Andre Bartoniczek

ÄSTHETISCHE GESCHICHTS-ERKENNTNIS

Historische Erinnerung im filmischen Werk Andres Veiels

[transcript] Histoire

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Andre Bartoniczek
Ästhetische Geschichtserkenntnis

Histoire | Band 197

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Andre Bartoniczek, geb. 1965, ist Deutsch- und Geschichtslehrer, Historiker und Dozent in der Lehrer*innenausbildung. Seine Forschungsschwerpunkte sind die deutsche Geschichte, Geschichtserkenntnis, Ästhetik und Geschichtspädagogik.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Andre Bartoniczek

Ästhetische Geschichtserkenntnis

Historische Erinnerung im filmischen Werk Andres Veiels

[transcript]

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Diese Arbeit wurde als Dissertation mit dem ursprünglichen Titel »Ästhetische Geschichtsreflexion im filmischen Werk Andres Veiels« von der Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften des Karlsruher Instituts für Technologie (KIT) angenommen. Der Tag der mündlichen Prüfung war der 04.10.2021.

The EOSC Future project is co-funded by the European Union Horizon Programme call INFRAEOSC-03-2020, Grant Agreement number 101017536

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht durch das Projekt EOSC Future.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de)
Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld
© Andre Bartoniczek

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Umschlagabbildung: Klaus Medau
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
Print-ISBN 978-3-8376-6063-0
PDF-ISBN 978-3-8394-6063-4
https://doi.org/10.14361/9783839460634
Buchreihen-ISSN: 2702-9409
Buchreihen-eISSN: 2702-9417

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
Besuchen Sie uns im Internet: *https://www.transcript-verlag.de*
Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter *www.transcript-verlag.de/vorschau-download*

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Inhalt

I. Einleitung 7

II. Die Tradition des künstlerischen Arguments
Geschichtsreflexion zwischen Wissenschaft und Dichtung 19
II.1. Die Goethezeit 19
II.2. Der kritizistische Einwand: Niebuhr und Büchner 29
II.2.1. Barthold Georg Niebuhr 29
II.2.2. Georg Büchner 30
II.3. Geschichtswissenschaft im 19. Jahrhundert –
Aporien und ein ästhetisches Zugeständnis 38
II.3.1. Leopold von Ranke 38
II.3.2. Theodor Mommsen 40

III. Geschichte im Dokumentarfilm 43
III.1. Filmhistorische Voraussetzungen 43
III.1.1. Die Anfänge 43
III.1.2. Direct Cinema 48
III.1.3. Die konstruktivistische Wende 53
III.1.4. Gegenreaktionen 59
III.2. Geschichte als Gegenstand des Dokumentarfilms 61
III.2.1. Alain Resnais: *Nacht und Nebel (Nuit et brouillard),* (1955) 61
III.2.2. Erwin Leiser: *Mein Kampf* (1959) 66
III.2.3. Michail Romm: *Der gewöhnliche Faschismus* (1965) 69
III.2.4. Alexander Kluge: *Brutalität in Stein* (1960) 72
III.2.5. Die Rolle des Fernsehens 76
III.2.6. Der Durchbruch zum historischen Interviewdokumentarismus 81
III.2.6.1. Erika Runge: *Warum ist Frau B. glücklich?* (1967/68) 86
III.2.6.2. Hans-Dieter Grabe 94
III.2.6.3. Eberhard Fechner 114
III.2.6.4. Klaus Wildenhahn: *Barmbek: Der Aufstand wird abgebrochen.
Über den Hamburger Aufstand Oktober 1923* (1971) 132

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

III.2.6.5. Marcel Ophüls: *Das Haus nebenan – Chronik einer französischen Stadt im Kriege* (1969) 135
III.2.7. »History goes pop«? – Konsequenzen des Konstruktivismus für den geschichtlichen Dokumentarfilm 140

IV. Andres Veiel 147
IV.1. Biographische Aspekte 147
IV.2. *Black Box BRD* (2001) 165
IV.2.1. Der Entstehungsprozess 165
IV.2.2. Analyse 169
IV.2.2.1. Der Titel 169
IV.2.2.2. Die Exposition 171
IV.2.2.3. Personalisierung: Geschichte als Biographie 179
IV.2.2.4. Die Gesamtkomposition 194
IV.2.2.5. Bilder 204
IV.2.2.6. Reenactment 241
IV.2.2.7. Interviews 255
IV.2.2.8. Zeit 271
IV.3. *Der Kick* (2006) 278
IV.3.1. Der Entstehungsprozess 278
IV.3.2. Analyse 282
IV.3.2.1. Interviews 282
IV.3.2.2. Verfremdung 285
IV.3.2.3. Zeit 294
IV.3.2.4. Der Umgang mit den Dokumenten 301
IV.3.2.5. Der Titel 322
IV.3.2.6. Exkurs: *Uckermark* von Volker Koepp und *Zur falschen Zeit am falschen Ort* von Tamara Milosevic 324
IV.4. *Wer wenn nicht wir* (2011) 335
IV.5. Perspektivische Wendung: *Beuys* und *Let them eat money. Welche Zukunft?!* 344

V. Schluss 353

VI. Literatur 387

VII. Filmographie 411

VIII. Anhang: Interviews mit Andres Veiel 415
VIII.1. Interview, Berlin, 27. Januar 2018 415
VIII.2. Interview: Berlin, 1. Juni 2018 433

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

I. Einleitung

Bereits mit dem ersten Auftreten deskriptiver, mythologiekritischer Historiographie in der Antike (v.a. bei Herodot und Thukydides) erhob sich der Einspruch gegen sie. Das aristotelische Diktum, der Geschichtsschreiber unterscheide sich dadurch vom Dichter[1], dass er »das wirkliche Geschehen« mitteile, während der Dichter darstelle, »was geschehen könne«, sodass »die Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung« sei (Poetik, Kap. 9, Satz 2-3), markierte den wesentlichen Einwand: Eine systematische Erfassung geschichtlicher Zusammenhänge sei nicht durch Tatsachenbeschreibungen zu gewinnen, sondern bedürfe geeigneterer, nämlich künstlerischer Verfahren, weil erst diese eine empirisch nicht beschreibbare, sondern verborgene, als Potenzialität wirksame Ebene historischer Ursachen erfassten.

Bis in die Gegenwart hinein ist diese Skepsis gegenüber einer wissenschaftlichen Erkenntnis von Geschichte nicht verstummt. Im 20. Jahrhundert war es u.a. Walter Benjamin, der – vor allem in seinem Aufsatz *Über den Begriff der Geschichte* (1940) – vehement für eine Befreiung der Geschichtsreflexion aus den Fesseln historischer Wissenschaft eintrat. Mit Anspielung auf Leopold von Ranke hielt er dem Historismus entgegen: »Die Geschichte, welche die Sache zeigte, ›wie sie eigentlich gewesen ist‹, war das stärkste Narkotikum des Jahrhunderts« (Benjamin GS, Bd. V/1: 578). Dieses »Narkotikum« bestand für ihn in dem suggestiven Versprechen, die Gegenwart kausal aus der Vergangenheit herleiten zu können. Er sah stattdessen in den Brüchen und Aporien historischer Prozesse ein Indiz dafür, dass Geschichte nicht aus der chronologischen Abfolge der Ereignisse schlussfolgernd erklärbar sei – vielmehr teile sie sich ausdruckshaft im einzelnen Moment mit: »Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten« (Benjamin 2015: 143). Damit war die ästhetische Dimension von Geschichtsaneignung in Erinnerung gerufen: Viel mehr als die systematisierende Wissenschaft werde ihr die Kunst gerecht – insbesondere in Form der filmischen Montage, die es möglich mache,

1 Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird bei Personenbezeichnungen und personenbezogenen Hauptwörtern die männliche Form verwendet. Entsprechende Begriffe gelten im Sinne der Gleichbehandlung grundsätzlich für alle Geschlechter. Die verkürzte Sprachform beinhaltet keine Wertung.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die Geschichte aus der Bindung an die narrativen Strukturen sprachlicher Darstellung zu befreien und sie durch eine »Liquidierung des epischen Elements« (Benjamin GS, Bd. I/3: 1241) und damit durch eine »Aufsprengung der Kontinuität« (Benjamin GS, Bd. V/1: 594) zu öffnen für Hinweise auf die Potenzialität historischer Prozesse – und damit auf die Zukunft. Die Montage kann – so Benjamin – die empirischen Details der Ereignisse neu kombinieren, aus ihrer Unterwerfung unter eine übergeordnete Teleologie herauslösen und sie in ihrer eigenen Zeichenhaftigkeit zum Sprechen bringen: »Nicht so ist es, dass das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt« (ebd.: 576).

Benjamin rückt mit diesen Positionen ganz in die Nähe der Erinnerungsforschung gegen Ende des Jahrhunderts: Aleida Assmann arbeitete 1999 in ihrer Studie *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* im Anschluss an den Romantiker Charles Lamb, an Aby Warburg und andere Kulturwissenschaftler und Künstler heraus, wie das »Kunstbild« (Zumbusch 2005: 90) bei dem Rezipienten geistesgeschichtlicher Artefakte Erinnerungsprozesse herbeiführe und in diesem Sinne das »Symbol« als zentraler »Stabilisator« von Erinnerung anzusehen sei (Assmann 2009: 224ff. u. 255-257). Auch hier begegnet das ästhetisch generierte Bild als momenthafter Auslöser einer geschichtlichen Erfahrung.

Innerhalb der Geschichtswissenschaft selbst war bereits durch Hayden Whites programmatisches Werk *Metahistory: The historical imagination in nineteenth century europe* (1973) deutlich geworden, dass sie viel stärker, als es bis dahin realisiert worden war, von literarischen Darstellungs- und Deutungsmustern geprägt ist. Im Zuge des konstruktivistischen Paradigmas in der historischen Forschung wurde die Autorität der Tatsachenfeststellung in Zweifel gezogen und Geschichte als »Narrativ« definiert – als ein erzählerisches Konstrukt, das in sich schlüssig sein kann, jedes Sprechen von einer faktischen »Objektivität« aber hinfällig macht: »Die Feststellung von Fakten [verläuft] immer über das Raster der Sprache und deswegen [verkörpert] jede Beobachtung der Wirklichkeit bereits eine subjektgebundene Interpretation derselben« (Lorenz 1997: 35), »die Identität eines Gegenstandes ist also nichts Gegebenes, das ›in der Natur der Dinge‹ liegt, sondern eine Frage der ›Benennung‹, die auf Regeln oder Konventionen in einer Sprachgemeinschaft ruht« (ebd.: 41). Die aktuelle argumentative Grundlage für diese Positionen speist sich aus der Rezeption neurowissenschaftlicher Forschung. Der Historiker Johannes Fried z.B. fasst das Gedächtnis als »aktive[n] Konstrukteur im Gehirn« auf und leitet seine Leistungen aus neuronalen Prozessen ab, in denen vorhandene Engramme immer neu überschrieben und somit letztlich konstruiert werden (Fried 2004: 137f.): »Im Erinnerungsprozess aber wirken dieselben verformenden Faktoren wie bei der primären Wahrnehmung. […] In welchem Umfang das geschieht, entzieht sich dem Bewusstsein und ist nicht zu steuern. Wiederholte Erinnerungen erweitern das Verformungspotential« (ebd.: 139). In seiner historischen Praxis hat das u.a. zur Folge, dass er eine Person wie Benedikt von Nursia einer Kritik der Überlieferungsgeschichte unterzieht und zu dem Resultat gelangt: »Für den Augenblick scheint er nicht mehr zu sein als ein Mythos, eine fromme Legende, ein Phantom, vielleicht eine Projektion« (ebd.: 356).

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Zeitgleich zur Ausbildung des konstruktivistischen Paradigmas hat sich seit Jahrzehnten eine fast unüberschaubare Praxis literarischer und filmischer Geschichtsdarstellungen etabliert, die in Romanen, Dokumentationen und Spielfilmen die Grenzen zwischen Faktum und Fiktion ab- bzw. überschreiten und das Verhältnis von Kunst und Geschichtsreflexion neu definieren: Die Doku-Dramen Heinrich Breloers beispielsweise bearbeiten in einer Mischform von Spielszenen und Dokumentation die RAF-Thematik (*Todesspiel*, 1997) und die Biographien u.a. der Manns (2001), Albert Speers (2004) und Bert Brechts (2019), in seinen Reenactment-Projekten inszeniert Milo Rau 2009/10 auf der Bühne in *Die letzten Tage der Ceausescus* präzise die Verurteilung und Hinrichtung des rumänischen Ehepaars nach. Ein Spielfilm wie *Flug 93* (Paul Greengrass, 2006) zeigt die Ereignisse in der Maschine, die am 11. September 2001 als einzige nicht das von den Terroristen angepeilte Ziel erreichte, sondern über Pennsylvania abstürzte – in den Details seiner Handlung muss der Film weitgehend fiktiv bleiben, zugleich verwendet er aber subtil die Darstellungsformen klassischer Dokumentation (verwackelte Bilder, Einbeziehung nichtprofessioneller, am realen Geschehen beteiligter Akteure u.a.).

Diese Entwicklung könnte leicht als bloße Spielart modernisierter medialer Darstellungsstrategien abgehandelt werden, wenn sie nicht eine solch auffällige Korrespondenz zu der skizzierten wissenschaftsgeschichtlichen Situation aufweisen würde. Die Ineinssetzung von Historie und Narrativ, die sich freimacht von einem Anspruch, Fiktionalität und empirische Objektivität qualitativ zu unterscheiden, bildet für die ästhetische Inszenierungskultur genauso wie für die historische Wissenschaft den Ausgangspunkt für die Vermessung eines noch kaum evaluierten Gestaltungsraumes zwischen willkürlicher Erfindung, suggestiver Unterhaltungsstrategie, unverbindlicher Theorienbildung, aber auch ästhetischer Erkenntnisbemühung und künstlerischer Formung von Geschichtsbildern. Durch die Einsicht in die Grenzen positivistischer Geschichtsauffassung und zugleich in die Bedeutung ästhetischer Verfahren für die historische Analyse hat sich ein Spannungsverhältnis aufgetan, das sich permanent zwischen einem agnostizistischen Verzicht auf einen Erkenntnisanspruch überhaupt und einer Aufwertung der künstlerischen Produktivität bewegt, die Erkenntnis nicht generell bezweifelt, sondern nach neuen Methoden ihrer Umsetzung fragt. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich, dass dieses Spannungsverhältnis schon lange erfasst und dargestellt worden ist: Es gehört zu den erstaunlichsten Phänomenen der Wissenschaftsgeschichte, dass ein ausgewiesener Empiriker, der die positivistische Fixierung auf das materielle Dokument geradezu zum moralischen Gesetz erhoben hat und als einer der Gründerväter der modernen Geschichtswissenschaft gelten kann – Theodor Mommsen –, nach lebenslanger Auseinandersetzung mit den Aporien seiner eigenen »objektiven« Forschung bereits 1905 formuliert hat: »Der Geschichtsschreiber gehört vielleicht mehr zu den Künstlern als zu den Gelehrten« (Mommsen 1905: 11).

Zu den profiliertesten Künstlern, die sich aktuell mit der skizzierten Problematik auseinandersetzen, gehört der Filmemacher und Schriftsteller Andres Veiel. Schon sein erster Film, der sich direkt mit einer historischen Thematik befasst und die Aufarbeitung des Holocaust in Israel zum Gegenstand hat – *Balagan* (1993) –, zeichnet sich durch eine dokumentarische Darstellung aus, die erhebliche künstlerische Provokationen enthält, um dem geschichtlichen Gehalt des Themas gerecht werden zu können. In dem Dokumentarfilm *Black Box BRD* (2001), der zu seinen Hauptwerken zählt, setzt And-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

res Veiel die RAF und die Biographie des Deutsche Bank-Sprechers Alfred Herrhausen miteinander in Beziehung und analysiert einen bedeutenden Ausschnitt der bundesrepublikanischen Geschichte. Sein empirischer Umgang mit dem historischen Material und zugleich sein ästhetisches Verfahren bezüglich Montage, Verfremdung, Fiktionalisierung u.a. hat Maßstäbe gesetzt und wurde mit zahlreichen Auszeichnungen honoriert, zu denen der Europäische und Deutsche Filmpreis (2001 und 2002) gehören. Veiel geht es immer wieder darum, künstlerische Zugänge zu dem »Ursachendickicht«, den »Treibsätzen« der Geschichte zu finden (siehe Interview am 27.01.2018: 425f.). So geht sein Projekt *Der Kick* den Gründen für den brutalen Mord an einem Jugendlichen in der Uckermark nach und stößt zuletzt auf die Strukturen der deutschen Geschichte im 20. Jahrhundert. Es wird zunächst als Theaterstück konzipiert (2005), sofort im Anschluss aber in einer Filmarbeit weitergeführt (2006). Als Veiel erneut auf die RAF-Thematik zugeht, wird ihm deutlich, dass er diesmal den Weg des Spielfilms gehen muss – es entsteht 2011 die Kinoproduktion *Wer wenn nicht wir*, in der die Schicksale Gudrun Ensslins, Bernward Vespers und Andreas Baaders dargestellt werden. In seinem biographischen Porträt von Joseph Beuys, das an vielen Stellen historische Tiefenschichten des 2. Weltkriegs und der Entwicklung der BRD berührt, arbeitet er wieder radikal dokumentarisch und beschränkt sich auf die Montage des Foto- und Filmmaterials, das es zu dem Künstler gibt, und auf einige Interviews (*Beuys*, 2017). Der Film wird u.a. prämiert mit dem Deutschen Filmpreis (2018). Bereits 2017 beginnt Andres Veiel ein mehrstufiges Projekt, in dem er erstmalig im Sinne der beuysschen Idee einer »Sozialen Plastik« gemeinsam mit einer großen Zahl von Experten und interessierten Teilnehmern in einer Abfolge von Symposien eine historische Analyse durchführt, um auf ihrer Grundlage Zukunft zu imaginieren. Den Abschluss des im Deutschen Theater (2017) und im Kronprinzenpalais (2018) in Berlin veranstalteten kommunikativen Prozesses bildet ein von Veiel verfasstes Theaterstück mit dem Titel *Let them eat money. Welche Zukunft?!* (Deutsches Theater Berlin, 2018).

Geschichte wird für Andres Veiel immer wieder zum Sujet seiner künstlerischen Arbeit. Selbst in seinem ersten Kinofilm *Winternachtstraum* (1990/91), der vordergründig eine einzelne Frau porträtiert – die 83jährige jüdische Schauspielerin Inka Köhler-Rechnitz, die an ihrem Lebensende noch einmal die Möglichkeit erhält, in Görlitz an ihre abgebrochene Karriere anzuknüpfen und auf der städtischen Bühne ein von Veiel geschriebenes Stück zu spielen –, brechen in den Interviews Erinnerungen hervor, die an die Traumata der Nazi-Zeit rühren. In der vielbeachteten dokumentarischen Aufarbeitung der Suizide dreier ehemaliger Mitschüler Veiels (*Die Überlebenden*, 1996) verweisen deren Lebensläufe mehrfach auf die historischen Umbrüche der 60er und 70er Jahre.

Biographisch setzt die Auseinandersetzung mit historischen Fragestellungen bei dem 1959 geborenen Künstler schon früh ein, da er massiv mit den elterlichen Erfahrungen aus der NS-Zeit konfrontiert war und es im Jugendalter zu direkten Begegnungen mit den Mitgliedern und Folgeereignissen der 68er-Bewegung kam (siehe Kap. IV.1.).

Die Geschichte bildet ein Kernthema in Veiels Schaffen. Sein Werk stellt einen wesentlichen Beitrag zur Reflexion über den Zusammenhang von historischer Analyse und ästhetischer Produktion bzw. über historische Methodik überhaupt dar. In einem auffälligen Missverhältnis dazu steht das Ausmaß der bisherigen wissenschaftlichen

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Reaktion auf seine Arbeiten. Es gibt bisher zwei Monographien, die sich mit dem Werk und der Biographie Veiels beschäftigen. 2009 erschien die Publikation *Das Kino des Andres Veiel. Politische Filme im Balanceakt zwischen Dokument und Fiktion* von Nikolas E. Fischer – sie ist die überarbeitete Fassung der 2007 an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz angenommenen Diplomarbeit im Fachbereich Sozialwissenschaften, Medien und Sport. In dieser Arbeit wird zum ersten Mal das bis dahin vorliegende Gesamtwerk Veiels zusammenhängend dargestellt. Dem Autor geht es darum, in Werkanalysen und biographischen Untersuchungen sowie zwei Interviews zu klären, worin der Grund für den Erfolg der Dokumentarfilme Veiels liegt, die maßgeblich dazu beigetragen haben, diese künstlerische Gattung populär und zu einem wesentlichen Bestandteil des gesellschaftlich-politischen Diskurses zu machen (N. Fischer 2009: 3). Sein Interesse gilt vor allem der ästhetischen Methode Veiels, deren spezifisches Merkmal er darin sieht, Dokumentarismus und fiktionale Erzählformen synthetisch zu verbinden: »Andres Veiel macht keine ›klassischen‹ Dokumentarfilme, sondern vereint dokumentarische *und* fiktionale Gestaltungsmittel zu einer Ausdrucksform« (ebd.).

Einen stärker biographischen Ansatz verfolgt die Darstellung von Claudia Lenssen: *Andres Veiel. Streitbare Zeitbilder* (2019). Sie hebt Andres Veiel als einen der »erfolgreichsten Autorenregisseure der deutschen Filmlandschaft nach der Wiedervereinigung« hervor und bescheinigt ihm ein »Gesamtwerk, in dem sich Geschichtsbilder, Zeitdiagnosen und unerwartet persönliche Momentaufnahmen seiner Figuren und Protagonisten verschränken«, und das »von Begegnungen und Biographien erzähl[t], die über sich hinaus auf soziale und historische Bedingtheiten verweisen – offen genug, um im Nachhall neue Fragen auszulösen« (Lenssen 2019: 7f.). Claudia Lenssen bearbeitet jedes bis 2018 entstandene Werk Veiels in einem eigenen Kapitel, geht dabei vor allem aber auf die biographischen Hintergründe und die Entstehungsbedingungen der jeweiligen Arbeit ein. Die werkanalytischen Passagen bleiben eher kurz und skizzenhaft.

Obwohl Lenssen die spezifisch historischen Motive im Werk Veiels anspricht und auch Nikolas Fischer die politische Historie als »eines der Hauptmomente seines Schaffens« hervorhebt (N. Fischer 2009: 4), bearbeiten beide Autoren nicht explizit die Frage nach einer historischen Methodik, die einen wesentlichen Faktor des künstlerischen Schaffens von Andres Veiel ausmacht. Bezüglich der konkreten Analyse seiner Arbeiten gibt es viele inhaltliche und ästhetische Aspekte zu ergänzen – bei Fischers Studie kommt noch der Sachverhalt hinzu, dass sie die nach 2009 entstandenen Produktionen nicht berücksichtigen konnte.

Neben diesen beiden Publikationen erschienen einzelne Aufsätze bzw. Kapitel über Veiels filmische Ästhetik, die im Kontext größerer Gesamtuntersuchungen entstanden. Hervorzuheben ist hier vor allem das Kapitel *Black Box BRD* von Sonja Czekaj in ihrer Studie *Deutsche Geschichtsbilder – Filme reflektieren Geschichte. Modellierungen historischer (Dis-)Kontinuität in selbstreflexiven Non-Fiction Filmen* (2015). Diese Darstellung leistet eine stringente und detaillierte Analyse unterschiedlicher stilistischer Mittel, die Veiel in dem Film zur Anwendung bringt, und bezieht sie direkt auf die Frage nach der Struktur historischer Erinnerung. Das Kapitel konzentriert sich auf ausgewählte Passagen des Films sowie auf einzelne film- und geschichtstheoretische Aspekte und arbeitet in aller Kürze wesentliche Perspektiven heraus, die für die Themenstellung maßgeblich sind und auch in der vorliegenden Untersuchung eingehend behandelt werden. Da-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zu gehört die ausdrückliche Unterscheidung von Vergangenheitsrekonstruktion und Erinnerungsbild – erstere hält Sonja Czekaj für illusorisch, weil sie immer vermittelt ist über die Erinnerungsleistung des individuellen Gedächtnisses. Den Ausgangspunkt historischer Analyse sieht sie in der Tatsache gegeben, dass »das historische Ereignis einzig über das Gedächtnis zugänglich« sei (ebd.: 178), dessen Arbeit allerdings immer ein Stück weit virtuell sei. Diesen Sachverhalt sieht sie in *Black Box BRD* thematisiert: »Letztendlich erscheint nicht die Vergangenheit filmisch rekonstruierbar, sondern die Erinnerungsbilder werden als solche erkennbar gemacht« (ebd.: 179). Unter Bezugnahme auf Henri Bergson und Gilles Deleuze kennzeichnet Sonja Czekaj Geschichtsreflexion als ästhetische Analyse von Erinnerungsprozessen. Dementsprechend skizziert sie eine Reihe konkreter künstlerischer Verfahren in *Black Box BRD*, die eine solche Analyse betreiben: die Verwendung privater Super 8-Archivaufnahmen, die durch Kontrastmontage erzeugten Verunsicherungen kausaler Erklärungsmechanismen, den Einsatz von Reenactments, die Verfremdung des Bildmaterials durch grobkörnige Schwarz-Weiß-Aufnahmen u.v.m. Einen zentralen Stellenwert nehmen vor allem die Hinweise auf Veiels Umgang mit Zeitstrukturen ein: Die Auflösung chronologischer Linearität zugunsten elliptischer Formen des Erzählens macht die Autorin für eine adäquate Charakterisierung von historischen Erinnerungsprozessen genauso verantwortlich wie die Konzentration bestimmter Bildinhalte in symbolhaften »Kristallbildern« (nach der Formulierung Deleuzes, siehe ebd.: 186), in denen sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft tableauhaft zusammenschieben. Sonja Czekaj konstatiert in diesem Sinne, dass *Black Box BRD* »die Grenzen zwischen Dokumentation und Fiktion« aufsprenge und in einem »prismatische[n] Blick auf Geschichte […] das zeitlich je Abgeschlossene […] für die Bedeutungsstiftung in der Gegenwart wiedereröffnet« (ebd.: 186f.).

Eine sehr ausführliche Darstellung zu Veiels *Der Kick* enthält das Kapitel *Filmanalyse III: ›Der Kick‹* in Carola Flads Studie *Jugend im Dokumentarfilm* (2010). Knapper, interpretatorisch aber dichter ist der Aufsatz von Ursula von Keitz über das *Drama der Dokumente. Zur Referenzproblematik in Andres Veiels Film ›Der Kick‹* (2009). Eine Thematisierung des Zusammenhangs von historischer Reflexion und filmischer Ästhetik enthalten allerdings beide Untersuchungen nicht.

Waltraud W. Wende behandelt im Kapitel *Eine Ruhigstellung der Zuschauer will sich nicht recht ergeben: Black Box BRD (2001) und Der Kick (2005/06)* in ihrer Monographie *Filme, die Geschichte(n) erzählen. Filmanalyse als Medienkulturanalyse* (2011) beide der genannten Filme, bleibt aber in der eigentlichen filmischen Analyse weitgehend allgemein und berührt nur sehr anfänglich den Zusammenhang von Geschichte und ästhetischer Darstellung (»Geschichten«).

Eine gründliche Untersuchung der künstlerischen Auseinandersetzung Andres Veiels mit den Prozessen historischer Reflexion steht also aus. Die vorliegende Arbeit verfolgt diese Zielsetzung, indem sie in einer detaillierten Analyse seiner Werke das ästhetische Verfahren herausarbeitet, mit dem Veiel sich der Geschichte annähert. Daraus ergibt sich die Auswahl der Produktionen, die in dieser Untersuchung behandelt werden. Den Schwerpunkt bilden *Black Box BRD* und *Der Kick*, weil diese Werke explizit die Geschichte zum Gegenstand ihrer Analyse machen. Beide setzen fast in der Gegenwart an (Ende des 20. und Beginn des 21. Jahrhunderts) und führen den Zuschauer im Zuge einer geschichtlichen Ursachenforschung sukzessive bis in die NS-Zeit zurück. *Black Box*

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

BRD formuliert letztlich mit dem Porträt Alfred Herrhausens die aktuelle Frage nach einem sozial verantwortlichen Bankenwesen und Wirtschaftslebens, um schließlich zurückzugehen bis in die Kindheit des Protagonisten, zu der u.a. auch die Zeit in einer nationalsozialistischen Eliteschule gehört. Mit dem RAF-Terroristen Wolfgang Grams wird eine Persönlichkeit vorgestellt, die ebenfalls sehr aktuelle Fragestellungen hinsichtlich einer gerechten, solidarischen Gesellschaft sowie der Problematik von Stärke und Scheitern idealistischer Weltbilder aufwirft – um u.a. in einer der Schlüsselszenen des Filmes die stammelnden Erinnerungen des Vaters wiederzugeben, der versucht zu artikulieren, warum er als junger Mann freiwillig der Waffen-SS beigetreten ist. In *Der Kick* bildet den Ausgangspunkt der Darstellung der Mord dreier junger Männer 2002 in der Uckermark an ihrem eigenen Freund. Wie im klassischen analytischen Drama dringt die fortschreitende und zugleich chronologisch rückläufige Handlung bis in den Kern der Katastrophe vor und legt dabei entscheidende traumatische Erinnerungen an Ereignisse des 2. Weltkrieges frei. Die historische Rückwendung setzt mit den Erinnerungsfragmenten an die Nachrichten von dem Ereignis in Potzlow 2002 ein, durchläuft die Nachwendezeit in der Uckermark, die DDR-Geschichte, um schließlich und unvermutet noch die nächste Schicht abgesunkener Vergangenheit aufzuschließen: die Zeit des Nationalsozialismus. Das komplexe Gesamtprojekt *Der Kick* wird in erster Linie im Hinblick auf seine filmische Ausarbeitung betrachtet. Das Theaterstück wird in einem Vergleich ebenfalls herangezogen, um letztlich aber die spezifischen Qualitäten der filmischen Variante ansichtig machen zu können.

Auch *Balagan* führt von der brisanten politischen Konfliktsituation zwischen jüdischen und palästinensischen Israelis durch Zeitzeugenäußerungen zu Erinnerungen an den Holocaust zurück. Andres Veiel hatte 1992 den Auftrag angenommen, das »Theaterzentrum Akko« zu porträtieren – eine Schauspielgruppe, die die dramatische Performance *Arbeit macht frei vom Toitland Europa* inszeniert hatte und damit internationale Beachtung fand (siehe Kap. IV.1.). Die Provokation bestand unter anderem darin, dass zu den Schauspielern auch ein Palästinenser gehörte, der durch sein künstlerisch-politisches Engagement mit beiden Seiten – mit den z.T. sehr distanziert reagierenden jüdischen Zuschauern, aber fast noch gefährlicher mit seinen eigenen Landsleuten, die ihn für einen »Verräter« hielten – in Konflikt geriet. Genauso provokant war die künstlerische Umsetzung der Performance, die bis zu Selbstgeißelungen, Gewaltbildern, aber auch intimen Gesprächsmomenten mit Holocaust-Überlebenden und einer Busfahrt zu einem den Nationalsozialismus thematisierenden Museum mit dortiger Führung durch den palästinensischen Schauspieler reichte, der vor Ort seinen früheren Lehrer mit den Worten zitierte: »Schade, dass Hitler nicht das ganze jüdische Volk vernichtet hat«.

Veiels vielfach prämierte Dokumentation[2] ist durch die Verschränkung der Zeitebenen, die Darstellung jüdischer und palästinensischer Schicksale, die Charakterisierung betroffener Orte und die direkte Problematisierung der Möglichkeit einer adäquaten

2 *Balagan* erhielt 1993 den F.I.C.C. Preis und den Findlingspreis der Internationalen Leipziger Dokumentarfilm-Woche, 1994 den Otto-Sprenger-Preis, den Friedenspreis der Internationalen Filmfestspiele Berlin, den Hauptpreis der International Federation of Film Societies sowie den Deutschen Filmpreis in Silber.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Aufarbeitung des Holocaust eine dezidierte Arbeit über die Erinnerung und das Verstehen von Geschichte. Trotzdem weist sie noch nicht ganz die spezifischen Merkmale auf, die später für die Ästhetik Andres Veiels signifikant werden: Die Radikalität ihrer künstlerischen Form verdankt sich z.T. der Wiedergabe der extremen Ästhetik des »Theaterzentrums Akko«, nicht ausschließlich der eigenen filmästhetischen Sprache. *Balagan* beschränkt sich, obwohl einige der späteren filmischen Gestaltungsmittel bereits anklingen, ein Stück weit noch auf die klassischen Formen des Dokumentarfilms – vor allem auf die Verwendung von Interviews und auf örtliche Aufnahmen. *Black Box BRD* und *Der Kick* gehen in der Freiheit der Montage, in der Hinzufügung von Reenactments, in verfremdenden Verfahren u.a. darüber deutlich hinaus. Sie eröffnen quasi das »klassische Werk« Veiels. Die frühe Arbeit *Balagan* wird deshalb – wie der bereits erwähnte Kino-Debutfilm *Winternachtstraum* – im Kontext einer biographisch-werkgeschichtlichen Skizze näher beschrieben und kommentiert.

Weitere Kapitel widmen sich dem Spielfilm *Wer wenn nicht wir,* dem Dokumentarfilm *Beuys* und der Theaterproduktion *Let them eat money. Welche Zukunft?! Wer wenn nicht wir* soll kürzer behandelt werden, weil dieser Film mit Ensslin, Vesper und Baader zwar maßgebliche Exponenten der deutschen Geschichte porträtiert und eine explizite historische Analyse vornimmt, gleichzeitig aber für das Oeuvre Veiels bisher singulär bleibt und deutlich weniger Hinweise auf einen spezifischen geschichtsmethodischen Ansatz Veiels enthält. *Beuys* entwirft wie *Winternachtstraum* das Porträt einer einzelnen Persönlichkeit. Joseph Beuys war allerdings durch seine Kunst und sein gesellschaftliches Wirken derartig eng mit der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts verbunden, dass seine Biographie immer wieder deren historische Entwicklung beleuchtet und insofern der Film zumindest in einigen charakteristischen Linien hinsichtlich der intendierten Thematik untersucht werden soll – zumal er einige ausgesprochen innovative methodische Gestaltungsmittel enthält, die unmittelbar die Frage nach dem Gelingen historischer Deutung betreffen.

Der Film wird zusammen mit dem fast zeitgleich mit seiner Fertigstellung initiierten Theaterprojekt *Let them eat money. Welche Zukunft?!* behandelt, weil beide Arbeiten eine Zäsur im Schaffen Veiels markieren, die sich in einer Umwendung historischer Analyse vergangener Geschichtsereignisse in eine produktive Gestaltung gesellschaftlicher Zukunft ausdrückt. Auch in dem Theaterprojekt geht es um Geschichte: Es ist das Ergebnis intensiver historischer Deutungsanstrengungen, mit denen die an zwei Symposien beteiligten Experten und Teilnehmer anhand politischer, ökonomischer und kultureller Untersuchungen vergangene und gegenwärtige Entwicklungsprozesse ausgewertet und auf dieser Grundlage Zukunftsszenarien entworfen haben – die dann wiederum in das Theaterstück von Andres Veiel eingeflossen sind. Das Projekt lässt die Abbildung der Vergangenheit am Ende hinter sich und widmet sich einer zukunftshistorischen Phantasiebildung, die einen konkreten Beitrag zur Bewältigung der gesellschaftlichen Herausforderungen leisten will, die aus der Zukunft und größten Teils schon aus der Gegenwart auf den Zeitgenossen zukommen. Andres Veiel betont, dass er dieses Anliegen zu einem wesentlichen Teil aus seiner Beschäftigung mit Joseph Beuys bezieht: »Seinem Verständnis nach ist das Denken ein ›plastischer Vorgang‹, ein Bewegungsmoment, und als solches der erste Schritt zu einer Veränderung. […] Es ist absolut wichtig in einer Zeit, in der sich immer mehr Menschen nach einer Vergangen-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

heit sehnen, die es im Hinblick auf Abgrenzungen, Protektionismus und ein Denken in kleinen Maßstäben so nie gegeben hat. Beuys besteht darauf, dass uns die Zukunft nicht einfach geschieht, sondern dass sie nach unseren Bedürfnissen und Notwendigkeiten diskutiert und gestaltet werden kann« (zit. in Lenssen 2019: 44-46). Die beiden genannten Werke zielen also explizit auf ein Verständnis des Zusammenhangs von geschichtlicher Vergangenheit, Gegenwart und Möglichkeiten der Zukunftsgestaltung – in ähnlicher Weise, wie dies bereits 1979 durch Reinhart Koselleck geschehen ist, der in seiner Schrift *Vergangene Zukunft – Zur Semantik geschichtlicher Zeiten* die Bedingtheit des historischen Blickes durch die aus der Zukunftsausrichtung des forschenden Interesses herrührende Fragestellung herausgearbeitet hat (Koselleck 1989: 191ff.). Das Kapitel über *Beuys* und *Let them eat money. Welche Zukunft?!* ist in diesem Sinne als ein perspektivischer Ausblick auf die Konsequenzen des aktuellen künstlerischen Ansatzes Andres Veiels formuliert.

Die vorliegende Untersuchung verfolgt den Ansatz, die ästhetischen Verfahrensweisen Andres Veiels zu beschreiben, mit denen er sich der Geschichte nähert. Es geht also weniger um eine Diskussion historischer Theoriebildungen als vielmehr um eine konkrete Analyse künstlerischer Mittel im Werk Veiels und um ihre Unterschiede gegenüber anderen filmischen Versuchen, Geschichte zu erfassen. In Spielfilmen und in den hybriden History-Formaten des Fernsehens gibt es seit Jahrzehnten in unterschiedlichsten Varianten Mischformen von Dokumentation und Fiktion – in Romanen und Dramen seit Jahrhunderten. Nur eine detaillierte Analyse der Formmerkmale von Veiels Arbeiten und ihrer jeweiligen Wirkung auf den Rezipienten erlaubt, ihre spezifische Leistung für die historische Reflexion kenntlich zu machen und sie von anderen Formen abzuheben. Der Einsatz von Zeitzeugeninterviews, nachgestellten Szenen, ästhetisierenden Bildverfremdungen gehört heute zum Standard historischer Dokumentation – das scheinbar identische Stilmittel kann aber bei näherem Hinsehen eine ganz andere Gestalt annehmen und zu einer vollständig anderen Bewertung seiner ästhetischen Funktion und Qualität führen. Wenn Andres Veiel in *Black Box BRD* mit Interviews arbeitet, sind sie z.B. oft wesentlich länger und gedehnter als in den üblichen Geschichtsdokumentationen und provozieren den Zuschauer durch eine Aufmerksamkeit dem Gesprächspartner gegenüber, die ihn bisweilen an die Grenzen seiner filmischen Sehgewohnheiten führt – während Interviews sonst oft als kurze Authentizitätsbeweise eingesetzt werden, illustrieren oder einfach Abwechslung bringen sollen. Wenn mehrfach eine Mercedes-Wagenkolonne gezeigt wird, die sich auf die beiden Türme der Deutschen Bank in Frankfurt zubewegt, und trotzdem auf eine schauspielerische Darstellung Alfred Herrhausens verzichtet wird, dann erhält das Reenactment hier eine ganz andere Funktion als die Füllung einer Anschauungslücke. Der Gehalt des jeweiligen Verfahrens ergibt sich immer erst aus der individuellen Gestalt seiner Ausformung.

Für eine Kontextualisierung des Werkes Andres Veiels reicht es insofern nicht aus, an einzelnen exemplarischen Texten und Filmen aus dem engeren zeitlichen Umkreis seiner Arbeiten deren Einordnung vorzunehmen – zu differenziert ist die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen historischer Empirie und Fiktion seit über 200 Jahren, als dass Veiels Ansatz aus einem solchen reduzierten Vergleich zu charakterisieren wäre. Die Untersuchung macht es sich deshalb in einem ersten Kapitel zur Aufgabe, die Genese der künstlerischen Erkenntniszugänge zur Geschichte seit der Goethe-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zeit aufzuarbeiten. Goethe und seine Zeitgenossen haben eine Reflexion über das Verhältnis von Kunst und Geschichtsanalyse herbeigeführt, die in ihrer Gründlichkeit und Argumentationstiefe eine geistesgeschichtliche Zäsur darstellt und in vielen Aspekten die Diskurse des 20. und 21. Jahrhunderts vorwegnimmt. Zum Selbstverständnis der sich im 19. Jahrhundert herausbildenden modernen Geschichtswissenschaft gehörte es, sich gegen diese ästhetischen Ansätze abzugrenzen. Schon früh zeigten sich allerdings die Aporien, die dem historistischen Konzept innewohnen. Auf die Bedeutung Theodor Mommsens in diesem Zusammenhang wurde bereits hingewiesen. Die vorliegende Darstellung schließt – abgesehen von den Ausführungen zum Konstruktivismus, die in die filmgeschichtlichen Kapitel integriert sind – den wissenschaftsgeschichtlichen Abriss mit ihm ab, weil sich in seinen Positionen die Problemstellung artikuliert, die paradigmatisch den späteren geschichtsmethodischen Auseinandersetzungen zugrunde liegt.

Es handelt sich hier auch genau um den Zeitpunkt, an dem die Entwicklung des Films einsetzt. Er erscheint zunächst als die Erfüllung der positivistischen Hoffnung auf eine unverfälschte Registrierung der »tatsächlichen« historischen Welt und wiederholt noch einmal die innerhalb der Wissenschaften eigentlich schon fragwürdig gewordenen Theoreme eines naiven Abbildrealismus. Sofort entsteht aber auch eine filmische Inszenierungskultur, die einen Gegenentwurf zur wissenschaftlichen Weltsicht liefert. In diesem Spannungsverhältnis steht von Anfang an der historische Dokumentarfilm, dessen Ausbildung in einem eigenen Kapitel nachgezeichnet wird.

Es überrascht bisweilen, wie anfänglich und ausschnitthaft entscheidende filmhistorische Durchbrüche z.B. in den Arbeiten von Peter Nestler, Erika Runge, Hans-Dieter Grabe oder Volker Koepp bisher wissenschaftlich bearbeitet wurden. Diese anfänglichen Skizzen beschränken sich in der Regel auf Überblicksdarstellungen oder vereinzelte Aufsätze, die die jeweiligen Künstler allgemein in den Kontext der Filmgeschichte einordnen, ihre Werke in den seltensten Fällen aber einer ausführlichen ästhetischen Analyse unterziehen. Bezüge zu der Frage nach den Möglichkeiten ästhetischer Zugänge zur Geschichte bleiben sporadisch und enthalten nur knappe Hinweise auf das jeweilige künstlerische Verfahren. Dies gilt selbst für die Klassiker des dokumentarischen Geschichtsfilms wie *Mein Kampf* von Erwin Leiser (1960) oder *Das Haus nebenan – Chronik einer französischen Stadt im Kriege* von Marcel Ophüls (1969). Besondere Durchbrüche zum modernen historischen Dokumentarfilm werden Ende der 60er Jahre und in den 90er Jahren sichtbar, sodass diese Etappen einer gründlicheren Aufarbeitung bedürfen, die mit einzelnen Ausnahmen bisher kaum geleistet wurde. Ein genaueres Studium der künstlerischen Ansätze jener filmhistorischen Epochen legt tatsächlich den Sachverhalt einer genetischen Entwicklung frei, aus der sich das künstlerisch-historiographische Vorgehen Andres Veiels erhellt. Veiels Werk enthält direkte Bezüge zu den genannten Filmen von Runge über Grabe bis zu Koepp, aber auch in den Unterschieden z.B. zu Leiser und Ophüls oder später zu Marker, Farocki oder Karmakar äußern sich signifikante Merkmale seiner Ästhetik.

An diese literatur- und filmhistorische Darstellung schließt sich eine biographische Skizze an – nicht um aus ihr Veiels Werk zu erklären, sondern um die Voraussetzungen nachzuvollziehen, die seinen Ansatz nicht begründet, aber ermöglicht haben. Eine solche Berücksichtigung biographischer Aspekte entspricht dem Gegenstand der Untersu-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

chung: Die Arbeiten Veiels zeichnen sich insbesondere durch die große Wertschätzung der Biographik im Kontext historischer Erinnerungsprozesse aus. Ein entscheidendes Motiv seines Schaffens besteht explizit darin, die empiristische Trennung von individueller Erfahrung und geschichtlichem Zusammenhang, Subjekt und historischem Faktum in Frage zu stellen und ihre mögliche Synthese herbeizuführen. Den Hauptteil der Untersuchung bildet dementsprechend dann die Analyse des Werkes mit den bereits charakterisierten Schwerpunktsetzungen.

Veiels Fernsehproduktion *Ökozid* (2020) wurde kurz nach Fertigstellung der Arbeit ausgestrahlt und konnte insofern nicht mehr berücksichtigt werden.

Die vorliegende Arbeit wäre ohne die hilfreiche Unterstützung zahlreicher Menschen nicht denkbar gewesen. Ich möchte ihnen allen an dieser Stelle sehr herzlich danken. Mein erster Dank gilt Prof. Dr. Andreas Böhn, der die Dissertation betreut und ihre Entstehung mit wertvollen Anregungen befördert hat. Herrn Prof. Dr. Rolf-Ulrich Kunze danke ich für die Übernahme des Zweitgutachtens und entscheidende Anstöße bereits zu Beginn des Projekts. Ebenso möchte ich mich bei den Mitarbeitern des *Hauses des Dokumentarfilms* in Stuttgart bedanken, die mir mit großem Engagement eine Reihe von Filmen bereitgestellt haben, deren Berücksichtigung für die Arbeit von wesentlicher Bedeutung war. Mein besonderer Dank gilt meiner Familie, die das Projekt geduldig und liebevoll mitgetragen hat. Nicht zuletzt möchte ich mich bei Andres Veiel bedanken: Die Gespräche mit ihm bildeten durch ihre große Offenheit, die inhaltliche Intensität und vertrauensvolle Atmosphäre einen sehr wertvollen Hintergrund für die gesamte Arbeit.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

II. Die Tradition des künstlerischen Arguments
Geschichtsreflexion zwischen Wissenschaft und Dichtung

II.1. Die Goethezeit

Seit dem 18. Jahrhundert emanzipiert sich Geschichtsdeutung allmählich von der Theologie. Noch ein Hans Sachs vermischt zu Beginn der Neuzeit moralisierende Auslegung und Beschreibung von historischen Sachverhalten: »Hans Sachs' naive Geschichtsdramatik stopft die geschichtliche Welt in die Optik von Schusterstube und Meistersingerbühne; erste Lektionen in Geschichtsdramatik geben die Dichter des Humanismus. Der Autor der Barocktragödie paradiert mit dem ganzen Wissen des Polyhistors, aber der geschichtliche Vorgang bleibt Beispielfall, Exemplum, hingeordnet auf seine religiöse oder höfisch-politische Verweisungsfunktion – moralisches Exempel ist er für die Frühaufklärung« (Hinck 2006: 9). Selbst die schon als wissenschaftliche Geschichtsschreibung anerkannte Historiographie Gatterers, Schlözers und von Heerens (Jaeger/Rüsen 1992: 15) – also der historischen Klasse in Göttingen, die den Anspruch einer sich auf »historische Beweise« abstützenden »lauteren Wahrheit in der Geschichte« erhob (Gatterer 1773: 3) – entpuppt sich bei näherem Hinsehen als überraschend naiv und prinzipiengeleitet: Schlözer teilt die ganze Weltgeschichte in 1600-Jahres-Epochen ein, Daten werden zur besseren Merkbarkeit in Zahlen wie 888, 777, 666 umgewandelt, die biblische Schöpfungsgeschichte geht nahtlos in die empirische Historie über (Schlözer 1773: 46f.). Gatterer definiert als Ziel der Geschichtsschreibung ein »System von Begebenheiten« (Gatterer 1767: 79). Es ist Herder, der in seinen *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784-91) die unwiederholbare Besonderheit des geschichtlichen Ereignisses hervorhebt und bis in seine Umkehrung der Lessingschen Betonung des Primates dichterischer Phantasie gegenüber historischer Faktizität auch das Geschichtsdrama von dokumentarischer »Richtigkeit« abhängig macht (Hinck 2006: 9f). Aber auch Herder betreibt selber noch keine empirische Forschung, sondern interpretiert Geschichte – wie schon der Titel seiner Schrift anzeigt – philosophisch, sodass das Verhältnis von Historiographie und synthetischer Deutung (ob philosophisch oder künstlerisch) offen bleibt.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Einen Einschnitt in der Geschichte dieses Verhältnisses markiert Goethes Drama *Götz von Berlichingen* von 1773, mit welchem dem Dichter »der Durchbruch zum historischen Drama in Deutschland« (Neuhaus 2006: 82) gelungen ist. Goethe erarbeitete sich auf der Grundlage eingehender dokumentarischer Studien empirische Anschauungen von den historischen Verhältnissen zu Beginn der Neuzeit (siehe Große 1993), und zwar nicht zum Zwecke der gedanklichen Konstruktion eines Geschichtssystems, sondern um die einmalige und spezifische Realität der betreffenden Zeit zu untersuchen. Signifikant ist dabei aber, dass er bei der Sichtung historischer Faktizität nicht stehen blieb, sondern sie nur als eine Voraussetzung auffasste, den eigentlichen synthetischen Schritt vollziehen zu können, den er in der Kunst – hier im Drama – umgesetzt sah. Die Verbindung von Empirie und Fiktion erhält bei Goethe eine neue Qualität. Es geht ihm um die autonome Wirklichkeit von Geschichte, die nicht mehr als Exempel oder Vehikel für eine teleologische Weltdeutung dient.[1] Literatur soll sich ganz an die sinnlichen, individuellen Verhältnisse historischen Lebens anschmiegen. Die Räumlichkeit des Stückes wird durch die geographische Faktizität von Landschafts- und Städtenamen (Franken, Spessart, Schwarzenberg, Jaxthausen, Bamberg, Augsburg, Heilbronn) definiert, und die Handlung bewegt sich genauso in die Wälder und Wirtsstuben hinein wie in Berlichingens Burg, den Speisesaal am bischöflichen Hof, in das Schlafzimmer der Adelheid von Walldorf, in ein Rathaus oder auf die Straße. Der *Götz* enthält 56 Szenenwechsel, von denen Goethe rückblickend selber sagt, dass er mit ihnen »alle Theatergrenzen überschritt und sich den lebendigen Ereignissen mehr und mehr zu nähern suchte« (zit. in Neuhaus 1981: 86). Das Personal stammt nicht nur aus der höfischen Adelswelt, sondern ebenso aus dem Nürnberger Kaufmannsstand, dem niederen Militär, dem Bauerntum oder dem »Zigeunerlager«, sprachlich stehen juristische Latinismen neben poetischen Liedstrophen und derber Mundart oder gar maurerischer Ritualsprache (bei dem Strafgericht über Adelheid, 5. Akt). Volker Neuhaus resümiert: »Auch wenn wir dies alles nicht aus den verschiedensten Quellen wüssten, zeugte allein die pralle Fülle der historischen, rechtlichen und ökonomischen Details im *Götz von Berlichingen* für Goethes gründliche Kenntnis der geschichtlichen Realien im Reich des 16. Jahrhunderts« (Neuhaus 2006: 83).

