

IV. Andres Veiel



Foto: Arno Declair

IV.1. Biographische Aspekte

Die Auseinandersetzung mit der Geschichte durchzieht wie ein roter Faden das Werk Andres Veuels. Der Nationalsozialismus, die westdeutsche Nachkriegsgeschichte bis zur Entstehung der RAF, die Parallelentwicklungen in der DDR, die gesamtdeutschen Ereignisse nach der Wende, die politischen und ökonomischen Szenarien der globalisierten Welt sind in seinen Filmen ständig wiederkehrende Themen, die darauf hinweisen,

dass es bei ihm anhaltende, existenzielle Fragestellungen gibt, die unmittelbar mit der Geschichte verbunden sind.

Veils historische Analysen sind nicht das Ergebnis eines systematischen wissenschaftlichen Studiums. Sein Zugang zur Geschichte ist vielmehr von ganz persönlichen biographischen Erlebnissen geprägt, die bereits mit der Kindheit einsetzen und sich über sein Jugendalter bis in die Gegenwart fortsetzen. Eltern und Großeltern Veils, der am 16. Oktober 1959 in Stuttgart-Möhringen geboren wurde, waren sehr direkt in die Ereignisse der ersten Jahrhunderthälfte des 20. Jahrhunderts involviert: der Großvater väterlicherseits als General der Wehrmacht, sein Sohn als Offizier, seine Mutter als unmittelbare Zeugin der »Reichskristallnacht«. Die Erzählungen in der Familie des Vaters reichen bis in das 19. Jahrhundert zurück: Dessen Mutter war im Elsass in großbürgerlichen Verhältnissen aufgewachsen, ihr Vater war Bürgermeister in Colmar, von wo er samt Anhang aber 1919 vertrieben wurde – diese Demütigung setzte sich in Verbindung mit der »Schande von Versailles« im Gedächtnis der Familie fest. Schon 1924 soll die Großmutter im Beisein des fünfjährigen Sohnes (Veils Vaters) gesagt haben: »Es wird einen neuen Krieg geben« (Interview, 27.01.2018: 417). Der Erziehungsstil im Hause muss von großer Härte geprägt gewesen sein, Sensibilität wurde als Weichlichkeit ausgelegt, die es auszumerzen galt, um später den Krieg zu gewinnen (ebd.). Dies mag auch dazu beigetragen haben, dass sich der Vater seinem eigenen Sohn Andres gegenüber später sehr einsilbig verhielt und ihm in einer Art »emotionalen Analphabetentum« (Veiel in Fischer 2009: A7) begegnete. Über seine Kriegserlebnisse hat der Rechtsanwalt lange geschwiegen, trotzdem waren Andres und sein sechs Jahre älterer Bruder den Folgen dieser Erfahrungen unmittelbar ausgesetzt: »Es konnte sein, dass mir beim Abtrocknen eine Tasse herunterfiel und er vollkommen ausrastete, mit Ohrfeige. Er stand in solchen Momenten neben sich«. Die Mutter versuchte den Söhnen dann zu erklären, wie es zu solchen Situationen kommen konnte: »Ihr müsst verstehen: Er ist kriegsbeschädigt« – die Kinder wussten nicht, dass ihr Vater Geschossteile in seinem Kopf hatte, die wanderten und extreme Schmerzen verursachten (Interview, 27.01.2018: 416). Kriegsbeschädigt war der Vater aber auch auf seelischer Ebene: Erst in seinen letzten Lebensjahren erzählte er seinem Sohn z.B., »wie er Einschüsse im Panzer hört – er spricht mit seinem Funker, er dreht sich um und in dem Moment sieht er den Funker ohne Hals, ohne Kopf und das Blut kommt raus« (ebd.: 417).

Als Andres Veiel älter ist – zwischen 18 und 20 Jahre –, beginnt er seinen Vater schließlich gezielt zu provozieren, um Klarheit über dessen Rolle in der NS-Zeit zu erlangen (er war bis 1944 Teilnehmer des Russlandfeldzugs und als Major am Ende im Generalstab): »Ich fing vor allem damit an, sehr intensiv zu recherchieren. Wo war er im Zweiten Weltkrieg? [...] Er wehrte sich: ›Aus welchem Grund soll ich mich von dir verhören lassen? Du behandelst mich wie einen Angeklagten‹« (zit. in Lenssen 2019: 18). Sein Sohn hielt den Versuchen, scheinbar nüchtern und objektiv von Liquidationen der SS an der Front zu berichten, entgegen: »Die Maschinengewehrsalven musst du doch eigentlich gehört haben – und mindestens die Tatsache anerkennen, dass du dem Ganzen doch den Weg bereitet hast. Es war doch klar, was danach kommt« (Interview, 27.01.2018: 416). Die Äußerung »Der Krieg in den ersten Jahren war eine Europareise auf Adolfs Kosten« brachte ihn besonders auf und provozierte ihn zu der Antwort: »Ihr habt einen Angriffskrieg geführt, das war keine Europareise, und es wäre mal ganz gut,

wenn du dich dieser Verantwortung stellen würdest« (ebd.). Andres Veiel resümiert diese Auseinandersetzungen: »Mit einer gewissen Gnadenlosigkeit habe ich diese ›Verhöre‹ geführt, bis mein Vater aufgestanden ist und gesagt hat: Er sieht sich hier weder genötigt noch gezwungen, Auskunft zu erteilen – und das Gespräch beendet hat« (ebd.). Erst das Wissen um die traumatischen Erlebnisse und die körperlichen Schmerzen seines Vaters hat bei Veiel langsam zu einem Umdenken geführt und die Missverständnisse sichtbar werden lassen, denen diese Gespräche ausgesetzt waren.

Durch die jugendlichen Recherchen kamen nun auch Details über den Großvater ans Tageslicht, der drei Jahre vor der Geburt seines Enkels gestorben war. Rudolf Veiel war General der Panzerabwehr im Russlandfeldzug. Sein Enkel konstatiert: »Er war ein hochrangiger Akteur in einem Angriffskrieg und bereitete das Schlachtfeld für die Zerstörungsarbeit der SS vor. Er war Täter und in gewissem Sinn Opfer in einer Person« (zit. in Lenssen 2019: 12). Andres Veiel erwähnt, dass der Großvater »am 20. Juli noch zum Tode verurteilt wurde, weil er als diensthabender General für Württemberg damals die ersten Anweisungen, den Gauleiter zu verhaften, umgesetzt hatte – aber das Urteil wurde nicht vollstreckt. Gleichzeitig war er jemand, der ein großer Genießer war und die Privilegien dieses Generalstandes über Jahre und Jahrzehnte genossen hat und eben nicht in den Protest oder den Widerstand ging. Und da war natürlich die Frage: Wann hat er was erkannt?« (Interview, 27.01.2018: 415f.).

Sehr intensiv hat auch die Mutter die NS- und Nachkriegszeit miterlebt, und sie muss davon ihren Söhnen deutlich mehr mitgeteilt haben als ihr Mann. Sie hat ihnen erzählt, wie in der »Reichskristallnacht« angstfüllt die Vermieter gekommen seien – eine jüdische Familie, die selbst im Erdgeschoss des Hauses wohnte. Sie suchten Schutz bei der Familie der Mutter eine Etage höher, weil unten Steine in die Wohnung flogen. Im Park standen dann die ersten Bänke: »Nur für Arier« (ebd.: 415). Die schwerste Traumatisierung erfuhr die Familie aber erst in der Nachkriegszeit: Die Schwester der Mutter war mit einem Gutsbesitzer verheiratet, der von den Russen festgenommen und erschossen wurde. Die Schwester kam in ein Lager und dort starb ihr Kind. Dann wurde auch noch der Vater – also der andere Großvater Andres Veuels – verhaftet: Er war Staatsanwalt und politisch unerwünscht. Er war schon im Zug nach Sibirien, aber Veuels Mutter konnte anhand von Briefen nachweisen, dass er sich für Kommunisten eingesetzt hatte – im letzten Moment wurde er noch aus dem Zug geholt (ebd.: 416f.).

Vor dem Hintergrund dieser in das Familiengedächtnis eingravierten Erfahrungen wird die Feststellung Veuels nachvollziehbar: »Geschichte war nicht etwas, was vergangen war. Meine Obsession, mich mit diesen Fragen zu beschäftigen, kam daher, dass ich meinen Vater oft nicht verstanden habe. [...] Ich will damit nur andeuten, dass Geschichte etwas war, was nicht etwas Objektivierbares war, sondern was unmittelbar in unsere Familie eingegriffen und sie beschädigt und mein Leben indirekt extrem beeinflusst hat in dieser merkwürdigen Anwesenheit und Abwesenheit von Gewalt. [...] Diese Spirale – wie sich das fortgesetzt hat –, diese Spirale ging wie durch das Fleisch der Familie, hat sich richtig so durchgebohrt und war verwachsen, kann man sagen«. Veiel sieht den Grund für seinen starken Bezug zur Geschichte darin, dass sie sich »in erster Linie [...] für mich abgebildet hat in den Erzählungen meiner Eltern als eine Geschichte von Gewalt und Zerstörung, von Beschädigung, aber auch davon, dass ihr trotzdem immer wieder etwas abgerungen wird« (ebd.). Mit diesen Erlebnissen ging für ihn von Anfang

an die Frage einher, wie man die historischen Ereignisse denn tatsächlich verstehen könne: Während die Mutter ihren Kindern von der Judenverfolgung in Meiningen erzählte, konnte sich der Vater, der zeitgleich in derselben Stadt gelebt hatte, an nichts erinnern – »umso mehr entstand die Frage: Was ist das eigentlich, was kommt dahinter? [...] Damals war ich vielleicht so 12/13, und da hat sich früh bei mir herausgebildet eben eine Frage: Was heißt Geschichte? Wie bildet sich Geschichte ab und wie setzt sie sich zusammen, wie komme ich aus diesen sehr vielen Fragmenten zu einem größeren verbindlichen Zugang, wo das für mich deutbar wird? [...] Diese Frage an Geschichte, an Erinnerung, an Darstellbarkeit hat sich fortgesetzt [...]. Es war für mich Geschichte also immer etwas, um das ich ringen muss, das sich nicht sozusagen einfach als Bild herstellt« (ebd.: 415f.).

