Umständen an den Rand der Finanzierbarkeit und eines möglichen Scheiterns bringt, setzt er auf den Zeitprozess, den ein Gegenstand braucht, um sich aus der Masse der empirischen Details, Untersuchungsinhalten, Recherchegeichtspunkten usw. herauszuschälen und seine Signifikanz preiszugeben. Dieses Vorgehen verweigert sich einem fest definierten, vorgegebenen Plan der Analyse und Darstellung, sondern bewegt sich prozessual, indem es immer wieder neu die Richtung befragt, in die der Gegenstand und die Situation hintendieren. Veiel resümiert: »Ich hatte nicht die Idee: Das muss jetzt bei rauskommen, sondern es ist eigentlich so wie beim Foto aus einem Fixierbad: Ich hol das raus und nach und nach zeichnet sich ein Bild ab« (ebd.: 21.09). Tatsächlich hat der Entstehungsprozess mehrfach derartig unvorhergesehene und einschneidende Wendungen vollzogen, dass sein Ergebnis im Vorhinein nicht im Entferitesten erahnbar gewesen wäre – insofern ist der Film sehr deutlich das Produkt eines durch »Abstürze und große Zweifel und auch Krisen« hindurchgegangenen »permanenten Prozesses von Werden und Vergehen« (ebd.: 01.34), in dem die Thematik selbst schrittweise ihre notwendigen Bildfindungen und Gestaltungserfordernisse bis zur letzten Ausformulierung herausgefördert hat. Eine wesentliche Dimension, die durch diesen Prozess am Ende Gestalt annehmen konnte, betrifft explizit die Geschichte: Was mit der Frage nach den Antrieben ein-

zerner Mitglieder der dritten RAF-Generation begonnen hatte, wurde durch die sich überraschend ergebende Einbindung der Lebensgeschichte Alfred Herrhauses auf eine historische Analyse der Geschichte der BRD ausgeweitet. Eine sehr persönliche, fast private Frage des Autors führte in der Auseinandersetzung mit den realen Gegebenheiten des Themas schließlich zu einer umfassenden Untersuchung globaler historischer Zusammenhänge.

IV.2.2. Analyse

IV.2.2.1. Der Titel

Im Titel des Films werden die Bundesrepublik und ihre Geschichte mit einer »Black Box« verglichen. Der dargestellte Ereigniskomplex wird zu einer Chiffre für einen umfassenden historischen Zusammenhang. Bereits diese Tatsache wirft ein Licht auf Veuels Zugang zur Geschichte: Der Titel ist als Anstoß zu interpretieren, historische Prozesse als Bilder zu lesen. Die »Black Box« enthält eine Reihe von Konnotationen, die sich auf signifikante Weise gegenseitig beleuchten. Sie ist ein schwarzer Kasten – ein Behältnis also, in dem etwas aufbewahrt wird. Sonja Czekaj bezieht diesen Aufbewahrungsort auf ein kulturelles Gedächtnis (Czekaj 2015: 174) im Sinne der Studien Aleida Assmanns (2009) oder Christina Scherers (2001), die darauf hingewiesen haben, dass ein solches Gedächtnis auf einen »Speicher« angewiesen ist, der die Kontinuität zwischen dem historisch Vergangenen und der Gegenwart gewährleistet und eine kulturelle Identität ermöglicht. Seit dem 20. Jahrhundert kommt insbesondere dem Film eine solche »Speicherfunktion« zu – er ist zu einem leitenden Gedächtnismedium geworden. Einerseits wird der filmischen Arbeit also die Aufgabe zugesprochen, Gedächtnis zu bilden und Erinnerung zu ermöglichen, andererseits schreibt der Titel aber auch den geschichtlichen Ereignissen selbst eine »Aufbewahrungsfunktion« zu: Indem die BRD als »Box« bezeichnet wird, wird sie als ein Raum abgelagerter, gewordener Geschichtsabläufe aufgefasst, der unter Umständen die Erkenntnis einer späteren Gegenwart ermöglicht. Der Titel signalisiert, dass die BRD Auskunft zu geben vermag über Fragen, die auch für das Jahr 2001 und somit das 21. Jahrhundert relevant sein könnten.

Andres Veiel hat selbst der häufigen Deutung der Black Box als Flugschreiber Vorschub geleistet: Black Box sei »auch das, was nach einer Katastrophe übrigbleibt, nämlich der Flugschreiber, der gefunden wird. Und mit dieser Reise will ich versuchen, Teile dieser Katastrophe noch etwas deutlicher zu machen, die Katastrophen, die in den Biographien liegen, die hinter den Biographien liegen« (Veiel 2002b: 0.00.33). Man könnte diesen Vergleich der im Flugschreiber enthaltenen vollständigen Information über die Gründe des Absturzes mit der Möglichkeit einer geschichtlichen Ursachenforschung missverstehen als eine Auffassung, die eine lückenlose Dokumentation historischer Kausalitäten für möglich hält. Eine solche Deutung unterschlägt aber den ersten Teil des Begriffes Black Box. Auch dazu äußert sich Veiel in dem erwähnten Zitat: »Es ist der Kasten, wo kein Licht reinfällt. Das heißt, ganz viele Dinge werden in unserem Film dunkel bleiben« (ebd.: 0.00.15). Die Schwärze des Kastens – die Dunkelheit – ist der Ausdruck für Unsichtbarkeit. Der Titel errichtet ein Paradoxon: Mit dem Hinweis auf die Box wird die Anwesenheit von Inhalten angesprochen, die Schwärze betont aber die Inhaltslosigkeit des Gefäßes – gerade mit diesem Widerspruch verweist der Titel bereits