Natürlich könnte auch dies alles zur Illustration für eine bestimmte teleologische Aussage instrumentalisiert werden – entscheidend ist insofern letztlich die Tatsache, wie Goethe mit diesen historischen Detailstudien konkret umgeht. Charakteristisch ist, dass die Szenen ausgesprochen disparat bleiben, also dezidiert keinem vereinheitlichenden, übergeordneten Handlungs- und Deutungsrahmen unterworfen werden. Goethe betont im *Urgötz* sogar explizit die Tatsache, dass die beschriebenen historischen Ereignisse »ohne Verbindung unter sich selbst« stünden (SW I.1.: 496). Er ver-

1 Dem Historiker Luden hält er entgegen: »Die Menschheit? Das ist ein Abstractum. Es hat von jeher nur Menschen gegeben und wird nur Menschen geben« (Goethe 1959: 134). Neben diesem Gespräch mit Luden ist für den angesprochenen Zusammenhang die *Geschichte der Farbenlehre* sehr aufschlussreich, in der Goethe betont, »der schwache Faden« durch die Jahrhunderte werde »durch Individuen durchgeführt« (Goethe HA 14: 49). Deshalb – so Goethe in den *Maximen und Reflexionen* – vollziehe sich Geschichte diskontinuierlich: »Genau besehen kann und soll man von jedem Tag eine neue Epoche datieren« (Maximen und Reflexionen 506, HA 12: 435).

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zichtet auf ein vorausgesetztes gedankliches Einheitsbild von Geschichte, er respektiert ihre eigenständige, nicht systematisierbare Erscheinung, die ihn aber gerade in dieser Eigenschaft erkenntnismäßig anzieht. Er sucht durchaus nach einem Zusammenhang, erkennt aber an, dass dieser sich nicht spekulativ erfassen lässt.

Zu Recht weist Walter Hinck darauf hin, dass aus diesen Tatsachen nun keineswegs das Argument abzuleiten sei, mit dem *Götz* stelle das historische Drama die »eigentliche« Geschichte dar, »eine Rekonstruktion dessen, was tatsächlich war« (Hinck 2006: 9f.). Trotz der gründlichen historischen Recherche und der großen sinnlichen Genauigkeit ist der *Götz* Dichtung. Goethe hat eine Vielzahl bewusster künstlerischer Eingriffe in den geschichtlichen Stoff vorgenommen. Der reale Götz starb 80jährig 1562, der dichterische schon 1517. Historische Schlüsselereignisse wie den Bauernkrieg und den Tod Maximilians schiebt Goethe in einen einzigen zeitlichen Moment zusammen, eine Figur wie Sickingen hat so, wie er sie zeichnet, nie existiert, die meisten Figuren – gerade auch solche maßgeblichen Protagonisten wie Weislingen und Adelheid – sind frei erfunden.

Obwohl Goethe um die Bedeutung historischer Faktizität weiß, verfügt er am Ende frei schöpferisch über die geschichtlichen Inhalte, weil er offensichtlich erst durch einen solchen Schritt – auf der Grundlage des empirisch Tatsächlichen, aber über es hinausweisend – den historischen Gegenstand erfasst sieht: »Diesem historisch richtigen Sachverhalt zuliebe hat Goethe die massivsten Eingriffe in die faktische Überlieferung vorgenommen« (Neuhaus 2006: 89). Dieser Sachverhalt besteht in der Herausbildung des modernen Staates und letztlich des neuzeitlichen Menschen überhaupt. Dieser Wendepunkt interessiert Goethe, denn in ihm und nicht in einer philosophischen Systematik nimmt er den historischen Zusammenhang wahr: Der Wandel ist an den geschichtlichen Ereignissen empirisch zu beobachten und zugleich weisen diese auf einen ursächlichen Hintergrund hin, der unsichtbar, aber wirksam ist – er vermittelt sich nicht der logischen Schlussfolgerung, sondern der Wahrnehmung. Goethe geht es hier um »den geheimen Punkt«, den er in seiner Shakespeare-Rede benennt, »in dem das Eigentümliche unsres Ichs, die prätendierte Freiheit unsres Wollens, mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt« (HA 12: 226). Auf diesen Zusammenhangsbegriff Goethes weist Volker Neuhaus hin, wenn er am *Götz von Berlichingen* die Intention des Dichters beschreibt, »das Individualdrama […] auszuweiten zum Totalgemälde einer Zeitenwende« (Neuhaus 2006: 88).

Goethes kompositorisches Vorgehen korrespondiert mit seinen Äußerungen über den Umgang mit Geschichte: »Die neuere Zeit schätzt sich selbst zu hoch, wegen der großen Masse Stoffes, den sie umfasst. Der Hauptvorzug des Menschen beruht aber nur darauf, inwiefern er den Stoff zu behandeln und zu beherrschen weiß« (HA 14: 49). Goethe unterscheidet also Stoff und historische Realität. Die Dokumente an sich sind für ihn nur »Totengruft« und »Schlackenhalden vergangener Jahrhunderte« (WA 36: 78). Erst die kompositorische Gestaltung des Stoffes führt seiner Auffassung nach in die Geschichte hinein. Er distanziert sich von jedem naiven empiristischen Wahrheitsverständnis und betont immer wieder, dass sachliche Evidenz sich über die *Wirkung* eines Dokuments einstelle. In *Dichtung und Wahrheit* formuliert er: »Bei allem, was uns überliefert, besonders aber schriftlich überliefert werde, kommt es auf den Grund, auf das Innere, den Sinn, die Richtung des Werkes an; hier liegt das Ursprüngliche, Gött-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

liche, Wirksame, Unantastbare, Unverwüstliche, und keine Zeit, keine äußere Einwirkung noch Bedingung kann diesem inneren Urwesen etwas anhaben. […] Das Innere, Eigentliche einer Schrift, die uns besonders zusagt, zu erforschen, sei daher eines jeden Sache, und dabei vor allen Dingen zu erwägen, wie sie sich zu unserm eigenen Innern verhalte, und inwiefern durch jene Lebenskraft die unsrige erregt und befruchtet werde« (HA 9: 509f.). An anderer Stelle spitzt er diese Position radikal zu: »Ein Faktum unseres Lebens gilt nicht, insofern es wahr ist, sondern insofern es etwas zu bedeuten hat« (HA 12, MuR 202). Das mit solchen Fakten durchaus auch historische gemeint sind, die den Wissenschaftler beschäftigen, erhellt sich aus einer Äußerung über Niebuhr, dessen Methode »durch ein ärmliches Wahres uns um etwas Großes bringt, das uns besser wäre. Bisher glaubte die Welt an den Heldensinn einer Lucretia, eines Mucius Scävola und ließ sich dadurch erwärmen und begeistern. Jetzt aber kommt die historische Kritik und sagt, dass jene Personen nie gelebt haben, sondern als Fiktionen und Fabeln anzusehen sind, die der große Sinn der Römer erdichtete. Was sollen wir aber mit einer so ärmlichen Wahrheit! Und wenn die Römer groß genug waren, so etwas zu erdichten, so sollten wir wenigstens groß genug sein, daran zu glauben« (zit. in Bergemann 1981: 150). An den Historiker selber wendet er sich in einem Brief mit der Formulierung, an die Feststellung faktischer Gegebenheiten habe sich noch ein weiterer Schritt anzuschließen: »Wir thun's, wir verarbeiten das Gegebene, und wie? Als Poeten, als Rhetoren!« (zit. in Hensler 1839: 361).

Erst in der dichterischen Aufarbeitung der empirischen Erscheinungen liegt für Goethe Geschichtserkenntnis vor. Letztlich entspricht dies einer Fortführung und zugleich Vertiefung des aristotelischen Ansatzes in der *Poetik*: Wenn Goethe am 7. März 1801 an Schiller schreibt, der Dichter stehe »zwischen dem Philosophen und Historiker und befinde[t] sich auf dem Gebiet des eigentlichen Gehalts, wenn jener die Form und dieser den Stoff bringt« (WA IV, 15: 188), dann bestätigt er einerseits genau die Kontrastierung von Dichter und Geschichtsschreiber, die auch schon Aristoteles vorgenommen hatte, andererseits differenziert er den Begriff des Philosophischen. Während Aristoteles als die höchste Erkenntnismethode die Philosophie anspricht, hebt Goethe den eigenen Wert des künstlerischen Zugangs zur Geschichte von der philosophischen Deutung ab: Diese ist für ihn offensichtlich genauso wenig geeignet, Geschichte zu erfassen, wie die empirische Historiographie – sie bildet nicht das Ziel der historischen Forschung, sondern ist zusammen mit dem Empirismus Teil einer Polarität, über die auf künstlerischem Wege hinaus zu gehen ist. Goethe begründet dies mit einem Motiv, das wir aus Schillers Ästhetik kennen. Das Spannungsverhältnis von Stoff- und Formtrieb, das Friedrich Schiller in den *Ästhetischen Briefen* beschreibt[2], ist für Goethe auch auf den Umgang mit der Geschichte anzuwenden. Stofflichkeit als reines Faktenmaterial gelangt für Goethe nicht zur Form, also zu einer gedanklich-ordnenden Auswertung, und die Ordnung erreicht nicht die sinnlichen, einmaligen Inhalte der Geschichte – also die Individuen und ihre mannigfaltigen Handlungen. Weder als philosophische Idee noch als sinnliche Erscheinung ist die Substanz des Geschichtlichen, die Goethe »Ge-

2 Besonders im 12. und 13. Brief, siehe Friedrich Schiller, Die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, SW V: 604-611

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

halt« nennt, erfasst. Geschichte wäre in diesem Sinne der *in* den Ereignissen liegende, aber nicht mit ihrer äußeren Erscheinung identische Zusammenhang.

Diese Perspektive kennzeichnet für mehrere Jahrzehnte die wissenschaftliche und künstlerische Erkenntnishaltung einer Reihe von Persönlichkeiten aus Goethes Umfeld. Friedrich Schiller war in seinen Arbeiten über die *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung* (1788), die *Gesetzgebung des Lykurgus und Solon* (1790), die *Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs* (1791-92) und andere historische Gegenstände von den Kreuzzügen über Friedrich I. bis zu Heinrich IV. konsequenter Empiriker[3], besaß also nicht nur ein intensives philosophisches Interesse an der Geschichte – fast alle seiner Stücke haben einen explizit historischen Inhalt –, sondern er hatte zugleich einen erfahrungsgesättigten Begriff von der Stoffseite des Geschichtlichen. Über sechs Jahre unterbrach er seine dichterische Produktion für seine wissenschaftlichen Studien – die Professur in Jena folgte als schlüssige Konsequenz dieser Forschungstätigkeit. Schillers »hohes Bewusstsein der kritischen Methode« (Schieder 1960: 33) ist inzwischen hinreichend herausgearbeitet worden und – so Theodor Schieder bereits 1960 – »der wissenschaftsmethodische Nachweis« erbracht, »dass Schillers Quellenbenutzung in seinen Geschichtsdarstellungen viel gründlicher gewesen ist, als er selbst in seinen Anmerkungen und Äußerungen zugegeben hat« (ebd.: 34). Schieder resümiert: »Es unterliegt keinem Zweifel: der durchdringende Verstand des jungen Schriftstellers Schiller erkannte ohne Vorbild, ohne Lehrmeister die Grundgesetze der historischen Kritik, er litt darunter, sie nicht überall anwenden zu können« (ebd.: 36).

Bezeichnend ist aber, welche Motive Schiller in seiner Antrittsrede in Jena am 26. Mai 1789 mit dem Titel *Was heisst und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?* als Historiker anspricht: Der historischen Quellenlage komme eine solche Unsicherheit und Zufälligkeit bei, dass nur der »philosophische Kopf« ihrer Herr werde und aus dem »Aggregat von Bruchstücken« ein »System« notwendiger Bezüge herstelle und ihre Bedeutung für die Gegenwart und Zukunft sicher stelle (SW IV: 763). Schiller schreibt der historischen Erkenntnis am Ende die Fähigkeit zu, »die *ganze* Weltgeschichte« zu erfassen, um das geschichtlich »einzige Moment zu erklären« (ebd.: 759). Für ihn ist zu diesem Zeitpunkt unbezweifelbar, dass Geschichtserkenntnis in der Lage ist, die Fragmente historischer Quellen in der philosophischen Vernunft des Forschers als einem »Mittelpunkt« zu bündeln und »harmonisch« zu einem »Ganzen« zu ordnen (ebd.: 753).

Wir stoßen also erneut auf die aristotelische Unterscheidung von Historiker und Philosoph, und auch hier gehen Dichter und »philosophischer Kopf« direkt ineinander über, wenn es z.B. über den letzteren heißt: »Das Kleine selbst gewinnt Größe unter seiner schöpferischen Hand« (ebd.). »Philosophie« erscheint in der Antrittsrede wie ein Ziel- und Überbegriff für eine synthetische und produktive Deutung von Geschichte, die dem Dichter wie dem Denker zu eigen ist und diese von dem bloßen Historiker qualitativ abhebt. In seinen Briefen formuliert Schiller diese Aussagen persönlicher. An Körner schreibt er 1788: »Deine Geringschätzung der Geschichte kommt mir unbillig vor. Allerdings ist sie willkührlich, voll Lücken und sehr oft unfruchtbar, aber eben das

3 Zu Friedrich Schiller als Historiker siehe Schieder 1960, Dann/Oellers/Osterkamp 1995, Süßmann 2000

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

willkührliche in ihr könnte einen philosophischen Geist reitzen, sie zu beherrschen.«[4] Im Dezember 1788 schreibt er programmatisch an Caroline von Beulwitz: »Der Vorzug der *Wahrheit*, den die Geschichte vor dem Roman voraushat, könnte sie schon allein über ihn erheben. Es fragt sich nur ob die *innre* Wahrheit, die ich die philosophische und Kunstwahrheit nennen will, und welche in ihrer ganzen Fülle im Roman oder in einer andern poetischen Darstellung herrschen *muß*, nicht ebenso viel Werth hat als die historische. Daß ein Mensch in *solchen* Lagen so empfindet, handelt, und sich ausdrückt ist ein großes wichtiges Factum für den Menschen; und das muß der Dramatische oder Romandichter leisten. Die innre Übereinstimmung, die Wahrheit wird gefühlt und eingestanden, ohne daß die Begebenheit wirklich vorgefallen seyn muß. Der Nutzen ist unverkennbar. Man lernt auf diesem den *Menschen* und nicht *den* Menschen kennen, die Gattung und nicht das sich so leicht verlierende Individuum. In diesem großen Felde ist der Dichter Herr und Meister; aber gerade der Geschichtsschreiber ist oft in den Fall gesetzt diese wichtigere Art von Wahrheit seiner historischen Richtigkeit nachzusetzen, oder mit einer gewißen Unbehilflichkeit anzupaßen, welches noch schlimmer ist.«[5]

Was bei Goethe der »eigentliche Gehalt« ist, erscheint hier als »innre Wahrheit«, die von »wichtigerer Art« sei als die »Richtigkeit« der historischen Darstellung. Hinsichtlich der Notwendigkeit, Geschichte zu ästhetisieren, um sie im besten Sinne wissenschaftlich zu machen, stimmen beide Dichter also unmittelbar überein, und die Zeitgenossen knüpfen an dieses Motiv immer wieder an. So begründet Hegel in seiner *Ästhetik* die Notwendigkeit der »Umwandlung« des rein historisch Festgestellten in Dichtung damit, dass erst auf diesem Wege die Essenz und damit die eigentliche Realität der Geschichte ansichtig würde: Die »Umwandlung« sei ein »Hauptberuf der Dichtkunst, wenn sie ihrem Stoffe nach den Boden der Geschichtsschreibung betritt. Sie hat in diesem Falle den innersten Kern und Sinn einer Begebenheit, Handlung, eines nationalen Charakters, einer hervorragenden historischen Individualität herauszufinden, die umherspielenden Zufälligkeiten aber und gleichgültigen Beiwerke des Geschehens, die nur relativen Umstände und Charakterzüge abzustreifen und dafür solche an die Stelle zu setzen, durch welche die innere Substanz der Sache klar herausscheinen kann« (Hegel, Ästhetik Bd. 2: 359). Auch Hegel bestreitet nicht die Notwendigkeit dokumentarischer Forschung, charakterisiert aber das Problem, das mit der Ebene empirischer Faktizität verbunden ist und geht argumentativ dabei noch etwas genauer als Schiller vor: Er beobachtet das erkenntnismäßige Mangelerlebnis nicht nur in der Reaktion auf das Lücken- und Bruchstückhafte der Quellen, sondern vor allem auf die »umherspielenden Zufälligkeiten« und die »gleichgültigen Beiwerke« der Faktenlage. Es gibt nicht nur die fehlenden Inhalte, sondern auch die überflüssigen: Wie nicht jede Handlung eines Menschen Ausdruck seiner individuellen Persönlichkeit ist, sondern sehr belanglosen und situationsbedingten Äußerlichkeiten entspringen kann, machen diese »Zufälligkeiten« gar keine Aussage über ihren Gegenstand und lenken die Untersuchung insofern ab vom »innersten Kern«, der »inneren Substanz« (an anderer Stelle: des »substanziellen Gehaltes«; Ästhetik Bd. 1: 273) der Sache – wieder eine den Formulierungen Goethes

4 Brief vom 7. Januar 1788 an Christian Gottfried Körner, in: WB 11, S. 264

5 10./11. Dez. 1788, in: WB 11, S. 349f.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und Schillers sehr verwandte Terminologie. Eine erkenntnismäßig relevante Auskunft gibt ein Faktum für Hegel nur dann über seinen Gegenstand, wenn es in einem signifikanten *Zusammenhang* mit dessen Natur steht – also charakteristisch *verbunden* ist mit ihm und nicht »umherspielt«, also ohne notwendige Verbindung bleibt. Fakten bleiben demnach »gleichgültig«, wenn sie bedeutungslos bleiben, also sich durch keinen Aussagewert aus der unterschiedslosen Masse sinnlicher Daten herausheben. Fiktion bzw. Ästhetisierung wäre dann nicht willkürliche Erfindung zum Zwecke anschaulicher Verlebendigung, sondern das Herauspräparieren des wissenschaftlichen Sachverhaltes.

Genauso argumentiert auch Wilhelm von Humboldt – unmittelbar von Schiller inspiriert (siehe sein Brief vom 4. September 1830 an Goethe) – in seinem Aufsatz *Über die Aufgabe des Geschichtsschreibers* von 1831. Er hinterfragt darin das Postulat der Historiker, Geschichtsschreibung bestehe aus der »Darstellung des Geschehenen«, indem er es zur Disposition stellt, was das »Geschehene« eigentlich sei. Er verweist darauf, dass die historischen Ereignisse nur *zum Teil* in der Sinnenwelt sichtbar seien: Was »dem Ganzen Gestalt gibt, bleibt der unmittelbaren Beobachtung entrückt. Sie kann nur die einander begleitenden und aufeinander folgenden Umstände wahrnehmen, nicht den inneren ursächlichen Zusammenhang selbst, auf dem doch allein auch die innere Wahrheit beruht.« Bei der bloßen Anordnung der Fakten »stehenbleiben hieße die eigentliche, innere, in dem ursächlichen Zusammenhang gegründete Wahrheit einer äußeren, buchstäblichen, scheinbaren aufzuopfern, gewissen Irrtum wählen, um noch ungewissere Gefahr des Irrtums zu umgehen.« Geschichtsdeutung bestehe insofern also darin, den unsichtbaren Teil des Gegenstandes noch hinzuzufügen – womit der Historiker also letztlich zum Künstler werde. Für Humboldt ist solch eine Hinzufügung nicht Erfindung – vielmehr sei der Künstler in dem Sinne schöpferisch, »als dass er aus eigener Kraft bildet, was er, wie es wirklich ist, nicht mit bloßer Empfänglichkeit wahrnehmen konnte« (Humboldt 1831: 153). Noch in den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts führt Friedrich Hebbel diese Argumentation fort. Der Dichter schaffe erst eine historische Ganzheit, indem er seinen eigenen Lebensprozess in das Werk hineingebe, der aber »durchströmt [werde] von unsichtbaren Elementen, die zu allen Zeiten im Fluss sind und neue Formen und Gestalten vorbereiten« (Hebbel 1843: 18). Am Empirismus kritisiert er, dass er »um recht geschichtlich zu werden, aus der Geschichte heraustritt und die Nabelschnur, die jede Kraft mit der lebendigen Gegenwart verknüpft, durchschneidet, um sie an die tote Vergangenheit mit einem Zwirnsfaden festzubinden« (Hebbel 1844: 322). Den unsichtbaren Teil der historischen Erkenntnis, auf den Humboldt verweist, versteht Hebbel als das eigene Innere des Historikers, in dem sich Geschichte real ereigne und das insofern jene eigentliche »Substanz«, von der seine bisher zitierten Vorgänger sprechen, enthält.

Die Konsistenz der zitierten dichterischen und philosophischen Positionen der Goethezeit lässt leicht übersehen, dass Schiller selbst bereits an der Schwelle zum 19. Jahrhundert diesen durch seine historiographischen Impulse geprägten Geschichtsbegriff kritisch in Frage gestellt und umformuliert hat. Er nahm von seinem optimistischen und z.T. spekulativen Geschichtsbild, wie es noch in seiner Jenaer Antrittsrede zum Ausdruck kommt, Abstand: Spätestens in seinem 1801 veröffentlichten Aufsatz *Über das Erhabene* erweist er sich als realistischer, dem dokumentarischen Faktum gegenüber aufmerksamer Empiriker. Er konstatiert in seiner Schrift »ein gesetzloses Chaos von Er-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

scheinungen«, die von einem »gänzliche[n] Mangel einer Zweckverbindung« gezeichnet seien: »Die Welt, als historischer Gegenstand, ist im Grunde nichts anderes als der Konflikt der Naturkräfte unter einander selbst und mit der Freiheit des Menschen und den Erfolg dieses Kampfes berichtet uns die Geschichte. […] Nähert man sich nur der Geschichte mit großen Erwartungen von Licht und Erkenntnis –, wie sehr findet man sich da getäuscht! […] Wie anders, wenn man darauf resigniert, sie zu erklären und diese ihre Unbegreiflichkeit selbst zum Standpunkt der Beurteilung macht« (SW V: 802-804). Diese Wende in Schillers historischer Erkenntnisauffassung ist in der Forschung bislang viel zu wenig beachtet und ausgewertet worden. Nicht eine spekulativ vorgestellte ideelle Ganzheitlichkeit, sondern die Unvollkommenheit, die Abwesenheit eines historischen Gesetzes bildet nun für Schiller den Ausgangspunkt geschichtlicher Forschung: »Aus diesem Gesichtspunkt betrachtet, und *nur* aus diesem, ist mir die Weltgeschichte ein erhabenes Objekt« (ebd.: 803) – »erhaben« in dem Sinne, dass für Schiller die Freiheit des Menschen sich nicht aus einem rein philosophischen Begriff herleiten, sondern gerade im Fehlen der »Zweckverbindung« unter den empirischen Erscheinungen *erfahren* lässt.

Ausschlaggebend für Schillers Blickwendung war die Realerfahrung der Französischen Revolution – sie hat eine Zäsur in seinem historischen Denken ausgelöst und die Ablösung eines linearen Geschichtsbildes durch eine diskontinuierliche, die dialektischen Spannungsverhältnisse der Ereignisse betonende Anschauung zur Folge gehabt (siehe Koopmann 1995: 67f.). Die Empirie dieser unerwarteten, unkalkulierbaren und letztlich in die Zerstörung führenden historischen Ausbrüche stellten alle philosophischen Konstruktionen in Frage, aus denen Schiller einen teleologischen Sinnzusammenhang der Geschichte abgeleitet hatte. Schon vorher hatte er kritisch die Methodik seiner Geschichtsaneignung reflektiert – woran deutlich wird, dass seine historischen Synthesen keineswegs Ausfluss naiver Spekulationen waren. So schrieb er am 7. Januar 1788 an Körner, ihm sei deutlich, »daß die uneingeschränkteste Freiheit, in Ansehung des Stoffs, die Wahl schwerer und verwickelter macht, daß die Erfindungen unserer Imagination bei weitem nicht die Autorität und den Credit bei uns gewinnen, um einen dauerhaften Grundstein zu einem solchen Gebäude abzugeben, welche uns Fakta geben, die eine höhere Hand uns gleichsam ehrwürdig gemacht hat, d.h. an denen sich unser Eigenwille nicht vergreifen kann« (NA 25: 2). Die empirische Wissenschaft würdigte Schiller als eine Methode, jenen »Eigenwillen« gegenüber der Geschichte zu disziplinieren und diese als sie selbst wahrnehmen zu lernen.

Ein Indiz für eine in diesem Sinne definierte Wissenschaftlichkeit bei Schiller ist sein Umgang mit den historischen Quellen. Otto Dann weist in seiner Studie über *Schiller, der Historiker und die Quellen* darauf hin, dass Schiller gerade diese Thematik sehr bewusst reflektierte. Er sah klarer als viele seiner Zeitgenossen und Kollegen, dass die Wissenschaftlichkeit der Geschichtsschreibung in Zukunft eng mit der Quellenfrage zusammenhängen würde und hier ein tiefgreifender Paradigmenwechsel anstand (Dann 1995: 109). Die Historiographie schickte sich an zu einer empirischen Wissenschaft zu werden: »Die Parallelität zu den aufstrebenden Naturwissenschaften ist unverkennbar: was dort als empirischer Beweis das Experiment war, war hier der kritisch erarbeitete Quellennachweis« (ebd.: 110). Schiller begrüßte diese Entwicklung uneingeschränkt, weil er die Bedeutung erkannte, die jetzt der Quelle zukam: Er fasste sie nicht

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

als bloßen Stofflieferanten auf, sondern als Grundlage, sich der Grenzen des eigenen Erkennens bewusst zu werden. Viel aktiver, als es gewöhnlich zur Kenntnis genommen wird, arbeitete Schiller an einer Methodik der Geschichtsdeutung, die den Begebenheiten keine »Gewalt antun«, sondern sich durch die Empirie korrigieren sollte – »es ist das Programm des Historismus des 19. Jahrhunderts, das hier in nuce formuliert wird« (ebd.: 117f.). Schiller schreibt nicht die Tradition der aufklärerischen Geschichtsphilosophie fort, sondern beteiligt sich offensiv an der Formung eines neuen historischen Wissenschaftsbegriffes, der die Glaubwürdigkeit geschichtlicher Erkenntnis auf die Überprüfbarkeit empirischen Quellenmaterials gründen möchte.

War Friedrich Schiller also bereits in den 80er Jahren durch sein kritisch-empirisches Bewusstsein an der Einbeziehung der Grenzen seiner Vorstellungbildung in seine historische Erkenntnismethodik interessiert, so war es dennoch letztlich die empirische Geschichte selbst, die durch ihre Ereignisse seine Auffassung von Geschichte in ihren Grundlagen erschütterte und in Frage stellte. Man kann Schillers geschichtswissenschaftlichen Werdegang geradezu dabei beobachten, wie er sich in naher Bindung an die biographische Erfahrung von Jahrzehnt zu Jahrzehnt vertieft und erweitert. Erst die existenzielle Auseinandersetzung mit den Revolutionsereignissen in Frankreich, die demonstrierten, wie im Moment eines vordergründigen Durchbruchs historischer Vernunft, mit dem ein Zeitalter der Freiheit und Gerechtigkeit zu beginnen schien, zuletzt Chaos und Gewalt die historische Bühne eroberten und an die Stelle eines lang erwarteten Friedenszeitalters (so die Ankündigung Schillers in seiner Antrittsrede) europaweite Kriegsszenarien traten, befreite ihn von seinen gedachten Prinzipien historischen Fortschritts und öffnete seinen Blick für das Unzusammenhängende und Disparate der geschichtlichen Erscheinungen.

Entscheidend ist aber, dass dies bei Schiller nicht zu einer Resignation gegenüber der Geschichte führt, sondern ein gewandeltes Interesse an seinem Gegenstand evoziert, das seiner Methodik bewusst wird und einen neuen historiographischen Ansatz zur Folge hat. Wenn Ernst Schulin konstatiert, Schiller sei »nicht an kontinuierlichen historischen Entwicklungen interessiert«, und zugleich dessen dichterisches Interesse am Scheitern der Geschichte hervorhebt (Schulin 1995: 139), dann korrespondiert dies mit den bereits zitierten Äußerungen in dem Aufsatz *Über das Erhabene*, in dem Schiller die Erfahrung des »Mangels einer Zweckverbindung« und insofern der »Unbegreiflichkeit« nicht zum End--, sondern zum Ausgangspunkt des Erkenntnisinteresses macht. Die Erfahrung eines »gesetzlosen Chaos« an der Geschichte nimmt er zum Anlass, nach einer tieferen, nicht dem äußeren empirischen Bewusstsein zugänglichen Ebene von Zusammenhang zu fragen. Es erstaunt zunächst, wenn Schiller angesichts dieses Chaos zu dem Begriff des »Erhabenen« gelangt. Diese Paradoxie löst sich aber auf vor dem Hintergrund seiner Argumentation: Wenn die historischen Ereignisse sich in ihrer »Unbegreiflichkeit« einer gedanklichen Systematik entziehen, dann beweist das, dass Geschichte sich nicht in der Logik eines philosophischen Prinzips erschöpft (z.B. im Sinne hegelscher Dialektik), sondern wesentlich elementarer in den individuellen Antrieben menschlichen Handelns aufzusuchen ist. Das Fehlen von »Zweckverbindungen« ist für Schiller insofern geradezu ein Indiz für die Würde des Menschen, weil sie dokumentiert, dass er nicht einer Determination durch ein wie auch immer geartetes Telos unterworfen ist. Wenn sein Handeln und die daraus resultierenden ge-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sellschaftlichen Ereignisse nicht planbar sind, dann belegt dies, dass sein historisches Werden nicht festgelegt ist, sondern durchzogen ist von Momenten der Spontanität und Entscheidung – und damit der Freiheit. Erhaben ist die Geschichte für Schiller nicht durch den Glanz ihres Gelingens, sondern durch die Beispiele der menschlichen Bemühung, die Scheitern, Neuanfang, Impulse und Niederlagen mit einschließt und Ausdruck seines Strebens nach Freiheit ist.

Quellenkritischer Empirismus und am historischen Leben entwickelter Realismus haben bei Friedrich Schiller nicht zu einer endgültigen Abkehr, sondern umgekehrt zu einer neuerlichen Hinwendung zur künstlerischen Aufarbeitung von Geschichte geführt. Es ist vielfach darauf hingewiesen worden, dass Schillers wichtigste Geschichtsdramen nicht einem unkritischen Vorstadium vor seinen historischen Arbeiten entsprangen, sondern erst nach seiner wissenschaftlichen Forschungstätigkeit entstanden sind (Koopmann, Frick, Dann, Oellers 1995). Die skizzierten Auseinandersetzungen mit der Französischen Revolution lösten bei ihm ästhetische Reflexionen aus, die vor allem dann in die *Ästhetischen Briefe* einmündeten und aus denen ein Entschluss zu einem dichterisch-historischen Neuanfang hervorging. Die Fiktion wurde für ihn »dann natur- (und geschichts-)notwendig, wenn sie über die ›Ursache der Erscheinungen‹ hinaus die ›Ursache in der Erscheinung‹ gleichsam ›offenbart‹, also das ›Wissen des Realisten‹ hinter (oder unter) sich lässt, da es ihr gelingt, ›biß zu Wahrheiten [des Idealisten] zu dringen‹« (Oellers 1995: 208 mit Bezug auf Schiller: NA 20, 494f.). Helmut Koopmann, der bei Schiller einen Abschied von einer auf Ursache und Wirkung, »Mittel« und »Absicht« fixierten und auf ein vernünftiges Ziel ausgerichteten Systematik feststellt und gleichzeitig bei ihm eine bewusste Hinwendung zur Poesie wahrnimmt, konstatiert: »Das ist, wenn man so will, ein Paradigmenwechsel, der kaum überschätzt werden kann« (Koopmann 1995: 69f.). Aus der Genese der Historiographie Schillers erhellt sich, dass sich diese Wendung nicht auf die bloße Darstellungsfrage reduzieren lässt, sondern den Erkenntniszugang zur Geschichte selber meint: Sein Begriff von poetischer Phantasie versteht »sich keineswegs nur in dem akzidentiellen und äußerlich-dekorativen Sinn einer gefälligen sprachlichen Einkleidung darstellungsneutraler historischer Sachverhalte (oder ›Factorum‹), sondern durchaus auf der fundamentalen Ebene der Gegenstandskonstitution selbst, der *poiesis* der in Rede stehenden geschichtlichen Phänomene und Befunde« (Frick 1995: 90). Das Ganze der menschheitlichen Entwicklung – ihr Zusammenhang – erschließt sich für Schiller erst in einer durch die Skepsis hindurchgegangenen Dichtung (ebd.: 97 u. 105), weil diese einerseits nicht mehr erkenntnistheoretisch naiv ist, andererseits nicht beim unverbundenen Aggregat empirischer Inhalte stehenbleibt.

Bezeichnenderweise haben moderne Historiker immer wieder bestätigt, dass Schiller z.B. mit seinem *Wallenstein* dessen historischer Individualität wesentlich nähergekommen sei als mit seiner historischen Schrift über den Dreißigjährigen Krieg (siehe Schieder 1960: 34 und Dann 1995: 124f.). Sein dichterischer Ansatz verstieß in diesen Fällen also nicht gegen historische Realität, sondern steigerte diese letztlich. Von dieser künstlerisch-philosophischen »Sinnwahrheit« schreibt Otto Dann im Hinblick auf Schiller: »Auch diese ist eine historische Erkenntnis, die auf quellengestützten Tatsachenwahrheiten basiert, aber gewonnen wird durch die Fähigkeit, sich von den Fakten und Quellen zu lösen, um das Wesen geschichtlicher Phänomene zu erfassen« (ebd.:

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

124). Die Ambivalenz, in der Schiller mit solchen Positionen zwischen Wissenschaft und Kunst steht, liegt auf der Hand, und Otto Dann ist zuzustimmen, wenn er in ihr eine »Mittelstellung« zwischen Aufklärungshistorie und Historismus erkennt, in der sich eine Problemstellung im Umgang mit Geschichte ausdrückt, »die bis heute uneingelöst geblieben« ist (ebd.: 125). Er ist einen methodischen Weg von einer unreflektierten dichterischen Phantasie und teleologischen Philosophie über die empirische Wissenschaftlichkeit zu einem vertieften Begriff der ästhetischen Aneignung von Geschichte gegangen, erkenntnistheoretisch blieb er aber die Begründung schuldig, warum fiktive Erfindungen, ohne die keines seiner späten Geschichtsdramen auskommt, die Realität von Geschichte nicht verletzen, sondern zu deren Erkenntnis beitragen.

II.2. Der kritizistische Einwand: Niebuhr und Büchner

II.2.1. Barthold Georg Niebuhr

Mit dem anbrechenden 19. Jahrhundert und seiner radikalen Wende zu einem positivistischen Weltbild wurde das Geschichtsdenken der Goethezeit grundsätzlich in Frage gestellt, und zwar von historiographischer und dichterischer Seite gleichermaßen. Barthold Georg Niebuhr war der früheste Historiker, der mit den Mitteln der »Kritik« eine Bresche schlug für eine »objektive«, sich konsequent auf das empirische Quellenmaterial gründenden Geschichtswissenschaft. Seine *Römische Geschichte* von 1811 bildete eine Zäsur in der systematischen Auseinandersetzung mit der Historie.[6] Mit einer bis dahin ungekannten Präzision in der Sichtung einer schier unüberschaubaren Menge dokumentarischen Materials sezierte er die aus der Antike überkommene Tradition der Schriften eines Livius oder Dionysius von Halikarnass und wies nach, dass sie von einer solchen Fülle von Widersprüchen, Lücken und Ungenauigkeiten gekennzeichnet war, dass man die bisherigen Anschauungen von der römischen Geschichte vollständig zu revidieren hatte. Mit der bestechenden Überzeugungskraft empirischer Beweise wurde die Nachlässigkeit bisheriger historischer Untersuchungen und Urteile offengelegt – von wissenschaftlicher Seite aus war den »dichterischen« Erzählungen und philosophischen Synthesen der Boden entzogen. Die Macht der »kritischen Methode« schwächte nachhaltig die Autorität einer auf Phantasie rekurrierenden Geschichtsdeutung. Hier schon – nicht erst bei Ranke – ertönt das Wort von der »wirklichen Geschichte« und von einer Historik, die darstelle, wie es »wirklich geschehen« sei (Hensler 1839: 96 u. 191). So wurde Niebuhr auch einhellig zum »vorzüglichsten Begründer der modernen Geschichtswissenschaft« ausgerufen (Giesebrecht 1859: 9; fast wörtlich auch Dilthey in GS 3: 269 u. GS 11: 16, Bernheim 1885: 236 und Heuss 1968: 7).

Zunehmend verlor sich das Vertrauen in jene »innere Wahrheit« künstlerischer Geschichtsdarstellung, von der noch 20 Jahre nach Niebuhr Wilhelm von Humboldt sprach. Es ist bemerkenswert, wie sich trotzdem noch die Konkurrenz von Dichtung und Wissenschaft in der Schwebe hielt. Niebuhr entblößte in seinem Werk solche

6 Zu Leben und Werk Niebuhrs siehe Karl Christ: Barthold Georg Niebuhr, in: Deutsche Historiker, Hg. H.-U. Wehler, Bd. VI, Göttingen 1980, S. 23-36

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Schwächen, dass sich seine Methode noch nicht fraglos durchsetzen konnte: Beispielsweise verloren sich seine Untersuchungen z.T. derartig im Detail des Quellenvergleichs, dass kein Bild vom jeweiligen historischen Sachverhalt entstand. Seine Forschungen traten oft auf der Stelle, und als es eigentlich darum gegangen wäre, aus der Frühgeschichte Roms in die weiteren Entwicklungsphasen überzuleiten, überarbeitete er sie noch einmal, weil er wieder auf neue Unklarheiten gestoßen war (siehe Heuss 1981: 104-107). Es fehlte also gerade an der Möglichkeit zu einer übergreifenden, interpretatorischen Erkenntnis. Hinzu kam, dass Niebuhrs Untersuchungen durch die Konzentration auf die historisch eigentlich unbedeutenden, aber als empirische Beweisgrundlage hilfreichen römischen Feldmessertexte inhaltlich weitgehend belanglos blieben. Ein Philosoph wie Hegel wies dem Historiker natürlich sofort den Mangel nach, der seinem Ansatz grundsätzlich innewohne: »Auch der gewöhnliche und mittelmäßige Geschichtsschreiber, der etwa meint und vorgibt, er verhalte sich nur aufnehmend, nur dem Gegebenen sich hingebend, ist nicht passiv mit seinem Denken und bringt seine Kategorien mit und sieht durch sie das Vorhandene; bei allem insbesondere, was wissenschaftlich sein soll, darf die Vernunft nicht schlafen und muss Nachdenken angewandt werden« (Hegel 1986 [1837]: 23). Hegel hielt Niebuhr wissenschaftliche Naivität vor: Er blende die Bedeutung des Gedankens aus und sei deshalb auch nicht in der Lage, in der Geschichte Zusammenhänge zu erfassen – seine *Römische Geschichte* bestehe vielmehr aus einer »bloßen Reihe von Abhandlungen, die keineswegs die Einheit der Geschichte haben« (ebd.: 342).

Niebuhr war erkenntnistheoretisch so unreflektiert, dass er weder einem Goethe noch einem Hegel argumentativ die Stirn bieten konnte. Die Empirie trat zu schwach auf, um den philosophischen und ästhetischen Argumenten schon endgültig den Rang abzulaufen.

II.2.2. Georg Büchner

Eines der bedeutendsten Dokumente der historiographischen Auseinandersetzungen im beginnenden 19. Jahrhundert ist der Brief Georg Büchners vom 28. Juli 1835 an seine Familie, in dem er sich für das Erscheinen seines ersten Theaterstückes, des Geschichtsdramas *Dantons Tod*, verteidigt. Viele Zeitgenossen waren entsetzt über die naturalistische, derbe und weitgehend resignative Art der Darstellung.[7] Büchner äußert sich daraufhin gegenüber den Eltern zur Rolle des Dramatikers: »Seine höchste Aufgabe ist, der Geschichte, wie sie sich wirklich begeben, so nahe als möglich zu kommen. Sein Buch darf weder sittlicher noch unsittlicher sein als die Geschichte selbst; aber die Geschichte ist vom lieben Herrgott nicht zu einer Lektüre für junge Frauenzimmer geschaffen worden, und da ist es mir auch nicht übel zu nehmen, wenn mein Drama ebensowenig

7 Stellvertretend siehe die Rezension von Felix Frei, der von einer »Musterkarte von Anstößigkeiten« spricht, »von »Auswüchsen der Unsittlichkeit« und von »Pestbeulen der Frechheit, die jetzt nur zu sehr in unserer schönen Literatur für Genialität angesehen w[ü]rd[en]« (in: Hauschild 1997: 463) oder Gutzkow in der ansonsten positiven Besprechung vom 11.7.1831: »Büchner gibt uns statt eines Dramas, statt einer Handlung, die sich entwickelt, die anschwillt und fällt, das letzte Zucken und Röcheln, welches dem Tode vorausgeht« (in: Hauschild 1997: 438).

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dazu geeignet ist. Ich kann doch aus einem Danton und den Banditen der Revolution nicht Tugendhelden machen! […] Wenn man mir übrigens noch sagen wollte, der Dichter müsse die Welt nicht zeigen wie sie ist, sondern wie sie sein solle, so antworte ich, dass ich es nicht besser machen will, als der liebe Gott, der die Welt gewiss gemacht hat, wie sie sein soll. Was noch die sogenannten Idealdichter anbetrifft, so finde ich, dass sie fast nichts als Marionetten mit himmelblauen Nasen und affektiertem Pathos, aber nicht Menschen von Fleisch und Blut gegeben haben, deren Leid und Freude mich mitempfinden macht, und deren Tun und Handeln mir Abscheu oder Bewunderung einflößt. Mit einem Wort, ich halte viel auf Goethe und Shakespeare, aber sehr wenig auf Schiller« (Büchner 2011: 32-34).

Die Forderung einer Darstellung von »Geschichte, wie sie sich wirklich begeben«, erinnert unweigerlich an Rankes Diktum, Geschichtsschreibung habe darzustellen, »wie es eigentlich gewesen« (Ranke 1824: VII). »Menschen mit Fleisch und Blut« interessieren Büchner, nicht idealisierte Figuren – die sinnliche Erscheinung ist für ihn der Maßstab seines geschichtlichen Interesses, weniger eine moralische Zielvorstellung, die in der Geschichte aufzusuchen wäre. Die Geschichte verlangt für Büchner ein empirisches, deskriptives Verfahren im Unterschied zu einer idealisierenden »Umwandlung« des Gegebenen zum Zwecke der Herausarbeitung einer »inneren Wahrheit« der Ereignisse. Sie ist für ihn ein physisches Faktum, nicht ein ideeller Zusammenhang, dementsprechend fordert er Hingabe an das Objekt. Es ist vielfach dargestellt worden, wie sich sein Drama tatsächlich zu großen Teilen aus Quellentexten des damaligen Revolutionsgeschehens zusammensetzt[8] – Büchner hat mit seinem Empirismus ernst gemacht und in einem damals unbekannten Maße die Darstellung angereichert mit dokumentarischem Material. Etwa 20 % übernahm Büchner aus den damals zugänglichen Quellensammlungen: aus der zehnbändigen *Histoire de la Révolution francaise* (1823-27) von Adolphe Louis Thiers, der *Histoire de la Révolution francaise, depuis 1789 jusqu'en 1814* (1824) von Francoise August Marie Mignet, der *Galérie historique des Contemporains* (1818-1826), Louis Sébastien Merciers *Tableau des Paris* (1783/89) sowie aus dessen *Le nouveau Paris* (1799), aus den Memoiren des Marquis de Ferrières, aus Charles Nodiers *Le dernier banquet des Girondins* – vor allem aber aus Johann Conrad Friedrichs zwischen 1826 und 1830 sukzessiv in Zeitungsartikeln erschienenen und am Ende auf 30 Bände angewachsenen Darstellung *Unsere Zeit, oder geschichtliche Uebersicht der merkwürdigsten Ereignisse von 1789-1830*.[9] Büchner benutzte diese Werke nicht nur, um Informationen zu gewinnen und sich ein Bild von den Revolutionsereignissen zu machen, sondern er entnahm ihnen ganze Textblöcke aus den zitierten Quellen, um sie direkt in sein Werk zu implantieren. Aus Bd. VI der Revolutionsdarstellung von A. L. Thiers z.B. sind fast wörtlich Robespierres Rede im Jakobinerclub (I.3.), die Aussagen Legrendes, Robespierres und St. Justs vor dem Nationalkonvent (II.7.) und der Prozess gegen Danton vor dem Revolutionstribunal (III.8.) übernommen (Pethes 2015: 283). Aus Friedrichs *Unsere Zeit* hat Büchner die Selbstreflexionen Dantons im 2. Akt, 3. Szene, entnommen.