Diese Rückblicke Veils auf Kindheit und Jugend sind in verschiedener Hinsicht aufschlussreich. Sie machen deutlich, warum Geschichte für ihn nicht eine abgeschlossene Vergangenheit, ein neutral aus der Distanz beobachtbarer Gegenstand ist, sondern ein sich aktuell vollziehender Bestandteil der eigenen Biographie. Ohne dass Veil bewusst darauf rekuriert, erinnert diese Perspektive deutlich an Hebbels bereits zitierte Position, der Künstler erfasse die Geschichte, indem er seinen eigenen Lebensprozess in die Produktion des historischen Bildes hineingebe, der von den durch die Zeiten wirkenden geschichtsbildenden Kräften »durchströmt« werde und quasi die »Nabelschnur« zum realen geschichtlichen Leben bilde.¹ Veil begründet seine Einschätzung nicht philosophisch, sondern empirisch im Blick auf seine biographischen Erfahrungen.

Es ist bemerkenswert, wie eng bei Andres Veil die geschilderten Erinnerungen spätestens im Alter von 13 Jahren mit grundsätzlichen Fragen nach der Erkenntnismöglichkeit von Geschichte verknüpft sind. Auch wenn man davon ausgehen kann, dass Veil dieses reflektierende Bewusstsein in Bezug auf methodische Fragen erst im Rückblick in seine Schilderungen einfließen lässt, ist es durchaus denkbar, dass ein Kind in diesem Alter daran anstoßt, dass zwei Menschen zwei verschiedene Berichte von ein und demselben Ereignis geben – genauso, wie es zum Erlebnis eines unbekannten »Dahinter« gelangen kann, um dessen Entdeckung gerungen werden muss. »Was heißt Geschichte?« – diese Frage muss für Andres Veil zu einem existenziellen biographischen Motiv geworden sein.

Ein weiterer Aspekt, der sich aus seinen Schilderungen ergibt, ist ein inhaltlicher: Die kindlichen und jugendlichen Erfahrungen, die er an der Geschichte macht, sind nicht beliebig, sondern reißen immer wieder eine bestimmte Fragestellung auf: Was ist der Ursprung von Gewalt? Nicht erst in den Arbeiten über die Holocaust-Reflexionen des *Theaterzentrums Akko*, über die RAF oder den Mord in Potzlow setzt sich Veil mit dieser Frage auseinander, sondern schon die schweren Traumatisierungen in der Familie bedrängen ihn offensichtlich als Kind nachhaltig – und setzen sich im Jugendarter, in der Wahrnehmung des Stammheim-Prozesses gegen Ensslin, Meinhof, Baader, Raspe und Meins fort. Veil war als 15jähriger für seine Schülerzeitung Zuschauer des Prozesses (siehe Fischer 2009: 8) und hat hautnah die extremen Auseinandersetzungen im Gerichtssaal mitverfolgt: »Das war eine ungeheuer aggressive Aufladung, überhaupt nicht

¹ Christian Friedrich Hebbel: Mein Wort über das Drama (1843), in: Sämtliche Werke, Hamburg 1891, Bd. 10, S. 18 und Vorwort zu Maria Magdalene, in: Werke, München 1963, Bd. 1, S. 322

zugänglich. Ich weiß noch, wie es immer nach ganz wenigen Sätzen zur Räumung kam, zu Provokationen: ›Faschisten, SS-Gericht‹ usw., nochmal eine Verwarnung und dann wurden die an Händen und Füßen rausgezerrt. Für mich war es eine Mischung aus der Tatsache, überhaupt dabei zu sein, [...] so eine[r] abstrakte[n] romantische[n] Bewunderung, wenn die da so an Händen und Füßen wie ein Stück Schlachtvieh rausgezerrt wurden und über den Boden schliffen: Die machen etwas, sind bereit sich für eine andere Welt hier demütigen zu lassen, und die haben den Mut, diesen Richtern und allen, die zumindest in dem Verdacht standen, in der Kontinuität des Dritten Reiches zu denken, etwas entgegenzusetzen [...]. Ich glaube, es ging aber vor allem darum, an dieser Geschichte unmittelbar teilzuhaben, denn das Argument der Elterngeneration war immer: ›Du verstehst nicht, was Diktatur ist‹« (Interview, 27.01.2018: 419). Diese Teilhabe wurde für den jugendlichen Prozess-Besucher dann überraschend konkret: »Ich erinnere mich an eine Art Schlüsselsituation, als mich ein mir freundschaftlich verbundener CDU-Stadtrat [Veiel war damals Mitglied der Jungen Union, A.B.] mit Kontakten zum Landesamt für Verfassungsschutz beiseite nahm und mir vertraulich mitteilte, über mich würde bereits ein Dossier existieren und wenn ich in diesem Staat einmal etwas werden wolle, dann sollte ich von diesen Aktivitäten die Finger lassen. Das war für mich der Wendepunkt. Denn ich sagte mir: Wenn das der Staat ist, mit dem ich mich identifizieren soll, dann will ich in ihm auch nichts mehr werden, und trat aus der Jungen Union aus« (zit. in Reif 2003). Veiel war über diesen Vorgang zutiefst empört, konnte ihm später aber auch etwas Positives abgewinnen: »Letztendlich war ich dankbar dafür, dass ich [...] aufgewertet und in eine historische Situation hineinkatapultiert wurde, wo es um etwas Wesentliches ging – nämlich dass dieser Staat auf dem Weg war, sich eben doch faschistoid, wenn nicht gar faschistisch zu entwickeln« (Interview, 27.01.2018: 420).

Es ist frappierend, wie nahe Andres Veiel auch als Jugendlicher dem historischen Geschehen kam. Als unmittelbarer Zeuge der dramatischen Eskalation der RAF-Geschichte wird er später immer wieder auf dieses Thema zurückkommen – es wird zu einem treibenden Motiv, das seine ganze Biographie durchzieht. Bereits diese knappe Schilderung Veils von seinen Erfahrungen im Gerichtssaal deutet darauf hin, dass für ihn mit dem historischen Thema ›Gewalt‹ zugleich die Frage nach Wesen und Wirklichkeit von Idealismus verbunden ist. Einerseits erlebt der jugendliche Schüler die Erschütterung angesichts von staatlicher Unterdrückung und Aggression, andererseits spricht aus seiner sich dagegen auflehndenden Empörung ein tieferliegender enthusiastischer Antrieb zu Veränderung und Gestaltung von Zukunft. Veils Schilderungen legen die in mehreren seiner Werke bearbeitete Frage nahe, in welchem Zusammenhang die Gewalttätigkeit der RAF-Terroristen mit ideellen Intentionen steht, die unter Umständen gesellschaftlich zu wenig beachtet wurden.

Trotz der erstaunlichen Vorwegnahme der Inhalte und Motive der künstlerischen Auseinandersetzung Andres Veils mit der Geschichte gibt es keine lineare oder kausale Verbindung von Kindheit und Jugend mit dem späteren Werk. Die Erfahrungen im Elternhaus und in Stammheim führten keineswegs dazu, dass Veiel nach der Schule Geschichte oder Politik studiert oder sich auf andere Weise unmittelbar der Geschichte zugewandt hätte. Wesentlich für seine weitere biographische Entwicklung wurde ein ganz anderer Faktor, der mit dem Geschichtsinteresse ursächlich erst einmal gar nichts

zu tun hatte: die Begeisterung für die Kunst. Schon zur Zeit seiner Prozessbesuche entdeckte er die Aktionskunst: »Ich habe damals sehr viel gemalt und Kunstaktionen gemacht. Das hatte viel mit Provokation zu tun. Wir haben mit Farbbomben hantiert, Körperbemalungen gemacht, uns also mehr so im Installations- und Happeningbereich bewegt« (zit. in Fischer 2009: A8). Erst im Kontext der Produktion von *Beuys* hat Andres Veiel kenntlich gemacht, wie stark er damals von seinem Künstler-Vorbild inspiriert wurde: »Zunächst war da die Faszination für das Fett, das er in Ecken geschmiert hat. Für jemand, der in der Stuttgarter Kehrwochen-Idylle großgeworden ist, ist allein schon die Vorstellung einer Fett-Ecke eine Herausforderung. In Stuttgart wäre sie sofort entsorgt worden. Es hat meine Freunde und mich gereizt, auch mit solchen Materialien zu arbeiten. Anstatt Aquarelle für die Schule zu malen, haben wir Farben und Margarine mit abgelaufenem Haltbarkeitsdatum organisiert und dann mit dem Bügeleisen Bilder produziert. Die wurden als *Beuys'sches Bewegungsmoment der Plastik* über die Heizung gehängt, sodass die feste Form durch die Wärme aufbrach und heruntertropfte. Man hatte dann gleich zwei Bilder: das zufällige Tropfenbild auf dem Boden und das durch die Wärme veränderte Fett-Gemälde auf der Heizung« (zit. in Lenssen 2019: 39). In anderen Situationen malte Veiel auf den Marktplatz in Leonberg oder um seine Schule herum eine rote Linie, rieb sich mit Vaseline ein und beklebte sich mit Federn aus einem aufgeschlitzten Kissen oder hantierte mit Essensresten und Kaffeesatz (ebd.: 40f.).

Ein anderes Kunsterlebnis war für ihn das Theater. Seit 1971 inszenierte Claus Peymann am Stuttgarter Schauspielhaus, 1974 wurde er dessen Intendant. Seine Inszenierungen wurden für Andres Veiel zu einer prägenden Erfahrung, und zwar vor allem deshalb, weil sie gezielt den bildungsbürgerlichen Rahmen klassischer Kunstveranstaltung verließen und sich dezidiert in die politische Auseinandersetzung einmischten. Peymann inszenierte ein Stück über den Abtreibungsparagraphen oder äußerte sich mit Camus' *Die Gerechten* zu Stammheim – »jede Inszenierung war eine Stellungnahme« (Veiel in Bildhauer 2006: 259). Später – als Student in Berlin – suchte Andres Veiel nach einer noch radikaleren Form, Theater in den öffentlichen Raum zu bringen: Mit einer von ihm aufgebauten Theatergruppe beschäftigte er sich mit dem Ansatz des in Südamerika entwickelten »Unsichtbaren Theaters« von Augusto Boal, das mit der Methode operierte, dorthin zu gehen, »wo Leute sind, die normalerweise nicht ins Theater gehen, also beispielsweise in die U-Bahn oder in Kaufhäuser« (ebd.: 258). Veiel ging mit seinen Leuten z.B. angesichts der Teilentlassungen bei AEG in einen Supermarkt, wo einer von ihnen am Ende seine Ware auf das Band legte und der Kassiererin zuflüsterte, er sei arbeitslos geworden, könne nicht bezahlen, würde den Betrag aber abarbeiten. Ein Mitspieler an der Nebenkasse mischte sich daraufhin ein und rief aus, er werde dann aber auch nicht zahlen – die Blockade der Kassen und die Diskussion im Supermarkt waren gesichert.

Andres Veiel wusste nach eigener Aussage bei seinen Besuchen der Peymann-Inszenierungen und während seiner Boal-Aktionen noch nicht, dass er selber eines Tages Theaterregisseur werden würde (siehe Fischer 2009: A8), und auch sein enger Bezug zur Geschichte war noch nicht Gegenstand dieser Theatererfahrungen und Kunstprojekte. Seine künstlerische Ausrichtung war durchaus politisch – sowohl die Happenings als auch die Theaterprojekte waren davon geprägt, den selbstreferenziellen Charakter der Kunst aufbrechen und sie in die gesellschaftliche Wirklichkeit

hineinstellen zu wollen. Trotzdem ging es hier um künstlerische Produktivität, nicht um historische Wissenschaft. Das ästhetische Ausdrucksbedürfnis Veiels war nicht die Folge seines geschichtlichen Interesses.

Das gilt auch für sein Studium der Psychologie, das er 1982 in Berlin begann. Die Eltern drängten ihn, »etwas Handfestes [zu] lernen«, bevor er in einen künstlerischen Beruf gehe (zit. in Fischer 2009: 9), er selber erhoffte sich von dem Studium, Zugänge zu den Tiefenschichten des menschlichen Seelenlebens zu gewinnen und »Mechanismen [zu begreifen], die offensichtlich linear nicht einfach zugänglich sind« (zit. in Bildhauer 2006: 263; ähnlich auch in Lenssen 2019: 17f.). An dem Beruf des Psychotherapeuten faszinierte ihn nach eigenem Bekunden die Aufgabe, Menschen zuzuhören, wenn sie über ihr eigenes Leben erzählen. Er versprach sich von dieser Tätigkeit, »dass man etwas erfährt über das Leben und über die Substanz des Lebens« (zit. in Fischer 2009: A8). Seine »Ohren zu vermieten« an Menschen, die ihre Lebensgeschichte mitteilen möchten (zit. in Bildhauer 2006: 264), erscheint – auch vor dem Hintergrund seiner für ihn so charakteristischen späteren Interviewkunst – als ein Wunsch, der geradezu leitmotivisch für sein Schaffen wurde. Trotzdem war es dann gar nicht das Studium selbst, das ihm die Antworten zugeführt hat, die er sich bezüglich einer psychologischen Forschung erhofft hatte. Andres Veiel hat bis heute ein kritisches Verhältnis zur Psychologie als Wissenschaft. Er sieht ihre Leistung in der Ausarbeitung formeller Methoden, allgemeine psychologische Zusammenhänge zu erfassen und empirisches »Material hierarchisch zu gliedern« (ebd.) – »die Psychologie hat mir sozusagen die theoretischen Möglichkeiten gegeben, mich an bestimmten Fragen zu reiben« (zit. in Fischer 2009: A10), aber: »Das intuitive Verständnis für das, was in Menschen vorgeht, habe ich bestimmt nicht im Studium gelernt« (zit. in Bildhauer 2006: 264). Veiel wirft der Psychologie einen Reduktionismus vor, der nicht in der Lage sei, das menschliche Individuum adäquat zu erfassen: »Das psychoanalytische Welterklärungsmodell war mir zu eng« (zit. in Fischer 2009: A8), »in der Psychologie geht es darum, etwas Allgemeingültiges herauszufinden. Die Wirklichkeit muss eingegrenzt und ganz viele Faktoren müssen ausgeschlossen werden, um zu einem Ergebnis zu kommen. Ich fand die beschränkten Thesen aber immer uninteressant. Das Leben ist doch soviel spannender. Es auf diese Art zu reduzieren war für mich unbefriedigend. Die Wissenschaft war mir ein zu enges Gehege« (ebd.). 12 Jahre nach diesen Äußerungen resümiert Veiel ganz ähnlich: »Ich zweifelte selbst schon sehr an der Wissenschaftlichkeit der Psychologie. Es erschien mir immer absurd, wie Parameter extrahiert, also ausgeschlossen werden mussten, um überhaupt zu Aussagen zu gelangen. Die Wirklichkeitsnähe löste sich auf. Psychologie fand unter absurden Laborbedingungen statt, wo es einen Input gab, einen Output und komplizierte statistische Verfahren. [...] Ich habe sehr früh gemerkt, dass mich der Einzelfall viel stärker interessiert« (zit. in Lenssen 2019: 20f.). Offensichtlich wurde Veiel schon früh bewusst, dass sein Studium eine Sackgasse darstellte: »Angesichts der fragwürdigen Wissenschaftlichkeit ging also eine Tür zu und es war für mich schon während des Studiums klar, dass das nicht mein Weg sein kann« (ebd.: 21). Er realisierte, dass es für ihn viel mehr die Kunst war, in der er einen Zugang zum Menschen fand. In ihr sah er eine Möglichkeit dem »Einzelfall« gerecht zu werden: »Man kann ihn universell auslegen, er weist über sich hinaus, ohne unbedingte Beweiskraft zu reklamieren« (ebd.), »das Verfahren der Wissenschaft an sich ist der Kunst genau

entgegengesetzt. Es ist sogar ein tödliches Verfahren für die Kunst. Das Spannende an meiner Arbeit ist, dass es gerade nicht darum geht, eine These zu beweisen. Im Gegenteil, ich möchte ja gerade eine These aufstellen, um dann irritiert zu werden. Ich möchte nichts beweisen« (zit. in Bildhauer 2006: 265).