8 Zuerst von Anna Jaspers (1921) und Karl Viëtor (1933), später v.a. von Thomas Michael Mayer (1969 u. 1971)

9 Siehe Knapp 2000: 90ff., Martin 2007: 151ff., Pethes 2015: 283ff.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Büchners Darstellung ist also nicht nur durch eine ausgeprägte Faktentreue gekennzeichnet, sondern die Montage des Quellenmaterials ist – auch wenn fehlende Umarbeitung z.T. dem großen Zeitdruck geschuldet sein mag (vgl. Hauschild 1997: 548) – explizite Gestaltungsabsicht: Dokumentarismus wird hier zum ersten Mal zu einem Prinzip dramatischer Geschichtsdarstellung. Dieser Ansatz steht in einem deutlichen Zusammenhang mit anderen, außerliterarischen Aspekten der Biographie Büchners, vor allem mit seiner naturwissenschaftlichen Forschung. Parallel zur Lektüre der Revolutionsschriften 1833/34 beginnt der 20jährige mit seinem Studium der Medizin in Gießen (Knapp 2000: 18f.). Ein Jahr später schon – im Januar und Februar 1835 – schreibt er sein erstes Drama *Dantons Tod* nieder, im Oktober arbeitet er für die Zulassung zur Universität Zürich an einer Abhandlung über Fischpräparationen mit Blick auf eine Untersuchung des Nervensystems der Flussbarbe. Bereits 11 Monate später (am 03.09.1836) erhält er für die Studie in Zürich den Doktortitel. Am 5. November hält er dort seine öffentliche Probevorlesung *Über Schädelnerven*. Damit beteiligt sich Büchner an vorderster Front an einer anthropologischen Forschung, die zunehmend den Menschen von seiner Gehirntätigkeit her definiert. Die Untersuchungen an den Fischen sind damals ja nur Vorbereitungen einer wissenschaftlichen Begründung menschlichen Verhaltens, die aus den körperlichen Nervenprozessen abgeleitet werden – bis hinein in die biochemischen Prozesse im Gehirn. Carl Vogt z.B. – von Darwin beeinflusster Zoologe und einer der maßgeblichen materialistischen Wissenschaftler des 19. Jahrhunderts – war 16jährig Mitstudent Büchners in Gießen und schließlich mit anatomischen Studien an Amphibien beschäftigt. Um 1845/46 postulierte er in seinen *Physiologischen Briefen* (erschienen 1847), »Seelentätigkeiten« seien nur »Funktionen der Gehirnsubstanz«, die Gedanken ähnlich produziere wie die Niere den Urin. Eine unsterbliche »Seele anzunehmen, die sich des Gehirnes wie eines Instrumentes bedient, mit dem sie arbeiten kann, ist reiner Unsinn« (Vogt 1847: 206).

Als Büchner am 9. November 1831 sein Studium in Straßburg aufnimmt, interessieren ihn weniger die Ausbildungsgänge der medizinischen Praxis als vielmehr »die naturwissenschaftlichen Vorbereitungs- und Hilfsfächer der Medizin« (so sein Klassenkamerad Georg Zimmermann; zit. in Hauschild 1985: 335), darunter neben Chemie, Physik und Physiologie vor allem die vergleichende Anatomie und Zoologie (Hauschild 1997: 190f.). Dieser Gegenstand beschäftigt ihn intensiv. Seine anatomischen Studien fließen unmittelbar ein in seine Arbeit über die Barben, die er noch in Straßburg anfertigt, um sie in der neu gegründeten, als »Mittelpunkt der freien Wissenschaft« geltenden Universität Zürich (ebd.: 648) als Dissertation vorzulegen. Er untersucht in seiner Studie die Kopf- und Rückenmarksnerven dieses Karpfenfisches, die in ihrer Anzahl und ihrem Verlauf noch nie präzise beschrieben worden waren. Über 100 Barben, Karpfen, Hechte, Alsen, Barsche und Lachse werden von ihm präpariert, »das Achsenskelett, die Schädel mitsamt Kiemen, vor allem aber Rückenmark, Gehirn, die Spinal- und die Hirnnerven« (Doerr 1987: 9). Diese detaillierten Untersuchungen ermöglichen ihm die »Feststellung des Schädelaufbaus aus sechs Wirbeln, die auf Grund der korrespondierenden Hirnnervenzahl gewissermaßen bestätigt werden« (Strohl 1936: 649).

Büchners Dissertation und seine in Zürich vorgetragene »Probevorlesung« über die Schädelnerven verschiedener Wirbeltiere haben bei Lorenz Oken und dem Züricher Kollegium großes »Entzücken« hervorgerufen und in der damaligen Fachwelt – dar-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

unter ausgewiesene Gehirnspezialisten – Interesse an dem jungen Forscher geweckt (Knapp 2000: 35). Bis über die Mitte des 19. Jahrhunderts hinaus gehörten seine Arbeiten zu den genauesten und ausführlichsten wissenschaftlichen Untersuchungen auf diesem Gebiet und wurden dementsprechend geschätzt, einige seiner Ergebnisse haben bis heute Gültigkeit (siehe Hauschild 1997: 650).

In seinen philosophischen Studien[10] steht Büchner gewissermaßen noch im Kontext der Tradition. Sein kritisches Interesse hat hier allerdings seinen eigentlichen Ausgangspunkt: Die Lektüre Descartes und Spinozas, aber auch der Autoren der griechischen Antike waren ihm nach der Auskunft seines Bruders Ludwig bisweilen wichtiger als seine anatomischen Studien (Hauschild 1997: 656). Büchners Denken lässt sich also nicht linear aus seinem empirischen Interesse herleiten, sondern es hat sich parallel dazu sehr stark von einer spekulativen Auseinandersetzung mit den damaligen Ansätzen der Naturphilosophie anregen lassen. So waren es vor allem die Morphologie Goethes, Carl Gustav Carus' und Lorenz Okens, die ihm den methodologischen Schlüssel zur Interpretation seiner empirischen Studien zur Verfügung stellten. Schon in seinem Studium in Straßburg widmete er sich gleichermaßen intensiv der Anatomie bei dem materialistisch ausgerichteten Cuvier-Schüler Georges-Louis Duvernoy – Physiologie studierte er aber bei Ernest-Alexandre Lauth, der einen weitgehend spekulativen Ansatz vertrat. In Gießen wiederholte sich die Konstellation: Hier unterstützte ihn beim Präparieren der von Cuvier und Meckel herkommende Friedrich Christian Gregor Wernekinck (vor allem besuchte er seine Sezierkurse), Büchner hörte zugleich aber auch die Vorlesungen von Johann Bernhard Wilbrand, die z.B. von der »Naturgeschichte des Thierreichs« handelten und an die Tradition Schellings anknüpften (siehe Knapp 2000: 36-38, Borgards 2015: 124), und seine Dissertation enthält schließlich sowohl eine »partie descriptive« (die anatomischen Studien) als auch eine »partie philosophique«, in der er nach den homologischen Prinzipien der naturphilosophischen Schule seine systematischen Schlüsse zieht. Büchner schreibt selbst über seine Motivation: »Ich habe als Gegenstand meiner Untersuchungen insbesondere die Cyprien gewählt, weil sie, Carus zufolge, den reinsten Typus der Knochenfische darbieten« (MBA 8: 5; DKV II: 505). Damit ist deutlich bezeichnet, worauf sich Büchners Erkenntnisinteresse richtet: Es geht um das »Typische«, um einen holistischen Zusammenhang der Naturerscheinungen und nicht um eine bloße Feststellung empirischer Inhalte. Er setzt sich dezidiert von einer solchen Empirie ab: Durch ein »Zurückführen aller Formen auf den einfachsten primitiven Typus« kämen in der »Unzahl von Thatsachen« im »zusammengeschleppten Material« schließlich »zusammenhängende Strecken zum Vorschein.« (MBA 8: 155). In dieser Hinsicht werden für Büchner Goethe und Carus wichtig: An ihrem Wissenschaftsbegriff, der an die Stelle eines teleologischen Hineinlegens von Zweckideen in die Natur eine Methode der vergleichenden Morphologie setzte, die sich für das Leben der Natur selbst interessierte, schätzte er den ganzheitlichen Ansatz, den Schädel bei Wirbeltieren aus einer Metamorphose des vordersten Rückenwirbels herzuleiten (Knapp 2000: 35ff.; Hauschild 1997: 650ff.). Hier eröffnete sich die Möglichkeit, »einen

10 Zum Forschungsstand siehe Per Röcken: Philosophische Schriften, Kap. I.9. in Borgards/Neumeyer, S. 130-137

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

einheitlichen Bauplan der Lebewesen nachzuweisen« (MBA 8: 51). Roland Borgards resümiert: »Dieser analytische Zugriff stellt Mensch und Fisch in einen gemeinsamen Raum«, es zeige sich, »dass Büchner das Verhältnis zwischen den ursprünglichen und den abgeleiteten Formen nicht nur als Entsprechung, sondern auch als Entwicklung beschreiben kann« (Borgards 2015: 126). In der Probevorlesung *Über Schädelnerven* heißt es: »Diese Frage [der philosophischen Methode], die uns auf allen Punkten anredet, kann ihre Antwort nur in einem Grundgesetz für die gesammte Organisation finden, und so wird […] das ganze körperliche Dasein des Individuums nicht zu seiner eigenen Erhaltung aufgebracht, sondern es wird die Manifestation eines Urgesetzes, eines Gesetzes der Schönheit, das nach den einfachsten Rissen und Linien die höchsten und reinsten Formen hervorbringt« (MBA 8: 155). Büchner steht mit einem solchen philosophischen Naturbegriff ganz in der Linie Schellings und seines Gießener Lehrers Wildbrand (Stiening 2015: 205) und damit geradezu im Gegensatz zu seinen empirisch-anatomischen Forschungen – sein Wissenschaftsansatz und mit ihm auch seine Biographie überhaupt sind einem enormen Spannungsverhältnis zwischen Idealismus und Positivismus ausgesetzt.

Offensichtlich findet sich Georg Büchner in einem philosophischen Zugang zur Natur und zum Menschen in letzter Konsequenz nicht vollständig wieder, und so schlägt er entschieden einen empiristischen Weg ein. Die Spuren dieser geistigen Suchbewegung schlagen sich in seinem Geschichtsverständnis und darüber in seinem historischen Drama nieder. Inhaltlich zeigt sich eine Tendenz zur Resignation, die sich nicht nur in dem berühmten »Fatalismus«-Brief niederschlägt (»Ich fühle mich wie zernichtet unter dem grässlichen Fatalismus der Geschichte. Ich finde in der Menschennatur eine entsetzliche Gleichheit, in den menschlichen Verhältnissen eine unabwendbare Gewalt, Allen und Keinem verliehen. Der Einzelne ist nur Schaum auf der Welle. […] Ich bin ein Automat; die Seele ist mir genommen.«; an die Braut, Januar 1834), sondern auch in den Formulierungen seines Stückes – wenn Danton z.B. von den »unbekannten Gewalten« spricht, die die Geschichte beherrschen, und folgert: »Puppen sind wir, von unbekannten Gewalten am Draht gezogen; nichts, nichts wir selbst« (II.5.), oder: »Wir haben nicht die Revolution, sondern die Revolution hat uns gemacht« (II.1.). Auch im Tod siegt am Ende die Materie: Die Hinrichtung der Dantonisten gerät zu einer grotesken, das Publikum sogar langweilenden Lachnummer, und was von den »Helden« übrigbleibt, wird Fraß für die Würmer (IV.7.). Hubert Thüring führt eine Reihe von Indizien an, dass in *Dantons Tod* »die biologischen Auffassungen des Lebens in den politisch-philosophischen Phrasen zu Sprache gebracht und vor der Todeskulisse der Revolution auf ihre möglichen oder tatsächlichen Umsetzungen in individuelle oder kollektive Existenzformen hin perspektiviert [werden]« (Thüring 2015: 213f.). Auf Julies Äußerung »Du kennst mich Danton« antwortet er: »Einander kennen? Wir müssten uns die Schädeldecken aufbrechen und die Gedanken einander aus den Hirnfasern zerren« (I.1.). Mercier hält seinen Mitgefangenen vor: »Geht einmal euren Phrasen nach, bis zu dem Punkt wo sie verkörpert werden« (III.3.). Geschichtliche Gesetze werden in eins gesetzt mit physikalischen: »Soll die moralische Natur in ihren Revolutionen mehr Rücksicht nehmen als die physische? Soll eine Idee nicht eben so gut wie ein Gesetz der Physik vernichten dürfen, was sich ihr widersetzt?« (II.7.), und so sind eben auch Leben und Tod eine pro-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

saische Angelegenheit: »Da ist keine Hoffnung im Tod, er ist nur eine einfachere, das Leben eine verwickeltere, organisiertere Fäulnis, das ist der ganze Unterschied« (III.7.).

Eine Reihe ästhetischer Entscheidungen verweisen im *Danton* auf den Autor als Empiriker, der nicht idealisieren, sondern zeigen will, »wie es sich wirklich begeben« hat. So verzichtet Büchner auf einen einheitlichen Zusammenhang der Szenen – sowohl räumlich als auch zeitlich –, sodass eine anonyme Rezension im September 1835 feststellt: »Es sind Bilder, kein streng zusammenhängendes Ganze« (zit. in Hauschild 1997: 463). Außerdem lässt er seine Figuren gegensätzliche Positionen aussprechen, ohne die Antagonismen aufzuheben und einer übergeordneten, harmonisierenden Lösung zu opfern. Danton und Robespierre, Straße und Revolutionselite, Lebensgenuss und politische Pflicht stellen sich realistisch und plastisch in ihrer tatsächlichen Einseitigkeit dar, bleiben aber nebeneinander stehen, widersprechen und relativieren sich, ohne dass der Autor als moralischer Richter oder belehrender Philosoph eingreift und die Standpunkte ordnet und gewichtet.

Ästhetisch und wissenschaftlich folgt Georg Büchner der Prämisse, dass der Mensch von äußeren, materiellen Kausalitäten determiniert wird. Bei genauerem Hinsehen erweist sich die psychologische und biographische Situation Büchners aber als wesentlich komplexer und spannungsreicher, als angesichts eines solchen Befundes zu erwarten wäre. Er hat sich keineswegs mit seiner empirischen Weltsicht begnügt und ist auch nicht in seiner wissenschaftlichen Tätigkeit aufgegangen. Das gilt auch für sein Verhältnis zur Geschichte: Im Unterschied zu einem Niebuhr oder Ranke beschränkt sich Büchner nicht auf historische Analyse, sondern er dichtet. Angesichts seines intensiven Quellenstudiums und des darin zur Geltung kommenden positivistischen Ansatzes hätte eine rein wissenschaftliche Forschungstätigkeit nahegelegen. Das scheint ihm in allerletzter Konsequenz aber nicht ausgereicht zu haben. Trotz aller Modernität seiner kritischen Erkenntnishaltung münden seine ausgiebigen Studien in dichterische Produktivität ein. Die Phantasie ergänzt die Empirie. Es ist oft schon festgestellt worden, wie stark Büchner letztlich doch in sein dokumentarisches Material eingreift.[11] Weder handelt es sich bei der Montagetechnik in *Dantons Tod* um eine bloße Implantation unbearbeiteter Zitate, noch beschränkt sich seine Darstellung auf die Abbildung historisch »realer« Vorgänge und Figuren. Albert Meier arbeitet in seiner von der späteren Forschung viel zu wenig beachteten Studie *Georg Büchners Ästhetik* bereits 1983 heraus, wie der Dichter die verwendeten Zitate trotz der Beibehaltung ganzer originaler Passagen im Textzusammenhang auflöst, »sodass sie sich unmittelbar nicht mehr von ihrer Umgebung unterscheiden – hier ist der Realitätscharakter dem naiven Blick nicht mehr evident. Die [Zitate] lassen sich nur dann als nicht fiktiv identifizieren, wenn man den Dramentext mit den von Büchner verwendeten Quellen vergleicht« (Meier 1983: 134). Immer wieder legt der Dichter dokumentierte Zitate anderen Personen in den Mund und lässt seine historischen Protagonisten Aussagen machen, die sie in Wirklichkeit nie formuliert haben (siehe Sieß 1975). Am Ende des 4. Aktes lässt er z.B. Lacroix sagen: »Ihr tötet uns [die Dantonisten, A.B.] an dem Tage, wo ihr den Verstand verloren habt; ihr werdet sie [die Jakobiner, A.B.] an dem töten, an dem ihr ihn wiederbekommt.«

11 Siehe zuletzt Kap. I.3. in Borgards/Neumeyer 2015

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(IV.7.). Nicolas Pethes stellt dazu fest: »Dies ist zwar einerseits eine wörtliche Übersetzung aus Thiers' *Histoire* (Bd. V, 423), wird dort aber dem girondistischen Deputierten Marc Devide Albin Lasource zugeordnet, sodass Büchners Zitation mit einem fiktionalen Sprecher- und Kontextwandel einhergeht« (Pethes 2015: 284). Diese neuen Kontexte werden auch durch Umstellungen erzeugt. Büchner nimmt auf diesem Wege z.T. gravierende inhaltliche Akzentverschiebungen vor – gesteigert noch durch frei hinzugefügte Ergänzungen wie z.B. bei der Aussage Robespierres, Hébert habe der »Gottheit den Krieg« erklärt, die Büchner erweitert durch die Formulierung: »der Gottheit und dem Eigentum« (Meier 1983: 48). Eine direkte persönliche Begegnung zwischen Danton und Robespierre hat es historisch gegeben, ist inhaltlich aber nirgendwo dokumentiert – Büchner nutzt diese Konfrontation, um in einem einzigen Dialog ihr Verhältnis charakteristisch zu verdichten. Rüdiger Campe schreibt über diesen ästhetischen Eingriff: »Deutlich ist, dass Büchner gerade in dieser Szene seinen Hauptfiguren Schärfungen ihrer Positionen beigelegt hat, die sich aus den historischen Quellen nicht herleiten lassen« (Campe 2015: 26f.). Politische Abläufe werden in einem dem realhistorischen Geschehen widersprechenden Ausmaß mit Träumen, philosophischen Reflexionen und Selbstgesprächen durchsetzt, vor allem die Handlungen und Äußerungen der Frauengestalten sind in großem Umfang fiktionale Schöpfung (Steinbach 1988: 31). Danton selbst ist in Büchners Diktion ein völlig anderer Charakter als der historische Danton. Hans Mayer konstatiert: »Der Gegensatz dieser geschichtlichen Persönlichkeit zu Büchners Danton-Gestalt ist evident. Georges Danton in seiner geschichtlichen Rolle verkannte gerade den Ablauf des geschichtlichen Prozesses, in dem er stand; das vereinsamte ihn – nicht durch Erkenntnis, sondern durch verfehlte politische Anschauungen. Büchners Danton vereinsamt, wird unlustig, der Aktion überdrüssig, gerade dank vertiefter, durchdringender Einsicht in den objektiven Sinn des Vorgangs, in dem mitzuspielen er gezwungen ist« (Mayer 1946: 195). Diese Schilderung ist deshalb so wichtig, weil sie deutlich macht, dass Büchner in seiner dichterischen Praxis seinen programmatischen Äußerungen bisweilen durchaus widerspricht: Wenn er den Eltern schreibt, der Dichter habe die Welt zu beschreiben, wie sie ist, und nicht, wie sie sein solle, so müssen wir feststellen, dass er mit einem von historischer Einsicht durchdrungenen Titelhelden genau dies tut.

Insofern kann man Albert Meier zustimmen, wenn er feststellt: »Damit verliert aber im Kontext des Stücks auch das an sich authentische Material den Charakter der Authentizität: Auch die historisch verifizierbaren Elemente gleichen sich als integrierende Bestandteile weitgehend der Fiktionalität des nicht dokumentierten Materials an. […] Büchners Umgang mit historischen Dokumenten zeigt, dass es ihm nicht primär um eine korrekte Reproduktion des historischen Vorbilds geht« (Meier 1983: 48f.). Erst in diesem Spannungsverhältnis von dokumentarischem Wirklichkeitsanspruch und selbstverständlichem Antrieb zur poetischen Gestaltung ist der eigentliche Standpunkt Georg Büchners aufzusuchen. Bezeichnenderweise betont er ja auch in demselben zitierten »realistischen« Brief an seine Eltern, dass »der dramatische Dichter« über dem Geschichtsschreiber stehe, weil »er uns die Geschichte zum zweiten Mal erschafft und uns gleich unmittelbar, statt eine trockene Erzählung zu geben, in das Leben einer Zeit hinein versetzt«. Im selben Atemzug mit der Forderung nach objektiver, kritischer Wiedergabe des faktisch Gegebenen rekurriert Büchner auf die Aufgabe des Dichters, die

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Geschichte zu »erschaffen«, also historische Wirklichkeit (»das Leben einer Zeit«) zu erzeugen und nicht bloß abzubilden. Das macht die geistige Figur aus, die uns in der Persönlichkeit Georg Büchners entgegentritt: Er steht auf dem Boden aktuellster empirischer Wissenschaft, im Unterschied zu den Historikern seiner Zeit identifiziert er aber nicht historische Analyse mit der Reproduktion von dokumentarischem Material, sondern er wird als Geschichtsschreiber letztlich zum Künstler. Als solcher stellt er historisches Dokument und Fiktion nicht nebeneinander, »vielmehr fiktionalisiert Büchner die vorliegenden Dokumente in einer Weise, die umgekehrt den Anspruch erhebt, mittels der Fiktion eine historische Dokumentation der Revolutionsereignisse zu bieten. […] Die Unterscheidung zwischen den Sachtexten, die Büchner als Quellen heranzieht, und seiner Dichtung, die Zitate aus diesen Quellen montiert, verschwimmt: Das dokumentierte Quellenmaterial wird in *Danton's Tod* selbst zum literarischen Text. […] Indem Büchners fiktionale Texte historische Materialien zitieren und inszenieren, erscheint die Geschichte selbst als dasjenige textuelle und theatrale Ereignis, als das die Literatur es präsentiert. Die traditionelle Unterscheidung von Literatur und Geschichtsschreibung wird damit unterlaufen« (Pethes 2015: 283-285).

Damit wäre Georg Büchner aber viel näher bei Schiller, als er sich das selbst eingestanden hätte. Es gibt in *Dantons Tod* Passagen, die keineswegs nur verfasst sind im Sinne einer Feststellung gesellschaftlicher Ist-Zustände, sondern durchaus die faktische und unschöne Gegebenheit transzendieren möchten in einen moralischen Ausblick – und das ist letztlich ein »Idealisieren«. Dantons letzter Satz (an seinen Henker gerichtet): »Kannst du verhindern, dass unsere Köpfe sich auf dem Boden des Korbes küssen?« (IV.7.) wendet die zynische Hinrichtungsszene, die sich aus Spott, Verachtung, Resignation und Brutalität zusammensetzt in einen Schlussmoment (und darin geradezu in eine Apotheose), in dem augenblickshaft Liebe, Poesie, Menschlichkeit aufscheinen, die garantiert in der realhistorischen Situation so nicht stattgefunden haben und viel mehr zeigen, wie die Welt »sein soll«, als wie sie »ist«. Auch das Ende des Stückes (IV.9.) gehört in diesen Zusammenhang: Luciles Ausruf »Es lebe der König!«, mit dem sie das politisch und inzwischen auch geistig zementierte Sprachverbot mit sechs Silben durchbricht, sich selbst dem Tod ausliefert, zugleich aber doppeldeutig das Leben behauptet, stiftet Sinn, verleiht dem ganzen Drama die Dimension eines moralischen Protestes. Die Deutung dieser Szene durch Paul Celan in seiner Büchner-Preis-Rede (*Der Meridian*) von 1960 hat hier interpretatorische Maßstäbe gesetzt. Celan stellt die Passage in das Zentrum seiner Ausführungen und formuliert: »Nach allen auf der Tribüne (es ist das Blutgerüst) gesprochenen Worten – welch ein Wort! Es ist das Gegenwort, es ist das Wort, das den 'Draht´ zerreißt, das Wort, das sich nicht mehr vor den ›Eckstehern und Paradegäulen der Geschichte‹ bückt, es ist ein Akt der Freiheit. Es ist ein Schritt.«[12] Celan hebt explizit hervor, dass Büchners Dichtung nicht der resignativen Bestandsaufnahme einer fertigen und unvollkommenen Geschichte das Wort redet, sondern der Möglichkeit zum Aufbegehren und zum »Schritt«, also zur Umwandlung. Eine solche Deutung wurde nicht nur an Lucile, sondern überhaupt an

12 Paul Celan: Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises, Darmstadt, am 22. Oktober 1960, in: Gesammelte Werke in fünf Bänden, Bd. 3 (Hg. Beda Allemann/Stefan Reichert), Frankfurt a.M. 1986, S. 189

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

den Frauenfiguren festgemacht: Büchner habe in ihnen »den tastende[n] Entwurf eines neuen Menschenbildes« formuliert (Wetzel 1992: 245). *Dantons Tod* bildet Geschichte nicht ab, sondern legt im faktisch Gegebenen ein Potenzial frei, das, ohne bereits empirisch tatsächlich geworden zu sein, Bestandteil von Geschichte ist.

II.3. Geschichtswissenschaft im 19. Jahrhundert – Aporien und ein ästhetisches Zugeständnis

II.3.1. Leopold von Ranke

Es ist erst die moderne positivistische Geschichtswissenschaft, die in einem beispiellosen Paradigmenwechsel im 19. Jahrhundert die Historiographie nach dem Vorbild der Naturwissenschaften auf den Boden empirischer Tatsachenerhebung stellt und aus den Zuständigkeiten von Kunst und Philosophie herausbricht.

Den entscheidenden Anstoß dazu gab Leopold von Ranke. Seine programmatischen Formulierungen über die Merkmale einer seriösen historischen Wissenschaft sind bekannt. Wichtiger noch als das Diktum, Geschichtsschreibung solle »bloß sagen, wie es eigentlich gewesen«, sind Äußerungen, die die Grundlagen seines Erkenntnisansatzes charakterisieren: »Strenge Darstellung der Thatsache, wie bedingt und unschön sie auch sei, ist ohne Zweifel das oberste Gesetz« (SW33/34: VII), oder: »Ich sehe die Zeit kommen, wo wir die neuere Geschichte nicht mehr auf die Berichte, selbst nicht der gleichzeitigen Historiker, außer insoweit ihnen eine originale Kenntnis beiwohnte, geschweige denn auf die weiter abgeleiteten Bearbeitungen zu gründen haben, sondern aus den Relationen der Augenzeugen und den echtesten, unmittelbarsten Urkunden aufbauen werden« (SW1: IXf.). Rankes Bestreben galt einer »sicheren Anschauung« von Geschichte (SW3: V), und worin er diese zu finden hoffte, zeigt sich an den eigenen Schilderungen seiner Forschungspraxis: In seiner *Deutsche[n] Geschichte im Zeitalter der Reformation* (1839-47) beispielsweise, die auch das zitierte Motiv der »sicheren Anschauung« enthält, berichtet er seitenweise von seinen Archivreisen – das Quellenmaterial ist für ihn das enthusiastisch begrüßte Fundament jeder historischen Untersuchung (ebd.: V-VIII). Tatsächlich hat Ranke Mitte des 19. Jahrhunderts mit seiner Forschung die Geschichtswissenschaft nachhaltig verändert. Seine gründlichen, die feinsten Details vor allem der neuzeitlichen Geschichte verwertenden Studien haben weite Gebiete der historischen Welt überhaupt erst zugänglich gemacht, seine methodische Genauigkeit wurde Grundlage eines bis dahin unbekannten Ausmaßes an empirischer Geschichtsforschung.

Zu wenig hat man allerdings bisher berücksichtigt, welche Wandlung Rankes Positionen im Laufe des 19. Jahrhunderts vollzogen haben. In seinen Anfängen waren sie noch geprägt von dem Anliegen, »das Empirische mit der Idee [zu] vermählen« (WuN I: 233) – da sieht man Ranke noch in die Ausläufer des Deutschen Idealismus eingebunden, zugleich aber schon den Vorläufern des sich ankündigenden Positivismus verpflichtet. Es ist bemerkenswert, wie ambivalent Ranke über lange Zeit noch seinen wissenschaftlichen Bemühungen gegenüberstand. Wenn er einerseits vom Historiker »reine Wahrheitsliebe« einfordert, die sich an Tatsachen zu halten habe und nicht an

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Einbildungen, die außerdem einen empirischen »Kausalnexus« zu erschließen habe, der aber nicht spekulativ, sondern »urkundlich« durch die »reine Zusammenstellung« zu belegen sei (WuN IV: 77-80), so relativiert er zugleich diese Äußerungen durch die Feststellung, der Forscher dürfe nicht »schlechthin an der Erscheinung […] verhaften bleiben«, denn das »Innere« sei das »Wesentliche« und die empirische Tatsachenfeststellung unterläge schnell der »Trockenheit« und »Irreligiösität« (ebd.). Angesichts der positivistischen Positionen und der klaren Ablehnung von Geschichtsphilosophie (WuN I: 145) erstaunen Redewendungen von der »heiligen Hieroglyphe« Gottes in der Geschichte (SW 53/54: 89f.), dem »Finger Gottes« (SW 33/34: 139), von »Ideen« in der Geschichte (SW1: 249; WuN II: 121) – Motive, die in die Formulierung einmünden: »Es ist nicht notwendig, dass wir das Innewohnen des Ewigen in dem Einzelnen lange beweisen; dies ist der religiöse Grund, auf welchem unser Bemühen beruht; wir glauben, dass nichts sei ohne Gott und nichts lebe als durch Gott« (WuN IV: 77). Der Forscher, von dem noch 1926 gesagt wurde, er sei »die Inkarnation des historischen Sinnes« (Wachs 1926: 89), und dessen quellenkritische Methodik Generationen von Historikern geprägt hat (sein Einfluss wurde schon von seinen direkten Schülern wie Burckhardt, Sybel, H. Grimm, Waitz, Dilthey u.a. persönlich bezeugt[13]), bezieht sein Geschichtsbild immer noch aus den Nachklängen einer theologischen Weltdeutung.

Johannes Süßmann hat in seiner Studie *Geschichtsschreibung oder Roman. Zur Konstitutionslogik von Geschichtserzählungen zwischen Schiller und Ranke (1780-1824)* nachgewiesen, dass Rankes Geschichtsschreibung nicht nur von metaphysischen Prämissen, sondern auch von ästhetischen Verfahren durchzogen ist. Süßmann arbeitet heraus, wie Ranke in seinen *Geschichten der romanischen und germanischen Völker* (1824) immer wieder zu explizit dichterischen Mitteln greift, um seinem historischen Gegenstand gerecht werden zu können. Ein wesentliches Beispiel dafür ist der freie Umgang mit der Chronologie (Süßmann 2000: 219ff.). Ranke beschreibt weniger kontinuierliche Entwicklungen als Rückschläge und Brüche, Neuansätze, Sprünge etc. Seine Darstellung rafft, konzentriert, überspringt, nuanciert dementsprechend – er komponiert die chronologischen Etappen der Geschichte also frei nach Maßgabe der von ihm vorgenommenen Deutungen und Schwerpunktsetzungen. Immer wieder bleibt er bewusst unbestimmt (ebd.: 225), um an die Stelle faktischer, aber verwirrender Datenmassen einen narrativen Zusammenhang treten zu lassen, der die grundsätzlichen Tendenzen der historischen Entwicklung klarer zur Erscheinung bringt. »Zeitlich Getrenntes unter systematischen oder, wie Friedrich Schlegel sagt, idealen Gesichtspunkten zusammenzurücken, ist also der Zweck von Rankes unbestimmten Zeitangaben. Sie verwischen die äußere Ordnung der Chronologie, damit die Begebenheiten sich nach einer inneren Ordnung gruppieren. Sie vernachlässigen die zeitliche Folge als zufällig zugunsten der logischen als einer notwendigen. Sie führen zusammen, was nicht in der Zeit, also auch nicht in der Empirie, sondern nur im Denken, der intellektuellen Anschauung eine gemeinsame Tendenz ergibt« (ebd.: 226f.).

Charakteristisch für ein ästhetisierendes Verfahren historischer Darstellung ist auch die Hervorhebung geschichtlicher Individuen. Süßmann konstatiert bei Ranke ein »Bemühen, Begriffe zu vermeiden; nicht vom Aufstieg des Königtums zu sprechen,

13 Siehe Kornbichler 1984: 64, Gall 1992: 42, Berg 1968: 52-55, Dilthey 1924 (GS 5): 9

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sondern von den Königen, die ihn bewerkstelligen, nicht *über* die Vorgänge in der Geschichte zu reden, sondern sie darzustellen. Ranke versucht dies durch größtmögliche Personalisierung. Soweit er es vermag, zeigt er historische Zusammenhänge als Handeln von Personen« (ebd.: 233). Dementsprechend enthalten seine Ausführungen immer wieder Porträts historischer Persönlichkeiten. Seine Auswahl orientiert sich daran, ob dem betreffenden Protagonisten eine für den historischen Zusammenhang signifikante Bedeutung zukommt. Die tatsächliche Darstellung erhält insofern dann doch nicht nur einen beschreibenden, sondern immer wieder auch einen zeichenhaften Verweischarakter (ebd.: 234).

Rankes poetischen Konzeptionen liegt eine Intention zugrunde, die ein Licht auf seine Geschichtsauffassung wirft, die nicht nur aus darstellerischen, sondern auch aus erkenntnistheoretischen Gründen auf ästhetische Verfahren zurückgreift: Der Rezipient soll sich als ganzer Mensch, also auch emotional angesprochen fühlen, weil sich ihm erst so die Geschichte erschließt. Süßmann referiert Rankes Position: »Ohne Anziehung und Abstoßung, ohne Faszination und Abscheu, ohne, aristotelisch gesprochen, Furcht und Mitleid ist keine Anschauung von Charakteren zu haben; neutrale Beobachtungen gibt es nicht. Diskutiert werden kann deshalb nicht ob, sondern nur wie eine Geschichtsdarstellung Gefühle erzeugt und leitet; wofür sie sie einsetzt und wie das mit ihrem Gegenstand zusammenhängt« (ebd.: 237f.). Hier wird ein genuin künstlerisches Anliegen beschrieben, denn im Unterschied zu der auf Überwindung subjektiver Emotionalität ausgerichteten Wissenschaftlichkeit bezieht ästhetische Gestaltung immer das Empfindungsleben des Rezipienten bzw. Untersuchenden in die Erschließung des Gegenstandes mit ein.

Es ist unverkennbar, »dass einige der zentralen Erkenntniskategorien des frühen Historismus nicht ohne ein ästhetisches Moment auskommen, dass an der historistischen Geschichtserkenntnis immer ästhetische Vermögen beteiligt sind« (ebd.: 260f.) – es bestätigt sich die schon von Theodor Schieder konstatierte Tatsache eines »künstlerischen Einschlages«, den die »große Historie des 19. Jahrhunderts, Ranke sowohl wie Treitschke, der junge Droysen wie Jacob Burckhardt« gehabt habe (Schieder 1960: 36). Jacob Burckhardt schreibt in seinen *Weltgeschichtlichen Betrachtungen*: »Die Poesie leistet mehr [als die Geschichtsschreibung, A.B.] für die Erkenntnis des Wesens der Menschheit […], und zwar ist dies deshalb wahr, weil das Vermögen, welches der Poesie zugrunde liegt, an sich ein viel höheres als das des größten Historikers und auch die Wirkung, wozu sie bestimmt ist, eine viel höhere als die der Geschichte ist. Dafür findet die Geschichte in der Poesie eine ihrer allerwichtigsten Quellen und eine ihrer allerreinsten und schönsten« (Burckhardt 1960: 55).

II.3.2. Theodor Mommsen

Die Hinweise von Schieder und Süßmann auf die ästhetischen Rückgriffe im Historismus verzichten auf eine Untersuchung der Entwicklung am Ende des 19. Jahrhunderts, sodass unklar bleibt, inwieweit dieser Aspekt auch bei dem endgültigen Durchbruch der positivistischen Geschichtswissenschaft an der Jahrhundertschwelle eine Rolle spielt. Als herausragender Repräsentant dieses wissenschaftsgeschichtlichen Schrittes kann Theodor Mommsen (1817-1903) gelten, der mit seinem epochalen Gesamtwerk, dessen

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Verzeichnis über 1500 Titel aufweist, und mit seinem weitreichenden Einfluss auf die althistorische Forschung die moderne Geschichtswissenschaft entscheidend geprägt hat.[14] Julius Kaerst schreibt über ihn: »Es dürfte in der Geschichte nicht bloß der deutschen Wissenschaft, sondern des wissenschaftlichen Lebens überhaupt eine seltene Erscheinung sein, dass *ein* Mann einem ganzen Gebiete wissenschaftlicher Forschung in diesem Maße den eigensten Stempel seines Geistes aufgeprägt, die Richtung einer großen Forschungsarbeit so bestimmt und beherrscht hat, wie dies bei Mommsen der Fall war« (Kaerst 1904: 313). Noch deutlicher betont Alfred Heuss, »was für ein eminentes Organon für die ›reine Erfahrung‹, d.h. für die Sinnfälligkeit bloßer historischer Phänomene in ihrer Vereinzelung, er besaß. Dies ist diejenige Genialität in seiner geistigen Erscheinung, die auch heute noch jeden Nachfahren im Vergleich zu seinem Können zum Stümper macht« (Heuss 1968: 11). Wie kein anderer Historiker hat Mommsen im 19. Jahrhundert die Methoden präziser empirischer Sichtung geschichtlicher Dokumente ausgearbeitet, die jeder wissenschaftlichen Theoriebildung zugrunde liegen sollten. Er initiierte das Corpus Inscriptionum Latinarum (CIL), beförderte maßgeblich durch seine umfassenden Sammlungen die Münzkunde, gab Editionen antiker Schriften heraus und erforschte zugleich die alten italienischen Dialekte. Darüber hinaus wurden seine Arbeiten zur Chronologie, zum römischen Militärwesen und zur Bodenaufteilung richtungsweisend. Seine extrem wenigen programmatischen Äußerungen zur Geschichtserkenntnis als solcher entsprechen ganz diesem Duktus seiner methodischen Stoßrichtung: Ideelle Reflexionen (man denke an Rankes »Ideen in der Geschichte«) waren für ihn überflüssig, »denn das ist Metaphysik und also lächerlich« (Mommsen 1905: 397), Ausgangspunkt sei ausschließlich das empirische Material – methodisch sei dies etwas, »was sich von selbst versteht« (ebd.: 10). Wie ein wissenschaftliches Glaubensbekenntnis nimmt sich sein Diktum aus, das er in seiner Antrittsrede zur Professur an der Berliner Humboldt-Universität 1858 von der Kanzel verlauten ließ: »Es ist die Grundlegung der historischen Wissenschaft, dass die Archive der Vergangenheit geordnet werden« (ebd.: 37).

Vor diesem Hintergrund überrascht die Tatsache, dass Mommsen gegen Ende seines Lebens seine Tätigkeit als Geschichtswissenschaftler immer mehr in Frage stellte und sich eine geradezu resignative Skepsis gegenüber den Möglichkeiten historischer Erkenntnis überhaupt seiner bemächtigte. Als er 1874 das Rektorat der Universität übernahm, riet er – als Historiker – seinen Studenten davon ab, Geschichte zu studieren: Sie sei nichts anderes »als die deutliche Erkenntnis tatsächlicher Vorgänge«, die also eigentlich jeder besitze, denn ihre Verknüpfung »zu einer Ursache und Wirkung darlegenden Erzählung« leiste »jeder denkende Mensch«. Der Versuch, aus den unüberschaubaren und »einfachen« Einzeldaten eine Theorie zu bilden, müsse »entweder trivial ausfallen […] oder transcendental« (ebd.: 11). So resümiert Mommsen: »Darin unterscheidet sich die Geschichtsforschung von ihren Schwestern [den anderen Wissenschaften, A.B.], dass sie ihre Elemente zu eigentlich theoretischer Entwickelung zu bringen nicht vermag« (ebd.: 10). Sogar in seinem Testament formuliert der große Historiker das Eingeständnis, dass er mit seiner Forschung eigentlich gescheitert sei und dass dies auch nicht verschleiert werden solle (siehe Fest 1987: 519).

14 Siehe Rebenich 2007, Wickert 1959, Wucher 1973

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Es zeugt von Mommsens ausgeprägtem Methodenbewusstsein, dass er selbst die Aporien seines positivistischen Wissenschaftsansatzes erkennt und artikuliert. Insofern ist es bemerkenswert, dass er mit diesen resignativen Feststellungen zusammen noch eine andere Einsicht formuliert. Er deutet – wenn auch wieder äußerst knapp – an, wie sich für ihn überhaupt ein Zusammenhang in den historischen Daten eingestellt habe: »Der Schlag aber, der tausend Verbindungen schlägt, der Blick in die Individualität der Menschen und der Völker spotten in ihrer hohen Genialität allen Lehrens und Lernens. Der Geschichtsschreiber gehört vielleicht mehr zu den Künstlern als zu den Gelehrten« (Mommsen 1905: 11). Wieder konstatiert ein Historiker im Angesicht seiner wissenschaftlichen Bemühungen, dass es letztlich die Kunst sei, die den geschichtlichen Zusammenhang herstelle. Mommsen spricht hier nicht nur von der Möglichkeit, Geschichtsinhalte verständlich darzustellen, sondern der erkennende »Blick«, der erst »die Verbindungen schlägt«, also den Zusammenhang ergibt, verdanke sich der Kunst. Nun – gegen Ende des 19. Jahrhunderts – formuliert dies aber nicht mehr ein Künstler oder ein Historiker, der sich noch in letzten Nachwirkungen einem idealistischen Weltbild verpflichtet fühlt, sondern dieser Ausspruch stammt von einem Wissenschaftler, der sich erklärtermaßen und beglaubigt durch seine unerreichte empirische Praxis von jedem ästhetischen und philosophischen Ansatz der ersten Jahrhunderthälfte verabschiedet hat. Damit erhält die Frage nach der Notwendigkeit ästhetischer Verfahren als Bestandteil historischer Reflexion ein neues Gewicht. Wie eine ironische Bekräftigung dieses Sachverhaltes erscheint die paradoxe Tatsache, dass der Nobelpreis, den Mommsen 1902 – ein Jahr vor seinem Tod – für seine erfolgreiche *Römische Geschichte* (1854-1885) erhielt, der Nobelpreis für Literatur war.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

III. Geschichte im Dokumentarfilm

III.1. Filmhistorische Voraussetzungen

III.1.1. Die Anfänge

Im selben Moment, in dem sich die empirische Geschichtswissenschaft endgültig etabliert und in dem Ruf nach der »Ordnung der Archive« ihre programmatische Zusammenfassung gefunden hat, entsteht ein völlig neues Medium, das sich wie keines zuvor zur materiellen Archivierung und Abbildung des »tatsächlich Geschehenen« zu eignen schien: das dokumentarische Filmbild. Sowohl der Historismus als auch der Film sind Kinder der wissenschaftlichen Entwicklung des 19. Jahrhunderts und begründen die unantastbare Autorität des Dokuments als materielle Spur der »realen Wirklichkeit«.

Vereinzelt wurde diese auffällige Koinzidenz von Geschichtswissenschaft und Dokumentarfilm bemerkt und thematisiert. Eva Hohenberger und Judith Keilbach schreiben: »Dokumentarfilm und Geschichtsschreibung haben einiges gemeinsam: nicht die geringste ihrer Eigenarten liegt darin, Vergangenheit zu vergegenwärtigen. [… Sie] sind der Faktizität der Welt verpflichtet. […] Indem die Kamera automatisch festhält, was sich vor ihrem Objektiv ereignet, scheint sich im Dokumentarfilm die Wirklichkeit selbst darzustellen – und zwar, im Unterschied zur Geschichtswissenschaft, ganz ohne die Anwendung rhetorischer Mittel. Der Dokumentarfilm scheint somit das perfekte Medium für den historischen Diskurs zu sein« (Hohenberger/Keilbach 2003: 8). Schon 1898 konstatierte der Fotograf Boleslas Matuszewski, die »lebende Fotografie« sei »das Mittel, die Vergangenheit zu studieren« (Matuszewski 1998: 7). Durch die Filmtechnik, die eine präzise Abbildung der Wirklichkeit ermögliche, gelte der Film als »bevorrechtigte Quelle der Geschichte« (ebd.: 8). Bei aller epistemologischen Naivität, die diesen Äußerungen anhaftet, weisen sie doch auf die Tatsache hin, dass die Genese der Geschichtswissenschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts eng mit dem neuen Medium Film verknüpft ist.

Bereits an der Auseinandersetzung über die »Geburtsstunde« des Films, die in der Regel auf die berühmte Vorführung von *L'Arrivée d'un Train* der Gebrüder Lumière am 28. Dezember 1895 in Paris datiert wird (Gregor/Patalas 1976: 11), zeigt sich, wie das Verhältnis von Geschichte und ihrer filmischen Repräsentation nur verstehbar wird vor dem

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hintergrund seiner ersten historischen Wurzeln. Die Reaktion eines panisch aufspringenden Publikums muss wohl als Mythos angesehen werden (Gunning 1994: 114 u. 129f.), trotzdem hat man lange diesen und die anderen Filme der Lumières, die z.B. die Arbeiter der Lumière-Werke, eine Schmiede oder die Place de Cordeliers in Lyon darstellen, als Inbegriff realistischer Abbildung von Wirklichkeit aufgefasst. So schrieb noch 1960 Siegfried Kracauer in seiner *Theorie des Films*, sie zeigten das Leben selbst »in seinen unkontrollierbarsten und unbewusstesten Augenblicken« (Kracauer 1964: 58). Die Themen dieser sehr kurzen Filme (30-55 Sekunden) betreffen die alltägliche Lebenswelt. Nicht eine spektakuläre Handlung, sondern die Tatsache der perfekten Realitätswiedergabe faszinierte die Zuschauer – nicht der Inhalt war wichtig, sondern das Erlebnis der Authentizität. So ist Matuszewskis begeisterte Übertragung auf die Historiographie nur drei Jahre nach diesen Filmen verständlich – und dennoch sind die Missverständnisse nicht zu übersehen, die mit dieser Authentizitätswahrnehmung verbunden waren und sind: Die Vorführpraxis – kurze unterhaltende Sensationsmomente in Varietés oder auf Jahrmärkten – zielte nicht auf Darstellung gesellschaftlicher Realitäten ab, sondern auf schaustellerischen Effekt; die Kamera wurde sehr präzise auf die Erzeugung eines bestimmten psychologischen Eindrucks hin platziert; kleine strategische Inszenierungsmaßnahmen wie z.B. inhaltliche Korrespondenzen zwischen Anfang und Ende sorgten für eine einheitliche, logische Erzählstruktur; gestellte Abläufe ermöglichten Wiederholungen und damit rhythmische Ordnung und Symmetrie (Elsaesser 2002: 58f.). Hohenberger und Keilbach resümieren: »Aus der Perspektive sowohl des Publikums wie auch der Filmemacher gibt es zu Beginn des Films weder den Unterschied zwischen Dokumentar- und Spielfilmen noch den zwischen realistischer und formgebender Tendenz. Mit dem Namen Lumièrs lässt sich der Dokumentarfilm historisch nun nicht mehr begründen. Zudem haben weitere Studien zum frühen Film die Ästhetik der Lumièrschen Filme aus dem Nimbus der primitiven Realitätsabbildungen befreit« (Hohenberger/Keilbach 2003: 14). In den Blick rückte jetzt ihre »raffinierte Künstlichkeit, die ausgeklügelte Mis en scène, […] die genau ausgedachten Kamerapositionen und die geradezu unheimliche Präzision, mit der die technischen und materiellen Beschränkungen […] als Stilwillen und formale Organisationsprinzipien vom Regisseur produktiv gemacht wurden« (Elsaesser 2001: 35f.). Nicht die Filmaufnahmen an sich garantieren also die Qualität des Authentischen: »Dokumentarische Authentizität im Film ist genauso wenig medienontologischer Effekt wie in den Beispielen medialer Authentisierung zuvor – auch wenn die klassische Film- und Dokumentarfilmtheorie bis in die sechziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts anderes zu behaupten versucht. Authentizität im Film, sie ist keine ›gegebene‹ Qualität des Mediums, sie ist ein kulturelles Produkt mit Geschichte« fasst Volker Wortmann die Ergebnisse der aktuelleren Forschung zusammen und weist auf den Inszenierungsduktus der gesamten ersten Generation des Dokumentarfilms hin (Wortmann 2003:161; vgl. auch Heller/Zimmermann 1990: 19ff.).