Veils psychologisches Erkenntnisinteresse war also durchaus real – der Weg, zu entsprechenden Einsichten zu gelangen, entpuppte sich letztlich aber als Missverständnis. Auch diese Tatsache führte nun aber nicht geradlinig zu einem zwangsläufigen Entschluss, in die Kunst zu gehen. Kennzeichnend für die Weichenstellungen in dieser frühen Phase der Biographie Andres Veils sind die Parallelprozesse, die sich immer wieder ungeplant geltend machten. So ging Veiel z.B. gleich zu Beginn seines Studiums einem Interesse nach, das ihn aus Berlin wieder hinausführte und mit seinem Studium vordergründig gar nichts zu tun hatte. Er war Mitglied einer Video-Gruppe mit dem Namen *Gegenlicht*, die den etablierten Medien eine andere inhaltliche und ästhetische Sichtweise entgegenstellen wollte (Veiel in Lenssen 2019: 31f.). Im Sommer 1982 erfuhr er von der Blockade in Großengstingen auf der Schwäbischen Alb gegen die Stationierung von US-amerikanischen Atomsprengköpfen im Zuge des bevorstehenden NATO-Doppelbeschlusses, absolvierte einen Film-Wochenendkurs in der Volkshochschule und lieh sich eine Schwarzweiß-Videokamera aus. Er fuhr mit seinem Freund Klaus Jürgen Gergs zu dem Zeltlager mit seinen ca. 750 Aktivisten, um sich dort unter die Atomwaffengegner zu mischen und die Vorgänge filmisch festzuhalten (ebd.: 73f.). Das Ergebnis – der 45minütige Film *Machbar* – war eine sehr einfach gehaltene, spontane und technisch unfertige Arbeit, die aber persönliches Engagement ausstrahlt und atmosphärisch wesentliche Aspekte der Situation festhält: Veiel und Gerg sind »hingegangen und haben einfach die Kamera draufgehalten. Und dann haben wir uns hingesetzt und haben das zusammengeschritten. [...] Ja, das ist sozusagen aus dem Bauch heraus entstanden. Ich habe mir nicht überlegt, wohin wir da wollen, was wir erzählen wollen. Wir haben in dem Sinne – ohne zu wissen, was das eigentlich ist – cinema verité beziehungsweise cinema direct gemacht. Die Ereignisse hatten eine Eigendynamik und wir sind dieser Dynamik gefolgt. Wir haben nichts inszeniert, wir haben also nicht mal gesagt ›Jetzt geht von links nach rechts‹, dazu war unsere Rolle auch zu umstritten. Es war sozusagen – ohne die Tradition zu kennen – ein pures Stück cinema direct« (zit. in Fischer 2009: A10).

Die Entstehung von *Machbar* fällt mit dem Beginn des Psychologiestudiums zeitlich fast zusammen – es ist insofern deutlich, dass das Projekt nicht das Resultat einer Enttäuschung über das Studium sein kann. Es ist offensichtlich genauso Ausdruck eines künstlerischen Artikulationsbedürfnisses wie Veils Aktionen in seiner Jugend. Zugleich wird diese Arbeit zum Initialmoment für seinen Weg zum Filmemacher. Die Schlüsselerfahrung, die für Veiel mit dem Projekt verbunden war, bezog sich gar nicht nur auf den Film selbst, sondern auf die Reaktionen, die er hervorrief: »Das Besondere aber war die Erfahrung, als wir nach Fertigstellung des Films mehrere Wochen über Land gefahren sind und den Film in Dorfgasthäusern gezeigt haben. Wir haben einen Monitor aufgestellt und es war voll. Die Leute kamen und haben sich die Köpfe heiß geredet. Dann kam auch der örtliche Einsatzleiter noch mal ... und da hatte ich plötzlich das Gefühl, dass man mit Filmen so einen Nerv treffen kann. Die Leute erregen sich, sie wollen darüber reden. Und plötzlich verselbständigt sich das. Das war der Punkt,

wo es losging. Ab dem Moment dachte ich, das wäre eigentlich toll, so etwas zum Beruf zu machen. Der Gedanke, Filmemacher zu werden, entstand also, wenn man so will, zufällig, denn wenn ich diesen Kurs nicht gemacht hätte und dann nicht die Kamera mitgenommen hätte, ich weiß nicht, was dann passiert wäre. Das war Sommer, Herbst 1982, da wurde sozusagen der Analytiker vom Stuhl gestoßen und der Kauf des Kanapees storniert« (ebd.). An dieser Schilderung wird deutlich, dass ein wesentlicher Ausgangspunkt für Veuels Initiative wieder ein sozialer ist: Ihn interessiert nicht nur der Inhalt des Films oder die politische Situation, sondern der zwischenmenschliche, kommunikative Prozess, der unter den betroffenen Teilnehmern entsteht – ganz im Sinne der beuysschen Sozialen Plastik. Nicht die bloße Reflexion *auf* Politik und Gesellschaft, sondern der Drang zu ihrer Gestaltung wird zum Auslöser seines Projekts. Dabei wird ihm bewusst, welche Rolle in diesem Zusammenhang der Kunst zukommen kann: »Irgendwie bekam ich das Gefühl, dass diese merkwürdige VHS-Kassette, die wir da abspielten, wie eine Batterie ist, an der sich Leute gegenseitig aufladen, kurzschießen und mit unterschiedlicher Spannung, mit Plus und Minus herangehen. Es entlädt sich, es ist ungeheuer produktiv und es ist spannend, es erfreut sie, es emotionalisiert sie, es bringt Sauerstoff in den Kopf. Das war dann der eigentliche Moment, an dem ich dachte: Das muss ich weitermachen« (zit. in Bildhauer 2006: 257). Die Qualitäten, die diesen Film bei aller Unvollkommenheit zur »Batterie« werden ließen und eine derartig produktive Reaktion bei den Zuschauern auslösten, sind dieselben, die auch für seine späteren Filme kennzeichnend sind: das auf Vertrauen aufbauende Gespräch und der in ihm entstehende Raum, in dem sich gegensätzliche Standpunkte artikulieren können; eine intime Nähe zum Geschehen; die persönliche Perspektive; gesellschaftliches Engagement bei gleichzeitigem Verzicht auf Belehrung (siehe Lenssen 2019: 76f.). Außerdem klingt hier erneut das Zentralthema im Werk Veuels an: »Es herrschte [bei der Blockade, A.B.] große Angst, zu schnell als gewalttätig gebrandmarkt zu werden. Diese Frage von Gewalt oder nicht Gewalt hat mich schon damals interessiert und so ist dieser Film entstanden« (zit. ebd., 77).

Andres Veiel setzt seinen filmischen Lernprozess dann tatsächlich fort: 1983 erfährt er von einem Regiekurs, den der damals in Deutschland noch weitgehend unbekannte polnische Filmemacher Krzysztof Kieslowski im Künstlerhaus Bethanien in Kreuzberg gibt, und wird bis 1988 dessen Schüler (siehe Lenssen 2019: 12f., 27ff., 79f.). Diese künstlerische Begegnung mit Kieslowski hat Veiel sehr geprägt: »Ich merkte, dass es mit ihm ein Verständnis ohne viele Worte gibt. Es war ein Verständnis von Neugierde, von ›Etwas-begreifen-wollen‹, von etwas, das er immer polnisch-pathetisch die ›innere Wahrheit von Figuren‹ genannt hat. Das Ganze war wie ein Katalysator für mich. Ich war damals sehr unsicher und hatte noch überhaupt nicht die Vorstellung, mit Filmen vielleicht mal meinen Lebensunterhalt verdienen zu können, aber es war wie ein Magnet für mich« (zit. in Bildhauer 2006: 258). Die Arbeit mit Kieslowski war für Veiel in mehrfacher Hinsicht entscheidend. Er erlebte an ihm einen rückhaltlosen Drang zur Erkundung menschlichen und gesellschaftlichen Handelns. Obwohl *Ein kurzer Film über das Töten* erst 1988, also in der letzten Phase der gemeinsamen Auseinandersetzung uraufgeführt wurde, erwähnt Veiel ihn explizit als ein Beispiel für den von ihm selbst verfolgten Ansatz (siehe Fischer 2009: A12). Der Film erzählt von einem 20-jährigen jungen Mann, der sich ziellos durch Warschau treiben lässt und schließlich in ein

Taxi steigt, sich von diesem an einen einsamen Flecken am Stadtrand bringen lässt, um dort den Fahrer brutal zu ermorden. Der Mann wird gefasst und zum Tode verurteilt, und nun kehrt sich der Vorgang um: Es wird gezeigt, wie die Todesstrafe vollzogen wird – der Zuschauer wird zum zweiten Mal Zeuge eines Tötungsvorgangs, diesmal an dem Menschen, der vorher selbst getötet hat. Kieslowskis preisgekrönte Arbeit² dringt tief in die Frage nach dem Warum des Tötens vor, macht die Abgründe kenntlich, die sich jeder vorschnellen Antwort auf diese Frage verweigern, und entzieht diese Vorgänge einer vereinfachenden moralischen Bewertung. Diese Tatsache ist dafür verantwortlich, dass die Figur des jungen Täters jene »innere Wahrheit« erhält, von der Veiel spricht.

Der Zuschauer macht bei Kieslowskis Film eine erschütternde Erfahrung: Dieselbe Figur, für die man gerade noch tiefste Abscheu empfunden hat, löst plötzlich ein empathisches Mitgefühl aus. Damit ist der nächste Aspekt angesprochen, der Andres Veiel im Hinblick auf seinen Mentor wichtig ist: »Gelernt habe ich auf jeden Fall die Ambivalenz. Er hat sehr stark darauf geachtet bei mir. [...] Es ging darum, dass man mit Leuten alles machen kann, dass man sie denunzieren kann, dass man sie vom Thron stoßen kann, auch mit ihren hässlichsten und miesesten Eigenschaften. Aber an einem bestimmten Punkt muss man sie auch lieben können, da also trotzdem eine Empathie entwickeln können. [...] Ich habe später – in der Reflexion der eigenen Arbeit – versucht, extrem in die Widersprüche von Personen, von Sympathien reinzugehen, subtil Ambivalenzen rauszufiltern, Unsympathien sympathisch zu machen« (zit. in Fischer 2009: A12), »so hat mich Krzysztof Kieslowski maßgeblich darin geprägt, die Ambivalenzen meiner Protagonisten zuzulassen, Schablonen zu vermeiden und immer die mögliche Gegenthese mitzudenken« (zit. in Lenssen 2019: 29).

Dieser Lernvorgang bezieht sich nicht nur auf die inhaltliche Ausrichtung der Darstellung, sondern vor allem auch auf den ästhetischen Ansatz. Kieslowski habe ihm »erstmal gezeigt, dass es eine filmische Grammatik gibt«, »er [hat] mich immer wieder gnadenlos auf die Form gestoßen, und das hat eben geheißen: Wie willst du einen Menschen erzählen? Warum diese Einstellung? Ich sage: Ich wollte eigentlich erzählen, dass er alleine ist. Da sagt er: Ja, wenn du erzählen willst, dass er alleine ist, dann musst du mit der Kamera nach oben gehen und die Verlorenheit zeigen – der Mensch ein Punkt im Raum, [...] und dann gehst du in die Ecke des Raumes, die am weitesten weg von dem Menschen ist« (Interview, 27.01.2018: 427f.). Durch diese Schulung gelangte Andres Veiel nach eigener Aussage zu einem Begriff der Verbindlichkeit des Künstlerischen. Der »Kommandant der Poesie« (Veiel in Lenssen 2019: 28) sei ein »Katalysator« für seine eigenen Anstrengungen gewesen, in der Formfindung die Beliebigkeit zu überwinden und zu realisieren, dass man als Künstler Verantwortung zu übernehmen habe: »Du sammelst wie ein Pygmäe, was du kriegst, und irgendwann fängst du das Denken im Schneideraum an: Was mach ich jetzt daraus? Aber das hat nichts mit einer konzeptionellen, gestalterischen Vorüberlegung zu tun, und das heißt, du übernimmst keine Verantwortung für deine Produkte. [...] Der Vorwurf von Kieslowski war gut und berechtigt, weil er sagt: ›Eigentlich bist du verwöhnt, du willst nicht verzichten. Formale Gestaltung heißt: Ich erkenne es an, dass es nur das sein kann und nicht

² Der Film erhielt u.a. den Preis der Jury in Cannes 1988 sowie den Europäischen Filmpreis im selben Jahr.

auch noch dieses – sich also zu beschränken, zu beschneiden im wahrsten Sinne des Wortes. Zu reduzieren ist schmerhaft – es ist aber ein bewusster Prozess, den du vorher treffen musst. Wenn du den nicht triffst, läuft das vorbei« (Interview, 27.01.2018: 427f.). An anderer Stelle resümiert Andres Veiel: »Die frühen 1980er-Jahre waren die Zeit der Videofilme, in denen man sich daran gewöhnte, beliebig viel Material zu drehen. Kieslowski sah darin ein Indiz für gesellschaftliche Verantwortungslosigkeit. Er sagte: ›Ihr lebt eine unendliche Pubertät. Ihr habt die Möglichkeit, wie in einem Supermarkt durch alle Regale durchzugehen und euch da und dort etwas zu nehmen.‹ Diese Beliebigkeit war ihm unendlich fremd« (zit. in Lenssen 2019: 28). Am Ende war es auch Kieslowski, der seinen Schüler auf den speziellen Charakter seines filmischen Ansatzes aufmerksam machte: »Er sah auch im Dokumentarischen bei mir einen stark fiktionalen Anteil, selbst wenn ich mich der Versatzstücke der Realität bediene, um letztendlich meine Erzählung daraus zu entwickeln« (ebd.: 31).

Zeitgleich zu der Arbeit mit Kieslowski begab sich Andres Veiel in einen ganz anderen Bereich künstlerischer Produktivität hinein, der ihn noch einmal von einer neuen Seite mit existenziellen Erfahrungen der Wirksamkeit von Kunst konfrontierte. Im Rahmen seines Psychiatriestudiums absolvierte er 1986-1988 ein Praktikum in der Gefängnispsychiatrie Berlin-Tegel. Die Häftlinge dort kamen bereits aus anderen Haftanstalten, in denen sie aber nicht gehalten werden konnten, weil sie die Einrichtung zerstört hatten oder unter massiven psychischen Störungen bis hin zu gefährlichen Selbstverletzungen litten (siehe Lenssen 2019: 21). Der Direktor der Einrichtung hatte erkannt, dass man bei diesen Menschen nur mit der Kunst weiterkam, und beauftragte Veiel: »Malen, Theater, was auch immer. [...] Sie sind ein künstlerischer Mensch – das Element, was hier fehlt. Sie haben alle Freiheiten« (Veiel in Graubner 2002). Veiel entschloss sich erst nach einem gescheiterten Malprojekt dazu, mit den Häftlingen Theater zu spielen, er war überzeugt davon, »dass die Kunst den Häftlingen die Möglichkeit gibt, zu sich selbst zu kommen« (ebd.). Es ging ihm dabei nicht darum, ein fertiges Theaterstück aufzuführen, sondern mit den Häftlingen zusammen ein Tableau unterschiedlichster eigener Erfahrungen im Gefängnis zusammenzustellen, die sich im und durch das Spiel überhaupt erst richtig artikulieren konnten: »Mir wurde klar, dass diese Art von Theater hier sinnstiftend war, nicht nur für die Gefangenen selbst, sondern in einem weiteren Sinn, um die Verhältnisse, die institutionellen Zwänge, die strukturelle Gewalt innerhalb der Institution sichtbar zu machen. Da wusste ich, ich bin am richtigen Ort« (zit. in Lenssen 2019: 22). Wieder verschränkten sich bei Andres Veiel also die Kunst und ein gesellschaftliches, im wörtlichen Sinne sozialtherapeutisches Engagement. Ästhetik wurde für ihn erneut zu einer Erfahrung, die sich nicht in einem isolierten bildungsbürgerlichen Raum vollzog, sondern ihr Potenzial hinsichtlich biographischer und politischer Entwicklungsanstöße erwies.

Die anderthalbjährige Arbeit im Gefängnis brachte Andres Veiel sehr nahe an die Häftlinge heran, sodass ihm schließlich die enorme Diskrepanz zwischen der äußeren Beurteilung dieser Personen und seiner eigenen unmittelbaren Wahrnehmung auffiel: »Zunächst hat mich immer wieder der Unterschied zwischen der Person und dem, was ich in den Akten lesen konnte, überrascht. Akten gehen immer vom Defizit einer Person aus, was oftmals richtig ist, weil sie Versagen in der Schule oder aber das Versagen ihrer Affektkontrolle an sich selbst erleben, sodass sie bei Frustrationen sofort zuschlagen.

Mein Ansatz war umgekehrt. Ich wollte nicht bei den Defiziten ansetzen, sondern bei ihrem Potenzial, etwa als Schauspieler, als Persönlichkeiten, die sich einem Vertrauensraum vermitteln und Erfahrungen teilen können« (ebd.: 25). Dieses Vertrauen konnte in der extremen Situation hinter den Gefängnismauern entstehen, weil Andres Veiel sich ernsthaft für die Personen interessierte und das Gespräch mit ihnen suchte: »Da ich aber eher an den Lebensgeschichten der Gefangenen und ihren unmittelbaren Erfahrungen interessiert war, habe ich die Stoffe ja gerade daraus entwickelt. Es gab kein von außen übergestülptes Theaterkonzept, ich habe einfach zugehört und die Gefangenen erzählen lassen« (ebd.).

Wieder sind die Hinter- bzw. Untergründe von Gewalt das zentrale Thema von Veiels Arbeit: »Es war wie eine andere Seite suchen, von der ich immer wusste, dass es sie gibt – vielleicht auch in mir. Die Frage nach Gewalt zieht sich wie ein roter Faden durch meine Arbeiten: Wie ist Gewalt darstellbar? Was ist ein Ausdruck von Gewalt?« (zit. in Bildhauer 2006: 261), »mich interessiert grundsätzlich immer die Genese von Gewalt. Wie kommen diese Männer zu ihren Taten? Die Gefangenen, die ich dort erlebte, entsprachen meist nicht dem Klischee. Sie traten selten mit latenter oder offener Gewalt auf. Ich habe sehr sanfte, weiche, auch verletzbare Menschen erlebt, die aber gleichwohl einen Menschen umgebracht hatten. Umso mehr interessierte mich, wie später in *Der Kick*, warum es dazu gekommen war. Hatte das eine mit dem anderen zu tun?« (zit. in Lenssen 2019: 24).