Zur Vorgeschichte des Dokumentarfilms gehört die mit dem amerikanisch-spanischen Bürgerkrieg 1898 einsetzende Kriegsfilmtradition, die schon 1916 mit den euphorischen Reaktionen auf *The battle of the Somme* einen ersten Höhepunkt erfuhr. Die Zeitschrift *Kine Weekly* schrieb damals über den Film: »Speaking for ourselves, we never remember in all our long experience, to have seen any picture which, for power of ap-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

peal and intense gripping interest comes within measurable distance of this wonderful kinematograph record« (zit. in Reeves 1997: 15). Die Zuschauer empfanden, sie seien unmittelbar in die tatsächlichen Ereignisse des 1. Weltkriegs involviert, dabei wurden schon in den ersten Filmen die Ereignisse zu ganzen Teilen in Studios nachgedreht, mit Kulissen und Schauspielern ausstaffiert oder auf dem englischen Kasernengelände statt auf dem Schlachtfeld nachgestellt – mit Soldaten, die sich tödlich getroffen auf der Erde liegend plötzlich direkt zur Kamera umwenden, um zu sehen, ob die Aufnahme schon beendet sei… (Smither 1993: 149f.; zu ähnlichen Szenen siehe auch Beller 2007: 120). Die auf die Darstellung des Sieges hin konzipierten Kriegsfilme geben letztlich eine narrative Absicht preis, die nur wenig zu tun hat mit »echten Bildern«, die ungeplant, vorurteilsfrei und »zufällig« das spontane Leben des Menschen wiedergeben.

Nanook of the North – Robert Flahertys Eskimo-Porträt von 1926 – gilt mit seinen eindrücklichen, ethnographisch anmutenden Aufnahmen vom Leben der Inuit als erster echter Dokumentarfilm, der unverfälscht ursprüngliches Dasein wiedergibt (Loiperdinger 2001: 71), und Flahertys Frau Frances schrieb rückblickend seinem Vorgehen die Qualitäten einer »non-preconception« zu (Flaherty 1972: 20), also eines bewussten Verzichtes auf eine kommentierende, ordnende und erzählerische Darstellungsabsicht. Dennoch entpuppte sich der Film bei näherem Hinsehen als komplett inszeniertes Konstrukt, in dem z.B. die Jäger mit Harpunen jagen müssen, obwohl sie diese schon lange gegen Gewehre ausgetauscht haben, oder die Entdeckung eines Fuchses gespielt wird, der schon längst in die Falle gelockt worden war (Beller 2007: 121). Flaherty spricht selbst von einer »story« (zit. in Klaue/Leyda 1964: 73), und tatsächlich weist die Strukturierung des Filmes die teleologisch ausgerichtete Erzählfigur eines »Kampfes gegen das Verhungern« inmitten des »härtesten Klimas der Welt« (ebd.) auf.

So offenbart bereits die erste Generation des Dokumentarfilms einen Antagonismus von Fiktion und Dokumentation. Schon bei den ersten Schritten begegnet wie eine Neuauflage der Auseinandersetzungen zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine ganz enge Verflechtung des dokumentarischen Ansatzes mit einem positivistischen Wissenschaftsverständnis. Um 1900 kam erstmals das Argument auf, die mechanische Abbildung der Wirklichkeit sei glaubwürdiger als die menschliche, die Kamera werde von keiner subjektiven Regung verfälscht (Koch 2003: 216; Wortmann 2003: 165). Mit dem Film schien für einige Beobachter der Traum der modernen Empirie von einer garantiert objektiven Realitätserfassung in Erfüllung zu gehen – erlaubte doch die Kameratechnik die unmittelbare Abbildung des sinnlich Vorliegenden. Robert Flaherty kam bezeichnenderweise von der Naturwissenschaft her: Er begann seine Karriere als Geologe, der in Nordkanada Minerallagerstätten untersuchte und kartographierte. Die hier praktizierte Erkenntnishaltung prägte später sein ethnographisches Interesse und übertrug sich auf seinen filmischen Ansatz (Berg 1994: 194). Seine Frau erinnert sich: »Patient as a scientist, he let the camera see everything exhaustively to give the camera a chance to find that ›Moment of truth‹, that flash of perception, that penetration into the heart of the matter, which he knew camera, left to itself, could find« (Flaherty 1972: 40).

Es wiederholt sich also die Figur einer programmatisch angestrebten realistischen Wirklichkeitserfassung, die im Kontrast zu einer erstaunlich unreflektierten Praxis steht, die unbemerkt kompositorische und dramaturgische Gestaltungsmittel sowie Konstruktionsabsichten aufweist, die viel weniger rezeptiv als produktiv ausfallen.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Diese Ambivalenz des erklärten Anspruchs auf Wirklichkeitswiedergabe und tatsächlicher inszenatorischer Praxis begegnet zeitgleich auch an einem ganz anderen Ort filmischer Produktion: In Russland formuliert Dziga Vertov seit 1922 sein Programm des »Kinoglaz« (Kino-Auge), seine Filme werden zu Meilensteinen eines Dokumentarismus, der von Anfang an seine inszenatorischen Eingriffe zu erkennen gibt. Auch Vertov rühmt die Möglichkeiten einer Technik, die die Wirklichkeitswahrnehmung von den Mängeln menschlicher Subjektivität befreit und die maschinelle Präzision an die Stelle der Ungenauigkeit von Sinneswahrnehmungen setzt. Die »Unfähigkeit des Menschen, sich zu beherrschen«, sei »vor den Maschinen beschämend« (Vertov 1973a: 8), eine filmische Revolution stehe an, die von dem Ziel einer »Reinigung« des Films beherrscht sei: »Wir säubern die Filmsache von allem, was sich einschleicht, von der Musik, der Literatur und dem Theater« (ebd.: 7). Mit dieser technizistischen Auffassung, die wesentlich durch Lenins ideologische Wertschätzung der Elektrizität als revolutionärer Grundlage inspiriert ist, verbindet sich eine dokumentarische Intention, die die »Fakten« des Lebens erfassen will, wie sie sind: »Wir ziehen die trockene Chronik dem konstruierten Szenarium vor, wenn wir über die Lebensgewohnheiten und die Arbeit der Menschen berichten. Wir mischen uns niemals in das Leben ein. Wir nehmen Fakten auf, organisieren sie und bringen sie über die Filmleinwand in das Bewusstsein der Arbeitenden« (Vertov 1990: 40), »nieder mit den bourgeoisen Märchenszenarien! Es lebe das Leben, wie es ist! […] Nieder mit der Inszenierung des Alltags: filmt uns unversehens und so, wie wir sind« (Vertov 1973c: 44), »jeder ohne Inszenierung aufgenommene Lebensaugenblick, jede einzelne Einstellung, die im Leben so aufgenommen ist, wie sie ist, mit versteckter Kamera, mit unverhoffter Aufnahme oder mit einem anderen analogen technischen Verfahren, ist ein auf Film fixiertes Faktum, ein Filmfaktum, wie wir es nennen« (Vertov 1973b: 30).

Schon früh zeigten sich allerdings die Aporien dieser Position: Einerseits verlangte Vertov konsequenten Dokumentarismus, »strenger als Flaherty blieb Wertow bei den Tatsachen selbst, suchte er keine Romantik, sondern den Alltag. Er vermied jede durchgehende Fabel, jedes gestellte oder rekonstruierte Bild. Wertow schuf sich ein Netz von Verbindungen und war mit seinem Apparat zur Stelle: Er sammelte Dokumente« (Richter 2006: 32). Andererseits fügte er diese Bilder zu einer hochgradig experimentellen, freien Komposition zusammen, die alles andere als eine deskriptive, sich subjektiver Einmischung enthaltende Tatsachenwiedergabe darstellt. Jean-Louis Comolli bezeichnet Vertovs Hauptwerk *Mann mit der Kamera* (1929) als einen »der am wenigsten ›realistischen‹ Filme der Kinogeschichte, einem der am wenigsten ›dokumentarischen‹, am wenigsten ›überrumpelt gefilmten‹. Weit vom Programm der ›Kinoki‹ entfernt, das in den Texttafeln des Vorspanns zusammengefasst wird, ist hier alles oder fast alles inszeniert, ausgeschnitten, ausgeklügelt, komponiert und vorbereitet« (Comolli 2006: 98). Georges Sadoul stellt fest: »Die Kunst Vertovs liegt vor allem in der Montage. Sie besteht aus der Wahl der Dokumente – die auch von anderen gefilmt sein können, ohne Kontrolle oder Vorgabe durch ihn – und auch aus ihrer Organisation, dem Rhythmus, in den er sie versetzt, um eine Art visueller Symphonie zu schaffen« (Sadoul 2006: 37). Adelheid Heftberger resümiert 2016: Für Vertov »waren die Fakten einerseits Dokumente außerfilmischer Realität, andererseits waren sie untrennbar mit dem Kontext verbunden, den der Filmemacher in der ›syntaktischen Organisation‹ für sie geschaffen

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hat. Das alleinige filmische Aufnehmen der einzelnen Stücke genügte laut Vertov nicht, im Ganzen sollte sich die Wahrheit zeigen. Die außerfilmische Realität sollte nicht einfach nur möglichst genau dokumentiert oder abgebildet werden, sondern entstand erst durch die Montage. Die Montage war somit Neuschaffen und die eigentliche Sinngebung mittels neu zusammengefügter Filmsequenzen (der ursprünglichen Fakten) aus dem realen Leben« (Heftberger 2016: 176). Ganz ähnlich Oksana Bulgakowa: »Was wir in Vertovs Filmen sehen, ist ein mediales Bild, nicht das ›überrumpelte Leben, wie es ist‹. Dieses mediale Moment akzentuiert Vertov in einigen seiner Filme. Die Realität auf der Leinwand konstituiert sich aus der Wechselwirkung zwischen dem medialen Sehen (das für Vertov mit dem Verfahren der Analyse und der Erkenntnis verbunden ist) und der spezifischen Kombination der Segmente des Gesehenen. Diese Kombination stützt sich nicht auf prosaische, wie Vertov meint, sondern auf poetische Regeln« (Bulgakowa 2000: 105). Letztlich stoßen wir also bei Dziga Vertov auf einen von ihm gar nicht bemerkten Widerspruch zwischen dem theoretischen Postulat einer unverfälschten Wiedergabe »faktischer« Wirklichkeit und einer künstlerischen Praxis, die vor allem in der Montage kompromisslos inszeniert. So resümiert Eva Hohenberger, »seine konstruktive Stoßrichtung [sei] nicht auf Wiedererkennen, sondern auf Erkenntnis aus« (Hohenberger 1998: 15).

Neben Dziga Vertov gilt v.a. John Grierson als Begründer einer Theorie des Dokumentarfilms. Er ist der erste Filmemacher, der seine Aufnahmen als »documentary« bezeichnet (Heller 2001: 21). Ganz anders allerdings als Vertov, der mit visionärem Pathos die Filmkunst als einen Beitrag zur Erziehung des »neuen Menschen« propagiert (Vertov 1973a: 8f.) und aus diesem bisweilen ideologischen Antrieb heraus zu den komplexen Konstruktionen seiner Filmsprache gelangt, möchte Grierson viel pragmatischer vor dem Hintergrund seiner sozialwissenschaftlichen Studien »in der Reduktion auf eine filmische Story vereinfachen, um Konsens über eine bestehende Gegenwart zu erzielen. […] Der Dokumentarfilm soll Informationen über soziale Kontexte vermitteln, um im Sinne demokratischer Partizipation eine Parteinahme der Bürger für eine Expertenmeinung zu ermöglichen. Griersons Dokumentarfilmtheorie ist daher in erster Linie wirkungsbezogen« (Hohenberger 1998: 13f). Wenn John Grierson also einerseits als »Vater der Dokumentarfilmbewegung in der englischsprachigen Welt« bezeichnet wird (Barsam 1992: 77), dann ist andererseits diese Zuschreibung nicht misszuverstehen als Feststellung einer rein rezeptiven Ästhetik der »objektiven« Wiedergabe dokumentarischer »Fakten«, vielmehr ging es Grierson um das »creative treatment of actuality«: »Wir nahmen an, dass selbst eine so komplexe Welt wie die unsere so strukturiert werden könnte, dass alle sie verstehen. Deshalb wollten wir weg von der reinen Anhäufung von Tatsachen und hin zur Geschichte (story), in der die Fakten in eine lebendige, organische Beziehung zueinander gesetzt werden« (Grierson zit. in Hohenberger 1998: 13f.).

Schon der Initialmoment der begrifflichen Begründung des filmischen Dokumentarismus ist also gekennzeichnet von einem ungeklärten Spannungsverhältnis zwischen Wiedergabe und schöpferischer Gestaltung. Das Erlebnis einer grundsätzlichen sozialen Verpflichtung des Künstlers führte bei Grierson zu einer Kritik an einem bloßen Abbilddokumentarismus, aber auch an einem ästhetischen Formalismus als Selbstzweck (Wortmann 2003: 190). Dies schlägt sich wie bei Vertov auch in seinem konkreten künstlerischen Schaffen nieder. In seinem Film *Drifters* (1929) stellt er dar, wie

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Fischer auf ihrem Boot zum Heringsfang ausfahren. Man sieht den Hafen, den extremen Seegang und das darin gefährlich schwankende Boot, die Menschen auf ihm usw. – letztlich enthält aber auch dieser Film wesentliche inszenatorische Anteile. Die formalistische Montage ist direkt von Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* inspiriert (Hörl 1996: 369-371), die Gestalten des Films wirken »stark typisiert. Sie sind kaum als Individuen gezeichnet und immer wieder als Teil eines übergeordneten Rhythmus eingesetzt« (ebd.: 372). Grierson hat bewusster als Flaherty den ästhetischen Aspekt seiner Arbeiten reflektiert. So schreibt er: »When we come to documentary we come to the actual world, to the world of the streets, of the tenements and the factories, the living people an observation of living people, but I charge to remember that the task of reality before you is not one of reproduction but of interpretation« (1998a, 76f.). »Interpretation« hieß für ihn die sozial relevante Aufarbeitung eines Gegenstandes – sein interpretatorischer Eingriff in *Drifters* ist dann allerdings eklatant: »Die semantische Organisation des Materials wird dabei fast ausnahmslos von dem mit rhetorischem Pathos vorgetragenen Off-Kommentar geleistet, der in seiner Argumentation nicht selten einer einfachen Problem-Lösungs-Struktur folgt« (Wortmann 2003: 190), massiv unterstützt durch musikalische Untermalungen, die die Emotionalität des Zuschauers stark beeinflussen. Dieses Vorgehen erstaunt, wenn man bedenkt, dass Grierson seinen Ansatz als anti-ästhetisch versteht: »Documentary was from the beginning […] an ›anti-aesthetic‹ movement« (Grierson 1998b: 105).

John Grierson hat in England eine Bewegung ausgelöst: Bis 1939 entstanden in seinem Umfeld ca. 300 Dokumentarfilme (Barsam 1992: 77), die seinem Ansatz verpflichtet waren. Symptomatisch ist einer der bekanntesten und erfolgreichsten Filme dieser Schule: *Song of Ceylon* (1934) von Basil Wright, Produzent war John Grierson. Dieser Film entführt den Zuschauer in die paradiesische, reine Welt eines zauberhaften Asiens. Bilder, Kameraführung, Musik, der Ton des Off-Kommentars sind alles andere als nüchterne Bestandsaufnahme, vielmehr ist der Film hochartifiziell komponiert und erzeugt ein fast suggestives Sehnsuchtsbild der porträtierten Kultur – maschinelle Reproduktionstechnik dient hier der dokumentarischen Aufnahme zum Zwecke der Idealisierung.

III.1.2. Direct Cinema

Bereits die ersten methodisch bewussten Ansätze der Dokumentarfilmästhetik sind also nicht widerspruchsfrei: Das erklärte Programm, den dargestellten Gegenstand sich selbst aussprechen zu lassen, wird immer wieder konterkariert durch Zugeständnisse an inszenatorische Strategien, die sich zuletzt doch aus der Einsicht ergeben, Fakten interpretieren und in eine »organische Beziehung« (Grierson) bringen zu müssen.

Gegen dieses Eingeständnis erhob sich Protest. 1961 veröffentlichte Richard Leacock das Manifest *For an uncontrolled cinema*. Leacock kritisierte eine Ästhetik, die die dokumentarischen Aufnahmen so zusammensetze, »dass sie den Kommentar unterstreichen, der dann wiederum von der Musik verstärkt wurde« (Leacock 1991b: 5). Auf diese Weise werde das Wort zur dominanten Ordnungsinstanz, die Bilder würden zur Illustration herabgewürdigt. Grierson hatte in Leacocks Augen mit seiner Hervorhebung der Notwendigkeit einer interpretativen Ordnung die eigenständige Wahrnehmungsqualität des filmischen Bildes in den Hintergrund gedrängt. Leacock wandte sich pro-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

grammatisch gegen den Film als »Theater«. Er sah »the film-maker as an observer and perhaps as a participant capturing the essence of what takes place around him, selecting, arranging but never controlling the event« (Leacock 1961: 25).

Mit dieser Argumentation fasste Leacock das Motiv einer Bewegung zusammen, die sich bereits seit Mitte der 50er Jahre in den USA angebahnt hatte und 1957 mit der Gründung der Produktionsfirma »Drew Associates« ihren institutionellen Rahmen fand: das »Direct Cinema« (Beyerle 1991: 31). Der Gründer dieser Gruppe war der Timelife-Redakteur Robert Drew, der sich eine Fernsehberichterstattung erhoffte, die nicht nur verbal Informationen vermittelte, die Meinungen dazu zusammentrug und mit dem Ergebnis eines zusammenfassenden Kommentars auswertete, sondern die die Ereignisse selbst eng begleitete und visuell wahrnehmbar machte: »Was ihm vorschwebte, war dagegen eine Reportage aus einer intimen Insiderposition heraus, die einen Blick hinter die Kulissen ermöglichte, ähnlich wie die Fotoreportagen von *Life*, denen es gelang, privilegierte Momente von informativer und vor allem emotionaler Signifikanz mit der Kamera festzuhalten« (Beyerle 1997: 76). Der künstlerisch wichtigste Mitarbeiter war der britische Regisseur Richard Leacock. Schon in dem 1947 entstandenen Kurzfilm *To hear banjo play*, in dem der Regisseur Alan Lomax ausgehend von unterschiedlichen Musikstilen Landschaft und Menschen Nordamerikas porträtiert, zeichnet sich Leacock als Kameramann durch einen ausgesprochen sinnlichen, sich dem Gegenstand visuell intensiv annähernden Ansatz aus. Bis auf den abschließenden Tanz zum Banjospiel Peter Seegers ist in dem Film nur wenig vom Autor selbst inszeniert. Narrativ vorgegeben sind vor allem rhetorisch ein- und überleitende Gesprächspassagen mit Seeger und die Abfolge von Orten und Musikereignissen. Ansonsten entfaltet sich der Film über weite Strecken durch die Bilder Leacocks, die eine Art Gemälde amerikanischer Lebenswirklichkeit schaffen. Man wird hier Zeuge einer sich von der narrativen Vorgabe ansatzweise befreienden Kamera.

Trotzdem sind die Einstellungen immer noch statisch: Die Kamera bewegt sich nicht selbst, sondern ist festgelegt auf die jeweils vorweg definierte Position. Einen Wendepunkt markiert insofern eine Situation im Jahre 1954, die den Durchbruch zu Leacocks Ästhetik und zum Programm des Direct Cinema bedeutet. Leacock bekam den Auftrag, eine Jazz-Dance-Session in New York zu filmen und setzte hierfür eine der gerade erst entwickelten 16mm-Handkameras und ein tragbares Synchrontongerät ein. Seine Erlebnisse beschreibt er als einen geradezu elektrischen Moment der Befreiung: In der mit Musik und Bewegung aufgeladenen Tanzhalle konnte er mit der Kamera mitgehen, sich mitten unter die Tanzenden mischen, ihre Gesichter, sich drehenden Röcke, Schlagzeuger und Bläser mit ihren Instrumenten, die Wechsel von Licht und Dunkelheit einfangen und somit eine Spontanität erfassen, wie sie bis dahin noch nie möglich gewesen war (Leacock 1997). Hier gelang ihm jenes »uncontrolled cinema«, von dem er sieben Jahre später in seinem Manifest sprach.

Man hat sehr oft die technische Innovation einer leichten, tragbaren 16mm-Kamera mit unabhängigem, kabellosem Synchrontongerät als den Grund für die Entstehung des Direct Cinema angesehen (z.B. Beller 2007: 127), diese Erklärung greift aber zu kurz. Wie an *Jazz-Dance* gezeigt, hatte Leacocks ästhetische Suchbewegung schon lange eingesetzt, bevor der Elektroingenieur Don Alan Pennebaker für »Drews Associates« die Ausrüstung technisch so weiterentwickelt hatte, dass mit *Primary* 1960 der entscheiden-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

de Durchbruch zu der angestrebten Filmsprache gelingen konnte. Ein anderes Mitglied der Gruppe – Albert Maysels – berichtet, wie er 1955 mit einer geliehenen 16mm-Kamera seinen ersten Film drehte: »Ich hatte nur eine Kamera und sie nie zuvor erprobt. Schon damals entdeckte ich das Prinzip meiner späteren Filme: mit der Kamera widerzuspiegeln, was meine Augen im Augenblick erfassten« (Maysels 1982: 337). Volker Wortmann konstatiert: »Die abbildprogrammatischen Ideale des *Direct Cinema* orientieren sich […] weniger an technischen als vielmehr an ethisch-moralischen Kategorien. Im historischen Kontext heißt das vor allem Verweigerung traditioneller Dokumentarfilmpraxis: Verzicht auf vorstrukturierte Muster, auf Inszenierung und Intervention, auf Kommentar und Musik – und gleichzeitig selbstverleugnende Konzentration auf den unmittelbaren Aufnahmeprozess. Das *Direct Cinema* ist produktionsethischer Verhaltenskodex« (Wortmann 2003: 194).

Noch ein ganz anderes Indiz spricht für einen veränderten Gestaltungswillen als Grund für die im Direct Cinema gesuchte Ästhetik: Gleichzeitig mit der Entwicklung in den USA finden Filmemacher in Kanada und Frankreich zu dokumentarischen Formen, die dieselben Darstellungsintentionen aufweisen: 1958 dreht der Kanadier Michel Brault *Les Raquetteurs* – einen knapp 15minütigen Film, der genau wie *Jazz Dance* grundsätzlich auf Text verzichtet, mit der Handkamera aufgenommen ist und sich völlig kommentarlos in das bunte Treiben alltäglicher Festivitäten mischt (ein Schneeschuhrennen, karnevalsartige Aufmärsche u.a.). Auch hier reagiert die Kamera neben einzelnen statischen Aufnahmen aus der Totalen höchst spontan, bewegt sich ohne vorher festgelegten Plan.

Zwei Jahre später produzieren Drew und Leacock den vielleicht wichtigsten Film des Direct Cinema: *Primary*. Der Film schildert eine Vorwahl in Wisconsin während des Präsidentschaftskampfes zwischen John F. Kennedy und Hubert Humphrey. Die Kamera begleitet Kennedy auf seinem Weg zur Wahlkampfveranstaltung aus äußerster Nähe, bewegt sich in der Menge direkt neben und hinter ihm und fängt sehr private, ungewollte Gesten der Protagonisten ein wie z.B. die hinter dem Rücken kurz vor einer eigenen Ansprache nervös verschränkten Hände von Kennedys Gattin. »Reißschwenks und Schärfeverlagerungen sind durchaus üblich. Unschärfen, Belichtungsfehler und andere ›Unsauberkeiten‹ werden bewusst in Kauf genommen. Dies gilt als Ausweis der authentischen Beobachtung« (Hißnauer/Schmidt 2013: 128). Die Kameraführung war nun endgültig ausgebrochen aus der Statik ihres festgelegten, distanzierten Beobachterstandpunktes und vermittelte eine bisher kaum gekannte Unmittelbarkeit, zumal jetzt Ton und Bild synchron den gefilmten Vorgang direkt festhalten konnten. Selbst der bereits erwähnte, nur fünf Jahre ältere Erstlingsfilm von Maysels (*Psychiatry in Russia*) wirkt demgegenüber fast antiquiert, denn hier gab es immer noch den nachträglich hinzugefügten, auktorialen Kommentar aus dem Off und eine emotionalisierende, eigentlich sachfremde Musik, wie sie im Manifest später ausdrücklich abgelehnt wurde. Mit *Primary* erreichte das Direct Cinema eine Öffentlichkeit, durch die seine Intentionen nun international bis in die Gründungen von Dokumentarfilmschulen adaptiert wurden (Beller 2007: 127; zur deutschen Rezeption siehe Hißnauer/Schmidt 2013, 125).

In Frankreich produzieren Jean Rouch und Edgar Morin 1960 die *Chronique d'un été* (Fertigstellung 1961) und setzen mit diesem Film ebenfalls neue Maßstäbe. Er hat keine Darsteller, die Protagonisten sind Freunde, die Rouch und Morin zu Gesprächen vor

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

laufender Kamera provozieren – in klassischer Interviewform (eine Passage des Films enthält auch Befragungen von Passanten auf der Straße), in spontanen und gelenkten Dialogen oder sogar in inszenierten Sequenzen, in denen z.B. zu einer längeren Aufnahme einer Teilnehmerin deren Erzählung aus dem Off eingespielt wird. Die Gespräche verfolgten die Intention, »die Leute […] durch die Konfrontation mit der Kamera zu Bewusstseinssteigerungen oder -veränderungen zu veranlassen« (Roth 1982: 9).

Es sind immer wieder die Unterschiede des Cinéma Vérité zum amerikanischen Direct Cinema hervorgehoben worden (ebd.: 16ff. oder Kiener 1999: 178f.), die darin bestehen, dass die von Rouch und Morin durchgeführte Befragungstechnik ein geplanter und inszenierter Vorgang war und die Kamera sich nicht nur beobachtend an den Gegenstand heftete, um ihn wahrzunehmen, sondern die Abläufe durch genaue Organisation gezielt provoziert wurden. Die Kamera bleibt bei all ihrer rezeptiven Nähe doch immer etwas in der Distanz – das Cinéma Vérité ist gegenüber der amerikanischen Variante reflektierter und kontrollierter und insofern mit dieser nicht uneingeschränkt gleichzusetzen. Robert Drew schildert selber, wie er die *Chronique d'un été* wahrgenommen hat: »Ich hatte *Primary* und einige andere Filme gemacht, dann fuhr ich [1963, A.B.] mit Leacock zu einer Konferenz nach Frankreich. Ich war überrascht zu sehen, dass die Cinéma-Vérité-Filmemacher Leute auf der Straße mit einem Mikrofon in der Hand ansprachen. Mein Ziel war es das wirkliche Leben ohne eine Einmischung einzufangen. Zwischen uns bestand ein Widerspruch. Es war sinnlos. Sie hatten einen Kameramann, einen Tontechniker und noch sechs andere – acht Leute, die sich herumdrückten. […] Meine Idee war es, ein oder zwei Leute zu haben, die unaufdringlich den Moment einfangen« (zit. in Ellis 1989: Kap. 14).

Trotz dieser Differenzen ist unverkennbar, dass hier parallel ein ähnlicher filmischer Aufbruch vollzogen wurde, und auch in Deutschland lassen sich bis in die technischen Innovationen hinein fast identische Schritte verfolgen (Hißnauer/Schmidt 2013, 131ff.). Verglichen mit den bis in die 60er Jahre hineinragenden statischen, nachträglich synchronisierten, wie durch einen Schleier der Unschärfe und gleichzeitiger verbaler Erklärung vermittelten Bilder betraten die Produktionen des Direct Cinema/Cinéma Vérité nun eine neue filmische Welt mit klaren, visuell präzisen und damit unmittelbaren Bildern, einer befreiten Kamerabewegung und akustischer Originalwahrnehmung. Die beobachtete Wirklichkeit rückte näher und teilte sich in einer bislang ungekannten Ursprünglichkeit mit.

Auf die Stunde der ersten Euphorie folgte Ernüchterung. Die Qualitäten der Innovation konnten nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie mit bestimmten Einseitigkeiten einhergingen bzw. wesentliche Problemstellungen ungelöst blieben. Der Filmemacher Emile de Antonio polemisierte: »*Cinéma Vérité* is first of all a lie and secondly a childish assumption about the natur of film« (Beyerle 1997, 40). 1964 forderte der Journalist Uwe Nettelbeck, »dass der Dokumentarfilm [des *Direct Cinema*, A.B.] gerade von der Oberflächenbeschreibung weg zur Interpretation gehen muss, weil an der Oberfläche meist nur noch wenig zu erkennen ist« (Nettelbeck 1964: 128). Man warf Leacock und seinen Mitstreitern vor, dass der Verzicht auf die subjektive Interpretation, die dogmatische Ausblendung deutender Sinngebung zur Äußerlichkeit, zu unverbindlichen Abbildreflexen führe (vgl. Wortmann 2003: 204f.). Die Kritik traf den Kern des Authentizitätsverständnisses: Bloße Reproduktion garantiere keineswegs ein Erfassen der

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Sache, sondern reduziere den Gegenstand auf seine belanglose Außenseite, auf seine momenthafte, zufällige Erscheinung.

Fraglich ist auch, was der Zuschauer tatsächlich über die persönlichen Motive und die hinter ihnen stehende Biographie von Kennedy in *Primary* erfährt. Ziele, gedankliche Entwürfe, Positionen sind wesentlicher Bestandteil einer Persönlichkeit – wenn man wie Leacock und sein Kreis den Anspruch erhebt, »Nähe« zu erzeugen und aus dieser Nähe authentisch zu beschreiben, dann erhebt sich zwangsläufig die Frage, ob eine solche Nähe hier tatsächlich eingelöst wird. Ebenso wenig thematisiert wird die Frage, inwieweit dieser eine Wahlkampf in Wisconsin überhaupt repräsentativ oder aussagefähig war. Welche Rolle spielt dieses eine Ereignis im Wahlkampf 1960, welche Bedeutung kommt diesem Wahlkampf an sich historisch tatsächlich zu?

Die Kritik wurde schließlich noch grundsätzlicher: Das vom Direct Cinema propagierte Objektivitätsideal komme einem Mythos gleich – eine quasi autorlose Abbildung von Wirklichkeit sei von vorne herein schon gar nicht möglich, weil die Auswahl des Sujets, Kameraführung und Montage immer schon auf Entscheidungen zurückgingen und Resultat produktiver Eingriffe des filmenden Subjekts seien (siehe Wortmann 2003: 204). Jean-Louis Comolli schreibt 1969 in den *Cahiers du Cinéma*: »Sobald die Kamera eingreift, beginnt die Manipulation; und jedes Verfahren stellt wohl oder übel eine Manipulation des Dokumentes dar – selbst wenn man es auf die reine Technik begrenzt […]. So sehr man auch das Dokument bewahren will, kann man doch nicht vermeiden, es herzustellen« (Comolli 1998: 244). Alexander Kluge bezeichnet deshalb 1975 den seines Erachtens missverständlichen Authentizitätsbegriff des Direct Cinema als »die hohe Stilisierung der Oper«, es fehle ein methodisches Bewusstsein, wenn es darum gehe, »Zusammenhänge darzustellen« (Kluge 1999: 116 u. 1981: 32). Zusammenhänge liegen nicht abfilmbar vor Augen, sondern bedürfen nach Kluge der »Chiffre«: »Chiffre heißt: Kontrast zwischen zwei Einstellungen; das ist ein anderes Wort für Montage. Es geht also um konkrete Beziehungen zwischen zwei Bildern.« Im Schnitt sei »die Information versteckt – die in der Realaufnahme in der Einstellung selbst nicht stecken würde« (ebd.: 248).

Vor allem die Arbeiten des Direct Cinema selbst verrieten ihre Widersprüche. So stellt Wilhelm Roth fest: »Was dagegen in diesen amerikanischen Filmen noch fehlt, ist eine Vertrautheit zwischen den Filmemachern und den Menschen vor der Kamera. Dafür sind schon die Drehzeiten zu kurz. […] Größere Recherchen vorher gab es nicht. Die Filmemacher, die oft mit mehreren Teams anrückten, […] sahen sich als Journalisten […]. Sie sind nicht die Verbündeten der Leute, über die sie ihre Filme drehen« (Roth 1982: 12). Bei aller Behauptung der unmittelbaren Wahrnehmung des »realen« Lebens zeigte sich in der Praxis, dass sich die betreffenden Filmemacher gar nicht mit ihrem Gegenstand beschäftigten, auch mit der Kamera nicht sorgfältig und interessiert genug bei ihnen blieben und ihr Leben nicht wirklich verfolgten. Eva Hohenberger hat darauf hingewiesen, dass auch der szenische Aufbau der Filme bei näherem Hinsehen keineswegs so dramaturgiefrei ist, wie eigentlich propagiert. Schon die Sujetwahl weist Strukturen des klassischen narrativen Kinos auf: Im Mittelpunkt stehen der positive Held, ein zentraler Konflikt und am Ende die zumeist gute Lösung (Hohenberger 1998a: 22). Volker Wortmann führt symptomatische Beispiele für einige strukturelle Analogien an, die weitgehend allen Filmen der Gruppe um Drew und Leacock innewohnen: »Mit

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Vorliebe wählt man Ereignisse, die sich in der Öffentlichkeit abspielen, zusammen mit Protagonisten, die ein professionelles Geschick entwickelt haben, sich in derselben zu bewegen – wie z.B. in *Primary* die beiden Senatoren Humphrey und Kennedy während des Vorwahlkampfes in Wisconsin; oder den Rennfahrer Eddie Sachs in den Dokumentarfilmen *On the Pole* und *Eddie* (*On the Pole 2*); die Schauspielerin Jane Fonda in *Jane*, der Dokumentation einer Broadwayshow von den Proben bis zu der erfolglosen Premiere« (Wortmann 2003: 199). Die narrativen Muster liegen auf der Hand: In *Primary* hat man einen stringent auf einen Höhepunkt zulaufenden Wahlkampf; in dem 1963 produzierten Film *The Chair* wird die drohende Hinrichtung eines zu Tode Verurteilten durch Begnadigung verhindert; in *Crisis: Behind a Presidential Commitment* wird Kennedy dazu provoziert, die Möglichkeit des Studiums für Schwarze an der Universität von Alabama durchzusetzen. Alle Filme enthalten eine klar erkennbare finale Dramaturgie, die eine Krisenstruktur mit einem auf Entscheidung drängenden Konflikt aufweist (ebd.: 199ff.).

III.1.3. Die konstruktivistische Wende

Bereits Ende der 60er Jahre waren die Grenzen des Direct Cinema also bezeichnet, und in Comollis Diktum, ein Dokument werde *hergestellt*, formuliert sich schließlich ein neues Paradigma, das bis heute anhält und grundsätzlich die Frage aufwirft, wie Wirklichkeit an sich aufzufassen sei. Die konstruktivistische Antwort auf diese Problemstellung hat unmittelbare Folgen für einen Begriff dokumentarischer Ästhetik. Geht man davon aus, dass es keine fertige Realität gibt, die nur abgebildet werden muss, sondern dass sich Wirklichkeit erst im produktiven Aneignungsprozess des Subjekts konstituiert, wird die dualistische Entgegensetzung von fiktionaler und dokumentarischer Darstellung hinfällig (siehe Hattendorf 1999: 68, Engell 2007: 17, Beller 2007: 129). Der Filmhistoriker Michael Barchet schreibt 1994: »In der Tat haben viele der filmtheoretisch durchaus fundierten Dementis einer ontologischen Differenz zwischen dokumentarischen und fiktionalen Formen jedem noch so vorsichtigen Begriff eines spezifischen hermeneutischen Potentials dokumentarischer Formen den Boden entzogen, denn radikal formuliert verschwindet historische Wirklichkeit immer und vollständig im Universum historischer Texte. Privilegierte Referenz außerhalb medialer Zeichenketten und narrativer Register ist allein als überaus verdächtiger ideologischer Anspruch zu dekonstruieren. Dokumentarfilme können einzig und allein die Modi ihrer textuellen und ideologischen Produziertheit dokumentieren; ein wie auch immer gearteter Gehalt an historischer Wirklichkeit über die mediale Verfasstheit hinaus ist methodisch dementiert« (Barchet 1994: 62f.).

Der Umbruch in den filmästhetischen Konzepten der letzten Jahrzehnte wurde maßgeblich befördert durch die veränderten technischen Produktionsbedingungen. Der Digitalisierung der Bildverarbeitung, die jede Darstellung beliebig manipulieren kann, wird zugeschrieben, dass sie zu einem Vertrauensverlust gegenüber dem Film geführt und stattdessen ein Authentizitätserleben provoziert habe, das sich durch bewusste Inszenierung einstelle und nicht durch die Scheinautorität dokumentarischer Abbildlichkeit (Hoffmann 2012: 31). Die Veränderung der Mediensysteme habe zu einer Verschiebung filmischer Dokumentation von der Information und Aufklärung zur Un-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

terhaltung geführt, die wiederum einem gesteigerten Bedürfnis nach lebensweltlichem Anschluss des Films entgegengekommen sei und eine verlebendigende Verbindung von Fakten und Imaginärem ausgelöst habe (Korte/Paletschek 2009: 15). Dies habe sich niedergeschlagen in Konzepten, in denen »die nüchterne Ausbreitung von Wissensbeständen reduziert« und »stattdessen Ereignisse mit konkreten Orten, benennbaren Personen und erzählbaren Handlungsabläufen in den Vordergrund gerückt« worden seien (Fischer 2009: 193).

Angesichts dieser eher technisch motivierten Entwicklungen übersieht man leicht, wie früh sich bereits die philosophischen Positionen des Konstruktivismus geistesgeschichtlich geltend gemacht und den Boden für die Wirksamkeit der digitalen Aufarbeitung von Geschichte bereitet haben. Ernst von Glasersfelds in den 70er Jahren ausformulierte »Einsicht, dass Erkennen und Wissen nicht der Niederschlag eines passiven Empfangens sein können, sondern als Ergebnis von Handlungen eines aktiven Subjekts entstehen« (von Glasersfeld 1981: 30), ging sofort einher mit dem Postulat: »Die Umwelt, so wie wir sie wahrnehmen, ist unsere Erfindung« (von Foerster 1981: 40). Die Folgen einer solchen Weltsicht manifestierten sich nicht zuletzt in bestimmten film- und fernsehgeschichtlichen Phänomenen, die unmittelbar für die historische Erkenntnis- und Darstellungspraxis relevant wurden. Francesco Casetti und Roger Odin haben in einer Studie über die Veränderungen der Fernsehkultur in Frankreich und Italien herausgearbeitet, wie sich seit den 80er Jahren ein elementarer Wandel von einem »Paläo«- zu einem »Neo-Fernsehen« vollzogen habe (Casetti/Odin 2001). Das Paläo-Fernsehen definieren sie als eine Institution, die sich als ein Erziehungsprojekt versteht und in diesem Sinne mit der Intention antritt, Wissen zu vermitteln, um entsprechend auf die Gesellschaft einwirken zu können. Zu diesem Zweck besitze es ein klar hierarchisiertes Rollenverständnis, nach dem auf der einen Seite die Autorität des Experten, auf der anderen Seite der noch unwissende Zuschauer stehe (ebd.: 312f.). Dies habe sich in den letzten Jahrzehnten vollständig gewandelt. Das Neo-Fernsehen zeichnet sich für Casetti und Odin durch ein »Zurückweisen jeder Form von intentionaler Kommunikation sowie [die] Einführung von interaktiven Prozessen« aus (ebd.: 314). In Talkshows, Gameshows, Meinungsumfragen, gespielten Prozessen mit der Möglichkeit der Urteilssprechung durch Abstimmung der Zuschauer u.v.m. wird der Zuschauer zum »Mitproduzenten« der Sendung und damit der Generierung von Filmbildern. Die Bildwirklichkeit resultiert nicht aus der Wiedergabe außerfilmischer Faktizität, sondern entsteht erst durch die kollektive Verabredung der Bildrezipienten: »Das Neo-Fernsehen ist kein Bildungsraum, sondern ein Raum des *sozialen Zusammenseins*« (ebd.: 315). Da durch die Möglichkeit des »Zappens« der Zuschauer so eigenständig wie nie zuvor sein privates Bildprogramm erstelle – und insofern letztlich konstruiere –, verändere sich auch die Ästhetik der Sendungen: Da das Filmbild den Zuschauer festhalten soll, muss es viel häufiger und schneller emotional attraktive Inhalte bieten, sodass die Einstellungen immer kürzer werden und die Bilder fragmentarischer und zugleich »pulsierender« (ebd.: 326). Zu einer ähnlichen historischen Interpretation gelangt Thomas Fischer, der einen Umschwung vom »Erklär«- zum »Erzählfernsehen« diagnostiziert (Fischer 2009: 194), zu dem auch eine »Entakademisierung« gehöre, die dem universitären Experten die Hoheit über das Wissen und die Interpretation entreiße und dem sich für die Lebenswelt interessierenden und sie beurteilenden Zuschauer zuführe. Für die Geschichtsdar-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

stellungen bedeutet diese paradigmatische Wende einerseits eine »Popularisierung der Geschichte« (so der Untertitel zu der Studie *Alles authentisch?* von Fischer/Wirtz 2008; ähnlich der Sammelband *History goes pop* von Korte/Paletschek 2009), andererseits aber auch die Entstehung avantgardistischer Ansätze, die nach Inszenierungsformen suchen, die gezielt das klassische Abbildverständnis des Dokumentarfilms durchbrechen.

In Deutschland ging es anders als in dem frühen »Dokumentarspiel«, das um eine authentische Rekonstruktion seiner Sachverhalte bemüht war, in Filmen wie *Novemberverbrecher* (schon 1968, Regisseur: Carlheinz Caspari), *Operation Walküre* (1971, Peter Wirth) oder *Im Angesicht des Todes* (1973, Walter Davy) darum, jeden naturalistischen Illusionseindruck zu vermeiden und durch verfremdende Gestaltungsmittel wie den Einsatz von erkennbar fingierten Reporterberichten, die Darstellung mehrerer Figuren durch einen einzigen Schauspieler, die gleichrangige Verbindung dokumentarischer und fiktionaler Aufnahmen oder die Gegenüberstellung von Schauspieler und dargestellter historischer Figur den Inszenierungscharakter des Filmbildes offensiv zu thematisieren (Hißnauer 2010: 301-309). Selbstreflexivität wurde zum Leitmotiv einer filmischen Sprache, die ihr eigenes Zustandekommen zum Bestandteil der Darstellung macht und dem Adressaten ermöglicht, sich selbst im Moment der Rezeption in der Teilnahme am Bildentstehungsprozess zu beobachten (vgl. Meyer 2005). In den Fokus gerieten damit zunehmend der Autor selbst und der Rezipient, während eine Wirklichkeit, die unabhängig von ihnen interessieren könnte und die es wiederzugeben gälte, immer stärker in den Hintergrund trat. Ein Bezug auf eine vor-filmische Wirklichkeit löst sich damit letztlich auf, an seine Stelle tritt der Diskurs des Filmemachers mit sich selbst und mit dem Zuschauer. Der Produktionsaspekt tritt an die Stelle des Abbildungsaspektes, authentisch wirkt nicht die unverfälschte Registrierung, sondern die Transparenz der filmischen Bildgenerierung.

Exemplarisch für diesen einschneidenden kulturgeschichtlichen Schritt sind Filme wie Chris Markers *Sans Soleil* (1983) oder Errol Morris' *The thin blue line* (1988). *Sans Soleil* wird nicht umsonst von F. T. Meyer in seiner Studie über die Selbstreflexion im dokumentarischen Film besonders hervorgehoben (Meyer 2005). In seiner 1982 entstandenen Arbeit (Erscheinungsjahr 1983) verbindet Marker unter Verzicht auf eine lineare Ordnung eine unüberschaubare Fülle von visuellen Reiseerinnerungen an San Francisco, Paris, Westafrika oder Japan mit Gedichten, Anekdoten, brieflich formulierten Reflexionen und diversen anderen Bildinhalten und hinterlegt sie mit den Äußerungen eines erfundenen Erzählers, die von einer Sprecherin vorgelesen werden. So entsteht ein ständig sich verändernder, disparate Themen ineinanderschiebender Teppich von Erinnerungen, die sich gegenseitig beleuchten. Marker erstellt mit diesem Verfahren, das er auch in anderen Filmen durchführt, ein »audiovisuelles Archiv« (siehe Mayer 2016), das durch die Verbindung sehr differenzierter und komplexer Techniken der Montage und Collage eine Selbstverständigung über Erinnerungsprozesse unternimmt. Meinte Theodor Mommsen noch in der Ordnung der Archive »die Grundlegung der historischen Wissenschaften« gefunden zu haben, wird nun grundsätzlich zur Disposition gestellt, was ein Archiv überhaupt ist und inwiefern aus ihm überhaupt Ordnungen zu generieren sind. Chris Marker bricht durch die z.T. disparaten Zusammenstellungen der Archivbilder, aber auch durch die Kommentierung des Erzählers und die auditiven Signale, die des Öfteren in gar keinem Zusammenhang mit den Bildinhalten stehen,

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ein naives Lesen des empirischen Materials als unhinterfragbare faktische Tatsache auf: »Die Bilder widerstreben der dokumentarischen Annahme, sie seien historische Dokumente« (Meyer 2005: 147). An dieser Stelle setzt die Relevanz der Selbstreflexion ein: Wenn der beobachtete Gegenstand unsicher wird, entsteht die Frage nach der Rolle des Bewusstseins, das mit ihm umgeht. Wenn in *Sans Soleil* dokumentarische Bildinhalte von Schwarzbildern unterbrochen werden, an das Niederlegen von Blumen durch Kinder ohne jeden erklärenden Zusatz die grausame Tötung einer Giraffe geschnitten wird oder Aufnahmen von städtischen Alltagsszenen mit einer Reihe von Phallusmotiven bis hin zum Geschlechtsakt von Affen montiert werden, dann realisiert der Zuschauer, dass seine eigene Rezeptionsgewohnheit in Frage steht und er zur Reflexion über seinen Umgang mit Wahrnehmungsbildern aufgefordert ist: »Eine Bedeutungskonstitution, die eine eindeutige historische Referenz auf Wahrheit und Wirklichkeit impliziert, wird in *Sans Soleil* permanent unterlaufen. […] In der Rückprojektion seines eigenen Blickes durch fremde Instanzen verweigern sich die Bilder ihrer sonst üblichen Funktion, bloßes Anschauungsmaterial zu sein; sie übertragen ihre Eigenschaft auf den Zuschauer, der sich nun seinerseits als beobachtetes Objekt betrachten muss. Das Verhältnis Zuschauer/Objekt gerät ins Wanken und kann beim Zuschauer einen Selbstreflexionsprozess in Gang setzen: Er sieht sich als Teil eines Wahrnehmungsprozesses, der von einem Künstler bewusst initiiert worden ist« (Meyer 2005: 150 u. 156f.).