Auf die Frage, woher diese immer wieder aufsteigende Frage nach der Gewalt bei ihm komme, antwortet Andres Veiel: »Man kann das ja bildhaft beschreiben. Gewalt ist ja immer ein Einschlag, dass die Erde – also sinnbildlich betrachtet – von einem Bombenkrater aufgerissen wird. Ich habe Einblick in Strukturen, die verboten oder nicht zugänglich sind, tabuisiert sind, wo durch diesen Einschlag etwas an Struktur sichtbar wird, an Gewordenheit, und damit komme ich ja immer zu den Kernfragen menschlicher Existenz: Ist das dem Menschen innewohnend oder gibt es Bedingungen, die es – nicht linear – wahrscheinlich oder möglich machen? Dann ist man ja bei der Frage der Prävention, bei der Frage der Rolle des Zufalls. So ein Mord wie in Potzlow war ja nicht geplant, sondern hat sich aus 1000 einzelnen Partikeln in eine Eskalation entwickelt, die aber auch immer wieder deeskalieren können. Das war ja eigentlich der Wunsch: das Ursachendickicht auseinander zu nehmen [...]. Ich nehme es auseinander und guck mir die unmittelbaren Treibsätze der Nacht an, Treibsätze der Eskalation. Die Vorgeschichte, die Tage davor, aber auch die Affinität Täter und Opfer, auf einer psychologischen Ebene die Dorfgeschichte, die große Geschichte, die Ökonomie, die Politik usw.« (Interview, 27.01.2018: 425f.).

Die Konsequenz, mit der Andres Veiel sich künstlerisch von den »Kernfragen der menschlichen Existenz« und auf der Suche nach dem »Ursachendickicht« leiten ließ, brachte ihn zuletzt in Opposition zu den institutionellen Strukturen, in denen er arbeitete. Als er 1987 die Leitung einer Theatergruppe in der Abteilung für Drogendelikte übernahm und mit den Häftlingen das Stück *Hier drin kannst du alles haben* entwickelte, das sehr direkt den zerstörerischen Alltag im Gefängnis beschrieb, wurden bereits die Proben von der Gefängnisleitung beobachtet, um schließlich Veiel zur Streichung besonders anstaltskritischer Stellen zu nötigen (siehe Lenssen 2019: 87ff.). Veiel hielt sich zunächst daran, um nicht die Gastspiele in den sechs Berliner Gefängnissen zu gefähr-

den, bei der letzten Aufführung (im Januar 1988) im Jugendgefängnis spielte die Gruppe dann aber die Originalfassung, was zur fristlosen Entlassung Veils führte (ebd.: 23). Die Theatergruppe wurde aufgelöst.

Im Zuge der kritischen Analyse des Strafvollzugs kam es auch zu einem Konflikt bezüglich der Diplomarbeit, mit der Andres Veiel sein Psychologiestudium abschließen wollte. Sie enthielt eine Institutionsanalyse der Gefängnispsychiatrie und brachte angesichts ihrer dezidiert kritischen Haltung den Gefängnispsychologen gegen sich auf, der die Arbeit betreute. Der Zweitgutachter war ein Professor an der FU Berlin, der ihm angeboten hatte, bei ihm zu promovieren – auch er zog sich zurück, sodass Veiel die Diplomarbeit zwar abschließen konnte, die Promotion aber verwarf (siehe Bildhauer 2006: 270; Lenssen 2019: 22 u. 87). Auch von Krzysztof Kieslowski hatte er sich inzwischen getrennt. Nach einer traumatischen Erfahrung mit einem entlassenen Häftling, der Veiel besuchte, um ihn zu berauben, ihn schließlich sogar mit einem Messer bedrohte und ihm nach der Festnahme und Verurteilung zu sieben Jahren weiterer Haft im Gerichtssaal ankündigte, sein bald entlassener Bruder werde ihm das Leben nehmen (siehe Bildhauer 2006: 269f.), wurde er von Kieslowski dazu aufgefordert, über diese Situation ein Drehbuch zu schreiben. Andres Veiel, der sich angesichts seiner ganz konkreten Ängste und enormen psychischen Belastung in dieser Zeit dagegen wehrte, erlebte den rigorosen Nachdruck seines Lehrers als Ignoranz gegenüber seiner realen biographischen Not und eine ideologische Fixierung auf den poetischen Stoff. Schließlich verließ er den Regiekurs.

Nach dem Verlust seines Gefängnisprojekts, dem Ende seines ohnehin als unbefriedigend erlebten Studiums sowie der Trennung von Kieslowski geriet Andres Veiel in eine biographische Krise: »1988 stand ich [...] vor dem existenziellen Nichts« (ebd.: 270). Seine Biographie erfährt in dieser Zeit gewissermaßen eine Engführung: Aus dem Studium ergibt sich keine wirkliche berufliche Perspektive, die Theaterarbeit ist aufgekündigt und das filmische Anliegen findet keinen tragfähigen Gegenstand – alle bisherigen Linien seines beruflichen bzw. biographischen Werdens geraten an einen Endpunkt und es zeigt sich für einen Moment noch kein Ausblick auf eine neue, zukunftsähnliche Herausforderung. In diesem existenziellen Nullpunkt vollzieht sich eine entscheidende biographische Wende: »Vielleicht hing mein Leben als späterer Filmemacher dann tatsächlich an einer Postkarte, die ich unfrankiert eingeworfen habe. Vielleicht war es ein Zufall, vielleicht auch nicht. Ich hatte jedenfalls überlegt, ob ich Tanja, eine Frau, die als Regisseurin für ihr kritisches Urteil bekannt war, zu dem Gefängnisstück einladen soll. Ich hatte fünfzehn Einladungen, aber für die Fünfzehnte keine Briefmarke mehr. Ich beschloss, es dem Zufall zu überlassen, ob die Karte bei Tanja ankommt oder nicht. Sie hat dann tatsächlich Nachporto bezahlt und kam zum Gefängnisstück. Dort bot sie mir an, mit der Senioren-Theatergruppe ›Herzschriftmacher‹ zu arbeiten. Das Gefängnis sei die beste Voraussetzung für die Arbeit mit einer Horde alter, verrückter, wunderbarer Frauen. Ich dachte nur an Laienhopserei und ›tiefer kannst du nicht mehr sinken‹. [...] Ist das meine Zukunft? Oder mache ich doch eine Therapieausbildung? Ich habe das Senioren-Theater letztendlich gemacht, und es war eine wunderbare Erfahrung. Daraus sind ein Theaterstück und der erste Film *Wintermachtstraum* entstanden. Aber das war eben auch nicht geplant. Es hing zum einen an der Postkarte und zum anderen an Inka Köhler-Rechnitz, der wunderbaren alten Schauspielerin, die ich bei der Arbeit

kennen lernte« (zit. in Bildhauer 2006: 271). Tatsächlich war diese Arbeit mit den Seniorinnen der Initialmoment für Veils erste Kinoproduktion. Er hatte zunächst für die Theatergruppe das Stück *Die letzte Probe. Ein Stück Revolution im Altersheim* geschrieben und war während der Arbeit mit dem Schicksal der 83jährigen Inka Köhler-Rechnitz bekannt geworden: Sie hatte in ihrer Jugend die Schauspielschule in Breslau besucht und sogar schon einen Vertrag mit dem Gerhart-Hauptmann-Theater in Görlitz, als ihr ebenfalls den Schauspielberuf ansteuernder Ehemann aus Neid die damals noch nötige Unterschrift unter den Vertrag verweigerte. Als die Nationalsozialisten an die Macht kamen, war ein späterer Einstieg in den Schauspielberuf für die Tochter einer Jüdin endgültig obsolet (siehe Lenssen 2019: 96). Erst im Alter von 75 Jahren kehrte sie mit einer Laienspielgruppe auf die Bühne zurück. Andres Veiel war von dieser Biographie so berührt, dass er parallel zu der Theaterarbeit einen Dokumentarfilm über dieses Projekt und darin eingebettet über das Leben von Inka Köhler-Rechnitz drehte. Zu diesem Filmprojekt gehörte, dass Veils Protagonistin mit ihren Mitstreiterinnen ein Gastspiel am Theater Görlitz hatte, sodass sie am Ende ihres Lebens doch noch auf dieser Bühne ihren Schauspielraum verwirklichen konnte und unter stehenden Ovationen für diesen Erfolg gefeiert wurde (ebd.: 98 u. 111).

Was wie ein Zufall beginnt, endet schließlich in der künstlerischen Auseinandersetzung mit einem biographischen Schicksal, das entscheidend von den Verwerfungen der Geschichte geprägt ist und wesentliche Schlaglichter auf die Zeit des Nationalsozialismus wirft, aber auch – durch den Inhalt des Stükkes – Fragen nach den Strukturen und Mechanismen von Revolutionen aufwirft. *Winternachtstraum* spricht darüber hinaus noch eine weitere historische Dimension an, die damit zusammenhängt, dass die Aufführung 1991, also kurz nach der »Wende« stattfand. Claudia Lenssen beschreibt die Aufnahmen von Görlitz, die in der Exposition des Films gezeigt und zwischen die Sequenzen über die Proben und die Aufführung montiert wurden: »Fremder noch die spukähnlichen Szenen des Films, seine surrealen Metaphern, in denen sich die Faszination des Regisseurs für fiktionalisierte Erzählformen wie für das düster verlassene, von jeglicher Modernisierung unberührte Görlitzer Straßenbild im Spätwinter 1991 niederschlägt: Ein alter, innen beleuchteter, gleichwohl menschenleerer Straßenbahnwaggon nimmt zwischen toten Fassaden quietschend eine Kurve; ein DDR-typischer Lada fährt eine gekrümmte Kopfsteinpflasterstraße aufwärts auf die Kamera zu und verkündet aus seinen aufmontierten Lautsprechern das besondere Ereignis des Theaterabends mit den ›Herzschriftmachern‹« (ebd.: 110).

Andres Veiel stößt also schon bei seinem ersten Kinofilm auf die Geschichte und ihre Widerspiegelung in der Biographie eines individuellen Menschen, und von Anfang an spielen die konkreten Erinnerungsprozesse des Zeitzeugen – hier in den Interviews mit seiner Protagonistin – eine entscheidende Rolle. Offensichtlich macht sich im Lebenslauf Andres Veils eine unterschwellige Beziehung zur Geschichte geltend, die ihn immer wieder an die historischen Schlüsselthemen des 20. und 21. Jahrhunderts heranführt: vom Nationalsozialismus über 1968 bis in die aktuelle Gegenwart. Seine berufliche und künstlerische Entwicklung verläuft ganz unabhängig davon, setzt aber Fähigkeiten frei, die später eine entscheidende Grundlage für seine filmische Auseinandersetzung mit der Geschichte darstellen, die seit *Winternachtstraum* zur ständigen Begleiterin seiner künstlerischen Projekte wird. Die Qualitäten seiner Performances,

Theaterprojekte und ersten filmischen Versuche legen nahe, dass gerade diese Ausbildung imaginativer und performativer Ästhetik den originären Zugang zur Geschichte vorbereitet hat, der Veils spezifischen Ansatz historischer Reflexion ausmacht. Veil resümiert: »Ich dringe tiefer in ein Phänomen, in eine Ereigniskette vor, auch eine historische, eine biographische, eine politische, eine strukturelle, sodass ich auf diesem Weg über den Rahmen des Filmproduzierens, später auch Theaterproduzierens Dinge erfahre, die ich sonst nicht erfahren hätte, die sich so erstmal nicht erschließen« (Interview, 27.01.2018: 427). Der explizit künstlerische Ansatz seiner Arbeit scheint wesentlich dazu beizutragen, historische Erinnerungsprozesse zu initiieren, und diese Prozesse sind mit dem Motiv verbunden, Potenziale aufzufinden, die nicht zur Entfaltung kommen konnten, Entwicklungsvorgänge wahrzunehmen und die historische Dimension individueller Lebensgeschichten freizulegen.

Dies bestätigt sich bei seinem nächsten Filmprojekt, das Veil in Israel verwirklicht hat. Nach den positiven Erfahrungen mit *Winternachtstraum* bot ihm der Förderer dieses Projekts, der Leiter der Redaktion Schauspiel beim ZDF Siegfried Kienzle, an, das »Theaterzentrum Akko« zu porträtieren, das durch seine radikalen und provokativen Inszenierungen international bekannt geworden war und 1992 in Berlin mit seinem vieldiskutierten Stück *Arbeit macht frei vom Toitland Europa* auftreten sollte (siehe Lenssen 2019: 114). Veil reiste nach Israel und lernte die Schauspieler des »Theaterzentrums« kennen. Zwei Schlüsselerlebnisse trugen wesentlich dazu bei, dass er sich entschied, den Film zu drehen. Zum einen war es die Begegnung mit der Musikerin und Performerin Madi Smadar Maayan, der jüdischen Hauptdarstellerin des Stücks. Im Gespräch mit ihr stellte Veil fest, dass sie genau wie er darunter gelitten hatte, einen Vater zu haben, der über seine Erfahrungen aus der Zeit des Nationalsozialismus nicht sprechen wollte. Er hatte auf dem Weg zum Vernichtungslager Sobibor fliehen können, während seine ganze Familie den Tod fand. Mit seinen Kindern hat er nie darüber geredet, so dass Madi vom »Gas in der Luft ihrer Kindheit« (Veil 2006b: 6) spricht. Hier brachen nun also unvermittelt Veils Kindheitserlebnisse auf und er bemerkte eine Affinität zu der Schauspielerin: »Sie erschien mir, ohne das Leiden ihres Vaters mit meinem gleichsetzen zu wollen, in ihren Fragen an ihren Vater ›seelenverwandt‹. Auch ich wollte etwas begreifen – und dafür eine künstlerisch adäquate Form finden« (Veil 2006: 6).

Madí provoziert in dem Stück und in den Interviews mit der Aussage, der Holocaust sei »die neue Religion. Das Opium für die Massen in Israel« (0.03.41). Sie versucht sich durch gezielt blasphemische Aktionen wie das Eintätowieren des Geburtsdatums ihres Vaters in ihren Unterarm oder das Singen des Horst Wessel-Liedes radikal davon zu befreien. Das andere Schlüsselerlebnis erwähnt Andres Veil in einem Interview mit der israelischen Filmemacherin Tama Tobias-Macht: »Khaled Abu Ali, ein Palästinenser, führt eine Gruppe von ausschließlich israelischen Zuschauern durch dieses Museum [Lohamei Ha-Geta'ot, A.B.] und sagt dann in einem Raum, als er Treblinka, das Vernichtungslager, erklärt: ›Heute ist ein besonderer Tag, wir haben einen deutschen Gast hier, einen Spezialisten für Vernichtung, also wenn Sie Fragen haben – die Deutschen haben sich ja immer mit ihrer Geschichte sehr intensiv beschäftigt – : fragen Sie doch gleich den Spezialisten, ich kann Ihnen das nur bedingt erklären.‹ Und da merkte ich schon, dass so die Blicke auf mich gingen, und ich merkte, wie so die Luft wegblieb, dass es sehr beklemmend war in dem Moment. Und bevor ich antworten konnte,

stand dann ein israelischer Zuschauer auf, zeigte auf Khaled und sagte: »Du Drecks-palästinenser, du glaubst hier uns den Holocaust näher zu bringen. Wenn jemand mit den Deutschen abrechnet, dann sind wir es. It's non of your business – das geht dich hier überhaupt nichts an. Du maßt dir hier etwas an, was eine Beleidigung ist, eine Beleidigung für uns als Israelis, und lass den Deutschen in Ruhe«. Und in dem Moment wusste ich, dass ich den Film machen muss« (Veiel in Tobias-Macht 2018: 02.04). Der von Andres Veiel erwähnte Khaled Abu Ali war einer der drei Schauspieler und eine entscheidende Stütze für das Projekt, obwohl oder vielleicht gerade weil für ihn als Palästinenser in einem Stück über den Holocaust die Bedingungen besonders schwierig waren. Von jüdischen Zuschauern z.T. abgelehnt und von seiner eigenen Familie und den Freunden nicht verstanden, war für ihn die Theaterarbeit ein permanenter und mitunter gefährlicher Grenzgang zwischen den Welten.

Ausschlaggebend für das Filmpunkt und charakteristisch für alle Arbeiten Veiels ist hier von Anfang an das enorme Spannungsverhältnis zwischen mehreren scheinbar nicht aufzulösenden Widersprüchen: ein jüdisches Opfer der zweiten Generation, das gegen die Holocaust-»Religion« agitiert; ein Palästinenser, der angegriffen wird, weil er sich selbst mit dem Leid seiner jüdischen Mitmenschen auseinandersetzen will; ein deutscher Regisseur, der ein Theaterprojekt öffentlich macht, das die Vernichtung der Juden und den israelisch-arabischen Konflikt thematisiert. Es sind wieder diese extremen Ambivalenzen, die Veiel anziehen und in denen er die »Treibsätze« wahrnimmt, die zu den wesentlichen historischen Ursachenschichten führen. Sein Film trägt den Titel *Balagan* – hebräisch für »Chaos« oder »produktives Durcheinander« – und verweist damit auf die Doppelsignatur von Zerstörung, Unordnung und schöpferischem Neubeginn. Schon im Titel kündigt Andres Veiel also metaphorisch ein Geschichtsbild an, das in dem Abgrund der katastrophalen Ereignisse den Weg zu einer konstruktiven Gestaltung von Zukunft und in der Gegebenheit faktischer Tatsachen das Potenzial historischen Werdens aufsucht.