Chris Marker gilt mit diesem Ansatz als einer der wichtigsten Vertreter des Essayfilms. Alain Resnais bezeichnet Marker sogar als dessen Erfinder (zit. in Kämper/Tode 1997: 266), an anderer Stelle wird er als »cinema's only true essayist« bezeichnet (zit. in Mayer 2016: 149). Der Essayismus setzt bekanntlich an die Stelle einer stringenten Argumentation, die sich aus einem ungetrübten Objektivitätsverständnis herleitet, die subjektive, frei assoziierende Darstellung und zeichnet sich durch Formelemente wie Non-Linearität, Fragmentierung, Heterogenität der verwendeten Materialien, Selbstreflexivität oder Entgrenzung von »hohen« und »niederen« Repräsentationsformen aus (ebd.: 150; zur Definitionsproblematik, zu der auch die Unterscheidung zwischen Kompilationsfilm und Essayfilm bzw. Filmessay gehört, siehe Scherer 2001: 21f.). Damit ist aber sofort die Grenze zur Fiktion überschritten, und tatsächlich enthalten die Filme Markers immer wieder auch fiktive Elemente, die manchmal den Unterschied zu den dokumentarischen Archivinhalten geradezu unkennbar werden lassen (Mayer 2016: 153). Der paradigmatische Schritt zu einer Auflösung der Unterscheidung von Fiktion und Dokumentation wird hier vollzogen. Das Subjekt in seiner produktiven Beteiligung an der Konstruktion der Bildwirklichkeit wird aufgewertet und es ist daher konsequent, wenn ein Film wie *Sans Soleil* letztlich dem traditionellen Archivbegriff eine schöpferische Ästhetik entgegensetzt. Einerseits kann man die Darstellung von schlafenden Passagieren auf einer Fähre als Annullierung der Kontinuität der Dinge interpretieren, mit der der Autor eine dokumentarische Referenz auf die Wirklichkeit unterläuft (Meyer 2005: 149f.), andererseits vermittelt diese Passage zusammen mit anderen Sequenzen auch den Eindruck einer Entgrenzung unseres räumlichen und zeitlichen Daseins, die charakteristisch ist für Erinnerungsprozesse und so etwas ermöglicht wie »eine Reise in das eigene Ich des Autors« (Kämper 1992: 37). F. T. Meyer betont in seiner Studie letztlich diesen Aspekt, der eben nicht bei einer bloß kritischen Dekonstruktion üblicher Seh- und Denkgewohnheiten stehen bleibt, sondern zu einer produktiven

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Neuformulierung von Wirklichkeit ansetzt: »Das Paradigma des Dokumentarfilms, das in seinem emphatischen Glauben an die Darstellungsmöglichkeiten des Mediums das Unmittelbarkeitspostulat auf eine kohärente historische Referenz bezieht, wird in *Sans Soleil* außer Kraft gesetzt und in spontane, das heißt in fragmentarische Unmittelbarkeit transformiert« (Meyer 2005: 161). Ganz in diesem Sinne lautet die letzte Äußerung des filmischen Erzählers: »Ich sammle die Landschaften. Ich denke mir die Änderungen aus, ich setze meine Lieblingsgeschöpfe hinein«.

Von einer ganz anderen Seite aus gelangte der Amerikaner Errol Morris mit *The thin blue line* (1988) zu einer Filmsprache, die zugunsten ästhetischer Konstruktion den dokumentarischen Abbildrealismus hinter sich ließ. Bei seinen Recherchen über den Psychiater James Grigson (sein Spitzname lautete »Dr. Death«), dessen Gutachten im Laufe der Zeit über 100 Menschen in den Todestrakt geschickt hatten, stieß Morris auf den Fall eines angeblichen Polizistenmörders und entdeckte eine Reihe von Ungereimtheiten. Dies motivierte ihn zu zahlreichen Interviews, aus denen schließlich sein Film hervorgegangen ist, der zuletzt einen schwerwiegenden Justizirrtum aufdeckte und dem zum Tode Verurteilten Randall Adams zur Rehabilitation verhalf. Shawn Rosenheim ist zuzustimmen, wenn man angesichts dieser Entstehungsgeschichte des Films von einem expliziten Interesse an einer außerfilmischen Realität ausgeht: Sein Film sei »von der Überzeugung getragen, dass es da draußen ein Draußen *gibt*: eine Welt, in der entweder Randall Adams *oder* David Harris den texanischen Polizisten ermordet hat«. Er betont, dass diesen »Ansprüchen auf die Möglichkeit gesicherten Wissens und den Konsequenzen daraus Gültigkeit zuzugestehen« sei (Rosenheim 2003: 187f.). Diese Gültigkeit ergibt sich vor allem aus den Folgewirkungen des Films – der Entblößung von Polizei, Justiz und Gesellschaft sowie der Befreiung eines unschuldigen Häftlings.

Die Authentizität des Films verdankt sich gleichzeitig aber einem ästhetischen Gestaltungsansatz, der weit über den Dokumentarfilm und genauso über illustrative Spielszenen, die suggestiv die Zuschauer von einer bestimmten Auffassung überzeugen sollen, hinausgeht. Neben einer sehr freien, sich immer wieder zwischen Vergangenheit und Gegenwart vor und zurück bewegenden Zeitstruktur, die nicht nur Ereignisse rekonstruiert, sondern auf imaginärem Wege psychologische Handlungsmotive ans Tageslicht bringt (Williams 2003: 40f.), enthält *The thin blue line* eine Vielzahl von Bildern und Szenen, die nicht dokumentieren, sondern inszenieren. Rosenheim erkennt in ihnen ein »durch und durch postmodernes Spiel mit referentiellen Ebenen« (Rosenheim 2003: 187). Ein von der Polizistin nach dem Todesschuss auf den Kollegen durch die Luft geworfener Milchshakebecher schlägt auf dem Bürgersteig auf und läuft auf dem Boden aus – das Bild vermittelt unter Umständen mehr von der inneren Verfassung der entsetzten Polizistin als ein protokollierter Bericht ihrer Empfindungen. In die Äußerungen der Interviewten wird ein sich drehendes Polizeilicht oder die sich langsam drehende Zeichnung einer Pistole, das Hin und Her-Schwingen einer Taschenuhr oder die Schwarzweiß-Aufnahme von einem elektrischen Stuhl eingeblendet. Die Exposition wird eingeleitet durch Aufnahmen elektrischer Lichter in der dunklen Nacht – hier handelt es sich um atmosphärische Chiffren, nicht um Faktenwiedergabe. Ähnlich die Spielszenen: Sie heben verfremdet zentrale Situationen wie den Tathergang, das Verhör, das Beisammensein des fälschlich Verurteilten und des tatsächlichen Mörders im Autokino hervor, indem sie den Blick auf bestimmte Ausschnitte fokussieren, die

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

eine besondere Symbolkraft gewinnen (z.B. auf den übervollen Aschenbecher während des Verhörs). Immer wieder wird die Mordszene mit den beiden Autos (dem Wagen der Polizisten und dem des Täters), dem Gang des Polizisten zum vor ihm stehenden Wagen, den Schüssen wiederholt – als wollte der Film den Vorgang wieder und wieder durchspielen, um im ständig erneuerten Heraufholen der Bilder den realen Tathergang fassen zu können. Die Filmsprache vollzieht damit geradezu mimetisch die Prozesse der menschlichen Erinnerungstätigkeit nach.

Von entscheidender Bedeutung ist die Musik von Philip Glass, die den Film vom Anfang bis zum Ende durchzieht und eine Stimmung erzeugt, die die unterschiedlichsten Momente des tragischen Geschehens miteinander verbindet und eine emotionale Grundlage für den Zugang zu dem tieferliegenden Untergrund der dargestellten Ereignisse schafft. Eine dunkle, bedrohliche Melodieführung im Hintergrund lässt den geschehenen und den bevorstehenden (durch die Hinrichtung zu vollziehenden) Tod permanent gegenwärtig sein, und eine darüber gelegte, hellere Melodieführung vermittelt das Drängende, Suchende und Leidvolle der aktuellen Auseinandersetzung mit dem Vorgang. Das Sprechen der Interviewten wird dadurch eingebunden in einen einheitlichen Ereignisstrom und provoziert die Empfindung eines zeitlichen Zusammenhangs, in dem sich das Schicksal dreier Menschen tragisch vollzieht.

Übertroffen werden alle diese Elemente von dem Schluss des Films. In einem letzten Interview mit David Harris (dem tatsächlichen Täter), das nicht mehr gefilmt wurde, sondern nur akustisch vorliegt und begleitet wird von den Bildern des Aufnahmegerätes, kommt es zu der atemberaubenden Situation, dass Harris allmählich den Tathergang preisgibt und am Ende kaum mehr verschlüsselt ein Geständnis ablegt, dass er der Mörder sei. Damit geschieht etwas Außerordentliches: Die Dokumentation *über* den Sachverhalt wird selber zum Bestandteil des Gegenstandes, indem die Untersuchung den untersuchten »Gegenstand« selber beeinflusst – die Existenzen des fälschlich Verurteilten und des tatsächlichen Mörders werden sich durch den Film radikal verändern. Damit hören Dokumentation und dokumentierte Realität auf, zwei getrennte Dinge zu sein, der filmästhetische Prozess steht nicht neben einer außerfilmischen Realität, sondern bringt diese hervor. Zugleich wird der Zuschauer unmittelbar in diesen Vorgang involviert: Die Schlussszene mit ihrem schrittweisen Geständnis ist so intim, dass er hier zum realen Zeugen wird und nicht mehr nur beobachtend dem Ereignis gegenübersteht.

Während die Filme Chris Markers und Errol Morris' sehr bewusste Reflexionen des Verhältnisses von Konstruktion und Rezeption darstellen, vermischen sich diese polaren Ansätze zeitgleich im Mainstream der Geschichtsformate in Kino und Fernsehen z.T. bis zur Unkenntlichkeit: »Die Dokumentarfilmer übernehmen bei der Dramaturgie, dem Story-Telling bis hin zum Casting der Protagonisten Strategien des Spielfilms. Dies betrifft ebenso die Gestaltung der Filme, vom Schnitt über das Sound-Design bis hin zur Musik, die auch Emotionen des Publikums wecken und im Kino erfolgreich sein wollen. […] Um ausgedachte Geschichten glaubwürdiger zu machen, greift aber auch die Spielfilmproduktion auf Konzepte des Dokumentarischen zurück, ob dies nun eine wackelige Handkamera ist, die Nutzung von Wochenschaumaterial, Nachrichtenbeiträge oder Super 8-Aufnahmen. Die Geschichten orientieren sich oft an realen Ereignissen, die akribisch recherchiert, juristisch abgeklopft und dann für das Drehbuch

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

verdichtet werden. On location und nicht mehr im Studio gedreht erreichen sie in vielen Fällen eine realistische Anmutung« (Hoffmann 2012: 21). Die Filmgeschichte zeigt, dass empirische Wahrnehmung und imaginäre Produktion nicht mehr ohne einander auskommen: Die Frage nach historischer Wirklichkeit setzt eine Reflexion ihres Verhältnisses voraus.

III.1.4. Gegenreaktionen

Die Filmwissenschaftlerin Linda Williams weist bereits 1993 in ihrem Aufsatz *Spiegel ohne Gedächtnisse. Wahrheit, Geschichte und der neue Dokumentarfilm* auf den paradoxen Umstand hin, dass es trotz aller Skepsis und Misstrauen gegenüber der Wahrheit von Bildern »immer noch das bewegte Bild [sei], das die Kraft hat, Zuschauer zu einer neuen Beurteilung der zuvor unbekannten Wahrheit zu bewegen«. »Zum Axiom des neuen Dokumentarfilms« sei es geworden, »dass Filme nicht die Wahrheit von Ereignissen enthüllen können, sondern lediglich die Ideologien und das Bewusstsein, die konkurrierende Wahrheiten konstruieren – also jene fiktionalen Meistererzählungen, mit denen wir Ereignissen Sinn geben. Diese Denkweise hat allerdings zu oft vergessen lassen, dass diese Filme […] immer noch Dokumentarfilme sind, d.h. Filme, die ein besonderes Interesse an der Beziehung zur Realität haben, an den ›Wahrheiten‹, die im Leben von Menschen selbst dann eine Rolle spielen, wenn sie nicht transparent dargestellt werden können. Ein Grund für dieses Vergessen liegt in der Konstruktion einer zu schlichten Dichotomie zwischen dem naiven Glauben an die Wahrheit dessen, was das dokumentarische Bild zeigt – darin liegt der inzwischen diskreditierte Anspruch des *cinéma vérité*, die Ereignisse ›einfangen‹ zu können, während sie stattfinden –, und der freudigen Befürwortung fiktionaler Manipulation« (Williams 2003: 25 u. 32). Williams diagnostiziert in demselben Aufsatz einen »Hunger nach Realität« (ebd.: 28) – hier scheint die aktuelle Demarkationslinie des Konfliktes zu liegen, der hinter der Debatte um die Authentizität steht: Lässt sich sichtbar machen, inwieweit Dokumentation und Fiktion notwendig zusammengehören und in welchem Sinne dieser Kongruenz dann Realität zukommt, oder wird die charakterisierte Dichotomie unauflösbar bleiben und ihre Pole in Form von Reality-TV und ästhetischer Filmtheorie immer weiter auseinandertreiben?

Die vollständige Infragestellung einer vor-filmischen Realität und die Ineinssetzung von Dokumentation und Fiktion bilden als Theorie seit den 70ern den epistemologischen Standard: Alle »Filmtheorien, die realitätsthematisch zwischen verschiedenen Realitäten des Fingierten und des Dokumentarischen unterscheiden und die auch auf verschiedenen Modi des Abbildens, des Objektbezugs des Films beharren, [sind] antiquiert« (Engell 2007: 18). Andererseits weist die filmische Praxis nach wie vor in ihren prominentesten Repräsentanten offensive Bezugnahmen auf eine faktische Lebenswelt auf. Richtungsweisende, allesamt preisgekrönte Filme wie *Lost children* von Ali Samadi Ahadi und Oliver Stoltz (2003/04), *We feed the world* von Erwin Wagenhofer (2005), *Citizenfour* von Laura Poitras (2014) oder *My Escape* von Elke Sasse (2016) verwenden bewusst hochartifizielle Gestaltungsmittel, betreiben dies aber, weil sie Wahrheiten vermitteln wollen, die nicht Fiktion, sondern empirische Wirklichkeit sind. Angesichts unserer globalen Ernährungsproblematik, des Leidens afrikanischer Kindersoldaten, der Strategien fortschreitender digitaler Totalüberwachung oder des Schicksals von Millionen

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

von Flüchtlingen wäre es zynisch, von Fiktion zu sprechen und die Selbstreflexion von Kunst zum hauptsächlichen Gegenstand des ästhetischen Interesses dieser Filme zu erklären. Stefan Brauburger zitiert in seinem Aufsatz *Fiktionalität oder Fakten: Welche Zukunft hat die zeitgeschichtliche Dokumentation?* (2009) Umfragen, die 2008 von der ZDF-Medienforschung veröffentlicht wurden. Es wurde danach gefragt, was man unter »Dokumentation« zu verstehen habe. In den Antworten wurden einerseits Erwartungen an Spannung, Animation, beeindruckende Bilder, Musik als Grundlage eines Bedürfnisses nach Emotion und Unterhaltung formuliert, andererseits wurde die Dokumentation mit Begriffen verbunden wie »seriös«, »authentisch«, »glaubhaft«, »Tatsachen« oder »echte Geschichten« (Brauburger 2009: 203) – der Anspruch auf Wirklichkeitserfahrung besteht unvermindert und ist wohl kaum mit einem Hinweis auf die Naivität des gewöhnlichen Zuschauerbewusstseins aus der Welt zu schaffen. Selbst ein Film wie *Sans Soleil* bleibt, wenn es um den Bezug auf eine faktische Wirklichkeit geht, nicht ohne Widersprüche. F. T. Meyer weist auf eine Aufnahme hin, in der ein Offizier unter Tränen eine Auszeichnung entgegennimmt. Der Zuschauer reagiert entsprechend gerührt – bis der Erzähler schließlich berichtet, dass der Grund für die Tränen keineswegs die Ergriffenheit über den ehrenvollen Moment war, sondern die Enttäuschung und Verärgerung über die Tatsache, dass andere Offiziere noch höher ausgezeichnet worden waren. Meyer schließt aus diesem filmischen Vorgang: »An keiner anderen Stelle von *Sans Soleil* fühlt sich der Zuschauer so ertappt, auf die Evidenz der Bilder hereingefallen zu sein. Die Mischung aus überschießender Emotionalität, scheinbar aufrichtigem revolutionärem Pathos und kalkuliertem Verhalten gegenüber der Kamera seitens des Offiziers entpuppt sich als Konstruktion. Die Inszenierung der Tränen des Offiziers bildet eine Kritik am dokumentarischen Verfahren, das die Utopie verfolgt, Bilder für sich selbst sprechen zu lassen. Im weiteren Verlauf erklärt die Off-Stimme die Szene als Trugbild einer transparenten, eindeutigen und einfachen dokumentarischen Wahrheit, die dazu einlädt, von Zeichen äußeren Verhaltens auf einen inneren Bewusstseinszustand zu schließen« (Meyer 2005: 158). Was Meyer hier aber gar nicht reflektiert ist die Tatsache, dass er die Aussagen des Erzählers als Autorität nimmt, die die Illusion der Bilder entlarvt, selber also als unhinterfragte Instanz faktischer Wirklichkeit interpretiert wird – damit setzt Meyer doch wieder eine abprüfbare Ebene empirischer Tatsächlichkeit voraus.

Der Dokumentarfilm fordert immer wieder diese Auseinandersetzung um die Frage nach der Realität des Wirklichen ein. Seine Geschichte provoziert eine grundsätzliche Reflexion auf das Problem, in welchem Verhältnis empirische Wahrnehmung und produktive Deutung, Dokument und Gestaltung zueinander stehen. Es gilt zu prüfen, inwieweit sich Fiktion und fiktionale Aufarbeitung dokumentarischer Realität unterscheiden lassen. Dabei geht es um die Untersuchung, »ob es nicht zwischen dem Objektbezug des Films, also der Art und Weise, wie er sich auf die Außenwelt bezieht, und dem Interpretationsbezug – der Lesart, den Decodierungsanweisungen, den Verknüpfungen, in die er bei der Lektüre eingestellt wird – […] Zusammenhänge gibt« (Engell 2007: 18). Linda Williams schreibt in dem bereits zitierten Aufsatz: »Irgendeine Form von Wahrheit ist […] immer das ferne Ziel des Dokumentarfilms. Aber die vom Dokumentarfilm in Szene gesetzte Wahrheit kann keine einfache Enthüllung oder Widerspiegelung sein. Sie ist eine sorgfältige Konstruktion, eine Intervention in die Politik

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und die Semiotik der Repräsentation. Eine offensichtlich zu einfache Dichotomie zwischen Wahrheit und Fiktion macht es uns so schwer, über die Wahrheit im Dokumentarfilm nachzudenken. Aber es geht nicht um eine Entscheidung zwischen zwei völlig getrennten Sphären. Es geht eher um eine Entscheidung für Strategien der Fiktion, um relativen Wahrheiten nahezukommen. Dokumentarfilme sind keine Fiktionen und sollten auch nicht mit ihnen verwechselt werden. Aber Dokumentarfilme können und sollten alle Verfahren fiktionaler Konstruktion nutzen, um zu Wahrheiten zu kommen« (Williams 2003: 42).

III.2. Geschichte als Gegenstand des Dokumentarfilms

III.2.1. Alain Resnais: *Nacht und Nebel (Nuit et brouillard),* (1955)

Unter den Inhalten der frühen Dokumentarfilme finden sich über Jahrzehnte hin keine historischen Themen. Es war bereits dargestellt worden, dass die ersten Sujets geradezu belanglose Gegenstände wie einfahrende Züge, umfallende Mauern u.a. waren, die dazu dienten, die Faszination für die Möglichkeiten filmischer Aufzeichnung überhaupt anzufachen. Auch als die Filme allmählich länger wurden, blieben die Motive – Tierparks, Schiffstaufen, Militärparaden, sportliche Ereignisse u.v.m. – verhältnismäßig schlicht (vgl. Wortmann 2003: 163). Die Detailgenauigkeit der Darstellung begeisterte, nicht so sehr die Tiefe des inhaltlichen Themas. Es gab nur zwei Sujets, die mit der Geschichte etwas zu tun hatten: Kriege und Ethnographie. Hier gilt es allerdings sehr genau zu unterscheiden, worin jeweils der tatsächliche Grund für das darstellerische Interesse bestand. Die Faszination für die filmische Wahrnehmung des Krieges ging nicht von einem Bedürfnis nach historischer Reflexion aus. Ein Film wie *The battle of the Somme* war aus aktuellen Propagandazwecken entstanden und insofern letztlich ahistorisch. Die Sensation des gegenwärtigen Ereignisses bildete den Rezeptionsanlass. Die Geschichte als solche, also ein in der Zeit sich vollziehender Entwicklungsvorgang, der sich einem methodisch geleiteten Blick in die Vergangenheit vermittelt, wurde an solchen Kriegsfilmen gar nicht wahrgenommen – Geschichtsbewusstsein bildete sich nicht am Film. Auf eine andere Weise gilt dies auch für die ethnographischen Arbeiten. Hier begegnet zwar am ehesten das Moment geschichtlicher Zeitwahrnehmung, weil sich im Fremdheitserlebnis, das durch die Begegnung mit den indigenen Kulturen entsteht, für einen Moment historische Distanz vermittelt. Letztlich handelt es sich aber um Aufnahmen (damaliger) aktueller Gegenwart und nicht um eine Erschließung vergangener Zeiten. Außerdem spiegelten sich in den betreffenden Darstellungen nicht selten die heutigen zivilisatorischen Sehnsüchte nach einer reinen, idealen ursprünglichen Welt (siehe *Nanook oft the North*) – Siegfried Kracauers Wort über den Historienfilm würde auch hier gelten: »Ein Geschöpf der Gegenwart, dringt der Film als Fremdling in die Vergangenheit ein« (Kracauer 1974: 46).

Geschichte als eigenes Sujet blieb dem Film seltsam fremd – und das in einer Zeit hochgradig professionalisierter historischer Wissenschaft. Es wäre durchaus möglich gewesen, anstatt aktueller afrikanischer Stammeskulturen Zeugnisse früher Geschichte zu filmen – ob Pyramiden, Tempel, Felsmalereien, Inschriften o.a. Man hätte die-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

se Aufnahmen genauso anschaulich und informativ montieren und mit erläuternden Texten versehen können wie Großstadtimpressionen, Reiseeindrücke oder Bilder vom Krieg. Es findet sich davon aber nichts. Damit drängt sich der Eindruck auf, dass das filmische Rezeptionsverhalten zunächst noch stark von der Macht des visuellen Gegenwartserlebnisses beherrscht war. Eine sich vom materiellen Augenblick emanzipierende Rekonstruktion bereits vergangener Zustände und ihre Verknüpfung zu historischen Zusammenhängen lag offensichtlich außerhalb des filmischen Darstellungsinteresses.

Von entscheidender Bedeutung für die Entwicklung des historischen Dokumentarfilms sind die Jahre zwischen 1955 und 1960, in denen eine intensive filmische Auseinandersetzung mit der Zeit des Nationalsozialismus einsetzte. Zeitpunkt und Inhalt der Produktionen weisen darauf hin, dass der Druck einer notwendigen, bisher aber weitgehend vermiedenen Aufarbeitung der traumatischen, gerade erst verstrichenen Ereignisse zu einem wesentlichen Auslöser für die angedeutete Entwicklung wurde. 1955 wurde der 32minütige Film *Nacht und Nebel* gedreht, Regisseur war der Franzose Alain Resnais. Der Versuch einer Annäherung an die KZ-Gedenkstätte Auschwitz legte die Möglichkeiten frei, die einer filmischen Darstellung der Geschichte eignen: Diesem Medium kam eine Beweiskraft zu, mit der sich die Vergangenheit dem Vergessen entreißen ließ, und es besaß eine Abbildungsgenauigkeit, mit der diese Vergangenheit unmittelbar zu vergegenwärtigen war.

Tatsächlich wurde hier auch zum ersten Mal in einem Film mit genuin historischen Mitteln gearbeitet und eine spezifisch geschichtliche Perspektive eingenommen. So besteht eines seiner wichtigsten Gestaltungselemente aus der Kontrastierung der gegenwärtigen, farbig aufgenommenen Örtlichkeit der Lager von Auschwitz und Majdanek mit einer Kompilation von historischen, schwarzweißen Aufnahmen sowie ergänzender nachgedrehter Szenen (siehe Hattendorf 1999: 206). So prallen zwei Zeitebenen aufeinander und es entsteht eine Distanzwahrnehmung, die zum Auslöser eines historischen Reflexionsprozesses wird. Dieser Umstand wurde als wesentliche Leistung des Films hervorgehoben: Für Ewout van der Knaap »stellt der Film das historische Erinnern und die daraus vermeintlich ableitbaren Lektionen für die Zukunft in sein Zentrum« (van der Knaap 2002: 77). Sven Kramer konstatiert: »Resnais inszeniert die Problematik des Erinnerns. Statt den Zeitsprung einzuebnen, stellt er ihn heraus« (Kramer 1999: 20). Joachim Paech: »Die Leere der ›öden Landschaft des heutigen Auschwitz' markiert die Leerstelle, die mit authentischer Erinnerung angefüllt werden muss. Sie ist eine Erinnerungslandschaft dadurch, dass ihre landschaftlichen Merkmale als Markierungen für diejenigen Bilder dienen, deren Wirklichkeit an diesem Ort vorgestellt werden muss« (Paech 2002: 72). Damit hob sich der Film entscheidend von den unmittelbar nach dem Krieg von den Alliierten in Auftrag gegebenen Kompilationsfilmen mit den bei der Befreiung der Lager aufgenommenen Bildern ab, die den Zweck einer Reeducation erfüllen sollten (zusammengeführt in dem amerikanischen Film *Todesmühlen* von 1945). Hier ging es vor allem um den juristischen (und tatsächlich auch vor Gericht eingesetzten) Beweis der unvorstellbaren, fast noch gegenwärtigen Ereignisse mit dokumentarischen Mitteln. Eine ganz andere Zielsetzung verfolgt *Nacht und Nebel*: »Die langsamen Kamerafahrten Resnais' leisten weniger eine Untersuchung als vielmehr eine ›Ansuchung‹ in dem Sinne, als die Bewegung weniger eine Projektion des Betrachters in die Szenerie erzeugt als vielmehr eine Durchdringung seines inneren Raums. Gegenläufig zum tou-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ristischen Aspekt des herkömmlichen Dokumentarfilms funktioniert die Kamerafahrt hier nicht als Transport an die Öffentlichkeit, sondern als Verinnerlichung einer Vision, als Verlauf einer schicksalhaften und aleatorischen Erinnerung, an der ein jeder teilhat« (F. Niney, zit. in Lindeperg 2010: 114f.).

Mit seiner Kontrastmontage und der Würdigung gegenwärtiger materieller Spurenlandschaften als Ausgangspunkt von Erinnerung ist *Nacht und Nebel* ausgesprochen modern und nimmt in einigen Teilen Gestaltungselemente vorweg, die man später bei Arbeiten wie *Shoah* von Claude Lanzmann (1985) oder *Sklaven der Gaskammer* von Eric Friedler (2016) wiederfindet. Film wird hier tatsächlich zu einem historischen Reflexionsmedium. Nicht zu übersehen sind aber auch die Schwierigkeiten, die diesem Projekt anhaften. Es setzt sich zusammen aus drei fast eigenständigen, für sich jeweils hochgradig ausdruckshaften ästhetischen Bestandteilen: den Filmbildern, dem sehr anspruchsvollen Text des Lyrikers Jean Cayrol und der Musik von Hanns Eisler. Nach eigenem Zeugnis war für Resnais von Anfang an klar, dass er den Film nur mit einem Text von Cayrol verwirklichen würde, der selber KZ-Überlebender war und 1945 bereits ein Gedichtband mit dem Titel *Poèms de Nacht und Nebel* veröffentlicht hatte, in dem er seine Lagererfahrungen in Mauthausen und Gusan verarbeitete – Resnais sah in ihm eine »garantie d'authenticité« (zit. in Corell 2009: 82). Cayrol verfasste auf Resnais Bitte hin einen durch und durch poetischen Text, der fast nichts gemein hat mit den üblichen beschreibenden und erklärenden Off-Kommentaren, die den Bildern informativ unterlegt werden. Er wurde von Paul Celan ins Deutsche übersetzt. Hinzu kam noch die eigens für den Film entworfene Komposition von Eisler, der bewusst nicht illustrieren oder melodramatisch verstärken, sondern die Bildinhalte durch gezielte Entgegensetzungen in Bewegung bringen und den Zuschauer zu einer aktiven historischen Interpretationsleistung anstoßen wollte (vgl. Bowinkelmann 2008: 87). In dem Moment, in dem der Film auf der Bildebene den Zuschauer mit dem entsetzlichsten Archivmaterial konfrontiert, geht die Musik in freundliche, fast zarte Töne über, in Szenen mit ruhigeren, zurückhaltenden Bildsequenzen schreit sie orchestral auf und nimmt dem Zuschauer doch wieder die Möglichkeit, zu sich zu kommen und zu reflektieren.

Jedes der drei künstlerischen Medien für sich (auf der Bildebene eher die aktuellen, farbigen Passagen als die historischen Schockbilder) führt den Zuschauer an existenzielle historische Erfahrungen heran – in ihrer Verbindung überfordern sie ihn aber immer wieder und verstellen ihm nicht selten den Zugang zur Wahrnehmung des Geschehens in Auschwitz. Gravierend wirkt sich die oft viel zu geringe Einstellungsdauer gerade bei den Archivaufnahmen aus. Manfred Hattendorf errechnet eine mittlere Länge von 4,5 Sekunden, während die farbigen Sequenzen durchschnittlich 20 Sekunden andauern (Hattendorf 1999: 211). So hat man als Zuschauer kaum eine Chance, sich aktiv und nachhaltig mit den Bildern auseinanderzusetzen.

Der sprachliche Duktus der Texte Cayrols nimmt immer wieder lyrische Züge an. Zeilen wie »Zuletzt haben alle das gleiche Gesicht./Es sind alterslose Wesen, die mit offenen Augen sterben« oder »Es sind Frauen darunter, die fürs Leben gezeichnet bleiben, auch/wenn sie heimkehren. Fürs Leben« (16.13 u. 17.29) wenden die faktische Darstellung in eine Innerlichkeit der Wahrnehmung um, die tiefer reicht als eine rein empirische Registrierung der Ereignisse. Ihre Subjektivität hat allerdings hier und an vielen anderen Stellen die Tendenz, sich zu verselbständigen. Das gilt noch mehr für den

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lenkend vorausgreifenden, bisweilen appellativen Kommentar, der eine sehr bewusste Intention der Ästhetisierung erkennen lässt. Der Erzähler ist ungebrochen auktorial und wechselt am Ende von der Beschreibung zur direkten, moralisierenden Ansprache (»Wer also ist schuld?«, 28.33; »wie unser schlechtes Gedächtnis./Der Krieg schlummert nur.«, 29.07; »uns, die wir vorbeisehen an den Dingen neben uns/und nicht hören, dass der Schrei nicht verstummt«, 30.24). Cayrol verwendet rhetorische Fragen – der Standpunkt des Sprechenden wird nicht hinterfragt, sondern als moralische Autorität vorausgesetzt. Dadurch distanziert sich der Zuschauer allerdings letztlich, anstatt sich – wie es eigentlich intendiert war – mit den Inhalten zu verbinden. Verantwortlich hierfür ist ganz wesentlich, dass der Tonfall immer wieder ironisch oder sogar zynisch wird: »Himmler begibt sich an Ort und/Stelle. Vernichten, gewiss, aber produktiv« (19.48), »Ein Krematorium: das nimmt sich gelegentlich ganz nett aus./Später – heute – lassen Touristen sich davor fotografieren« (20.17) oder (zu den Bildern einiger Wachtürme): »Kein vorgeschriebener Baustil,/Alpenhüttenstil,/Garagenstil,/Pagodenstil, ohne Stil« (03.17). Diese von Paul Celan in der Übersetzung fast bis in den Reim getriebene Zuspitzung überschreitet letztlich eine Grenze, weil sich hier eine Verspieltheit geltend macht, welche die Frage provoziert, ob die Darstellung wirklich noch dem Gegenstand angemessen ist oder eher selbstbezüglich wird. Der Ironisierung haftet ein Moment von polemischer, affektiver Äußerung eines Subjekts an, die die Realität der Sache zurücktreten lässt – und damit auch den Zuschauer von ihr ablöst. Sie kommentiert – mit der Konsequenz, dass nicht der Zuschauer sich selbst ein Urteil bilden kann und passiv wird. Wenn man um die Traumata weiß, die Überlebende wie Cayrol und auch Celan durchlitten haben, dann ist es verständlich, dass ihr Sprechen manchmal in solche Polemisierung verfällt. In Celans *Todesfuge* hat die zum tödlichen Zynismus gesteigerte Ironie einen gültigen, überpersönlichen Ausdruck gefunden, weil sich in ihr die Mechanik eines diabolischen Tötens formuliert. In Cayrols Text und Celans Übersetzung bleibt die Ironie aber spontaner, subjektiver und noch nicht vollständig ästhetisch geklärt.

Besonders in den lyrischen Passagen wird die Formsprache des Films artifiziell. Aufnahmen der Häftlingsbaracken werden mit den Worten unterlegt: »Von Gefahren umlauerter backsteinfarbener Schlaf« (09.42). Die Verbindung des Farbsignals mit der Realität des Schlafes wird zu einer poetischen Chiffre, die unter die Oberfläche der äußeren Erscheinungen führt. Im Film steht die Sprache aber nicht für sich, sondern kommentiert ein visuelles, filmisches Bild und ist auf einen historischen und sogar gegenständlichen Sachverhalt bezogen. In diesem Moment wirkt das lyrische Bild fast deplatziert, seine Aufgabe wäre eigentlich bescheidener zu fassen und selbstloser an Außersprachliches anzubinden. Hier wirkt es selbstbezogen, dem Zuschauer gelingt es kaum, die Verbindung zum Inhalt des Filmbildes herzustellen. Ähnliches gilt für ein Reimspiel wie »Die Masse der Festgenommenen, Mitgenommenen, Mitgekommenen« (04.18) oder für pathetisch überdehnte Formulierungen wie »diese zähneklappernde Nacht« (10.27).

Sehr kontrovers wurden von Anfang an auch die extremen Schockbilder aufgenommen, die sogar noch die in den Reeducation-Filmen gezeigten Aufnahmen übertrafen (siehe Corell 2009: 79f.). Die immer noch erkennbaren Gesichtszüge verkohlter Leichen, die abgeschnittenen Köpfe und die Bulldozer, mit denen die alliierten Soldaten nach der Befreiung der Lager die Leichenberge zusammenschoben, sind kaum zu ertragen.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Resnais rechtfertigte dies damit, dass »die Aufnahmen nicht eigens für den Film komponiert wurden, um die Zuschauer zu schockieren« (zit. in van der Knaap 2007: 62), sondern eben historische Realität wiedergäben. Dennoch äußerten sich viele Zuschauer empört. Eine Frau »beschwert sich nach dem Film über die ›Holzhammermethode‹« (Geyer zit. in Thiele 2001: 185). Tatsächlich ist zu fragen, ob durch solche Bilder die Betroffenheit und die moralische Entrüstung zu erzielen sind, die mit ihnen bezweckt werden. Sven Kramer stellt fest: »Die Bilder verlieren ihre Schockwirkung, die sie beim ersten Sehen erreichen konnten; sie veralten. Manche verfestigen sich gar zu Symbolen und Ikonen« (Kramer 1999: 21). Catrin Corell verweist auf die Gefahr nicht nur der Abnutzung der Bilder, sondern auch der Lähmung des Zuschauers oder der Verweigerung des Hinschauens (Corell 2009: 81).

Die große Menge der Schockbilder, die lyrische Tonalität des Textes, der pädagogisierende Kommentar und die sich zu wenig mit der eigentlichen Filmsprache verbindende, expressive Musik führen in *Nacht und Nebel* letztlich zu einer »kontraproduktiven Überästhetisierung« (Corell 2009: 73 u. 93). Dies wirft ein Licht auf diesen frühen Versuch einer dokumentarischen Auseinandersetzung des Films mit Geschichte. Der historische Dokumentarfilm erweist sich im ersten Moment seines Auftretens als hochgradig ästhetisiertes Projekt. Künstlerisch ambitionierter könnte die Produktion kaum antreten: Mit Resnais, Cayrol und Eisler wurden in drei Künsten bedeutendste Persönlichkeiten des damaligen internationalen Kulturlebens beauftragt. Der Initiator war ein Historiker. Henri Michel stand dem *Comité d'Histoire de la Seconde Guerre Mondiale* vor, hatte mit Olga Wormser 1954 eine Studie über die *Tragédie de la Deportation 1940-1945* veröffentlicht und gab anlässlich des 10jährigen Jahrestages der Befreiung Frankreichs den Anstoß, den Holocaust filmisch aufzuarbeiten. Er ging als Wissenschaftler offensichtlich davon aus – das legt die Beauftragung von Resnais nahe –, dass dies eine ästhetische Aufgabe sei. Alle Beteiligten haben dieses Anliegen auf höchstem Niveau umgesetzt: Die Kontrastierung zweier Zeitebenen motiviert reale historische Erinnerungsbewegungen; ein gehaltvoller, über weite Strecken hochpoetischer Text und eine kompositorisch sehr anspruchsvolle Musik führen in die Tiefenschichten der dargestellten Ereignisse; eine komplexe Montage aller Gestaltungselemente unternimmt eine synthetische Zusammenschau unterschiedlichster geschichtlicher Wahrnehmungsprozesse. Der französische Regisseur Eric Rohmér hat einmal formuliert, Resnais sei letztlich ein Kubist – die Methode, die Wirklichkeit wieder zusammenzufügen, nachdem man sie in ihre Einzelteile zerlegt habe, sei ein kubistisches Verfahren.[1] Symptomatisch ist allerdings, dass hier einerseits geschichtliche Darstellung zur Ästhetisierung drängt, zugleich aber diese Ästhetisierung in Widersprüche gerät. Resnais und sein Auftraggeber erkennen die Notwendigkeit eines künstlerischen Zugangs zum historischen Gegenstand – die filmische Umsetzung führt aber letztlich dazu, dass er sich dem Zuschauer weitgehend entzieht.[2] Die zitierten kritischen Einwände markieren das Problem, dass man bei al-

1 Zit. in: Bundesverband Jugend und Film e.V., durchblick 14, S. 3

2 Dies reicht bis in methodische Fehler hinein: »Der Film beginnt mit dem Jahr 1933. Durch die kurze Schnittfolge von nationalsozialistischen Aufmärschen zu den im Aufbau befindlichen Lagern und den gleich anschließenden Deportationen entsteht ein falscher Eindruck über das Tempo der Vernichtungsmaschinerie. Durch die komprimierte Form entsteht ein suggestiver kausaler Zu-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ler Faszination und allem Respekt für die z.T. beeindruckende künstlerische Leistung, den großen Ernst dieses schwierigen Versuches und dessen gesellschaftliche Bedeutung letztlich in die Realität der dargestellten Ereignisse kaum hineinfindet. Der erste Versuch eines geschichtlichen Dokumentarfilms ist ein dezidiert künstlerischer, eine ästhetische Lösung für die Frage nach den Methoden einer Aneignung von Geschichte hat er aber noch nicht erbracht.

III.2.2. Erwin Leiser: *Mein Kampf* (1959)

Vier Jahre später entsteht ein nächster Versuch, mit einem Dokumentarfilm Geschichte aufzuarbeiten: Der 1938 als 15jähriger vor den Nationalsozialisten nach Schweden geflohene Publizist Erwin Leiser produziert 1959 (Uraufführung am 25. April 1960) in Göteborg *Mein Kampf*. Der Film versteht sich – im Titel symbolisch Bezug nehmend auf Hitler – als aufklärerische Anklage gegen die Nazi-Diktatur, sein dokumentarischer Charakter soll dabei die Realität der Ereignisse unbezweifelbar belegen: *Mein Kampf* ist ein reiner Kompilationsfilm, er besteht ausschließlich aus der Montage originalen Archivmaterials – »jedes Bild in diesem Film ist authentisch. Alles, was hier gezeigt wird, ist geschehen« (Leiser 1995: 15). »Damit ist dem Zuschauer eine für den Kompilationsfilm typische Lektüreanweisung an die Hand gegeben worden. Mit der Unterbreitung der historischen Bilder verknüpft die filmische Rhetorik die Idee, einen authentischen, das heißt unverstellten, nicht lügenden Bürgen des tatsächlich Geschehenen präsentieren zu können« (Frieß 2009: 302).

Erwin Leiser greift bewusst zurück auf die Ereignisse des 1. Weltkriegs. Wie in *Nacht und Nebel* wird die historische Reflexionsbewegung eingeleitet durch Wahrnehmungen geschichtlicher Bilder, die Fragen provozieren, welche sich nur aus der historischen Vergangenheit beantworten lassen: Man sieht Aufnahmen extremer Gefechtssituationen im 2. Weltkrieg, die dazu auffordern, die Gründe für diese entsetzlichen Ereignisse aufzusuchen. Dies motiviert eine Darstellung des vorangegangenen Krieges und seiner Folgen. Auch hier liegt also eine dezidiert historische Fragestellung vor. Die filmische Umsetzung unterscheidet sich allerdings grundsätzlich von der Arbeit vier Jahre zuvor. Dies liegt nicht nur an der kompilatorischen Montage, sondern auch an dem Off-Kommentar, der durchgehend die Tatsachen ordnet und beurteilt. Seine narrative Struktur ist mit Ausnahme der erwähnten Einleitung rein chronologisch, der Kommentar liefert mit ganz wenigen Ausnahmen eine ereignisgeschichtliche, additive Abfolge informierender Daten. An einer Stelle heißt es: »Es gilt das Volk in eine einzige große Marschkolonne zu verwandeln, die ihrem Führer bis zum Letzten folgt. Hitlers Hand formt das Dritte und – wie er es nennt – das 1000jährige Reich, einen Staat mit Fahnen und Massenkundgebungen, wo der Einzelne in der Menge verschwindet und alle von einer Propaganda erfasst werden, die sich an die verschiedenen Gruppen und Jahrgänge wendet« (0.38.44). Dieser Hinweis auf das Verschwinden des Individuums ist eine der seltenen Stellen, in der die Faktizität gedeutet wird. Der letzte Satz enthält dann noch

sammenhang. Dadurch wird impliziert, schon zum Zeitpunkt der Machtübernahme sei die Endlösung das Endziel gewesen, was so nicht der historischen Entwicklung entspricht« (van der Knaap 2008: 46).

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

einmal ein zusammenfassendes moralisches Resümee, das als Lehre aus der Geschichte extrahiert wird: »Es darf niemals wieder geschehen, niemals wieder« (1.52.47). Diese Kommentare werden von einer männlichen Stimme vorgebracht: »Im konventionellen Kompilationsfilm fungiert sie als eine körperlose, allwissende ›Stimme der Geschichte‹«, die im Unterschied zu den »materiellen« Spuren des Bildmaterials als »mentale« Spur die Autorität des Kommentars begründet – »die Aufnahmen sollen das Erzählte illustrieren, ohne es letztendlich belegen zu können. Man könnte auch sagen: Die Authentizität der Bilder und die Autorität des Kommentars sind schlicht vorausgesetzt, das historische Bild und die körperlose Stimme erscheinen als voraussetzungslos gegebene Instanzen des Wissens« (Frieß 2009: 304).

Einerseits ist der gesamte Film der skizzierten narrativen Ordnung und einem klaren moralischen Werteverständnis unterworfen, andererseits fehlt fast jede analytische Reflexionsebene. Nach Gründen wird kaum gefragt – Hintergründe und Zusammenhänge, aus denen die gezeigten Fakten erst eine Relevanz beziehen, sind nicht Gegenstand der Darstellung. Eine der brisantesten und folgenschwersten historischen Situationen – die Entscheidung über Zustimmung oder Ablehnung des »Ermächtigungsgesetzes«, das zu einem Schlüssel für die Macht Hitlers wurde – wird nicht erläutert, sondern nur erwähnt und sofort abgelöst von Aufnahmen des Putsches in Bayern und von Göring in Preußen, bis es plötzlich heißt: »Ein paar Monate nach der Machtübernahme …« (0.34.18). Die tragische Rolle des *Zentrums*, das Ringen um Entscheidung, die politischen Folgen dieser Entscheidung kommen gar nicht vor – wie auch vorher schon die Kanzlerschaft Hitlers so beiläufig und indirekt erwähnt wird, dass man sie und den Vorgang der Regierungsbildung fast übersieht (der Tag von Potsdam und der Reichstagsbrand werden gar nicht erwähnt). Es fehlen biographische Untersuchungen genauso wie Interviews oder Ortsbegehungen. Die Konzentrationslager werden in einer Sequenz von drei Minuten, am Ende noch einmal von vier Minuten abgehandelt.

Eine andere Schwierigkeit besteht darin, dass ein großer Teil der Aufnahmen dem Propagandamaterial der Nazis entstammt – auch solch ein Material kann bei entsprechender Analyse aussagekräftig sein, eine unkritische Aneinanderreihung von Filmsequenzen, durch die suggestive Bildinszenierungen und dokumentarische Aufnahmen unterschiedslos ineinander verschränkt werden, mindert allerdings die Aufmerksamkeit für die manipulativen Wirkungen der propagandistischen Bilder und löst eine Faszination an Stellen aus, in denen es eigentlich um Demaskierung, Bewusstwerdung, Reflexion zu gehen hätte.

Das filmische Anliegen ist hier fast vollständig darauf ausgerichtet, die Tatsachen zu benennen und an das Gewissen der Zeitgenossen zu appellieren. Bei aller positiven Würdigung von Leisers ethischen Gestaltungsintentionen ist nicht zu übersehen, dass seiner Arbeit ein – für die Geschichtswissenschaft eigentlich selbstverständliches – Wissen um die Notwendigkeit interpretatorischer Auswertung fehlt. *Mein Kampf* ist der Beleg dafür, dass das Modell einer rein archivalischen, d.h. sich auf die »unverfälschte« Wiedergabe gespeicherter Aufnahmen beschränkenden Auffassung von authentischem Dokumentarismus ein Missverständnis darstellt. Eine Zitation von Dokumenten als mimetische Wiedergabe des »unverstellt Tatsächlichen« ist illusorisch, weil schon diese Tatsächlichkeit als solche in Frage steht, außerdem resultiert aus dieser Wiedergabe nur eine Ansammlung sinnlicher Inhalte, die ihren Gesichtspunkt, das

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kriterium ihres Zusammenhanges von sich aus nirgends preisgibt. Sie präsentiert eine stumme Oberfläche: Hitlers Gesicht, der Blick eines Opfers, eine Häuserfront oder ein amtliches Schreiben stehen nebeneinander, ohne dass sich aus ihnen ein Hintergrund ergibt – wodurch der allwissende Kommentar nötig wird, der als unhinterfragte Urteilsinstanz die empirischen Inhalte bewertet. Der Prozess des historischen Erinnerungsvorgangs wird nicht reflektiert und in die Darstellung mit einbezogen, obwohl doch die Schwierigkeiten bei der Aufarbeitung der NS-Zeit Anlass genug dazu gäben.