Insbesondere das ästhetische Verfahren führt dazu, dass der Film intensive historische Erinnerungsprozesse auslöst. Die Montage durchbricht das Kontinuum eines chronologischen Berichtes, indem sie Aufnahmen der Inszenierung von *Arbeit macht frei* gegen Interviews mit den Schauspielern, Szenen ihres alltäglichen Lebens und Landschaftsaufnahmen schneidet, um zuletzt wieder zu früheren Sequenzen zurückzukehren. Wenn man am Anfang also noch eine reportageartige Wiedergabe eines sehr speziellen, lokalen Geschehens in landesüblichem Kolorit wahrzunehmen meint, wandeln sich Darstellung und Rezeption zunehmend in eine kreisende Suchbewegung, der immer mehr der Boden zu entgleiten beginnt und die den Blick in beunruhigende Tiefen historischen Geschehens freigibt. In der Schilderung von Madi, wie sie als siebenjähriges Mädchen einmal mit ihrem Vater durch seine Heimat in der Tschechoslowakei gefahren sei und er plötzlich an einem Haus angehalten habe, das sich als das Haus seiner Kindheit herausstellte (1.09.40), wird schlagartig der ungeheure Schmerz erlebbar, der seit einem halben Jahrhundert auf dieser Familie lastet und den Provokationen Madis eine ganz andere Dimension verleiht. Ihr jüdischer Mitspieler Moni Yosef erzählt, wie es für ihn selbstverständlich war, dass Israel die besetzten Gebiete auf den Golanhöhen an Syrien zurückzugeben habe, wenn es einen Frieden wolle – nach einem Besuch bei seinem Bruder, der in diesem Gebiet als jüdischer Israeli lebt, stellt er aber

fest, dass er sich das gar nicht vorstellen könne, dass seine Verwandten dort wegziehen müssten (1.06.26 u. 1.14.35). Als wiederum der Palästinenser Khaled, der in einem arabischen Dorf in Galiläa wohnt, in die besetzten Gebiete fährt, um dort einzukaufen und Freunde zu besuchen, sagen ihm diese vor laufender Kamera – unter ihnen ein Mann, der im israelischen Gefängnis brutal gefoltert wurde –, er sei, weil er trampende israelische Soldaten mitnehme, ein Verräter (1.21.43). Er ist nie mehr zu ihnen zurückgekehrt (Veiel 2006: 7). Es ist auch Khaled, der seinem jüdischen Publikum vor einem Modell des Vernichtungslagers Treblinka gesteht: »Für mich ist das sehr schwer. Vor vier Jahren wusste ich noch nichts von dem Holocaust. Vor vier Jahren bin ich zum ersten Mal zur Gedenkstätte *Yad Vashem* gefahren. Ich war den ganzen Tag dort, war entsetzt, hab geweint... Ich wollte nicht mehr weg. Am meisten entsetzte mich die Erinnerung an einen Satz, den mein Lehrer gesagt hatte: Schade, dass Hitler nicht das ganze jüdische Volk vernichtet hat« (1.26.09). Moni konstatiert wiederum: »Wenn das passiert [dass eines Tages die Araber Israel besetzen, A.B.], bringen sie Khaled als Ersten um, noch vor mir. Für sie ist er ein Verräter, weil er mit Juden zusammenarbeitet« (0.49.30). Durch den zyklischen Aufbau der Montage verschärft sich die Geschichte Israels immer stärker mit dem unauflösbar Konflikt zwischen Juden und Palästinensern, und immer tiefer reicht der Zusammenhang mit dem Holocaust und der Schuld der Deutschen. Durch wiederholt ausgesprochene und über den Film verteilte deutsche Sätze innerhalb der Theaterperformance ragt diese Dimension historischer Wirksamkeit des nationalsozialistischen Deutschlands permanent in die Darstellung hinein, und dann gibt es auch noch eine Szene, in der eine KZ-Überlebende in einer durch die Inszenierung angebahnten Gesprächssequenz mit Khaled widerstrebend ihre Deportation erinnert: »Ich kann das nicht erzählen. Das ist eine zu große Geschichte. Man hatte befohlen, alle Juden aus holländischen Kleinstädten in Konzentrationslager zu bringen. [...] Wer mich abgeholt hat? Freunde meines Vaters, Polizisten in unserer Stadt. Sie hatten eine Liste und sollten die Juden abholen. Das taten sie dann auch. Mein Vater war schon tot. Ihm blieb Mauthausen erspart. Meinem Bruder auch. Meinen Sie, das ging nett vonstatten? ›Würden Sie bitte mitkommen?‹ Die haben an die Tür geschlagen und wir mussten öffnen. Das waren Holländer. [...] Es lief da nicht so sauber ab, wie Sie Treblinka erklärt haben. Meinen Sie, dass es saubere Arbeit war? Es bedeutete Töten, Blut, Speichel, Kot, Urin und Angst. Die Menschen waren in Panik, hatten einen Schock. Das Mädchen mit der Nummer... Ich habe eine echte Nummer. Ich wollte sie auch wegwischen. So einfach ist das nicht. Alles war dreckig. Nicht so, wie man sich Auschwitz heute vorstellt« (0.58.18). Die filmische Schilderung der Arbeit der drei Schauspieler bricht auf und gibt ein unabsehbares Geflecht historischer Verstrickung preis.

Die erinnerungspsychologische Wirkung des Films geht nicht nur von der Montage, sondern auch von dem mimischen und gestischen Ausdruck sowie den Sprach- und Denkbewegungen der Gesprächspartner in den Interviews aus, ebenso von der Ausstrahlung der gefilmten Orte oder von der Musik, die ihre mnemische Bedeutung aus der Emotionalisierung des Erlebnisses bezieht. Besonders hervorzuheben sind aber die enorm symbolisch aufgeladenen Bilder. Insbesondere die Theaterperformance überwältigt den Zuschauer durch archaisch anmutende, z.T. surreale Szenarien der Selbstgeißelung, des rituellen Schabbatmahls u.a., die an archetypische Urbilder tief verborgener menschlicher Instinkte und Antriebe erinnern. Madi tritt als alte Dame auf, die

durch Kleidung und Frisur an den Anfang des 20. Jahrhunderts erinnert, und führt die Zuschauer durch das Museum von Lohamei Ha-Get'aot, in das sie während der Aufführung gefahren werden: »Gekleidet in einen langen Rock und eine Kostümjacke wirkt sie wie eine Wiedergängerin aus den Tiefen der Geschichte, eine geisterhaft fremde Zeitzeugin, die den Rassismus und das perfide Vernichtungssystem in einem irritierenden Tonfall erläutert, als ob sie persönlich mit den SS-Schergen bekannt gewesen sei« (Lenssen 2019: 119). Das Stück und auch der Film enden mit einem der stärksten symbolischen Bilder: Die Jüdin Madi wiegt den Palästinenser Khaled in ihren Armen, weinend lehnt er sich an sie an, sie umfasst ihn von hinten und schaukelt sanft mit ihm hin und her. Ob diese Aufnahmen auf die Pietà-Motivik anspielen sollen, bleibt offen, trotzdem werden Assoziationen der Nächstenliebe, des Verzeihens, des Todes und der Auferstehung aufgerufen.

Balagan ist eine Geschichtsanalyse. Schon die Recherchen, mit denen sich Andres Veiel auf das Projekt vorbereitet hat, zeigen das deutlich: Er studierte Tom Segevs Darstellung *Die siebte Million* (1991), in welcher der Historiker herausarbeitet, dass die Kibuzim stärker an ihrem Ziel der Gründung des israelischen Nationalstaates interessiert gewesen seien als an der Aufnahme geschwächter KZ-Überlebender (Lenssen 2019: 120), Eyal Sivans Dokumentarfilm *Izkor (Remember)* über Rituale des israelischen Gedenkens und Claude Lanzmanns *Shoah*, er las Henryk M. Broders *Der ewige Antisemit*, Saul Friedländers *Kitsch und Tod* und beschäftigte sich mit dem Zweiten Golfkrieg und seinen Auswirkungen auf Israel (ebd.: 126). Veiel realisiert, dass in Israel »eine ganz andere, schmerzhafte Notwendigkeit existiert, [...] sich mit Geschichte auseinanderzusetzen« (zit. in Daum 2000), zugleich erkennt er während der Ausarbeitung von *Balagan* aber auch »in der Unbedingtheit seiner Protagonisten, sich mit der eigenen Geschichte auseinanderzusetzen, eine Affinität zu sich selbst« (Fischer 2009: 74). Wieder erfährt er, dass sein eigenes Einbezogensein in die Geschichte die Grundlage bildet für deren Untersuchung. *Balagan* zeigt außerdem, dass für Andres Veiel mit einer Erkenntnis von Geschichte immer auch ihre Erlösung, also ihre existenzielle Relevanz für die gesellschaftspolitischen Prozesse der Gegenwart verbunden ist. Er stellt in seinem Film deutlich heraus, dass die Arbeit der Schauspieler nicht darauf abzielt, in der Vergangenheit zu schwelgen (die Blasphemie dieses Begriffes wird von ihnen explizit thematisiert), sondern die gegenwärtigen Konflikte zu bearbeiten und die geistigen Lebensbedingungen der Nachgeborenen der Opfer wahrzunehmen und mitzugestalten. So wird gleich an den Beginn des Films eine Interviewsequenz gestellt, in der Madi betont: »Es ist kein Stück über den Holocaust. Es ist ein Stück über unser Leben als Israelis, hier und heute« (0.04.24). Es geht ihr um eine Gestaltung der Gegenwart – dafür ist aber die Vertiefung in die historische Erinnerung notwendig. Immer wieder wird Madis Überzeugung wahrnehmbar, »dass man sich für die Versöhnung mit der Vergangenheit ins Herz seiner Feinde begeben muss« (Wach 2006: 7) – und deshalb setzt sie sich auch rückhaltlos den Klängen und Wirkungen eines Horst Wessel-Liedes aus. Indem Andres Veiel dieses Bemühen dokumentiert, praktiziert er bereits die kompromisslose Ästhetik von *Black Box BRD* und *Der Kick*, radikale Gegensätze und Widersprüche zu Wort kommen zu lassen, zu durchleben und dabei die verkrusteten Begriffe und Urteile aufzubrechen, die einem wirklichen Verstehen der betrachteten Phänomene im Wege stehen.

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