Charakteristisch für Leisers historiographisches Selbstverständnis sind seine eigenen Stellungnahmen zu seinem Vorgehen. In seinem 1996 veröffentlichten Rückblick *Auf der Suche nach Wirklichkeit* schreibt er über *Mein Kampf*: »Obgleich seit der Fertigstellung des Films zur Zeit 36 Jahre vergangen sind und viele neue Forschungsresultate über diese Zeit vorliegen, hat eine Überprüfung meines Textes und der Bilder erwiesen, dass keine Änderungen vorgenommen werden müssen. Keine Behauptung in diesem Film ist falsch« (Leiser 1996: 27). Es ist deutlich, dass Leiser historische »Richtigkeit« ganz äußerlich im Sinne faktischer Korrektheit versteht und gar nicht reflektiert, welche Rolle für diese Richtigkeit der Interpretationsprozess spielt. So wird auch der Begriff des Zusammenhangs sehr naiv gehandhabt: »Von Anfang an wird die Gestalt Adolf Hitlers in einen historischen Zusammenhang gesetzt. In Dokumenten wird gezeigt, worauf seine Aggression und sein Judenhass beruhten« (ebd.). Auch nach jahrzehntelanger Forschung und mehreren umfangreichen Biographien sind gerade die von Leiser angesprochenen Aspekte des Lebens Adolf Hitlers kaum hinreichend beantwortet – zu meinen, dass sich »in Dokumenten« und ohne ausführlich dargestellte, gründliche wissenschaftliche Untersuchungen diese Hintergründe von selbst preisgäben, zeugt von fehlendem Problembewusstsein historischer Reflexion gegenüber. Bezeichnenderweise musste Erwin Leiser auch feststellen, dass die nachgeborene Generation bestimmte inhaltliche Signale des Originalmaterials aufgrund mangelnder biographischer Beteiligung an dem historischen Geschehen nicht mehr semantisch zuordnen konnte. Was als ein Hinweis auf die unterbliebene interpretative Aufarbeitung des Materials hätte gelesen werden können, adressiert Leiser aber wertend und pädagogisierend an die Jüngeren: »Das Gespür für wesentliche Details ist oft nicht mehr vorhanden, und entscheidende Nuancen in Bildern und Texten aus den 30er und 40er Jahren werden nicht wahrgenommen. Dieses Nichtwissen will man jedoch nicht wahrhaben. Man vereint Ignoranz mit Arroganz« (ebd.: 31). Leiser realisiert nicht, welche notwendigen Wandlungen die dokumentarischen Ansätze bis zu seiner Formulierung 1996 vollzogen haben und es ist erstaunlich, wie unverändert er auch in seinen späteren Arbeiten – letztlich noch bis in die 90er Jahre hinein – bei seiner naiven Darstellungshaltung bleibt. Er fügt noch Zeitzeugeninterviews ein, stellt für seinen 1995 zum 50. Jahrestag der Befreiung von Auschwitz gedrehten Film *Zehn Brüder sind wir gewesen* farbige Aufnahmen der Gedenkfeier voran, ansonsten begegnen einem in seinen Filmen aber immer wieder die seit Jahrzehnten bekannten Archivsequenzen und der Autor erhält das Schlusswort (siehe *Pimpf war jeder*, 1992).

Wenn bei Resnais' *Nacht und Nebel* eine Überästhetisierung festzustellen ist, lässt sich an Erwin Leisers *Mein Kampf* ein Mangel an Ästhetisierung erkennen. Weder der bloßen Kompilation empirischen Materials noch der sich über dieses Material hinwegsetzenden Kunstform gelingt ein tragfähiger Erkenntniszugang zur Geschichte.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

III.2.3. Michail Romm: *Der gewöhnliche Faschismus* (1965)

Kurz nach den Projekten von Alain Resnais und Erwin Leiser setzte ein zunehmendes Interesse an einer dokumentarischen Aufarbeitung der NS-Zeit ein. Neben der ideologisch motivierten und weniger historisch als politisch argumentierenden DEFA-Produktion *Unternehmen Teutonenschwert* (1958) von Andrew und Annelie Thorndyke entstanden international mehrere Dokumentationen, die ähnlich wie *Mein Kampf* aus reinen Kompilationen bestanden, sich inhaltlich aber auf andere Aspekte der Thematik konzentrierten: Paul Rothas *Das Leben Adolf Hitlers* (1961), Jerzy Bossaks Warschau-Film *Requiem für 500000* (1963) und im Fernsehen Heinz Hubers Reihe über *Das Dritte Reich* (1960/61) sowie die ZDF-Produktion *Die Weimarer Republik* (1964). Diese Filme sind ästhetisch noch sehr unselbständig und verstehen unterschiedslos historische Imagination als Präsentation chronologisch zusammengesetzter archivalischer Bilder, versehen mit einem erklärenden, aber zugleich wenig reflektierenden und analysierenden Kommentar.

Einen anderen Weg schlägt der russische Regisseur Michail Romm ein: Er unternimmt 1965 in *Der gewöhnliche Faschismus* den Versuch, die Fotos und Filmsequenzen aus den Archiven nicht nur zu kompilieren, sondern bewusst subjektiv auszuwählen und in einen persönlichen, frei kombinierenden Deutungsrahmen einzuordnen. Nach äußerst gründlicher Recherche von über zwei Millionen Metern Filmdokumenten aus deutschen Wochenschauen und Dokumentarfilmen sowie von Archivmaterialien aus sowjetischen Beständen (siehe Beilenhoff/Hänsgen 2009: 13) geht es Romm und den beiden Drehbuchautoren Maja Turovskaja und Jurij Chanjutin darum, die historische Realität der NS-Zeit auf die Gegenwart zu beziehen und anhand der Archivbilder auf Erscheinungen alltäglicher faschistischer Gewalt hinzuweisen. Damit war aber die Notwendigkeit verbunden, zu den ereignisgeschichtlichen Tatsachen der 30er und 40er Jahre analoge psychologische Phänomene aufzufinden, die sich 1965 abspielten – wodurch die Schwierigkeit entstand, für diesen Ansatz Archivmaterial zu finden. Das Ergebnis war ein Film, der klassische Formelemente wie die Verwendung von Fotos, Filmaufnahmen, Texten, Musik und die Stimme des Kommentators miteinander verbindet, darüber hinaus aber dieses Material in einleitenden Passagen und in einem Schlusskapitel mit aktuell aufgenommenen Bildern gegenwärtiger Alltagshandlungen und -vorgängen konfrontiert. Die Aufnahmen des zärtlichen Miteinanders von Mutter und Kind werden abrupt kontrastiert mit dem berühmten Foto eines Soldaten, der mit seinem Gewehr aus nächster Nähe auf eine verzweifelt ihr Kind verdeckende Mutter schießt – akustisch verbunden mit dem Geräusch eines Schusses (0.07.04); das Gesicht eines kleinen Mädchens wird abgelöst von den Gesichtern der Kinderleichen im befreiten KZ (0.07.13). Zu Beginn spricht Romm in der deutschen Fassung den Zuschauer direkt an mit dem Hinweis, dass der Film als ein Gespräch gemeint sei und zum Nachdenken anregen solle (0.01.39). Dann folgt eine fast sechsminütige Sequenz, in der aktuelle Kinderbilder und Studenten, die auf eine Prüfung warten, gezeigt werden, um die Verschiedenheit der Menschen zu dokumentieren – bis dann die Konfrontation mit den historischen Aufnahmen erfolgt (0.02.29). Archivmaterial wird hier also zum Bestandteil einer moralischen, bisweilen philosophischen Argumentation, in der Bilder montiert werden, um bestimmte Bewusstseinsvorgänge anzuregen, die in Tiefenschichten menschlichen

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Verhaltens hineinleuchten sollen. Tatsächlich haben diese Bilder die Wirkung, dass man bei einzelnen Aufnahmen der Opfer in der ungewöhnlichen und neuen Verbindung mit den aktuellen Motiven viel stärker und nachhaltiger mitempfindet, als wenn sie einfach im Kontext der üblichen ununterbrochenen Bildstrecken des Grauens abgespielt würden.

Ein Manko dieses Verfahrens ist, dass der kommentierende Text aufgrund der gewollt subjektiven, erläuternden, beurteilenden und ironisierenden Sprechhaltung mitunter simplifiziert und trivialisiert.

Es ist deutlich, »dass Romm die Tradition des Kompilationsfilms über den Nationalsozialismus und die Shoah fortführte, zugleich aber auch diskursive und ästhetische Verfahren entwickelte, die eine Innovation für das damalige Publikum bedeuteten« (Beilenhoff/Hänsgen 2009: 25) – die aufklärerische, entlarvende Strategie der Ironisierung und betont persönlichen Kommentierung erreicht tatsächlich immer wieder den Effekt einer Befreiung von der Macht der suggestiven Bildsprache. Trotzdem wird der manchmal geradezu behäbige und z.T. sogar plaudernde Tonfall oft zu privat und die entsetzlichen Bilder aus den Lagern verlieren ihre historische Dimension. Über die Hitler zuwinkenden Menschen heißt es: »Nun, selbstverständlich sind das auch Menschen, besser gesagt, sie denken, dass sie Menschen sind« (0.09.59); einer Aufnahme, in der Hindenburg bei einer Parade in die falsche Richtung läuft, wird der Kommentar unterlegt: »Aber verzeihen Sie – ja, er hat sich verirrt. Macht nichts, vielleicht wird er sich wieder zurechtfinden. Sooo, nun ist alles in Ordnung« (0.18.01). Angesichts der Aufnahmen von den Innenräumen seiner Residenz heißt es: »Also, er wusste nicht, was eine Republik ist und dennoch war er ihr Präsident. Als alter Aristokrat verachtete er Hitler, er nannte ihn den ›Gefreiten‹. Doch im Jahre 1932 erhielt er von den Herren der Monopole ein Schreiben. Der Brief war unterschrieben von zwei Milliarden Reichsmark, und diese zwei Milliarden forderten von Hindenburg, dass er Hitler zum Reichskanzler machen solle. Das Großkapital brauchte einen Diktator. Hindenburg wollte nicht, aber zwei Milliarden Mark …« (0.18.11). Während die Bilder zeigen, wie Hindenburg zu seinem Auto geht, wo ihn zwei Türöffner erwarten, denen er ein Trinkgeld gibt, heißt es: »Da sehen Sie, wie er sich von 20 Pfennigen trennt, und Sie werden begreifen, wie ihn die zwei Milliarden beeindruckten. Wie dem auch sei, er berief Hitler zum Reichskanzler« (0.18.49). Hier werden Romms Kommentare selber suggestiv: Der Hinweis auf die 2 Milliarden Reichsmark und das Trinkgeldmotiv erzeugen eine Scheinkausalität, die eine Aussage über die Gründe für Hitlers Kanzlerschaft macht, tatsächlich aber einer eingehenden Diskussion bedürfte. Ähnlich die Formulierung zu einer eigentlich recht unklaren Aufnahme von Röhm, der bei einem Aufmarsch in Hitlers offenes Auto steigt: »Eines Tages während einer Parade der SA unterlief ihm ein grober Fehler. Hitler bat ihn – aus Höflichkeit natürlich – in seinen Wagen. Aber Röhm nahm diese Einladung ernst und stieg ein. Offenbar hatte er *Mein Kampf* nicht aufmerksam gelesen: Dort steht klar geschrieben, dass die Partei einen Führer haben muss – einen und nicht zwei!« (0.36.58). Diese Passage unterstellt, dass jener »grobe Fehler« ausschlaggebend für die Ausschaltung Röhms gewesen sei – was historisch natürlich nicht haltbar ist. An anderer Stelle wird Hindenburgs Aussehen mit den Wochenschau-Aufnahmen eines Seelöwengesichtes verglichen (0.23.04), eine Rede Hitlers wird mit dem Satz kommentiert: »Das hätte man auch ruhiger sagen können« (0.47.42), den Aufnahmen vom

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

französischen Präsidenten und seinem kleinen Enkel werden die Worte unterlegt: »Da, sieh dir diese Onkel an« (0.22.25). Über das deutsche Nationalgefühl heißt es: »Also eine einige Nation, so einig, dass ganz Deutschland an bestimmten Tagen Eintopf aß« (0.42.39). Dann werden zivilisationskritisch Spielereien mit Seehunden gezeigt, Jazz-Dance, Marlene Dietrich, Frauenboxen und ein Autorennen, das angesichts tödlicher Unfälle mit dem Kommentar versehen wird: »Die Bevölkerung unseres Planeten hatte gerade die Zweimilliardengrenze überschritten, bei diesem Rennen hat sie sich allerdings ein wenig verringert« (0.23.52). Das Ende des Filmes besteht aus einem predigtartigen Ausblick auf moderne Kunst, Bikini oder Body Building (1.15.53), auf die brutale Ausbildung von amerikanischen Marineinfanteristen und auf ehemalige Nazis, die als »lebende Leichname«, als »Ansammlung von Verrückten« bezeichnet werden (1.57.13). Zuletzt werden Aufnahmen von spielenden Kindern gezeigt, die den Auslöser bilden für das Resümee: »Und dennoch glaube ich daran, dass der Mensch vernünftig ist« (2.04.20). Die Kinderaufnahmen und ein von einem Mädchen vorgetragenes Märchen werden von den entsetzten Blicken fotografierter KZ-Häftlinge abgelöst.

Es überrascht, dass die skizzierten Merkmale des Kommentars von Romm und seinen späteren Interpreten nicht problematisiert wurden. *Der gewöhnliche Faschismus* war zunächst sehr erfolgreich: Schon im ersten Jahr nach der Uraufführung sahen den Film in Russland 20 Millionen Zuschauer (Beilenhoff/Hänsgen 2009: 19) – systematische Befragungen von Zuschauern haben allerdings ergeben, dass dies darin begründet lag, dass viele Zeitgenossen zum ersten Mal überhaupt ein solch umfangreiches Bildmaterial über die NS-Zeit gesehen haben und überwältigt waren von der erschütternden Faktizität der historischen Tatsachen (ebd.: 24). Dies korrespondiert mit den Reaktionen auf *Nacht und Nebel* (»Für viele der Nachkriegsgeborenen gehörte er sicherlich zu den medialen Schlüsselerlebnissen ihrer gesellschaftspolitischen Situation«, van der Knaap 2007: 61) und *Mein Kampf* (»Noch heute treffe ich Deutsche, für die dieser Film ein politisches Erwachen bedeutete«, Leiser 1996: 30f.). Eine Untersuchung der spezifischen gestalterischen Mittel in *Der gewöhnliche Faschismus* unabhängig von den Hinweisen auf seine politische Aktualität hat aber kaum stattgefunden.[3] Dadurch blieb auch eine Diskussion darüber ausgespart, inwieweit Romms Verfahren einer Zitation des Archivmaterials tatsächlich zu einer historischen Erschließung der NS-Ereignisse beiträgt. Jörg Frieß hebt hervor, dass diese Archivalien »als ein Anschauungsmaterial [fungieren], das eine Reflexion der ideologischen Funktion allererst in Bewegung setzt«: »Neben der umfassenden ›Neuordnung‹, die das Filmgespräch bedeutet, stellt die direkte Kommentierung der ursprünglich intendierten Aussage zweifelsohne dasjenige Mittel dar, das am entschiedensten an der Umwertung des Propagandamaterials arbeitet: die Benennung und Kritik der faschistischen Aussage und Darstellungsstrategie« (Frieß 2001: 171). Romm grenzte sich mit seinem Anliegen tatsächlich auch dezidiert von Leisers *Mein Kampf* ab, indem er ihm vorwarf, seine Materialzusammenstellungen ergäben ohne einen entsprechenden Kommentar überhaupt keinen Sinn (Beilenhoff/Hänsgen 2009: 25). Auf den ersten Blick liegt in Romms Kompilation und in seinem Kommentar also ähnlich wie bei Marker eine Dekuvrierung ideologischer Bildstrategien vor –

3 Siehe v.a. Beilenhoff 2009 und Frieß 2001

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

bei genauerem Hinsehen besteht aber ein gravierender Unterschied: Das Bildmaterial selber wird nicht anhand seiner eigenen Einseitigkeiten und Widersprüche infrage gestellt, sondern ausschließlich durch den didaktisch interpretierenden Kommentar. Die historischen Aufnahmen werden so stark gewichtet, dass sie ihre argumentative Autorität behalten und der Kommentar wie eine Hinzufügung wirkt, die letztlich an der Oberfläche bleibt und nicht im Entferntesten der Analysentiefe einer wissenschaftlichen oder konsequent künstlerisch verfahrenden Aufarbeitung entspricht. Die Filmbilder sprechen scheinbar für sich. Romms Kommentare sind oft nicht mehr als spontane, unreflektierte Assoziationen und nicht der Ausdruck von Erkenntnisbemühungen. In süffisantem Ton werden Werturteile gefällt, die nicht Ergebnis gründlicher Auseinandersetzung mit dem Gegenstand sind, sondern rein polemische und damit private Meinungsäußerungen. Die Problematik einer manipulierten Menschenmasse, der Orientierungslosigkeit eines Reichspräsidenten, der Wirkung einer Hitler-Rede ist zu groß, um an die Stelle gründlicher Geschichtsforschung Witze zu setzen. Wenn Jörg Frieß diesem Verfahren eine »geschichtswissenschaftliche Grundierung« attestiert und sie mit der Arbeit des Historikers vergleicht, »der nach den Produktionsbedingungen und der Bedeutung des gelesenen Quellentextes fragt«, der diesen »vor den Augen des Zuschauers aus[breitet] und erzählt, wovon ihm die Bilder Zeugnis ablegen« (ebd.: 176), dann überhöht er deutlich den tatsächlichen, methodisch fragwürdigen Duktus der Kommentare Romms. Nicht nur ein wissenschaftlicher Anspruch wird aufgegeben, auch die Ästhetik wird zum unverbindlichen Spiel reduziert und das archivalische Dokument von subjektiven Interessen vereinnahmt. *Der gewöhnliche Faschismus* enthält Passagen, in denen sich – vor allem in den an Warburgs »Pathosformeln« erinnernden Aufnahmen kindlichen Verhaltens oder soldatischer Aggressionsmuster – Möglichkeiten produktiver und interpretatorischer Aktivierung historischer Erinnerung abzeichnen, die tatsächliche Umsetzung bleibt im Ganzen aber hinter diesen Ansätzen zurück. Gegenüber dem Kompilationsfilm vollzieht Romm den notwendigen Schritt einer bewussten Auswertung der Archivbilder – dabei unterwirft der Kommentar aber die Empirie der Subjektivität des Interpreten und verliert letztlich den Gegenstand.

III.2.4. Alexander Kluge: *Brutalität in Stein* (1960)

In Deutschland sind es Alexander Kluge und Peter Schamoni, die 1960 mit ihrem Kurzfilm *Brutalität in Stein* (10.41 Min.; Uraufführung Febr. 1961) einen dezidiert künstlerischen Erkenntniszugang zur Geschichte suchen. Die Arbeit erkundet anhand der auf dem »Reichsparteitagsgelände« in Nürnberg gefilmten NS-Architektur symptomatisch die unterschwelligen, treibenden Motive der nationalsozialistischen Weltanschauung und ihre geschichtlichen Konsequenzen. Die Architektur ist hier nicht nur Gegenstand einer kunsthistorischen Betrachtung, sondern wird zum Vehikel einer grundsätzlichen historischen Erinnerungsarbeit. Dementsprechend werden die Archivaufnahmen der betreffenden Gebäude nicht zu einer Illustration kunstwissenschaftlicher Erläuterungen herangezogen, sondern frei zusammengestellt und mit aktuell aufgenommenen Bildern von den noch sichtbaren Resten der architektonischen Monumente verbunden – es entsteht eine Studie von Formen, die ihre eigene, signifikante Sprache sprechen. In diese fast kontemplativen Beobachtungsphasen hinein werden Tonaufnahmen von

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

faschistischen Liedern, euphorischem Jubel, dreifachen »Sieg Heil«-Rufen eingespielt, die in dieser Architektur tatsächlich stattgefunden haben, ebenso hört man Fetzen einer Hitler-Rede; musikalisch wechseln sich Marschmusik, experimentelle, manchmal aus einem einzigen Ton bestehende Einschübe, Trommeln und Posaunen ab – auch dies nie illustrativ: Die Regisseure setzen auf das Hörerlebnis als solchem, das befreit wird von den allseits bekannten Bildern, die an die jeweiligen Klänge historisch gekoppelt sind. So entstehen eigene atmosphärische Effekte, die die Wahrnehmungen der Architektur und der geschichtlichen Situation unterstützen. Eines der prägnantesten Gestaltungselemente ist der Fragmentcharakter der Tonsequenzen. Von der Hitler-Rede hören wir den hinausgeschrienen Satz: »Nur der kleinste Geist kann das Wesen einer Revolution ausschließlich in der Vernichtung sehen, wir sahen es im Gegenteil in einem gigantischen Aufbau« (01.47). Er wird später sogar noch einmal wiederholt – es geht also nicht um Information, sondern um kurze Wahrnehmungsbruchstücke. Der Ton wird in vielen Fällen ausgeblendet, ohne dass der Satz oder die Musik schon ganz geendet hätten. Stattdessen folgt Stille, bis dann wieder eine neue akustische Sequenz einsetzt. Die Wirkung ist frappierend: Nach mehrmaliger Wahrnehmung dieser Passagen entsteht der Eindruck heraufdämmernder Erinnerungsbruchstücke – der Zuschauer bzw. -hörer erlebt in diesen Momenten die Bewegung seiner eigenen Erinnerungstätigkeit, also nicht die bloßen Inhalte der Historie, sondern den Vorgang, durch welchen er diese Inhalte aktualisiert. Indem man auf tote Steine schaut, deren Sprache studiert und zugleich durch die Hörerlebnisse menschliche Regungen und Handlungen auf diese Formen bezieht, beginnen sich deren Funktion und Wirksamkeit und in ihnen der »Geist ihrer Erbauer und ihrer Zeit« (Formulierung im Vorspann) mitzuteilen.

In dieser rein ästhetischen, durch keine chronologische oder logische Notwendigkeit erzwungenen Komposition geben die Aufnahmen Hintergründe des äußeren, faktischen Geschehens preis. Es gibt durchaus auch erläuternde Darstellungen von Hitlers architektonischen Visionen (in Skizzen, Modellen, Tischgesprächen u.a.), ebenfalls einen die Vergasungsabläufe in Auschwitz schildernden Ausschnitt aus den Erinnerungen des Lagerkommandanten Rudolf Höß (03.44) – aber auch diese Passagen folgen immer einer ästhetischen Notwendigkeit im Sinne einer Komposition, durch die sie sich gegenseitig beleuchten und ergänzen, um ein inneres, also nicht mimetisches, sondern charakteristisches Bild der historischen Prozesse hervorzurufen. Die Geschichtswahrnehmung wird durch die ästhetische Gestaltung nicht überformt, sondern qualitativ unterstützt. Wenn das Ende des Films die Einblendung der Ruinen jener NS-Monumente bildet, wird ein Kontrast aufgebaut zu Hitlers Ausruf »Nicht Vernichtung, sondern Aufbau« – was eine narrative Struktur der Geschichte unterstreicht: Historie ist ein Zeitprozess, in dem scheinbar festgefügte Faktizität schlagartig in sich zusammenfallen kann, und in dem rückwirkend das spätere Resultat das frühere Ereignis beleuchtet und kommentiert.

Alexander Kluge hat in dieser ersten filmischen Arbeit schon Motive formuliert, die in den darauffolgenden Jahren von ihm ästhetisch und philosophisch weiterentwickelt wurden. Seine Reflexionen beinhalten eine eigene, vielschichtige Phänomenologie der Geschichtswahrnehmung. In *Geschichte und Eigensinn* (1981) äußern sich die Autoren Kluge und Oskar Negt zu dem für die historische Forschung so wesentlichen Problem der »Aktualität«: Die Verwendung dieses Begriffes impliziere, dass Geschichte

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ihrer Natur nach eigentlich nicht gegenwärtig sei, »das Erbe gilt als etwas Vergangenes, das man sich äußerlich, durch Bildung und nach freiem Ermessen aneignen könne. Das ist jedoch eine Täuschung« (Negt/Kluge 1981: 483). Geschichte sei permanent wirksam und insofern anwesend, was sich in der ständigen Möglichkeit zur Veränderung äußere: »Von der These der Instabilität der Verhältnisse auszugehen ist plausibler, als von der These der Stabilität aus zu denken« (ebd.: 481). Geschichtsdarstellung müsse demnach viel weniger an einer kontinuierlichen, chronologisch einheitlichen Ordnung interessiert sein als an Brüchen, Überraschungen, Gegenläufigkeiten. Ein geschichtlicher Zusammenhang macht sich für die Autoren als eine »Tiefenachse des Historischen […] in jedem einzelnen menschlichen Wesen« geltend (Kreimeier 2012: 30). So heißt es an einer früheren Stelle ihres Werkes: »Das seelische Geschehen hat seine Geschichte als gegenwärtig.« Die »Aufhebung der historischen Zeiten, die Gegenwärtigkeit der Geschichte« sei »auf alle Ereignisse der Evolution«, sogar auf die Zukunft bezogen (Negt/Kluge 1981: 216). Dieses seelische Geschehen gehorche also nicht der Scheinordnung eines chronologischen Nacheinanders und den damit erwünschten kausalen Ursache-Wirkungs-Strukturen, sondern es unterliege ganz anderen Gesetzen als denen, die in der räumlich-zeitlichen Gegenstandswelt gelten: »Im Innern des Menschen führen die Verarbeitungswege von inneren und äußeren Eindrücken praktisch niemals direkt von A nach B. Sie folgen variablen Bahnen des Assoziationsstroms« (ebd.: 67).

Karin Harrasser hat in ihrem Aufsatz *Singularität und lange Dauer* in diesem Sinne eine »idiosynkratische Filmtheorie der Geschichte« bei Kluge kenntlich gemacht (Harrasser 2012). Sie rekurriert dabei auf den von Joseph Vogl entwickelten Begriff einer »idiosynkratischen« Weise der Wirklichkeitswahrnehmung. Vogl exemplifiziert diesen Begriff an dem fiktionalen Traumtext *Somnium* von Johannes Kepler. Der Text erzählt von einer Reise zum Mond, und Vogl weist darauf hin, dass er nicht als privates Beiwerk zu Keplers »seriösen« Forschungen anzusehen sei, sondern als »Matrix für den von Kepler eingeleiteten Umsturz des Weltbildes: Erst vom Mond aus besehen, erst durch die phantastische Reise wurde ein Kosmos vorstellbar, in dem nicht mehr die Erde das stabile Zentrum darstellt, sondern ein Universum wechselseitiger Anziehungskräfte die Bewegungen der Planeten regiert« (zit. in Harrasser 2012: 66). »Idiosynkratisch« würde hier also einen »Erfahrungstypus des ›Als-ob‹« bezeichnen, eine »Form der Darstellung, die die Möglichkeitsbedingungen von Bildern und Erzählungen mitexponiert« (ebd.). Keplers Traumbilder folgen nicht einer Logik der empirischen Gesetzmäßigkeiten unserer gegenständlichen Welt, sondern sind nach unbewussten, sich äußerer Systematik entziehenden Gesichtspunkten geordnet, die sich dann aber als zivilisatorisch hochgradig wirksam erweisen und »realer« sind als manche »realistische« Weltansicht.

Karin Harrasser veranschaulicht selber diese Theorie an einem Motiv aus dem Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* von Robert Musil. Musil verwendet in seinem Roman den Ausdruck der »phantastischen Genauigkeit« (Musil 2006: 247) und charakterisiert damit eine Forschungsmethode, die »die Korona ausgeschlossener Erfahrungspartikel, die jeden Sachverhalt unsichtbar umgibt, zum Strahlen bringt« (Harrasser 2012: 67). Während unser gewöhnlicher erfahrungswissenschaftlicher Blick die Dinge analytisch fixiert, definiert und damit festlegt, bestünde nach Musil eine »phantastische Genauigkeit« darin, dass sie präzise in dem Aufspüren der unbemerkten, nicht realisierten Möglichkeiten ist, die sich um den vordergründig sichtbaren Gegenstand lagern. Sie

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ignoriert die faktische Welt nicht, verabsolutiert sie im Unterschied zur »pedantischen Genauigkeit« aber auch nicht, sondern befreit den Gegenstand von verengten Urteilen und fordert zu vielfältigen, mitunter unbekannten Handlungsweisen auf. Die »pedantische Genauigkeit« bemerkt nicht, dass ihre Sachlichkeit nur scheinbar und in Wirklichkeit selber »phantastisch« ist, weil sie uneingestanden ein rationalistisches Menschenbild voraussetzt (Musil 2006: 247). Idiosynkratie wäre also in diesem Sinne keineswegs »Träumerei«, sondern ihre traumartigen, phantasiegeleiteten Verfahren würden einen »Möglichkeitssinn« eröffnen, durch den es gelingt, »die angebliche ›Wirklichkeit‹ neu zu bewerten, um in ihr noch nicht entdeckte [Potenziale] aufzuspüren« (Harrasser 2012: 68). Musil verwendet ein Bild, um seine Auffassung veranschaulichen zu können: »Der Mann mit dem gewöhnlichen Wirklichkeitssinn gleicht einem Fisch, der nach der Angel schnappt und die Schnur nicht sieht, während der Mann mit jenem Wirklichkeitssinn, den man auch Möglichkeitssinn nennen kann, eine Schnur durchs Wasser zieht und keine Ahnung hat, ob ein Köder daran sitzt« (Musil 2006: 247). Der Fisch ist fixiert auf den einen bekannten und nutzbringenden Gegenstand, der Angler verzichtet auf eine planerisch abgesicherte, auf *ein* Ziel mit zwingendem Erfolg ausgerichtete Intention, sondern er vertraut auf den Sinn einer eher suchenden, in die Untiefen seismographisch hineintastenden Ermöglichung unvorhersehbarer Ereignisse. Karin Harrasser weist darauf hin, dass Musil den Möglichkeitssinn nicht als Gegenteil des Wirklichkeitssinnes beschreibt, vielmehr werde er der »Wirklichkeit« unter Umständen noch mehr gerecht: »Nach Musil ist das Verfahren der ›phantastischen Genauigkeit‹ den Tatsachen sogar treuer als es schlichte Sachzwanglogiken sind. Es ist ein reicheres und wirklichkeitsgetreueres Verfahren, da es schlicht das Faktum der menschlichen Imaginationskraft und die verworrene Singularität von Lebenswegen mitbedenkt und in Rechnung stellt« (Harrasser 2012: 68).

Mit Musil ist es ein Dichter, den Karin Harrasser anführt, um Kluges idiosynkratischen Ansatz zu charakterisieren – den Künstlern ist diese Erfahrungsmethode offensichtlich zugänglicher als dem positivistischen Denken. Es ist ein originär ästhetischer Ansatz, der allerdings für sich in Anspruch nimmt, nicht als träumerische Ergänzung zur »realen« Wirklichkeit aufgefasst zu werden, sondern als ihre eigentliche Erkenntnis. Zuletzt bezieht Harrasser ihre Ergebnisse direkt auf die Geschichtsanalyse und umreißt die Perspektiven, die sich daraus für den historischen Dokumentarfilm ergeben. Sie erinnert an Benjamins bereits zitiertes Diktum: »Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten« (zit. ebd.: 70). Benjamin interveniert in seinem Aufsatz *Über den Begriff der Geschichte* schon 1940 gegen das damals bereits fest etablierte Paradigma einer empirisch möglichst lückenlos erzählten, kontinuierlichen Ereignisgeschichte, die uneingestanden suggeriere, dass das chronologische Nacheinander eines historischen Narrativs den geschichtlichen Zusammenhang von sich aus preisgebe. Angesichts des Umstandes, dass das historische Dokument faktisch zunächst sinnlich gegenwärtig ist und seine zeitliche Ferne an sich noch gar nicht von selbst bei sich hat, erhebt sich tatsächlich die Frage, ob dasjenige, was in der Regel für Vergangenheit gehalten wird, nicht eine Illusion ist und einen methodischen Schritt verlangt, der das empirisch Vorliegende erst so in eine »ungegenständliche« Form umgestaltet, dass an ihm sein Abstand zum gegenwärtigen Augenblick erfahrbar wird. Solch eine sinnliche und dennoch über

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

das Sinnliche hinausweisende Form wäre das Bild. Angesichts der verdichteten, nur in einzelnen Erscheinungen sich artikulierenden Natur des Bildes charakterisiert Benjamin dessen Auftreten als momenthaft – historische Wahrnehmung würde sich dementsprechend nicht als räumliche und dauerhafte Gegenstandsbeobachtung ereignen, sondern als flüchtiges, der Zeit unterworfenes Evidenzerlebnis, ähnlich dem Eintreten und Abklingen einer Erinnerung. Der Begriff der Zeit müsste für eine solche historische Reflexion dann neu gedacht werden. Karin Harrasser sieht hier die Verwandtschaft der Positionen Kluges mit Benjamins Geschichtsverständnis. Kluges Montage- und Erzählstrategien legten »eine ganz andere zeitliche Struktur« nahe: »Kluge unternimmt es, etwas Beunruhigendes und Abstraktes zu versinnlichen: dass die Wahrnehmung einer kontinuierlich dahinfließenden Zeit, die eine eindeutige Richtung hat, nicht nur illusorisch, sondern ideologisch ist, weil sie uns die Gegenwart als ›zwangsläufig so‹ erscheinen lässt, wo sie doch auch ganz anders hätte sein können und, je intensiver man sie anschaut, auch ist. Er formuliert damit einen ›Vorbehalt gegen das, was ist, so wie es ist‹« (Harrasser 2012: 74).

III.2.5. Die Rolle des Fernsehens

Die charakterisierten Beispiele aus den 50er und 60er Jahren dokumentieren eine zunehmende filmische Entdeckung der geschichtlichen Welt. Nach ersten technisch unbefriedigenden, inhaltlich gegenüber dem archivalischen Material noch unselbständigen Versuchen klärt sich die Bildqualität durch die wesentlich höheren Auflösungen, wird die Aufnahme durch die Hinzufügung des aktuellen Tons unmittelbarer und beweglicher und das Filmen immer mehr ein den Gegenstand erkundender, sich an seine sinnliche Nähe fast »anschmiegender« Wahrnehmungsvorgang, und zugleich wächst das Bewusstsein für die Notwendigkeit und die Möglichkeit, sich an Geschichte filmisch zu erinnern. Von wesentlicher Bedeutung für diesen Prozess ist die Entwicklung des Fernsehens, das durch Produktionen in kleineren Formaten und durch den institutionellen Rahmen, der technische Experimente ermöglichte, kürzere, aber differenzierte analytische Untersuchungen erproben konnte. Zunächst beschränkten sich die Sujets der Sendungen motivisch allerdings auf gänzlich unpolitische und geschichtslose Themen aus Natur und Alltag: von *Vogelkunde* (02.05.1951), *Hopfen und Malz* (29.02.1952) über vortragsartige Darstellungen zu den *Meisterwerke[n] der bildenden Kunst* (04.05.1951) oder dem *Wasserfloh* (27.04.1951) bis zu diversen Reisefilmen und Alltagsberichten wie in der Reihe *Zeitgeschehen – ferngesehen* ab dem 21.04.1953 oder *Hier geschieht's – jeder sieht's* ab September desselben Jahres (Hickethier 1990: 34ff.). Schon an den zuletzt genannten Titeln, die ergänzt werden könnten durch *Wal hoo!* (ein Walfangfilm von 1952) oder *Pilger, Palmen und Toreros* (12.05.1952) zeigt sich, wie naiv und nicht selten belanglos sich die Inhalte des Fernsehens auf der Ebene von Unterhaltung und Zerstreuung bewegten. Die Zahl der Tierfilme ist kaum zu überschauen, die Reisefilme bestanden aus Streifzügen durch exotische Welten in Asien, Afrika u.a., die tatsächlichen Lebensverhältnisse der dortigen Menschen wurden weitgehend ausgeblendet oder nur verzerrt wiedergegeben. Erste tastende Versuche, sich dem Thema Geschichte expliziter anzunähern, äußerten sich in Zusammenstellungen von Spielfilmausschnitten der 20er bis 40er Jahre, Interviewfilmen (z.B. mit Thomas Mann) oder zeitgeschichtlichen Kompilationsfil-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

men (Lersch 2010: 277) – letztlich also in Produktionen, die noch sehr unselbständig und materiallastig mit archivalischen Zitaten Geschichte abzubilden meinten. Wenn allmählich auch politische Themen angesprochen wurden, dann immer der damaligen historischen Konstellationen entsprechend korrekt und durchaus in die gewünschte Richtung suggestiv – im Kontext des Kalten Krieges z.B. durch einseitige Reportagen über die westliche Verteidigung (vgl. Zimmermann 1994: 227). Dagegen erhob sich um 1960 Widerstand. In der Presse wurde der Vorwurf einer »Hofberichterstattung« erhoben und zugleich etablierte sich mit einer Sendung wie dem neu gegründeten wöchentlichen Fernsehmagazin *Panorama* kritischer Journalismus (ebd.: 229f.). Damit rückten nun vermehrt historische Konflikte wie z.B. der europäische Kolonialismus in Afrika (Algerien, Kongo u.a.) in den Fokus filmischer Analyse und Dokumentation. 1962 formulierte eine Gruppe von 26 Filmkünstlern – unter ihnen Alexander Kluge, Peter Schamoni und Edgar Reitz – das *Oberhausener Manifest*, mit dem die Unterzeichner eine größere Unabhängigkeit der Filmproduktion und deren qualitative Verbesserung erreichen wollten (Eue/Gass 2012). Hinzu kam der immer stärker einsetzende gesellschaftliche Wandel am Ende der Adenauer-Ära mit einer Bereitschaft zu zeitkritischen Diskussionen und einer aktiven Auseinandersetzung mit der NS-Zeit. Lange vor der mit den privaten Sendern einsetzenden Popularisierung von Geschichte wurden Fernsehproduktionen in Auftrag gegeben, die ein Millionenpublikum erreichten, die filmische Aufarbeitung historischer Themen nachhaltig beförderten und insbesondere für die Entwicklung dokumentarischer Ansätze als Katalysatoren wirkten. Hervorzuheben ist hier vor allem die von Heinz Huber 1959-61 für den SDR und WDR produzierte 14teilige Serie *Das Dritte Reich*. Sie ist die erste umfassende Dokumentation zum Nationalsozialismus (Bösch 2010: 56). Das Projekt war mit einem ausgeprägten pädagogischen Anliegen verbunden, »das historische Gewissen unseres Volkes wachzurütteln« (zit. in Classen 1999: 116), und methodisch merkt man ihm die gleichen Schwierigkeiten an wie den bereits angeführten Kinoproduktionen: Die Ende der 50er üblichen gesellschaftlichen Verdrängungsmechanismen provozierten eine Überfrachtung mit historischen Archivaufnahmen, die eine dezidierte Beweisfunktion übernahmen (vergl. Lersch 2008: 127f.), durch die auf die politischen Akteure fixierten Aufnahmen kamen alltägliche Lebensrealitäten und individuelle Motive und Befindlichkeiten in der Darstellung nicht vor und die Kompilation vieler eher irrelevanter Materialien machte es der Produktion schwer, wirkliche Zusammenhänge herauszuarbeiten (vgl. Classen 1999: 117f. und Lersch 2010: 284). Trotzdem kommt der Serie das Verdienst zu, mit einer Gesamtsendezeit von über 700 Minuten zum ersten Mal im deutschen Fernsehen den Versuch zu unternehmen, sich diesem Abschnitt der Geschichte mit dokumentarischen Mitteln intensiv zu nähern (Classen 1999: 115).

Die zunehmende Bereitschaft zu einer filmischen Auseinandersetzung mit der Zeitgeschichte ging mit einem sozialen Interesse an den benachteiligten Bevölkerungsgruppen und an elementaren Problemen der Arbeits- und Alltagswelt einher. In dieser Atmosphäre eines kulturellen Umbruchs erprobten einzelne Filmkünstler Wege zu einer Erschließung historischer Erinnerung. Besonders hervorzuheben ist hier der 1964 entstandene 36minütige Fernsehfilm *Ödenwaldstetten* von Peter Nestler. Schon der Untertitel kündigt eine geschichtliche Perspektive an: *Ein Dorf ändert sein Gesicht*. Die Zeit selbst wird hier zum Darstellungsgegenstand. Der filmische Ansatz wirkt zunächst un-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

spektakulär, bei näherem Hinsehen entpuppt sich die Arbeit aber als eine tiefgründige Studie über geschichtlichen Wandel, über Werden und Vergehen – die Geschichtlichkeit des menschlichen Lebens wird hier so bewusst wie selten zuvor einer methodischen Wahrnehmung unterzogen.

Der Film erzählt von dem alltäglichen Leben in dem schwäbischen Dorf Ödenwaldstetten bei Münsingen. Einzelne Bauern werden porträtiert, ebenso der Mitarbeiter einer Brauerei und die Näherin eines Textilbetriebes, ein Lehrer kommt zu Wort, ein Arzt bei der Diphterie-Impfung, spielende Kinder werden gezeigt, Frauen am Backhaus und in der Gemeindewaschanlage. Die unterschiedlichen Impressionen werden so frei und unkommentiert nebeneinandergestellt, dass die Fernsehdirektion Nestler vorwarf, die Zuschauer würden solch eine Darstellung nicht verstehen. Man forderte ihn – vergebens – auf, die Aufnahmen zu ordnen und mit Erklärungen zu versehen (Zimmermann 1994: 263).

Ein durchgängiges Merkmal des Films ist der ruhige, zurückhaltende Aufbau der Sequenzen: Die Einstellungen verweilen oft lange bei einem Gegenstand und lassen dem Zuschauer Zeit, die Landschaft, die Tiere, die Häuser und Zimmer mit den in ihnen arbeitenden und lebenden Menschen anzuschauen und zu verfolgen. Mit Ausnahme kurzer, die porträtierten Personen nennenden Ankündigungen (»Er heißt Alfred Rauscher, ist 38 Jahre alt und hat einen Stundenlohn von 3 Mark 50, er ist ledig und wohnt bei seinem Bruder, der eine Landwirtschaft umtreibt, manchmal hilft er auch da mit«, 16.59) hören wir – generell aus dem Off – nur die Äußerungen der Dorfbewohner –, teils von dem Sprecher Karl Ebert in der dritten Person, teils von ihnen selbst vorgetragen. Es sind also die Stimmen der Menschen selbst, die allmählich den Zusammenhang herstellen – dies aber auch so, dass durchgehend die Bilder sprechen und keine Interviewsequenzen mit Talking heads die visuellen Wahrnehmungen des Dorfes und seines Alltags unterbrechen. Immer wieder werden die Bilder unterlegt mit der ebenfalls sehr ruhigen Musik einer einzelnen akustischen Gitarre, welche die Atmosphäre einer unaufgeregten, aber teilnehmenden Aufmerksamkeit unterstützt.

In diese beobachtenden Passagen ragt in Abständen durch die Erzählungen der Einwohner dann die Geschichte hinein – von Peter Nestler so arrangiert, dass eben doch ein narrativer Bogen entsteht: Die ersten Sätze des Films stammen von einem alten Bauern, der seine Kaninchen füttert: »In der Somme-Schlacht ist er in einem Granattrichter gelegen, im März, der war voll Wasser. Man ist oben am Rand gelegen, geduckt, dass man keine Granatsplitter in den Kopf bekommen hat. Im Schlaf ist es schon mal passiert, dass man runter gerollt ist, und mit den Stiefeln ins Wasser, sodass die oft morgens eingefroren waren. Das war eine schlechte Zeit damals. Und von damals her hat er schon immer was gespürt in den Beinen, nicht so schlimm wie jetzt natürlich, den Stock braucht er jetzt seit anderthalb Jahren. Der Arzt sagt, es kann auch vom vielen Arbeiten sein« (00.13). Das Schlussbild vergleicht Peter Zimmermann mit »einem vergilbten Gemälde« (Zimmermann 1994: 263), es zeigt »einen sensenschwingenden Mäher im Gegenlicht unter durchbrochenem düsteren Himmel« (ebd.), und man hört: »Die ganzen Sachen von früher und den Krieg, das hat man fast alles vergessen. Es ist immer was Neues gekommen. Was hinter einem liegt, ist gemäht« (34.49). Nestler thematisiert das Erinnern selbst: Am Anfang erinnert sich ein Bauer an ein Erlebnis, das ca. ein halbes Jahrhundert zurück liegt und mit komplexen historischen Ereignissen

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

in Zusammenhang steht, an das Ende wird die Tatsache des Verlustes von Erinnerung gesetzt, verbunden aber mit einer unterschwelligen Kritik und einer Aufforderung, die Vergangenheit einem solchen Vergessen zu entreißen: Das Verb »gemäht« enthält die Konnotation eines keineswegs natürlichen und organischen Verklingens oder Ablebens, sondern einer gewaltsamen, insistorischen Maßnahme – also der Verdrängung. Mit dieser erinnerungssemantischen Einrahmung signalisiert Nestler, dass es ihm gezielt darum geht, die Reflexion auf die Bedeutung und Notwendigkeit von geschichtlichem Bewusstsein auch für einfachste Details des individuellen Lebensalltags anzustoßen. Er beschränkt sich nicht auf eine bloße Sozialreportage, sondern vertieft die gesellschaftlichen Beobachtungen immer wieder in eine zeitliche Dimension hinein: »Heute schlafen die Bauern bis 5/6 Uhr, früher ist man schon um 3 Uhr aufs Feld zum Heuen, aber es ist trotzdem besser gewesen, da haben alle gleich viel gehabt und gleich viel schaffen müssen. Die sind auch nicht glücklicher, die dauernd mehr haben wollen« (17.39), oder: »Vor 40 Jahren hat man die Frucht noch mit dem Hafergeschirr gemäht. Das ging mit Schwung und man musste viel Fertigkeit dabei haben. Die Jungen haben es erst lernen müssen. Früher ist der Hafer nur halb so hoch geworden, ohne den Kunstdünger, und der Körnerertrag ist heute größer« (25.26). Nicht nur die Kriegserlebnisse rufen größere historische Kontexte auf: »Manchmal ist in Münsingen drüben Viehmarkt, aber heute ist das nichts Rechtes mehr. Früher waren die Juden aus Buttenhausen die Viehhändler, da ist der Handel gelaufen, da ist gekauft und verkauft worden. Die haben das Vieh bis ins Rheinland, nach Frankfurt und Mannheim und überall hingeschafft, einer hat oft 15-20 Stück Vieh auf dem Markt gekauft. Damals wurde das Vieh zum Bahnhof getrieben, ohne Autos, oder es wurde gleich an einen anderen Bauern weiterverkauft. Die Juden haben in Buttenhausen Kaufläden gehabt und eine Zigarrenfabrik, da waren auch ganz arme Kerle, die sich von ihren Glaubensgenossen haben unterstützen lassen müssen. Verschiedene, die es frühzeitig gemerkt haben, die das Geld hatten oder ihre Verwandten drüben, sind nach USA, von denen ist keiner zurückgekommen. Die Synagoge ist abgebrannt worden in der Kristallnacht. Die dageblieben sind, wurden alle umgebracht. Die Christen in Buttenhausen haben sich mit den Juden gut vertragen. Da sagt mancher, die Juden seien ihm lieber gewesen wie die Christen. Damals hat keiner was sagen dürfen, die hätten einen selber gleich abtransportiert nach Dachau« (26.59). Während diese Sätze eingespielt werden, sieht man Szenen vom Markt, nach Verklingen der letzten Worte den jüdischen Stern auf einem Gedenkstein, die Kamera bewegt sich an den Namen herab, bis das Bild überblendet wird von einem abgeblätterten Schriftzug auf einem Laden oder Wirtshaus. In einer anderen Sequenz bewegt sich die Kamera auf die Friedhofsmauer zu und an einer Reihe von metallenen Gedenktafeln für gefallene Soldaten des 2. Weltkriegs vorbei und man hört aus dem Off: »Ein französischer Soldat, der im Dorf einquartiert war, hat die Tafeln mit den Namen der Gefallenen gesehen und dass es so viele sind von dem Dorf. Er hat gesagt: ›Warum so viele junge Menschen? Warum?‹ Er hat halt sagen wollen, dass alles umsonst gewesen sei. Dabei hat er fast geweint« (30.02). Immer wieder führen gegenwärtige Anlässe zu einem erinnernden Vergleich mit früheren Zeiten, aus dem sich eine Einsicht in die aktuelle Lebenssituation der Betroffenen oder das Leben überhaupt herleitet.

Diese zeitlichen Rückführungen verdanken sich bestimmten bildnerischen Gestaltungsmitteln: Der Kaninchen fütternde Bauer zu Beginn des Films wird im Moment

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der Schilderung seines Grenzerlebnisses am Granattrichter aus nächster Nähe von halb oben auf den Kopf herab gefilmt, sodass der Zuschauer den Prozessen sehr nahekommt, die sich hinter dem Gesicht dieses Menschen erinnernd immer wieder erneuern. Zimmermanns Formulierung, die Schlusseinstellung sei wie ein »vergilbtes Gemälde«, trifft sehr gut die ästhetische Qualität dieser Aufnahme: Die Dunkelheit und Unschärfe, die Ferne zu dem dargestellten Bauer auf dem Feld, die im Kontrast steht zu den detaillierten, klaren Nahaufnahmen des dörflichen Lebens zuvor, und die Leere der Landschaft, deren Felder von den fast schwarzen Waldrändern eingerahmt werden, erzeugen den Eindruck eines zeitlichen Abstands, einer Vergänglichkeit, die darin zum Ausdruck kommt, dass der betrachtete Gegenstand aktuell nicht mehr vollständig anwesend, sondern in einem Prozess des Verfalls partiell verschwunden ist.

Solche ästhetischen Verfahrensweisen zur Vermittlung von Zeitprozessen konstituieren die Wirksamkeit des Films im Ganzen: Geradezu archaische Bilder bäuerlicher Arbeit im Stall oder auf dem Feld, Aufnahmen der von Kindern oder Frauen gezogenen Wagen mit Milchkannen, Darstellungen des Brotbackens am gemeinsamen Backhaus werden kontrastiert mit den modernen Maschinen im Gemeindewaschhaus, mit der Fließbandproduktion in der Brauerei, mit Legehennenstall und Spielplatzplanierung. Es ist nicht immer so, dass Vergleiche mit früheren Zeiten zur Artikulation melancholischer Verlusterfahrungen führen – an anderen Stellen wird auch nach vorne geschaut und durch die Erweiterung der Perspektive in die Zukunft eine Zeiterfahrung vermittelt: Der Lehrer berichtet von der Notwenigkeit eines neuen Schulhauses, neue Häuser werden gebaut, die lange baufällige, 700jährige Kirche ist frisch renoviert, Kinder kommen heraus und erscheinen wie eine Gegenbehauptung zu den Grabsteinen, die man direkt im Anschluss sieht. Zugleich wird aber immer wieder deutlich, dass man mit Landwirtschaft allein in Zukunft nicht mehr wird leben können: »Überm Bauernstand, da stehet schwarze und graue Wolken. Da weiß noch niemand, was in der Zukunft wird, und des lastet schwer« (06.39).

Die Bedeutung des ästhetischen Ansatzes Peter Nestlers besteht darin, dass nicht allein inhaltlich über Erinnerung und geschichtlichen Wandel gesprochen wird, sondern dass es der Darstellung gelingt, die »Substanz« des Geschichtlichen, die Erfahrung von Zeit zu vermitteln. Nestler erreicht dies, indem er nicht durch erzählerische Aneinanderreihung von Ereignissen auf ein chronologisches Kontinuum abzielt, sondern sich intensiv wahrnehmend einlässt auf einzelne sinnliche Zeugnisse einer Veränderung von Lebensumständen, dabei Vergleiche anregt und die Qualität des Wandels als solche erfahrbar macht. In diese Zeiterfahrung hinein lagern sich die Erinnerungsbilder der Kriege sowie der Beziehung zu den jüdischen Nachbarn und ihrem Schicksal, und der Zuschauer realisiert, wie diese Dinge seine Gegenwart prägen.

In einer Hinsicht besteht Peter Nestler auf einer Distanz zum Gegenstand: Er verzichtet trotz der damals schon entwickelten technischen Möglichkeiten mit Ausnahme der Geräusche in den Betrieben auf einen synchron aufgenommenen Originalton sowie auf Interviews – die Stimmen kommen stattdessen aus dem Off, die Befragten haben ihre Äußerungen z.T. niedergeschrieben und lesen sie vom Blatt ab oder lassen sie vom Sprecher vortragen. Damit fehlt es an einer unmittelbaren, spontaneren Begegnung und dadurch auch Verbindung mit den dargestellten Menschen. Man hat den Eindruck, dass hinter dieser ästhetischen Entscheidung ein Bildverständnis steht, das eine kom-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

positorische Ganzheit, eine in sich stringente, nicht von Zufälligkeiten der Aufnahme gestörte Ebene akustischer Aussage anstrebt, die einen Eindruck erzeugen soll von dem substanziellen Inhalt des Films. Das Ergebnis verweist aber auf ein bedeutsames Phänomen: Indem das unvermittelte Eintauchen des Zuschauers in die sich im Moment des Erinnerns ereignenden seelischen Regungen, die sich in Artikulation, Mimik und Gestik ausdrücken, hier nur eingeschränkt geschieht, bleibt insgesamt der empathische Mitvollzug der seelischen Erinnerungsbewegung der Porträtierten gebremst. In manchen Sequenzen verhält man sich als Zuschauer eher schlussfolgernd als erinnernd – das Interview scheint als psychologische Grundlage für den Erinnerungsprozess eine wesentliche Rolle zu spielen.

III.2.6. Der Durchbruch zum historischen Interviewdokumentarismus

Einzelne Filmsequenzen bereits aus den 40er Jahren – so z.B. in *To hear banjo play* von 1947 (Alan Lomax) oder in *Louisiana Story* von Robert Flaherty (1948) – belegen, dass es technisch schon damals durchaus möglich gewesen wäre, Interviewfilme zu drehen – nicht so spontan wie mit einer Handkamera, aber auch in einer unmittelbaren, eindrücklichen Nähe zum Gesprächspartner, wie man sie aus heutigen Dokumentarfilmen kennt. Schon 1935 produzierte die britische Gruppe *Documentary Film Movement* um John Grierson den Film *Housing Problems*, der in den Häusern und Unterkünften der Protagonisten aufgenommene Interviews mit O-Ton enthielt (Hißnauer/Schmidt 2013: 223). Es ist bemerkenswert, dass solche Konzepte bzw. ein solches Sujet aber nicht häufiger und systematischer gesucht wurden – es bestand offensichtlich noch kein Begriff von dem Wert der persönlichen Äußerung eines Protagonisten und der direkten Kommunikation mit ihm. Das Interview avancierte erst allmählich und schrittweise zu einem Inhalt filmischer Darstellung. Es war keineswegs eine selbstverständliche kulturelle Gegebenheit, sondern verdankt sich einem längeren geistesgeschichtlichen Entwicklungsprozess.

Das filmische Interesse am Interview setzte in den 50er Jahren ein, beschränkte sich aber ausnahmslos auf prominente Persönlichkeiten wie Politiker, Stars, Künstler oder Wissenschaftler – so z.B. in der 1958 initiierten Reihe *Aus erster Hand. Interviews mit den führenden Männern unserer Zeit* im NWRV-Fernsehen oder in der v.a. Politiker befragenden ZDF-Reihe *Dialog* (vgl. Zimmermann 1994: 275f.). Der Auslöser war die Attraktivität des Porträtierten, dessen Darstellung auf die Bedeutsamkeit des Films abstrahlte – nicht der Gesprächsvorgang als solcher, sondern der Glanz des Prominenten garantierte die Aura der Produktion. Auch in dieser Hinsicht markierte die *Chronique d'un été* von Jean Rouch und Edgar Morin eine entscheidende Zäsur. Es hatte in Deutschland einzelne Straßeninterviews zu Themen wie *Die deutsche Bundeswehr* (Heinz Huber, 1956) oder *Protest oder Anpassung – Ein Bericht über jugendliche Subkulturen* (Peter Milger, 1966) gegeben, aber das waren zwar inhaltlich brisante und wichtige Beiträge, filmisch jedoch beschränkten sie sich noch auf kurze, inhaltliche Meinungsumfragen, die das politische Thema illustrierten, aber nicht auf die Person des Interviewten selbst ausgerichtet waren. Rouch und Morin machten demgegenüber den Gesprächsvorgang selbst und den Menschen, der sich vor der Kamera äußerte, zum Inhalt seines Films. Er wird eingerahmt von Gesprächen mit den Protagonisten über dieses Filmprojekt: Am Ende

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

äußern sie sich direkt zu ihren Eindrücken, üben Kritik, und in der Schlusseinstellung debattieren Rouch und Morin selbst über diese Wahrnehmungen und Argumente und reflektieren letztlich ihren eigenen filmischen Ansatz. Das Interview hat hier bereits – 1961 – ein hoch entwickeltes ästhetisches und inhaltliches Niveau erreicht, man hat wohl nie zuvor solch eindrückliche, persönliche und in die Tiefe gehende Äußerungen von Menschen vor der Kamera gesehen. Es ist bezeichnend, dass in diesen Interviews schließlich die Dimension des Historischen aufbricht. Eine der bewegendsten Passagen wird eingeleitet durch die bei einem geselligen Beisammensein an den aus Afrika stammenden jungen Landry gerichtete Frage, ob er wisse, was die eintätowierte Nummer auf dem Arm von Marceline – der jungen Frau, die psychologisch-soziologische Umfragen durchführt und für den Film die Straßeninterviews übernommen hat – zu bedeuten habe (0.53.31). Landry ist ahnungslos, und jetzt erst erfährt der Zuschauer, dass diese Frau, die man schon von Beginn des Filmes an kennt, einen jüdischen Hintergrund hat und selber als Kind im Konzentrationslager war. Nun wird eine Sequenz aufgebaut, die der Frau die Möglichkeit gibt, ihre Erinnerungen aufzurufen und zu formulieren: Die Kamera verfolgt sie bei ihrem Gang durch die Straßen von Paris – vor der großen Architektur der Plätze, des Tour d'Eiffels im Hintergrund, der Häuserfassaden und einer Markthalle wirkt sie wie verloren und trotzdem ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt, und während die intensivsten und vielleicht schmerzlichsten Erinnerungen in ihr nachklingen, entfernt sich die Kamera zuletzt von ihr. Durch den Zeitpunkt der Sequenz – sie setzt erst nach knapp einer Stunde ein –, der entsprechend der Psychologie eines Erinnerungsvorganges nicht sofort, also chronologisch korrekt und informativ gleich mit der Einführung der Figur den Anfang bildet, sondern unvermutet erst nach einer Weile in die Sichtbarkeit tritt; durch den Prozess des Gehens, in dem sich Schritt für Schritt eine Bewegung vollzieht, die immer intensivere innere Bilder ans Tageslicht bringt; durch die nicht von einem Kommentator oder Erzähler vorgebrachte, sondern von einer Betroffenen selber artikulierte Schilderung werden Qualitäten des realen Vorgangs des Erinnerns aufgerufen. Die Szene ist hochartifiziell inszeniert, löst genau damit aber einen wertvollen und glaubwürdigen Erinnerungsprozess aus und entspricht auch in seinem Ablauf der psychologischen Struktur solcher Vorgänge. Marcelines Sprechen selbst ist jetzt wirklich spontan, und das Ringen um Worte, der Schmerz, der durch sie hindurchdringt, ereignen sich so momenthaft und emotional, dass hier tatsächlich ein Augenblick von Authentizität entsteht, in dem zugleich der historische Zusammenhang greifbar wird. Der Zuschauer begegnet der Realität des Holocaust in einer Intensität, wie sie erst wieder viele Jahre später z.B. im Werk Claude Lanzmanns erreicht wurde.

Wesentlich unbekannter ist für das westliche Publikum der Film *Bylem kapo (Ich war Kapo)* von Tadeusz Jaworski aus dem Jahre 1963. Jaworski verwendete Interviewaufnahmen, die in Gesprächen mit einem inhaftierten Mann entstanden, der mit 17 Jahren Kapo in Auschwitz gewesen war und dort seine eigenen Landsleute gequält hatte, also vom Opfer zum Täter geworden war. Seine entsetzlichen Erinnerungen werden den Aussagen von ehemaligen Häftlingen gegenübergestellt, und so schält sich anhand von Interviews allmählich die geschichtliche Situation heraus (siehe Roth 1982: 122).

Im selben Jahr, in dem Jaworski seinen Film drehte, begann in Deutschland im ZDF die Reihe *Zur Person*, in der der ehemalige *Spiegel*-Journalist Günter Gaus Persönlich-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

keiten wie Franz-Josef Strauß, Rudi Dutschke, Hannah Arendt, Gustaf Gründgens und viele andere befragte. Sein Motiv war, »Namen anstelle von Sachbegriffen, Lebensläufe« an die Stelle »blassgewordene[r] Programme« treten zu lassen (zit. in Zimmermann 1994: 276). Mit der Intention, den erzählenden Gesprächspartner zum Ausgangspunkt des Interesses und der beispielhaften Einsicht in gesellschaftliche Zusammenhänge zu machen, rückte er das Individuum in das zeitgeschichtliche Bewusstsein. Trotzdem haftete, wie Peter Zimmermann anmerkt, diesen Gesprächen noch der Charakter eines »Verhöres« an (ebd.: 277), in dem durch kritisch-analytische und gelenkte Fragen dem Dialog eine sachliche Wahrheit abgerungen werden sollte. Es wurde dem individuellen Ausdruck des Gesprächspartners letztlich also immer noch ein überpersönliches, von diesem Menschen unabhängiges Erkenntnisziel übergeordnet.

Einen Schritt weiter gingen hier Arbeiten, die ähnlich wie Milgers *Protest oder Anpassung* die Situation junger Menschen untersuchten, wie z.B. *Mensen van Morgen* von dem Niederländer Kees Brusse aus dem Jahre 1964 (in der deutschen Fassung *Menschen von Morgen – Geständnisse vor der Kamera* ein Jahr später) oder *Gammler – Ausweg und Umweg* von 1966 (Bernhard Schütze). Hißnauer und Schmidt haben darauf hingewiesen, dass Brusses Methode der »Psychomontage«, in der er im Studio Äußerungen von Jugendlichen zu ihrem Leben aufnahm und zu einem Generationenporträt zusammenstellte, stilbildend auf spätere dokumentarische Traditionen in Deutschland gewirkt hat – v.a. auf Eberhard Fechner, auf den später noch eingegangen wird (Hißnauer/Schmidt 2013: 234f.). Bernhard Schütze wiederum befragte für seinen *Gammler*-Film ältere Passanten auf der Straße und durchsetzte die Interviews mit Aufnahmen von genau den Menschen – den Jugendlichen –, über die gerade gesprochen worden war, um dann ausführliche Berichte der jungen Menschen aus ihrem Leben folgen zu lassen (ebd.: 224f.). Auf einen Kommentar wird zugunsten der Erzählungen der Jugendlichen verzichtet.

Diese letzten Beispiele thematisierten nicht die Geschichte, sondern aktuelle gesellschaftliche Entwicklungen, dennoch trugen sie durch die Wertschätzung der individuellen Erzählung, durch die fast sinnliche Begegnung mit einer bislang unbekannten Persönlichkeit und ihrer Lebenswelt und durch die Ästhetik einer kompositorischen Montage, welche die zwischen ihnen sich andeutenden Zusammenhänge herauspräparierte, dazu bei, dass sich in den 60er Jahren eine Kultur des Interviews anbahnte, in der dieses nicht mehr nur zum Beleg oder zur Illustration inhaltlicher Positionen oder Sachverhalte instrumentalisiert wurde, sondern seinen Zweck in sich selber hatte. Auf dieser Grundlage entstand ein wachsendes Interesse an den Prozessen historischer Erinnerung, die sich in der Wahrnehmung eines einzelnen Menschen manifestieren.

Es ist bezeichnend, dass zeitgleich die Methoden der Oral History an Popularität gewannen. Der Hinweis auf den Zusammenhang der Entstehung des modernen Interviewdokumentarismus mit der Oral History ist in filmhistorischen Darstellungen inzwischen zu einem feststehenden Topos geworden.[4] Hier gilt es aber, genauer hinzuschauen. Die Oral History als wissenschaftliche Methode einer Dokumentation geschichtlicher Erinnerungen hatte ihre Anfänge bereits in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts: Der Historiker Hubert Howe Bancroft schickte Gehilfen aus, um Interviews

4 Stellvertretend seien erwähnt Hißnauer 2010: 300; Hißnauer/Schmidt 2013: 230; Roth 1982: 132; Lersch 2009: 131

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

aus dem Westen Amerikas für eine vielbändige Geschichte der Pazifikstaaten zu sammeln (Starr 1980: 28). Die Idee einer systematischen Oral History stammte aber von dem Geschichtsprofessor Allan Nevins, der 1932 für seine Cleveland-Biographie Angehörige seiner Regierung befragte und zugleich realisierte, dass mit dem Ableben vieler wichtiger Zeitzeugen ein wertvoller Erinnerungsschatz verloren zu gehen drohte. Er schlug 1938 eine Organisation zur Sammlung von Lebensbeschreibungen vor, die allerdings zunächst nicht realisiert wurde – erst 1948 brachten ein Kolloquium, die Gründung eines Oral History-Instituts in Columbia und ein erstes umfangreiches Interview (mit einem Kommunalpolitiker in New York) die Wende (ebd.: 29-32). Trotz großer Widerstände setzte das Institut seine Arbeit fort. Die Publikation der *Oral History-Collection* 1960 wurde ein großer Erfolg, der Ansatz stieß auf immer stärkeres Interesse und fand eine schnelle Ausbreitung. Bereits Ende 1967 gab es schon 80 Oral History-Programme (ebd.: 34). 1966 erfolgte die Gründung der Oral History Association und verschiedener Publikationsorgane (Obertreis 2012: 8), 1971 der »Oral History Society« und ihres Journals (Lersch 2009: 131).

Dennoch: Nach Europa kam die Bewegung erst später. England war der Vorreiter: In den frühen 70er Jahren entstand eine Sozialgeschichte der Arbeiter, 1971 wurde der *Newsletter Oral History* gegründet, 1978 aber erst eine methodisch-kritische Einführung in die Ansätze der Oral History verfasst (ebd.). In Frankreich gab es in der zweiten Hälfte der 70er erste Initiativen (Obertreis 2012: 9), in Deutschland war es 1978 Lutz Niethammer, der mit seinem Aufsatz *Oral History in USA* den entscheidenden Anstoß zu einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Bewegung gab (Niethammer 1978; Keilbach 2010: 193). Er nennt als Ziel der Oral History eine Demokratisierung der Forschung – Geschichtsreflexion dürfe nicht ein Privileg akademischer Spezialisten bleiben und sich inhaltlich nur auf die »Oberen« der Historie, die Herrschergestalten beschränken (Niethammer 1980: 7f.). Niethammer hielt der Historikerzunft vor, dass Geschichte nicht nur aus Politikern, Programmen oder Gesellschaftsformationen (hier die Differenz zu den sozial- und strukturgeschichtlichen Ansätzen) bestehe, sondern ebenso aus den Antrieben, Hoffnungen, Haltungen und Handlungsmustern jedes einzelnen Menschen (ebd.). Er forderte eine Geschichte von den Subjekten aus, ein Perspektivwechsel stehe an: Nicht mehr der Weltgeist und die Mächtigen seien Gegenstand wissenschaftlichen Interesses, »wir beginnen uns vielmehr für uns selbst und für die Herkunft der eigenen Lebensbedingungen, Verhaltensweisen, Deutungsmuster und Handlungsmöglichkeiten zu interessieren«, »in dieser Dimension des Alltäglichen […] wird nach der Subjektivität derer gefragt, die wir als Objekte der Geschichte zu sehen gelernt haben, nach ihren Erfahrungen, ihren Wünschen, ihrer Widerstandskraft, ihrem schöpferischen Vermögen, ihren Leiden« (ebd.: 9), »von unten betrachtet wird das ›Politische‹ seines verdinglichten Selbstwerts als Staat oder das, was sich durchgesetzt hat, entkleidet und erscheint eher als ein Medium der Auseinandersetzung und Gestaltung« (ebd.: 10).

Diese Motive erinnern sehr an die künstlerischen Intentionen der Interviewfilme, entstehen aber 10-15 Jahre *nach* diesen filmischen Arbeiten. Die wissenschaftliche Praxis der Oral History etabliert sich erst in den 80ern – da hat die Kunst das Interview schon lange als bewährte Forschungsmethode und Darstellungsform gefunden und ausgearbeitet. Die Filme reagieren nicht auf die Oral History, sondern diese hat »ihre markan-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ten Vorläufer und Begleiter in den Zeitzeugen historischer Fernsehserien« (Bösch 2010: 59) und Kinofilmen. Reinhard Ruttmann resümiert bereits 1988: »Zeitzeugen wurden frühzeitig als ›orales Dokument‹ […] in zeitgeschichtlichen Fernsehsendungen einbezogen, früher als die Entstehung des Begriffes ›Oral history‹ in den 70er Jahren« (Ruttmann 1988: 54). Auch in der Literatur gab es bereits in den 60ern eine starke Tendenz zum Interview – siehe z.B. die im nächsten Kapitel behandelten *Bottroper Protokolle* von Erika Runge. Es gilt also Abschied zu nehmen von der Vorstellung einer kausalen Beziehung zwischen Oral History und Dokumentarfilm (z.B. Lersch 2009, S. 131: »Die Geschichtsdokumentationen nehmen damit zu einem frühen Zeitpunkt Strategien der ›Oral History‹ auf.«) – beide Erscheinungen sind eher verwandte Ausdrucksformen einer gemeinsamen geistesgeschichtlichen Grundtendenz, die eine Individualisierung des Geschichtsverständnisses und eine Weitung des sozialen Interesses für den einzelnen Menschen und seinen Lebensalltag beinhaltet.

Judith Keilbach hat die Genese der Zeitzeugeninterviews im bundesdeutschen dokumentarischen Geschichtsfilm verfolgt und einen wesentlichen Schritt in der umrissenen historischen Zeitspanne hinsichtlich der Rolle und Funktion des »Zeugen« herausgearbeitet (Keilbach 2010: 138ff.). Sie macht deutlich, dass die Bedeutung der Zeugenschaft durch die Notwendigkeit der strafrechtlichen Aufarbeitung der Nazizeit zunächst eine weitgehend juristische war (ebd.: 138f.). Hier ging es ganz konkret um die Beweisfunktion der Zeugenaussage, die eine Verurteilung der Täter möglich machte, und erst deutlich später – in der beschriebenen Phase der 60er Jahre – vollzog sich in dieser Hinsicht ein signifikanter Wandel: Die »Funktion [der Zeugen] verschiebt sich von der Beglaubigung der Fakten zur Affizierung der Zuschauer und der Bildungsanspruch der Sendungen (historische Aufklärung) wird durch das Ziel der emotionalen Beteiligung überlagert« (ebd.: 142).

Noch in der bereits erwähnten 14-teiligen Fernsehproduktion *Das Dritte Reich* (1960/61) von Heinz Huber kommt dem Zeitzeugen ähnlich wie vor dem Gericht fast ausschließlich eine Beweisfunktion zu: Er bestätigt die Fakten, die durch den Kommentar und die dokumentarischen Bilder dargestellt werden. Es ist erstaunlich, wie auch in diesem sehr engagierten Projekt auf den Gesprächspartner selbst noch gar keine Aufmerksamkeit gerichtet wird, sondern in erster Linie dem Sachbericht das eigentliche filmische Interesse gilt. Nur 7 von 14 Sendungen lassen überhaupt Zeitzeugen zu Wort kommen, aber auch unter diesen Folgen sind es nur zwei, die 2-3 Zeitzeugen einbeziehen, die anderen fünf jeweils nur einen. Bezeichnend ist auch, dass die Statements vorformuliert sind und z.T. sogar abgelesen werden und dass unter den Gesprächspartnern nicht ein einziger »Durchschnittsmensch« ist, sondern nur prominente Persönlichkeiten wie der Maler und Bildhauer Otto Pankok, der Autor Wilhelm Unger oder der »Experte« Prof. Carl Jacob Burckhardt, dem als Historiker nicht nur durch seine Zeitzeugenschaft, sondern vor allem durch sein gesellschaftlich verbrieftes objektives Geschichtswissen eine herausgehobene Autorität zugeschrieben wird.

Judith Keilbach weist auf die Konsequenzen dieses Verfahrens hin: »Die persönlichen Berichte schließen sich immer an Aussagen des Voice-over-Kommentars an, der als Stimme der objektiven Geschichtsdarstellung fungiert und inhaltlich auf abstrakter Ebene benennt, was die Zeitzeugen danach als individuelle Erfahrungen beschreiben.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

In den Überleitungen zu den Interviewsequenzen wird deren exemplifizierende Funktion teilweise sogar explizit benannt und damit gleichzeitig das Rederecht der Zeitzeugen legitimiert. 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). Man trifft hier also auf Zeitzeugen, »die in der Sendung nicht als Individuen interessieren und denen nicht als Erinnerungsmenschen, sondern zur Bestätigung von Fakten das Rederecht erteilt wurde« (ebd.: 152).

III.2.6.1. Erika Runge: *Warum ist Frau B. glücklich?* (1967/68)

Innerhalb ganz weniger Jahre – zwischen 1967 und 1972 – wurden Dokumentarfilme produziert, die das Interview als maßgebliche Form und Methode historischer Erinnerung etablierten. Christian Hißnauer und Bernd Schmidt kommt das Verdienst zu, eine inzwischen weitgehend verfestigte Kanonisierung, die mit großer Regelmäßigkeit v.a. auf Eberhard Fechner und Klaus Wildenhahn als Initiatoren dieser Entwicklung verweist, zu hinterfragen und insbesondere auf einen Film aufmerksam zu machen, der bereits im Oktober 1967 und damit noch vor den bekannten Produktionen der genannten Filmemacher gedreht wurde: Erika Runges *Warum ist Frau B. glücklich?* (Hißnauer/Schmidt 2013: 225-230). Erika Runge (geb. 1939) promovierte nach einem Studium der Literatur- und Theaterwissenschaft, Romanistik und Kunstgeschichte 1962 über das expressionistische Drama und arbeitete anschließend beim NDR als Regieassistentin Egon Monks. Einen wesentlichen Schritt in ihrer künstlerischen Biographie markiert 1968 die Veröffentlichung ihrer *Bottroper Protokolle*. Erika Runge hatte im Ruhrgebiet Tonbandinterviews mit unterschiedlichen Gesprächspartnern wie einer Hausfrau, einem Verkäufer, einer kaufmännischen Angestellten oder einem Betriebsratsvorsitzenden geführt, um deren Lebensverhältnisse und somit zuletzt die soziale Situation der Menschen in der Region darzustellen. »Ich wollte keine Stoffe aus dem bürgerlichen Milieu mehr, aus dem ich selber stamme« (Runge 1971: 443), begründete sie diesen Schritt, vielmehr empfand sie »eine neue sittliche Verpflichtung« (Runge 1962: 6), sich mit der sozialen Wirklichkeit der Arbeiter auseinanderzusetzen. Die *Protokolle* stellten einen bedeutenden Beitrag zur dokumentarischen Literatur der 60er Jahre dar, von großer Wirkung war aber vor allem der filmische Beitrag, den die Regisseurin nach Kurzfilmen über die *Arbeitslosigkeit im Bayerischen Wald*, die *Stilllegung der Bayerischen Kohlegruben* und den *Tarifstreit in der Metallindustrie* (Hübner 1973: 126) über die in Duisburg lebende Putz- und Kochhilfe Maria Bürger zusätzlich zu dem schriftlichen Interview in ihren *Protokollen* produziert hatte. Bereits im Jahr seiner Erstausstrahlung (1. Mai 1968 im WDR) erhielt Erika Runge den Preis der Deutschen Filmkritik und den Fernsehfilmpreis der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste. Ihre Interview-Technik wurde begeistert aufgenommen (Hübner 1973: 149), die Arbeit wurde zum Vorbild späterer dokumentarischer Produktionen (Zimmermann 1994: 277).

In dem Film erzählt die 59jährige Bergarbeiterfrau ihre eigene Lebensgeschichte, die Kamera begleitet sie dabei immer wieder an die Orte ihrer Arbeit und anderer alltäglicher Beschäftigungen. Maria Bürger ist 1924 mit ihren Eltern aus Ostpreußen ins

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ruhrgebiet eingewandert, hat als Dienstmädchen und Haushaltshilfe gearbeitet, bis sie 1928 ihren ebenfalls aus Ostpreußen stammenden Mann Hermann heiratete. Dieser arbeitete als Bergmann unter Tage und litt schon früh an einer nicht erkannten Berufskrankheit, die ihn immer wieder arbeitsunfähig machte und an der er 1960 nach wiederholter Fehldiagnose tragisch sterben sollte. Auch von ihren vier Kindern wurden zwei Opfer ihrer Arbeit im Bergbau: Der erste Sohn verstarb bereits ein Jahr vor dem Vater durch einen Unfall, sein jüngerer Bruder wurde Berufsinvalide. Eine der beiden Töchter war schon mit fünf Monaten verstorben, die andere wurde kaufmännische Angestellte.

Mit dem Titel wirft Erika Runge eine Frage auf, die selber schon eine Aussage macht über die Essenz dieser Lebensgeschichte und den Hintergrund ihrer filmischen Darstellung: *Warum ist Frau B. glücklich?* muss sich der Zuschauer angesichts der Schicksalsschläge, der zeitweiligen Arbeitslosigkeit, Armut, des Hungers und der vielen alltäglichen Schwierigkeiten dieses Lebens unweigerlich fragen, und es wird sehr schnell klar, dass hier das Besondere Maria Bürgers liegt, das Runge zu dem Film inspiriert haben muss. Es handelt sich gar nicht nur um eine sozialkritische Studie, die eine politische Darstellungsintention verfolgt, sondern letztlich geht es um die Quelle der menschlichen Lebenskraft und Selbstbehauptung, um die substanziellen Grundlagen der biographischen Existenz. Maria Bürger ist tatsächlich glücklich: Der Film setzt ein mit dem im Freundeskreis gesungenen Refrain »Sind wir heute auch ohne Sonnenschein, aber wir sind nicht allein, denn morgen, morgen, morgen lacht uns wieder das Glück« und ihrem Zitat: »Kein Tag möcht‹ ich missen – keinen Tag. Und wenn ich die Wahl hätte oder jemand käme und würde sagen ›Möchtest du dein Leben noch mal von vorne anfangen?‹, dann würde ich sagen: Mit all dem Schönen und all dem Schweren nochmal, jawoll« (01.09). Schon im schriftlichen *Protokoll* hatte Maria Bürger formuliert: »Nu sagen Sie mir mal, was der Mensch is? Er ging arbeiten und hat gekocht, der Mensch, und hat trotzdem die Kinder versorgt« (Runge 2008: 82).

Der Gegenstand des Films ist der Mensch, und in dem individuellen Schicksal der Maria Bürger spiegelt sich nicht nur ihr privates Leben im Jahre 1967, sondern ein halbes Jahrhundert Geschichte: proletarische Lebenswirklichkeit in den 20ern, die Rolle der Frau, die wirtschaftliche und politische Krise im Übergang in die 30er Jahre, Nationalsozialismus, die Herausforderungen der Nachkriegszeit, Bergbaukrise und der schwierige Aufbau einer bescheidenen, aber befriedigenden Existenz. Man staunt über die Energie und Positivität dieser Frau und wird zugleich Teilnehmer eines Auflebens weit zurückreichender historischer Erinnerungsbilder.

Geschichte wird in Runges Film nicht mehr als vergangener Gegenstand, als Inhalt objektiven Wissens angeschaut, über den mit erzieherischem Anspruch sachlich informiert wird, sondern sie begegnet dem Zuschauer in einer bislang ungekannten sinnlichen Unmittelbarkeit in einer realen Biographie, die nicht als Exempel oder Illustration eines historischen Sachverhaltes dient, sondern für sich selbst steht. Runge sah in dieser Darstellung »eine Art Mosaik«, »das über die persönlichen Aspekte hinaus die historische Situation umreißt« (Runge 1970: 283).

Die dichte Verschränkung von Biographie und Geschichte verdankt sich in *Warum ist Frau B. glücklich?* bis dahin noch kaum erprobten ästhetischen Gestaltungsmitteln. »Unzeitgemäß früh« (Roth 1982: 139) setzt Erika Runge ganz auf das Interview und gibt

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dem Film dadurch einen sehr persönlichen, vom individuellen Erlebnis einer einzelnen Protagonistin ausgehenden Charakter. Der (männliche) Kommentar, der den nötigen informativen Rahmen zu Lebensgeschichte und Zeitgeschehen liefert, nimmt in der Gesamtlänge des Filmes (43 Minuten) nur 13,8 % ein, während Maria Bürgers Aussagen 61,2 % ausmachen (Hißnauer/Schmidt 2013: 227f.). Die neue Kamera- und Tontechnik sowie die hohe Auflösung des Filmmaterials schlagen sich hier nun in einer sehr unmittelbaren Nähe zu der gefilmten Person nieder. Obwohl es sich um einen Schwarzweiß-Film handelt, erlebt man Maria Bürger in ihren spontansten und differenziertesten Regungen und Äußerungen – anders als noch bei Peter Nestler ist jetzt auch das gesprochene Wort direkt mit den visuell wahrgenommenen Vorgängen verbunden. So überträgt sich auf den Zuschauer die persönliche Ausstrahlung, die hochindividuelle, sprachlich eigentlich nicht mehr artikulierbare Eigenart dieses Menschen (besonders erlebbar im Vergleich mit dem auf das bloße Wort angewiesenen *Protokoll*) – es geht kaum mehr um inhaltliche Aussagen und interpretative Schlussfolgerungen über die Geschichte, sondern um die Wahrnehmung dieser Persönlichkeit, in der sich zugleich aber der Gang der Geschichte mitteilt.

Für die Zuschauer 1968 war es noch eine ungewohnte und gleichzeitig prägnante Erfahrung, dass ein Film über weite Strecken Groß- und Nahaufnahmen einer einzelnen Person präsentierte. Der WDR-Fernsehspieldirektor Peter Märthesheimer bemerkte die konsequente Beschränkung »auf die Einstellung ›Kopf groß‹« (zit. in Hickethier 1980: 291). Erika Runge verzichtete konsequent auf einen intervenierenden Ansatz (vgl. Hißnauer/Schmidt 2013: 229), der in den früheren Produktionen so selbstverständlich war. Ihre Fragen sind herausgeschnitten, die Protagonistin redet frei, spontan und emotional, die Kamera bewegt sich bis in privateste Bereiche wie das Schlafzimmer und Bad hinein, aber auch die Mimik gewährt durch die Nahaufnahmen und die Länge der Einstellungen eine Nähe und einen Zugang zu ihren inneren seelischen Regungen. Archivfotos ergänzen das Material.

Die Äußerung Christian Hißnauers und Bernd Schmidts, der Film »verwende […] keinerlei fiktionalisierende Elemente« (ebd.) bedarf der Präzisierung. Runge arbeitet durchgehend mit inszenatorischen Mitteln. Schon die Aufnahme des morgendlichen Aufwachens Maria Bürgers ist faktisch so gar nicht möglich, weil das Aufnahmeteam sicherlich nicht ohne die Protagonistin in die Wohnung gekommen wäre und sie im Schlafzimmer hätte überraschen können. Später gibt es eine Szene, in der sie mit einer Bekannten über den Deich an der Ruhr entlang spaziert und man ihre Unterhaltung hört (10.03). Innerhalb eines Satzes wechselt der Kamerastandpunkt von hinten (aus dem Rücken der Frauen) nach vorne – die beiden schreiten auf die Kamera zu. Vorher hat man von dieser Kamera aber nichts gesehen – die Frauen müssen diesen Gang also mindestens zweimal gemacht haben, damit die Kamera ihre Position wechseln konnte und sich trotzdem das Gespräch und der Gang ununterbrochen fortsetzen ließen. Solche Inszenierungen sind keine Realitätsverzerrungen: Das offen nachgestellte morgendliche Aufstehen gewährt uns einen Eindruck von dem – auch anstrengenden – Lebensalltag einer fast sechzigjährigen Frau und ihr gelöstes und etwas ungeordnetes Haar, das Nachthemd sowie der intime Blick in den sehr einfachen Raum geben etwas preis von der Realität dieser Existenz – die Aufnahme konstruiert nicht, obwohl sie inszeniert. Das gilt auch für den Spaziergang auf dem Deich: Auch, wenn der Gang noch

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

einmal wiederholt wurde, vermittelt sich gerade durch die Wahrnehmung des gemeinsamen Schreitens von vorne etwas von der Innigkeit und Qualität des Gesprächs und von der Bedeutung dieser Möglichkeit eines sozialen Austausches mit einem anderen Menschen.

Auch das Einfrieren des Filmbildes im Moment prägnanter resümeeartiger Sentenzen Maria Bürgers (siehe Hißnauer/Schmidt 2013: 227) durchbricht eine abbildhafte Wiedergabe des faktischen Vorgangs: Der Zuschauer wird herausgerissen aus einer passiven Aufnahme des sich ohne ihn abspielenden Geschehens, das Wort selber erhält plötzlich eine gesteigerte Bedeutung, weil es nicht mehr als Zugabe zum »realen« Bewegungsbild erscheint, und der Blick konzentriert sich schlagartig auf diese eine festgehaltene Erscheinung der Protagonistin. Dadurch intensiviert sich die Wahrnehmung dieser ganz eigenen, persönlichen Aussage Maria Bürgers – ihre individuelle Stellungnahme ist nicht zufälliges Beiwerk der historischen Welt, sondern Zielpunkt der geschichtlichen Darstellung.

Lieder rahmen den Film ein und durchsetzen ihn, sie beleben die soziologische bzw. historische Studie maßgeblich durch atmosphärisches Zeitkolorit, Emotionalität und Subjektivität; die verwackelten Bilder der Handkamera im Treppenhaus, im Laden beim scherzenden Einkaufsgespräch, beim Putzen der Studentenwohnungen oder im Auto der Tochter könnten in dieser Unmittelbarkeit von den Machern des Direct Cinema stammen, der Zuschauer wird in die Lebensverhältnisse Maria Bürgers fast körperlich hineingezogen; Dialoge vor dem Fernseher, bei der Essensausgabe in der Werksküche, im studentischen Waschraum usw. zeigen die Protagonistin in ihren realen Handlungen im sozialen Umfeld, sie erscheint nicht nur sitzend als Talking head. Diese auf den individuellen Menschen bezogene Wahrnehmungsintensität stellt sich auch bei der Präsentation historischer Fotoaufnahmen ein, die nicht die Protagonistin oder ihre Familie zeigen: Die Fotos sind so ausgewählt, dass sie nur selten auf den klassischen Kanon der bekannten Bilder deutscher Geschichte zugreifen (ein Hitler-Porträt, der Hitler-Gruß der SA, der Blick in die wurstbestückte Auslage des westdeutschen Geschäftes nach der Währungsreform) und statt dessen eine Reihe seltener, sehr detaillierter alltagsgeschichtlicher Momentaufnahmen liefern. Auffällig oft werden dabei Gesichter herausgegriffen und langsam herangezoomt: Es geht um die Nähe zu den seelischen Regungen der Menschen vor den ärmlichen Hauseingängen, im Jubel über Hitler, in der Arbeitslosenschlange, im Demonstrationszug etc. Immer wird dabei Runges Interesse an den Individuen in der historischen Situation wahrnehmbar.

Die Geschichtlichkeit wird als ein Zentralbestandteil biographischer Existenz sichtbar gemacht. Schon das zitierte Lied am Anfang des Films enthält einen deutlichen Zeitaspekt. Im Refrain heißt es: »Sind wir auch heute ohne Sonnenschein, […] morgen lacht uns wieder das Glück«. Die Einstellung kündigt programmatisch an, dass es in dem Film um eine schwierige Vergangenheit und Gegenwart gehen wird, um die Auseinandersetzungen einzelner Menschen mit diesen Schwierigkeiten, um Schmerz, aber auch Hoffnung, also Zukunft – eben um eine Lebens*geschichte*. Dementsprechend bewegt sich der Film immer wieder in die biographische Vergangenheit Maria Bürgers zurück, um Erinnerungsanstöße zu geben: Die Protagonistin deutet auf die Fotos von ihrem Mann und ihrem Sohn, die beide verstorben sind, später sehen wir sie, wie sie auf dem Friedhof den Grabstein ihres Mannes putzt. Man erfährt von der nicht be-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

handelten Bergarbeiterkrankheit und befindet sich im selben Moment in einem weiten historisch-politischen Zusammenhang – dem Umgang mit dem Proletariat, das den Unternehmern ausgeliefert ist und noch in den 60ern nicht selten bis in den Tod hinein Opfer der ungerechten sozialen Verhältnisse wurde. Wenn die Kamera dann wieder Maria Bürger an ihren Arbeitsplatz begleitet, bleibt der biographische Schicksalsschlag, der erhebliche historische Gründe hat, noch gegenwärtig. Ihre Putztätigkeit erscheint in einem nicht vordergründig kausalen, aber trotzdem wirksamen Zusammenhang mit dem bisherigen Schicksal der Familie. Dann wird die Szene noch in einen kulturgeschichtlichen Kontext hineingestellt, indem man erfährt, dass die noch in ihren Betten liegenden jungen Männer, deren Zimmer Frau Bürger putzt, koreanische Bergleute sind.

Schließlich springt die Darstellung wieder 37 Jahre zurück: Vor dem Haus mit ihrer Wohnung stehend erzählt Maria Bürger, wie sie am 15. November 1930 in ebendiese Wohnung eingezogen sei und wie vor dem Haus noch Lokomotiven fuhren. Bei dem Hinaufgehen durch das von der Zeit gezeichnete Treppenhaus mit seinen abgeblätterten Wänden vernimmt man die Protagonistin, hier sei das »Wirtschaftswunder vor unserer Tür stehen geblieben« (05.29), woraufhin sich ihre Erinnerung zurück in diese ersten Jahre in der Wohnung wendet, in der acht Personen in drei Zimmern lebten. Jetzt wird im Interview – streckenweise unterlegt mit Fotos – eine chronologische Abfolge der ersten Zeit des gegenseitigen Kennenlernens mit ihrem Mann, der Eheschließung, der Geburt der Söhne und schließlich der Arbeitslosigkeit gegeben. Vor diesem Hintergrund erfolgt nun ein vom Sprecher aus dem Off vorgetragener Hinweis auf die Arbeitslosigkeit in Duisburg in den Jahren 1930-1933 und den darauf reagierenden Arbeitskampf. Im selben Moment, wo das Einzelschicksal des Hermann B. und seiner Familie seinen Zusammenhang mit den historischen Ereignissen und der gesellschaftlichen Situation der Zeit erweist, richtet sich die Aufmerksamkeit sofort wieder auf die konkreten Konsequenzen für den damaligen Lebensalltag der Protagonistin: Morgens musste sie genau überlegen, wieviel Geld sie ausgeben konnte und was sie kaufen musste – ihr gegenwärtiger Tonfall, ihre Mimik und Gestik geben Auskunft darüber, was es hieß, auch die 10-15 Pfennige für Seife nicht mehr zu haben und dann mit Asche zu putzen.

Immer wieder spielt in das durchgehende Thema der sozialen Ungerechtigkeit und der Nöte der Arbeiter eine andere umfassende historische Problematik hinein: die Rolle der Frau. Es sind kleinste Begebenheiten, die Maria Bürger erzählt, und dennoch realisiert man sofort, dass sich in ihnen ein geschichtlicher Zusammenhang ausspricht. In einer sich über 73 Sekunden erstreckenden, in Nahaufnahme gefilmten Einstellung zitiert sie die gängige Haltung: »Frauen, die arbeiten, lassen Kinder im Stich« (10.30), und lässt gleichzeitig durchblicken, dass ihre Familie sonst gar nicht hätte existieren können. Schon die Aufdeckung dieses Widerspruchs zwischen gesellschaftlichen Klischees und offensichtlicher Lebensrealität sensibilisiert für die nun einsetzende Schilderung des symptomatischen Konflikts einer jungen Frau: Maria Bürger empfindet eines Tages plötzlich den großen Wunsch, einmal ins Kino zu gehen – für 40 Pfennige (bei einem Tageslohn von 2,50 DM): »Und dann wollte ich einmal im Kino gehen, werde ich im Leben nicht vergessen. Na, der Mensch muss doch auch mal ein bisschen was zum Aufmuntern haben und zu Hause waren eben bloß Sorgen«. Sie stellt fest, dass sie um

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

16.00 Uhr noch etwas Zeit hat und erfüllt sich tatsächlich diesen Wunsch – mit entsprechendem Ergebnis: »Wie ich nach Hause kam, da hat's einen Krach gegeben, der hatte sich gewaschen. Da hatte ich mich rumgetrieben. Und ich war doch jung und ich wollte doch auch mal im Kino rein« (11.06). Die Szene porträtiert eine Frau zwischen der Sehnsucht nach persönlichem Glück und einem gesellschaftlichen Moralkodex, in den sie sich widerspruchslos einzufügen hat. Der Wunsch nach Privatheit und die Erwartung häuslicher Präsenz bilden eine Konstellation, die sich schon seit hunderten von Jahren bis in Maria Bürgers Gegenwart in kleinsten alltäglichen Situationen wiederholt. In ihrem Schicksal artikuliert sich die Aktualität sowohl der Sozialen Frage als auch der Geschlechterfrage.

In dem rhythmischen Wechsel von Gegenwart und Vergangenheit und dem gleichzeitigen Nachvollzug der Chronologie der Ereignisse konfrontiert die nächste Einstellung den Zuschauer zum ersten Mal mit der Aufnahme einer Hitler-Abbildung auf einem propagandistischen Plakat, und schlagartig gerät man hinein das Geflecht der Ereignisse des »Dritten Reichs«. Erika Runge bewältigt diese Herausforderung, indem sie nicht ein systematisches Referat historischer Daten in aufklärerischer Diktion in die filmische Darstellung einfügt, sondern den Zuschauer mit einem Paradoxon konfrontiert (14.29): Maria Bürger schildert als Frau eines weitgehend links eingestellten Arbeiters, dessen Auffassungen sie durchaus teilt, wie sich mit der Machtübernahme Hitlers ihre Lebenssituation deutlich verbessert habe: Es sei »wieder Geld im Haus« gewesen, man konnte wieder planen und Anschaffungen machen, weil es wieder Arbeit gab – »alles, was nachzuholen war oder wo du je im Leben von geträumt hast, und wenn es nur ein Linoleumteppich war, der neu gekauft wurde, ja, der die Wohnung verschönerte, das konnte man sich jetzt leisten.« Und noch mehr: »Eine Fahrt nach Ostpreußen war für unsere Verhältnisse ja auch immer sehr teuer und jetzt kamen ja die Fahrten von der Partei, ne, kann man ruhig sagen, sie organisierten diese Fahrten ›Kraft durch Freude‹. […] Man fing wieder an, das Leben schön zu finden.« Anders als beispielsweise Michail Romm in *Der gewöhnliche Faschismus* setzt Erika Runge nicht ein bereits abgeschlossenes Urteil über die Vorgänge der Nazi-Zeit voraus und begnügt sich nicht mit der Illustration der Resultate eines vorausgegangenen Reflexionsprozesses, sondern indem sie dieses vielleicht schwierigste Kapitel der Geschichte mit einem Widerspruch einleitet, dekonstruiert sie die geronnenen Urteile und macht den Blick frei für die eigentlichen Tiefenschichten der Ereignisse, die sich einfachen Erklärungen entziehen. Die knappen und sachlichen Informationen des Kommentars und die Schilderungen Maria Bürgers über Judenverfolgung und Straßenkämpfe münden bezeichnenderweise ein in die Feststellung: Wir »haben aber gar nicht gewusst, was sich da entwickelt« (17.33). Mit diesem Zitat verweist Erika Runge auf die Qualität historischer Prozessualität als solcher: Geschichte ist ein Entwicklungsvorgang, der sich unterhalb des rationalen Bewusstseins der Beteiligten anbahnt.

Die im Weiteren von Erika Runge zitierten Erinnerungsbilder Maria Bürgers knüpfen nicht kausal oder chronologisch aneinander an, sondern vollziehen Sprünge, so z.B. von den Bombenangriffen auf Duisburg zu der Situation der Familie: Der Vater wird arbeitsunfähig, die Kinder hungern, die Mutter schämt sich für diese Armut. Direkt im Anschluss an die Schilderung dieser Scham, die sicherlich einen Tiefpunkt im Leben der Familie darstellt und ihre kaum mehr zu bewältigende Not dokumentiert, erzählt

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Maria Bürger von einer Situation, die atmosphärisch und moralisch einen Wendepunkt in ihrem Leben und auch im Film markiert und bei aller Kürze und Beiläufigkeit des Geschehnisses zugleich einen sinnbildlich verdichteten Kristallisationspunkt der biographischen und historischen Vorgänge bildet. Es fällt auf, dass diese Szene exakt in der Mitte des Films platziert ist und eine peripetische Funktion erhält.

Die Schilderung Maria Bürgers wird eingeleitet durch die Erinnerung an ihren Konflikt am Vormittag des 24. Dezembers: »Was machste denn nun? Weihnachten ist! Kein Brot. Nichts, gar nichts« (21.58). Dann klingelt es und der Postbote tritt ein: Die »Unfallsektion« in Bochum hatte der Familie 120 Mark bewilligt. Die Freude und Erleichterung ist groß, und sofort macht sich der Vater auf, Windeln abzuholen, die bisher nicht bezahlt werden konnten, Maria Bürger kauft Essen und als Weihnachtsgeschenke Pullover und eine Mundharmonika. Als sie zurückkommt, läuft ein schlachtreifes Kaninchen durch die Wohnung und auf dem Tisch steht ein Paket: Die Kollegen des kranken Hermann, die durch die Aufrüstung inzwischen gut verdienten, hatten Backzutaten, Apfelsinen, Nüsse und Plätzchen dort hineingepackt und es bei Bürgers vorbeigebracht – sie fanden es so traurig, was ihr Freund durchzustehen hatte, dass sie alle etwas zusammengelegt hatten, um der Familie dieses Geschenk zu machen. Maria Bürger: »Ich will Ihnen nur eins sagen: Das hat uns mehr gefreut wie die 120 Mark, die wir bekommen haben – diese Teilnahme, dass man nicht einfach da drüber wegging über den andern und sagte ›nun, ich hab ja, lass den doch sehen, wie er fertig wird‹. Nein, sondern dass man gesagt hat: ›Er war unser Kamerad, unser Arbeitskamerad, wir wollen ihm eine kleine Freude machen. Und es war für uns nicht ne kleine, es war eigentlich die größte Freude, die ich jemals im Leben empfunden hab.«

Wie in einem Brennspiegel zieht sich hier die Not der Familie und zugleich des rechtlich und finanziell noch kaum geschützten Arbeiters zusammen, gleichzeitig aber – verbunden mit dem Weihnachtsmotiv – auch eine Qualität von Solidarität und Mitgefühl, die wie eine Antwort auf die gesellschaftlichen Ungerechtigkeiten und Zerstörungsmechanismen erscheinen. Es wird deutlich, wie bewusst sich Erika Runge hier für narrative Strukturen entscheidet, um mit ihrem Film auf ein Schicksal wie das der Familie Bürger hinweisen zu können. Subtil werden dabei wieder Spannungsverhältnisse zwischen Gegenwart und Vergangenheit aufgebaut: Während Maria Bürger von ihrer Armut und dem Hunger erzählt, sieht man, wie sie in ihrer Küche einen Braten aus dem Ofen holt, ihn mit einer Soße begießt, um ihn dann wieder hineinzuschieben. Heutiger Wohlstand und damalige Not werden derartig kontrastiv gegeneinandergesetzt, dass der Zuschauer die beiden Zustände aufeinander bezieht, zu vergleichen beginnt und zwischen den zeitlich auseinanderliegenden Momenten einen Zusammenhang herstellt – also historischen Wandel erfasst.

Maria Bürger wird selber Teil eines – zumindest regionalen – politischen Vorgangs, indem sie sich spontan als Wortführerin bei einer Demonstration gegen den Aufschub der Lohnauszahlung an ihrem Schacht engagiert. Privates Schicksal und historisch-politische Ereignisse schließen sich in diesem Moment direkt zusammen. Es ist konsequent, wenn wir Maria Bürger am Ende dann im Kreise einer Betriebsratsversammlung sehen, deren Mitglied sie ist. Es zeugt von der historischen Sensibilität Erika Runges, wenn sie in dieser kurzen Sequenz aus der Versammlung ausgerechnet den Moment herausgreift, der das vielleicht wichtigste Thema auch der gegenwärtigen Geschichte

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zur Sprache bringt: das Verhältnis von Mensch und Maschine. Ein Teilnehmer äußert sich: »Das Arbeitstempo wird größtenteils von der Maschine bestimmt – und so is dat doch!« (39.46).

Die Auseinandersetzung mit der biographischen und historischen Vergangenheit mündet bei Erika Runge also in die Frage ein, wie die aktuellen gesellschaftlichen Herausforderungen angegangen werden können – die Darstellung wendet sich in die Zukunft. Per Texttafel wird die Information eingeblendet, dass Maria Bürger im November arbeitslos geworden sei, und sie kommt noch einmal selber zu Wort. Sie zitiert die Formulierung des Entlassungsschreibens: »aus Rationalisierungsgründen«. Dann stellt sie fest: »Aber wie's nun so weit war, dann hat man doch irgendwie ein Gefühl, na jetzt ist abgetan mit allem« (41.53). Der Film ist in der Gegenwart angekommen und zugleich drängt sich die Frage auf: Wie wird es für Maria Bürger weitergehen? Bezeichnenderweise erklingt an dieser Stelle noch einmal der Refrain: »Morgen lacht uns wieder das Glück«.

Warum ist Frau B. glücklich? ist ein Geschichtsfilm, aller kritischer Einwände zum Trotz, die der Regisseurin einen »übergroßen Personalismus« vorwarfen (Hübner 1973: 151), weil sie keine historisch-politische Systemanalyse geliefert hatte, sondern einen einzelnen Menschen zeigte – angeblich mit dem Ziel einer »Affirmation alles Bestehenden«, einer »Aushöhlung von Gesellschaftskritik« (Hübner 1973: 151). Eine Vielzahl ästhetischer Formgebungen, welche die Konzeption des Films prägen, zeichnen sich durch eine intensive Erforschung geschichtlicher Wirklichkeit aus. Aktuelle Vorgänge werden mit Ereignissen der Vergangenheit verklammert und damit erinnernde Rückwendungen angestoßen; Wahrnehmungen des Zeitlichen als solchem werden durch Bilder des Zukünftigen (»morgen«, ungelöste politische Problemstellungen, die junge Tochter), Gegenwärtigen (Fahrt zur Arbeit, die Arbeit selber, Gespräche mit Freunden) und Vergangenen (Grabstein, Fotos, abblätternder Hausflur) angeregt. Regelmäßig verschränkt der Film kleinste Alltagssituationen mit großen politischen Vorgängen und die filmische Erzählung vollzieht einen durchgängigen Rhythmus von Erinnerung und Gegenwartsgeschehen – Runge provoziert damit eine aktive Reflexionsbewegung, durch die der Abstand zwischen einst und jetzt, Vergangenheit und Gegenwart aufgespannt und biographischer bzw. historischer Wandel erfahrbar wird, also Zeitbewusstsein entsteht.

Dazu gehört, dass das Narrativ des Filmes kein chronologisches Kontinuum und keine scheinkausalen Erklärungen suggeriert. Durch Rückwendungen im Fortschreiten der biographischen Darstellung durchbricht die Erzählung die Chronologie, fragmentarische Augenblicke werden hervorgehoben, Themen nicht systematisch aus- und weitergeführt, sondern in einzelne signifikante Momente verdichtet. Auf begrifflich ausgeführte und argumentativ überzeugende Interpretationen wird verzichtet. Erika Runge geht im Einzelschicksal dem historischen Zusammenhang nach und macht zugleich deutlich, dass dieser Zusammenhang kein über den Einzelnen schwebendes Gesetz ist, sondern sich aus solchen Menschen wie Maria Bürger erst herstellt. Daraus erklären sich z.B. die äußerst langen Einstellungen (z.T. 70 Sekunden und mehr), in denen die Kamera auf ihrem Gesicht ruht: Das ist kein Hängenbleiben am Privaten, sondern das Interesse an dem menschlichen Geschehen, wie es sich in den Augen, der Mimik, der Bewegung und der Stimme dieser einen Person ausdrückt. An solchen Sze-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nen wird evident, dass Erinnerungsforschung eine anthropologische Dimension besitzt, die ihren Ausdruck findet in Blicken, Muskelbewegungen, der Modulation einer Stimme, dem Suchen nach dem richtigen Wort. Zugleich signalisiert der Film, dass eine solche Gewichtung sinnlicher Beobachtung nicht mit einem naiven Realismus im Sinne einer »unverfälschten Wiedergabe der Wirklichkeit« verwechselt werden darf. Erika Runge inszeniert und baut ausgeprägt narrative Strukturen auf – diese Inszenierung »erfindet« aber nicht, sondern präpariert bestimmte Sachverhalte und Gesichtspunkte charakteristisch heraus. Die Inszenierung mindert nicht die Wahrnehmung, sondern steigert sie. Runge reflektiert diese Sachverhalte mit ihrem Film und thematisiert die Erinnerungssuche selbst. Knut Hickethier schreibt: »Erika Runge brachte mit *Warum ist Frau B. glücklich?* die Recherche selbst auf den Bildschirm. Sie war nicht mehr nur materialsammelnde Vorstufe, das Interview wurde selbst gezeigt« (Hickethier 1980: 306).

Dieser filmgeschichtliche Schritt ist, wie schon gezeigt, nicht ein Resultat der Oral History, aber auch nicht – wie ein Blick auf das Entstehungsdatum nahelegen könnte – das Produkt der zeitgleichen gesellschaftlichen Umbrüche in Deutschland und der Welt: Der Film hat nichts von den politischen Protestaktionen der studentischen Revolte, enthält keinerlei agitatorische Rhetorik – gerade deshalb kritisiert Raoul Hübner, der noch 1973 aus marxistischer Sicht Runges Arbeit beurteilt, »die bürgerliche Ruhe«, die der Film zementiere (Hübner 1973: 151). Erika Runges Anliegen ist auf einer viel tieferliegenden Ebene mit »›68« verbunden, als dies mit vordergründigen politischen Begriffen zu beschreiben wäre: Sie ist Zeitgenossin, indem sie den sozialen Aufbruch und das Motiv der politischen Gerechtigkeit umsetzt in einem am individuellen Menschen und seiner Not interessierten Porträt einer einzelnen Frau. Oral History und politische Protestbewegung sind nicht die Gründe der Ästhetik Runges, sondern gleichzeitige Ausdrucksformen der damaligen historischen Bewegung. Walter Delabar schreibt, die Arbeit hätte erwartungsgemäß »eigentlich als Klassenkampfliteratur« aufgefasst werden können, sei in Wirklichkeit aber als »Demonstration weiblicher Überlebensfähigkeit« (Delabar 2011: 228), also als biographisches Dokument des Ringens um individuelle Würde und Entwicklung zu lesen.

Im Vergleich mit dem *Protokoll* ist der Film Runges viel komplexer und mehrschichtiger: Im gedruckten Text finden sich nur die zusammengeschnittenen Aussagen Maria Bürgers, es fehlen damit die vielen Ortswahrnehmungen, Begegnungen mit anderen Menschen, Bilder der Familie, Lieder usw. und natürlich die nicht nur sprachliche, sondern visuelle Erscheinung der Protagonistin – es ist frappierend, um wieviel weniger Maria Bürger hier als Persönlichkeit wahrnehmbar wird als in den freien, ästhetischen Formgebungen des Films.

III.2.6.2. Hans-Dieter Grabe

III.2.6.2.1. *Die Trümmerfrauen von Berlin* (1968)

Während Erika Runge ihre Protagonistin Maria Bürger porträtierte, entstanden fast zeitgleich in Berlin Interviews mit mehreren Frauen, die ebenfalls mit erstaunlicher Kraft und Positivität die unmittelbaren Nachkriegsjahre gemeistert hatten: die einstigen »Trümmerfrauen« von Berlin, denen Hans-Dieter Grabe 1968 ein filmisches Denkmal gesetzt hat. Grabe hatte bereits seit seinem Studium 1955-59 an der Deutschen

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hochschule für Filmkunst in Potsdam-Babelsberg eine Vielzahl von Filmen gedreht. 1960-62 arbeitete er als freier Mitarbeiter beim Fernsehen des Bayrischen Rundfunks, anschließend dann 40 Jahre beim ZDF als Leiter der Dokumentarfilmabteilung – »der letzte festangestellte Dokumentarfilmer in einem deutschen Sender« (Witzke 2006: 7). Er hat insgesamt über 60 Filme produziert. Grabe hat damit wie kaum ein anderer Künstler die Entwicklung und Etablierung des Dokumentarfilms in Deutschland geprägt. Kennzeichnend für seine Filme und überhaupt für sein künstlerisches Anliegen ist die Tatsache, dass sich ein Großteil seiner Arbeiten mit der Geschichte auseinandersetzt. Auch seine Biographie wurde durch einschneidende geschichtliche Erlebnisse geprägt: 1937 in Dresden geboren, erlebte er als Kind die Bombardierung seiner Heimatstadt mit, und als Student wurde er mit den Zwängen eines »real existierenden Sozialismus« konfrontiert (Frank 2005: 17-19). Er zog seine Konsequenzen aus diesen Erfahrungen, indem er 1959 mit nur 22 Jahren aus der DDR floh. Aber auch im Westen fand er sich nicht mit den Fragwürdigkeiten der politischen Verhältnisse ab und reiste 1970 nach Vietnam, um an Bord des deutschen Hospitalschiffes »Helgoland« einen Film über die Opfer und die tatsächliche Realität des angeblich nur aus »leichten Kämpfen« bestehenden Krieges zu drehen (*Nur leichte Kämpfe im Raum Da Nang*, 44 Min.). Seine Motive kreisen immer wieder um die Zeit des Nationalsozialismus, um Hiroshima und Nagasaki, um Vietnam, das zu einem anhaltenden Thema für ihn wurde, aber auch um unterschiedlichste Einzelschicksale sterbenskranker Menschen in Deutschland, um Gewalttäter, seinen Künstlerfreund Jürgen Böttcher oder behinderte Menschen. Es geht ihm immer um die Not, um die existenziellen Lebensdramen der einzelnen, individuellen Persönlichkeit.

Hans-Dieter Grabe hat diesen Ansatz erst allmählich ausformuliert, die *Trümmerfrauen von Berlin* bildeten dabei einen Anfang. Die Genese von Grabes Filmschaffen ist signifikant für die Entwicklung des Dokumentarfilms in den 60er und 70er Jahren und damit in der Zeit seiner eigentlichen Konsolidierung. Grabe war 1962 beim ZDF als Redakteur im Ressort für Außenpolitik angestellt und machte in dieser Funktion mehrere Reisen nach Schweden, Österreich und Kuwait. 1965 entstand die Reportage *Kuwait – ein Scheichtum stürzt ins 20. Jahrhundert* (36 Min.). Diesem Film haften genau die Merkmale an, die bereits bei Sendungen wie *Das Dritte Reich*, *Das Leben Adolf Hitlers* oder *Die Weimarer Republik* beschrieben wurden. Es wurde noch kein O-Ton verwendet, stattdessen durch einen ununterbrochenen auktorialen Kommentar das Bildmaterial von Informationen und Interpretationen überlagert. Die Bilder und durch sie die dargestellten Menschen »dienen hier zur Illustration; sie haben kein eigenes Gewicht«, der Film trage »schwer an der damaligen Doktrin […], dass es im Fernsehen vor allem lehrreich zugehen sollte«, konstatiert Stefan Reinecke (Reinecke 1990: 169). Die Reportage ist ein typisches Beispiel dieser Zeit für eine filmische Darstellung von Geschichte, die den historischen Zusammenhang als eine objektive Datenmenge auffasst, die möglichst korrekt geordnet wird, unverfälscht wiederzugeben ist und einer pädagogischen Belehrung dient. Weder der Filmemacher, noch der Zuschauer und das ästhetische Verfahren selbst werden als Teil dieses Zusammenhangs thematisiert.

Schon kurz darauf vollzieht Grabe aber einen bemerkenswerten Schritt, den Stefan Reinecke als »Larvenstadium« vor dem nur wenig später einsetzenden Durchbruch zu den Produktionen bezeichnet, die dann die eigentliche ästhetische Handschrift des

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Filmemachers tragen: 1966 dreht Grabe den Film *Hoffnung – Fünfmal am Tag. Beobachtungen auf einem deutschen Bahnhof* (30 Min.). Hier – in Bebra, dem letzten Bahnhof vor der DDR-Grenze – verhält sich Grabe beobachtend, mit engagiertem Interesse für das unscheinbare Detail fängt er im sinnlichen Augenblick Charakteristisches auf, das die welthistorische Spaltung beschreibt, die mitten durch Deutschland verläuft. Zwar enthält auch dieser Film noch moralisierende Appelle und die intensiven Beobachtungen Grabes sind »noch eingezwängt in das Korsett eines Stadtporträts«, trotzdem zeigt sich hier bereits Grabes Blick »für das Menschliche jenseits der Ideologien« und der Wunsch, »Menschen […] sprechen zu lassen, ohne zu interpretieren« (ebd.: 169f.).

Der erste Film, mit dem Hans-Dieter Grabe dieses Motiv ein Stück weit realisiert, ist die im Januar 1968 fertiggestellte Arbeit *Die Trümmerfrauen von Berlin* (40 Min.). Sechs Frauen erzählen in dem Film von ihren Lebenserfahrungen in der Nachkriegszeit. Die Darstellung setzt ein mit einer Szene auf einem Hamburger Friedhof: Die sechs Berliner Protagonistinnen sind dort am Grabstein von Louise Schröder zusammengekommen. Die Sozialdemokratin, Reichstags- und später Bundestagsabgeordnete war nach dem Krieg in den Jahren 1947-1951 in Berlin Oberbürgermeisterin gewesen und für die sechs Frauen offensichtlich eine so verehrungswürdige Person, dass sie zu ihrem Gedenken nach Hamburg gereist sind. So hört man gleich zu Beginn die Stimme eine der Frauen aus dem Off: »Wenn's noch eine Frau Bürgermeisterin Louise Schröder gäbe, da würde keine Trümmerfrau mehr in einer Altbauwohnung wohnen. Einmal sachte se zu uns – da stand se auch so mitten unter uns und da sacht‹ se: ›Ja, ja, ihr buddelt die Stühle aus und die andren, die sitzen drauf‹. Und sie ging nie, fuhr nie an einer Trümmerfraustelle vorbei, ohne dass se ausstieg und kam un‹ frachte: ›un, wie geht's euch, un was macht ihr?‹,un dann hatte se … grad in der Blockade, da fuhr se mal nach Dänemark, und da kam dann Lebensmittel für uns an, dann kam mal fünf Pfund Weizenmehl, zwei Pfund weiße Bohnen, zwei Pfund Reis und n Stück Kernseife« (00.17). Es ist also ein explizites Erinnerungsmotiv, mit dem der Film schon in seinen ersten Sekunden den Zuschauer in einen Prozess der historischen Vergegenwärtigung hineinführt. Im Grabstein, vor dem sich die Frauen versammeln, verdichtet sich der Vorgang des Gedenkens geradezu materiell, genauso wichtig sind aber die Aufnahmen der Frauen vor dem Grab, die in ihrer Haltung und vor allem auch in der Mimik einen Zustand der Verinnerlichung widerspiegeln. Die Kamera geht sehr nah von unten an das Gesicht einer der Frauen heran und man sieht, während sie das Grab anschaut, in ihren Zügen förmlich die Erinnerungsbewegungen. Hinzu kommt, dass die Gruppe der Damen allein durch ihr Alter die Realität von Zeit, den Abstand zwischen Gegenwart und Vergangenheit anwesend sein lässt. Dann bewegt sich die Gruppe vom Grab weg, die Kamera verfolgt sie in der Rückenperspektive und es entsteht der Eindruck eines Abschieds von der Vergangenheit und Abklingens von Erinnerungsbildern.

Es erfolgt ein harter Schnitt, der diese Bilder übergangslos konfrontiert mit den Aufnahmen des modernen Berlin der 60er. Der Kontrast ist so stark, dass der zeitliche Abstand zwischen den Szenarien und damit die Geschichtlichkeit des in Berlin sich ereignenden Lebens handgreiflich wird. Wenn Grabe dann in Straßeninterviews junge Passantinnen fragt: »Können Sie uns sagen, was eine Trümmerfrau ist?« (01.37), vertiefen die Antworten nur noch diese bereits wahrgenommene Ferne zwischen damals und jetzt: »Ne, überhaupt nicht«, »Irgendetwas ganz Blödes«, »Eine Steinpuppe als Spitz-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

name für die [Gedächtnis-] Kirche«. Mit der Ahnungslosigkeit dieser Antworten ist der erinnernde Rückblick in die Vergangenheit motiviert. Die Jugend der befragten Passantinnen vermittelt im Kontrast zu den sechs Damen auf dem Friedhof noch einmal den zeitlichen Abstand zu dem historischen Geschehen der Vergangenheit – der Zuschauer begegnet der Realität des Vergessens, aus dem heraus der Erinnerungsvorgang überhaupt seinen Antrieb und seine Notwendigkeit bezieht. Dies gilt auch für den Gegensatz der modernen Architektur zu den Trümmern der Nachkriegszeit. Er impliziert eine moralische Beziehung zwischen dem Damals und dem Heute: Die jungen Berliner profitieren von den ungeheuren Leistungen der Menschen, die ihre Stadt damals wiederaufgebaut haben – wissen aber nichts davon. Mit diesen ersten einleitenden Minuten beschreibt der Film insofern eine Dialektik von Erinnern und Vergessen als zentralen Bestandteil historischer Erfahrung.

Grabe verfolgt nicht einen musealen Ansatz der Rekonstruktion von Vergangenheit, vielmehr geht es ihm um einen Bewusstwerdungsprozess, der aus der Einsicht in geschichtliche Zusammenhänge zu einem verantwortungsvollen Handeln befähigt. In *Die Trümmerfrauen von Berlin* führt diese Intention in einzelnen Fällen noch zu belehrenden Kommentaren. Es wird eine kleine Kanone in einem Schaufenster gezeigt, verbunden mit dem Kommentar aus dem Off, aus dem unzweifelhaft als auktoriale Instanz der Autor selber spricht: »Krieg als Schaufensterdekoration«, dann – nach einem Blick auf die Kinoreklame –: »Schießen und Töten, vorwiegend auf der Leinwand.« Auf einen Schwenk auf die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche folgt der Kommentar: »Zur Mahnung schon lange nicht mehr. […] Was übrigblieb, hätte ein Mahnmal werden müssen« (02.12). Hier fällt Hans-Dieter Grabe noch einmal zurück in den Duktus des Pädagogen, der es besser weiß und insofern seinen eigenen Standpunkt als unhinterfragbare Wahrheit verabsolutiert. Der Historiker tritt hier als Autorität auf, die in einem hierarchischen Verhältnis zu den befragten Personen dieser Sequenz und letztlich auch zum Zuschauer steht und die historische Vernunft auf seiner Seite weiß.

Diese Tendenz verflüchtigt sich dann allerdings und an ihre Stelle treten lebendige, persönliche Porträts der sechs Trümmerfrauen. Christian Hißnauer und Bernd Schmidt haben gezeigt, dass der Off-Kommentar auf 10 % der Filmlänge reduziert ist – auch für spätere Dokumentarfilme ein geringer Anteil –, die Montage der Interviews mit den Protagonistinnen macht 52,4 % aus. Das Archivmaterial tritt wie auch der Kommentar deutlich hinter die Interviews zurück (Hißnauer/Schmidt 2013: 231 u. 243).

Die Einleitungssequenz wird konsequenterweise schließlich in historische Aufnahmen überführt, durch die dem Zuschauer das vergangene Geschehen visuell begegnet – er ist in der Dramatik des Kriegsgeschehens angekommen. Die Einleitung dauert nur ca. 5 Minuten – es ist deutlich, wie bewusst Hans-Dieter Grabe den Zuschauer hier in eine verdichtete, dynamische und mehrfach wiederholte Bewegung zwischen den Zeiten versetzt, die kontinuierlich die Erinnerungstätigkeit unterstützt. Die dokumentarische Darstellung nistet sich nun aber keineswegs in den historischen Archivmaterialien ein, sondern sie verlässt diese Bilder wieder und widmet sich mit der Frage »Was tun sie heute, 20 Jahre danach?« (05.47) den sechs Protagonistinnen, die sich wiederum unmissverständlich äußern: »Mensch hör bloß auf mit Trümmerfrauen, an die Zeit wollen wir ja nicht mehr erinnert werden« (06.12). Damit wird der Zuschauer sogleich wieder mit einer Position der Verdrängung und Distanz konfrontiert, er ist in die Gegenwart

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zurückgekehrt und muss mit den Protagonistinnen zusammen von Neuem eine Anstrengung unternehmen, sich auf einen Erinnerungsprozess einzulassen.

In einem Wechsel von Interviewpassagen und sparsam eingebrachtem Archivmaterial werden bestimmte Aspekte des Lebens der Frauen und ihrer Arbeit in den Ruinen sowie der damit verbundenen Spätfolgen behandelt. Eine Schlüsselszene des Films ist der Besuch bei einer anderen Trümmerfrau, die an schwerstem Rheuma und Rückenschmerzen leidet und nicht mehr das Bett verlassen kann. Diese Freundin wird später noch einmal aufgesucht, um sie auf das monatliche Treffen der noch lebenden früheren Trümmerfrauen mitzunehmen – sie schreit aber vor Schmerzen auf und fleht geradezu, sie doch zu Hause zu lassen (34.21). Die Realität der Vergangenheit manifestiert sich hier in den körperlichen Zuständen der betroffenen Zeitzeugin. An ihren Händen finden wir die Spuren der historischen Ereignisse.

Ein Grundprinzip der narrativen Struktur des Films bleibt der regelmäßige Wechsel zwischen den Zeitebenen. So erfährt der Zuschauer – unterlegt mit Fotos – von der Verleihung des Bundesverdienstkreuzes an Johanna Hahn durch Bundespräsident Theodor Heuß und der kurzen, schillernden Begegnung zwischen der originellen Frau und dem liebenswürdigen Heuß. In einer bildstarken Metapher wird ein Park vorgestellt, der auf den Höhen der Schuttberge angelegt worden war: Unterlegt mit einer jazzigen Klaviermusik werden Bäume und Wiesen, spielende Kinder, Zeitungsleser und zwitschernde Vögel gezeigt – bis dann Kinder aus der Parkerde Steine ausgraben… Ein starkes Symbol: Die Vergangenheit ist überwuchert von neuem, zukünftigen Leben, die Gegenwart fällt der Vergänglichkeit anheim, das Werden siegt über das Gewordene, und dennoch dringen ununterdrückbar und unvermutet immer wieder die Spuren der Vergangenheit und damit die Erinnerungen ans Tageslicht. Wesentlich für diese Bilder und das Spezifische des Dokumentarfilms ist, dass dieser Park ein Realsymbol ist: Es gibt ihn tatsächlich genau so, und dennoch inszeniert der Autor die Bildabfolge so, dass dieser empirischen Realität eine große Sinnbildhaftigkeit zukommt. Der Park ist sinnlich existent und weist doch weit über seine physische Gegenwart hinaus.

Immer wieder oszillieren zufällige Alltäglichkeiten der unspektakulären Gegenwart und Hinweise auf die tragische historische Dimension der Vergangenheit. Die Wege der einzelnen Frauen wirken wie Anstrengungen, diesem von der Vergangenheit geprägten schwierigen Leben trotzdem die eigenen Schritte abzutrotzen. Das bleibt nicht bloße Metapher, sondern ist für die Frauen existenziell – der Zuschauer erfährt: »Von Monat zu Monat sind es ein oder zwei weniger« (35.10) und schließlich erhält er die Nachricht, dass für Johanna Hahn das Treffen am 4. August ihr letztes war, sie verstarb vier Wochen später an einem Schlaganfall. Die Zeitlichkeit und damit auch Geschichtlichkeit des menschlichen Lebens wird hier sehr konkret erfahrbar.

Hans-Dieter Grabe macht mit seinem Film noch nicht eine einzelne Lebensgeschichte als solche zum Gegenstand seiner Arbeit und erreicht noch nicht die formale Geschlossenheit der späteren Filme (siehe Hißnauer 2017: 15), letztlich geht es um eine übergeordnete historische Gesamtthematik und die Montage orientiert sich dementsprechend an inhaltlichen und nicht an persönlichen Gesichtspunkten (vgl. Hißnauer/Schmidt 2013: 231). Erika Runges *Warum ist Frau B. glücklich?* geht an dieser Stelle weiter, trotzdem kommen dem Zuschauer die porträtierten Frauen in ihrer Individualität erstaunlich nahe und wären in der Dokumentation nicht austauschbar. Sie

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

fungieren nicht als Exempel, sondern sind es selbst, in denen die Nachkriegsgeschichte anschaubar wird. Es ist allerdings noch nicht die biographische Figur, die zum Bild wird, sondern Grabe greift z.T. noch zu Metaphern, um die Sinnbildhaftigkeit des dargestellten Inhaltes zu demonstrieren. So endet der Film zeichenhaft mit einer Feier, in der die Frauen der Last der Zeitumstände und der Vergänglichkeit der Geschichte ihren Optimismus und ihren Lebensmut entgegensetzen. Sie danken der Leiterin des Klubs der Trümmerfrauen begeistert für ihr Engagement und singen ihr Lied, das den Refrain enthält: »Viele Wirtschaftswunderknaben denken heute kaum noch dran,/was sie uns zu danken haben, aber das ist typisch Mann./Doch wir leeren keine Tränen, futsch ist futsch und hin ist hin,/denn wir taten's nicht für jeden, sondern einzig für Berlin« (38.04). Dieses Lied geht über in eine wortlose, aber musikalisch unterlegte Schlusssequenz, die noch einmal Bilder vom modernen Berlin zeigt, von dem man nun weiß, wie viele dieser Straßen und Häuser sich der Arbeit jener Frauen verdanken. Die Gegenwart gibt durch den Film insofern am Ende tatsächlich ein Stück weit ihre Geschichte preis.

III.2.6.2.2. *Mendel Schainfelds zweite Reise nach Deutschland* (1971/72)

Entstehung Als der »konsequenteste und stringenteste aller [...] Gesprächsfilme« (Frank 2005: 285) Hans-Dieter Grabes kann der 1971 entstandene Film *Mendel Schainfelds zweite Reise nach Deutschland* gelten. Man hat hervorgehoben, dass Grabe hier »einen unverwechselbaren Stil dokumentarischen Filmens, seine Handschrift« entwickelt habe (Reinecke 1990: 170) und mit dieser »herausragenden Arbeit [...] entschieden in die Richtung eines ›reinen‹ Interviewdokumentarismus« gegangen sei (Hißnauer/Schmidt 2013: 231). Der nur 45minütige Film stellt eine fast modellhafte Verdichtung dokumentarischer Aufarbeitung der KZ-Thematik dar und bildet sicherlich einen Höhepunkt im Schaffen Hans-Dieter Grabes.

Charakteristisch ist bereits die Entstehungsgeschichte des Films (siehe Frank 2005: 281f.). Grabe hatte eigentlich vor, eine breit angelegte, fachliche Experten, Opfer und Patienten einbeziehende Dokumentation über Spätfolgen von Torturen zu drehen, die Menschen in Zuchthäusern, Lagern o.ä. erleiden mussten. Zu diesem Zeitpunkt begleitete er den damaligen Bundespräsidenten Gustav Heinemann zum Zwecke eines Films über dessen erste Staatsbesuche in ehemals von Deutschen besetzten Ländern auf seinen Reisen nach Skandinavien. Er traf sich dabei in Oslo mit Professor Leo Eitinger, der die dortige psychiatrische Klinik leitete, Fachmann in Fragen der Spätschäden traumatischer Erfahrungen und selbst Häftling in Auschwitz gewesen war. Bei seinem zweiten Besuch in Oslo bat er Eitinger, zwei oder drei seiner Patienten kennen lernen zu dürfen, und dazu gehörte Szajnfeld (in eigentlicher polnischer Schreibweise, die für den Filmtitel vereinfacht wurde). Grabe erinnert sich: »Die Begegnung mit ihm war der Anstoß zu überlegen, ob ich nicht diese breit angelegte Dokumentation mit den vielen Menschen ersetze durch einen Film mit nur einem einzigen Menschen – zwar auf Kosten einer Menge von Fakten und Informationen, aber zugunsten der Eindringlichkeit von wenigen Dingen. Ich wusste, wenn ich ihn vorstelle im Film, erfahre ich eigentlich sehr viel mehr und viel eindringlicher über das, was Spätschäden hervorrufen kann, und gleichzeitig kann ich meinen Zuschauern einiges mitteilen über das Gewaltregime

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

im Dritten Reich. Ich wusste eben da schon aufgrund einiger Erfahrungen, dass über das Kennenlernen eines Menschen auch die Bereitschaft, Informationen aufzunehmen und zu durchdenken, wächst. Und ich merkte auch bei meinem ersten Gespräch mit ihm in einem Café, dass ich beeindruckt war von der Art und Weise, wie er sprach – […] so eindrucksvoll, dass ich merkte, dass ihm zuzusehen und ihm zuzuhören ein ganz wichtiger Vorgang sein könnte« (in Stolz 2012: 08.35). Diese Äußerungen enthalten einige wesentliche künstlerische und geschichtsmethodische Implikationen: Nicht die Menge der Daten gibt für Grabe einen Aufschluss über den Zusammenhang des historischen Gegenstandes, sondern die »Eindringlichkeit« weniger Phänomene – zuletzt ist es vor allem der individuelle Mensch, über dessen Persönlichkeit sich sogar solch ein komplexer Zusammenhang wie das Gewaltregime des Dritten Reiches vermittelt. Die inhaltliche Reduzierung der empirischen Details fasst Grabe als Grundlage für ein Mehr an Erkenntnisqualität auf – damit verbunden ist ein Begriff von der Bedeutung des einzelnen Individuums für die Anschauung eines historischen Ganzen. Bei jeder Begegnung mit Mendel Szajnfeld lässt Grabe seine bisher eingeübte und immer am Sachthema orientierte Zugangsweise zu seinem Thema stärker hinter sich und entdeckt die Bedeutung der Wahrnehmung eines anderen Menschen. Der Entwicklung des dokumentarischen Gesprächsfilms liegt bei Hans-Dieter Grabe also nicht ein theoretisches Programm zugrunde, sondern die Begegnung mit Mendel Szajnfeld. »Das war eine Erfahrung, die für mich wichtig war. Es ist eine Art Leitfilm geworden für viele andere Arbeiten danach«, resümiert Grabe in einem Interview mit Thomas S. Frank (Frank 2005: 282).

Die gesamte Ästhetik des Films reagiert auf die skizzierten Erfahrungen Grabes. Die Darstellung beschränkt sich – lange vor Lanzmanns richtungsweisendem *Shoah* – radikal auf das Interview mit seinem Protagonisten – keine Archivaufnahmen, keine Expertenaussagen, Grafiken o.ä. unterbrechen die Erzählung des Holocaustüberlebenden. Grabe begründet diesen Verzicht programmatisch: »Als ich Szajnfeld kennen lernte und sah und hörte, wie er sprach, wie er redete, mit welcher Überzeugung, welcher Deutlichkeit, wie Bilder in meinem Kopf entstanden, da merkte ich, dass die Archivbilder nur stören würden. Denn natürlich hätte ich aus seinem Erlebnisbereich keine Bilder finden können. Ich hätte finden können Bilder vom Krieg in Polen, Bilder von KZ's, hätte natürlich von all den vielen Bildern immer die stärksten ausgewählt, ich hätte sie zu Effekten erniedrigt und hätte mit diesen Bildern die Erzählung Szajnfelds zur Seite gedrängt. Das durfte auf keinen Fall geschehen, denn ich hatte ja mit den Bildern, die seine Erzählung erzeugt im Kopf, genügend Bildmaterial, und das wollte ich nicht beschädigen« (in Stolz 2012: 20.32). Grabe unterscheidet also bewusst Phantasiebilder von materiellen Bildern und schreibt den Imaginationen des Zuschauers, die durch die Erzählung des Protagonisten entstehen, letztlich einen höheren Realitätsgehalt zu als den visuellen Bildern. Damit ist deutlich, dass sein Bildbegriff über das fotographische Abbild hinausgeht und ein produktives Erzeugnis innerer Bildfindung meint. Zugleich wirft dies ein Licht auf sein Verständnis des Dokumentarischen: Weit entfernt von einer naiven Auffassung einer »unverfälschten« Wiedergabe der »Wirklichkeit« versteht Grabe den Dokumentarfilm als ästhetische Gestaltung, die ihren Gegenstand nicht abbildet, sondern zur Erscheinung bringt. Die Qualität des Dokumentarischen liegt für ihn gleichzeitig aber darin, dass Mendel Szajnfeld keine fiktive Figur ist, sondern gelebt

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und eine Ausstrahlung hat, die nicht zu erzeugen ist, sondern einzig und allein von ihm selbst ausgeht und damit »wiederzugeben« ist, sodass Grabe die Verpflichtung sieht, hinter ihn zurückzutreten (in Stolz 2012: 01.16).

Bei der Entstehung des Films kamen schließlich Umstände zusammen, die man nicht hätte planen können und die dennoch für das Zustandekommen seiner spezifischen Gestalt am Ende eine unverzichtbare Grundlage bildeten. In den ersten Gesprächen stellte sich heraus, dass Mendel Szajnfeld eine Reise von Oslo nach München bevorstand, weil er sich dort für die Bewilligung einer höheren Spätschädenrente amtsärztlich untersuchen lassen wollte – die deutschen Behörden akzeptierten keine norwegischen Gutachten (Frank 2005: 282). Da Szajnfeld, nachdem er nach dem Krieg Polen verlassen hatte, in einem bayrischen »Displaced persons-Lager« versorgt wurde, war Bayern noch für diese Rente zuständig. Der ihm zugeordnete Rechtsbeistand war nicht sehr gut, und so war es ein Wunsch Mendel Szajnfelds, nach München zu fahren, um persönlich mit den verantwortlichen Sachbearbeitern zu reden. Gesundheitlich und finanziell war diese Reise für ihn allerdings eigentlich nicht zu leisten. Das gab Hans-Dieter Grabe die Möglichkeit ihm anzubieten, sie für ihn zu bezahlen, und ihn zu fragen, ob er ihn im Zug mit der Kamera begleiten und mit ihm sprechen dürfe. Szajnfeld sagte zu, und so kam es zu der denkwürdigen Situation, dass das Team 24 Stunden von Oslo bis München mit Szajnfeld in einem Abteil zusammen war und ein Gespräch über seine traumatischen Erlebnisse führen konnte.

Anthropologie des Erinnerns Für Hans-Dieter Grabe war diese Zugfahrt nicht nur ein zufälliger organisatorischer Nebenaspekt, sondern Bestandteil seines filmischen Anliegens überhaupt: »Die Frage ist, ob es nicht Situationen gibt, die so beschaffen sind, dass einfach die Intensität [… von] Aussagen noch zunimmt« (in Stolz 2012: 15.10). Die Fahrt wird in dem Film selber zum Bild: Sie ist eine Reise in das Land, das Szajnfelds Familie vernichtet hat, und damit zugleich eine Reise durch die Zeit, zurück zum Ursprung seiner Erinnerungen an die Kindheit. Die gesamte Dramaturgie des Films setzt diesen Umstand in ästhetische Formen um. Die Exposition beginnt mit unscharfen, nicht identifizierbaren runden, roten und grünen Farbpunkten, die immer konturierter werden, je weiter sich die Kamera von ihnen wegbewegt, bis sie erkennbar werden als Signallichter am Bahnhof. Dieses Motiv des allmählich sich aufklärenden Bildinhaltes wird noch durch die Symbolik der Tageszeit gesteigert: Es ist ganz früher Morgen, der sich bereits anfänglich in einem zartblauen Himmel kundtut und immer weiter aufhellt. Das Licht wird zu einem Leitmotiv des Films und spiegelt immer wieder innere Vorgänge des Protagonisten. So sieht man in der zweiten Einstellung von außen in ein beleuchtetes Zugabteil, in dem ein Mann seinen Koffer im Gepäckfach verstaut, und in der nächsten Einstellung befindet man sich im Abteil und sieht Szajnfeld aus nächster Nähe im Profil, aber noch in die Dunkelheit des Abteils getaucht, die vom Glimmen der Zigarette etwas durchbrochen wird und sich dann schnell aufhellt (00.46). Aus dem Off benennt eine männliche Kommentarstimme sehr sachlich und knapp die Identität des Reisenden (Name, Alter, Wohnort), den Grund seiner Reise und schließlich einige wenige Tatsachen seiner KZ-Haft, ihrer gesundheitlichen Folgen und behördlicher Reaktionen darauf. Dann ist es im Abteil bereits vollständig hell, die Kamera ist nun frontal auf gleicher Höhe auf Szajnfeld gerichtet, schließlich beginnt er zu sprechen.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Exposition ist also eine Annäherung an die Persönlichkeit des Protagonisten und vermittelt zugleich die atmosphärischen Qualitäten eines Erinnerungsprozesses. Sie stellt »nicht eine Botschaft oder die sachlichen Hintergründe für die Reise von Szajnfeld heraus« (Frank 2005: 291), beschränkt sich aber auch nicht auf »den Prozess des Kennenlernens« zwischen Protagonist und Zuschauer (ebd.), sondern thematisiert explizit die Natur biographisch-historischer Erinnerung. Dazu passen das Geräusch des ratternden Zuges, das einen Eindruck von dauerhaftem, sich auf ein Ziel zubewegendem Unterwegssein vermittelt, und der oft wiederholte Blick aus dem Fenster, der die Assoziation eines sich in Gedanken an ungreifbare, vergangene Tatsachen verlierenden Nachsinnens erzeugt und auf den Zuschauer überträgt: Die Kamera zeigt »in einer weichen Überblendung die am Zug vorbeiziehende Landschaft und wird zur Subjektiven des Protagonisten. Der Beginn der Reise im Dunkel der Morgendämmerung interpretiert das zu diesem frühen Zeitpunkt des Films noch unbekannte – ›im Dunkeln gebliebene‹ – Schicksal von Szajnfeld« (ebd.: 292).

Zu anderen erinnerungspsychologisch wirksamen Gestaltungsmitteln gehört die oft sehr lange Einstellungsdauer, die dem Zuschauer Zeit lässt, den Protagonisten wirklich wahrzunehmen und sich in ihn hineinzuversetzen. Außerdem erfolgen die Aufnahmen weitgehend im Close-up, sodass die Gestik und Mimik Szajnfelds sehr stark zur Geltung kommen, und trotz z.T. widriger akustischer Umstände werden die Aufnahmen nur selten unterbrochen, wodurch der spontane, von starken Empfindungen getragene Tonfall der Erzählung Szajnfeldes hörbar wird – da zudem keine künstliche Lichtquelle eingesetzt wurde, verschwindet dieser bei Tunneleinfahrten fast vollständig und die Aufmerksamkeit des Zuschauers ist umso stärker bei dem gesprochenen Wort mit seinem Klang und seinen subtilen inhaltlichen Konnotationen. Insgesamt entsteht eine unmittelbare, fast haptische Nähe zu der sinnlichen, nicht wiederholbaren Realität des Gesprächs und der Gegenwart Szajnfelds. Stefan Reinecke schreibt: »Es wird nicht mehr eine Aussage fokussiert und bebildert. […] In den Mittelpunkt rücken die [Mimik], die Worte und Gesten, die Pausen beim Reden, die Verlegenheiten, das Zögern bei den Antworten« – solch ein Porträt sei wie ein Gedicht (Reinecke 1990: 170). Dies bewirke, dass der Zuschauer zu einem »im empathischen Sinne Mitleidenden« werde (ebd.). Durch die sinnliche Nähe zum Protagonisten und durch den zeitlichen Raum, der dem Zuschauer für die Beobachtung gelassen wird, wird er beteiligt an den inneren Erlebnissen Szajnfelds – und damit an den Erinnerungsprozessen, die sich in ihm anbahnen, hervorarbeiten und artikulieren. Das gepresste Einatmen nach der Erwähnung seiner entsetzlichen Erinnerungen und der sich nach kurzem Verstummen herauslösende Satz: »Ich spreche nicht gerne über diese Dinge« (03.42); das hilflose Zucken der Schultern; der geneigte Kopf; die nach oben geöffneten Handflächen; die sich durch den inneren Schmerz überschlagende Stimme; die Tränen in den Augen; die kopfschüttelnden Entschuldigungen für seine traurigen Schilderungen – all diese Eindrücke lösen im Zuschauer ein tiefes Mitgefühl aus und zugleich eine gedankliche Suchbewegung nach den unbegreiflichen Gründen für dieses Schicksal. Historische Erinnerung ist hier kein intellektueller Vorgang, sondern sie erhält – wie dies schon bei Maria Bürger in Erika Runges Film beobachtet wurde – eine anthropologische Dimension, indem sie von Emotionen und geradezu körperlichen Wirkungen der Filmbilder auf den Rezipienten getragen bzw. initiiert wird.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Der erste Satz von Mendel Szajnfeld, der im Film wiedergegeben wird, lautet: »Und am schlimmsten ist, wenn sich die Leute hinstellen und mich anschauen« (02.13). Dieser Satz hebt mit einem »Und« an: Grabe lässt seinen Protagonisten also nicht mit einem regulären Satzanfang beginnen, sondern gleich fortfahren – damit entsteht der Eindruck eines schon lange vorausgegangenen und weiterfließenden Geschehens, dem Szajnfeld unterworfen ist, das ihn determiniert und in eine Dauerwirkung des Vergangenen zwingt.

Sehr prägend ist vor allem die immer wieder fassungslos hervorgebrachte Verzweiflung über das Unbegreifliche der ihm widerfahrenen Erlebnisse. Es gibt eine sechsminütige Sequenz, die mit Szajnfelds Äußerung »Es ist verrückt, davon zu sprechen« eingeleitet wird (10.18) und mit dem bereits mehrfach herausgepressten »Das kann ich nicht verstehen« endet (16.17). Er schildert die brutale Gewalt seiner Bewacher, für die er keine Gründe fand, weil die gequälten Opfer sich doch gar nicht schuldig gemacht hatten, das allen Tatsachen widersprechende Festhalten des Vaters an der Gerechtigkeit und kulturellen Größe der Deutschen und auch seine Unfähigkeit, nach der Ermordung seiner Familie zu weinen. Ungefähr zehnmal ruft er aus: »Ich kann's nicht begreifen«, »Ich hab's nicht verstanden« oder »Das kann ich nicht verstehen.« Der Zuschauer gelangt selber mit der Fassungslosigkeit Mendel Szajnfelds an die Grenzen seines Begreifens. Der historische Erinnerungsvorgang vertieft sich, weil er konfrontiert wird mit der Wirkung von Ursachen, die nicht in den beobachtbaren Faktoren des geschichtlichen Ereignisses aufzufinden sind.

Montage Die Montage ist von Hans-Dieter Grabe dezidiert so angelegt, dass sich bei dem Zuschauer elementare Zeiterfahrungen einstellen, die auf die Qualitäten von Erinnerungsprozessen hinweisen. Zum einen wird durch den klaren, faktischen Off-Kommentar mit seinen knappen historischen und biographischen Informationen ein chronologischer Rahmen gegeben, an dem sich der Zuschauer orientieren kann – wie auch der Erinnernde sich in der Erinnerung nicht selbst vollständig verliert, sondern in der Bindung an seine sinnliche Gegenwart und die verlässliche Wahrnehmung eines zeitlichen Nacheinanders sein Bewusstsein bewahrt. Zu dieser kognitiv rezipierten Chronologie kommt aber eine indirekte, unausgesprochene zeitliche Linearität hinzu, deren Wirkungsweise sich wesentlich stärker emotional vollzieht als die Informationen. Dazu gehört z.B. der Tageslauf mit seinem allmählichen Hellerwerden, aber auch die Tatsache, dass an bestimmten Stellen während des Interviews der Zug in einem Bahnhof zum Stehen kommt, das Schaukeln aufhört und auch akustisch die Szene sofort ruhig wird (08.30, 11.55, 12.48). So überträgt sich auf den Zuschauer die unterschwellige Empfindung eines Stationenweges. Zusammen mit den dann wieder anhebenden, fast durchgängigen und starken Fahrgeräuschen erzeugen diese Eindrücke die Wahrnehmung einer zielgerichteten, sich auf ein wesentliches zukünftiges Geschehen ausrichtenden Bewegung.

Diese linearen Zeitwahrnehmungen werden zugleich aber immer wieder durchbrochen von Schnittfolgen, in denen der Protagonist seine Aussagen wiederholt und die Erzählung sich insofern zurückwendet, in denen Vergangenheitsbilder ohne erkennbare Chronologie nebeneinandergestellt werden oder in denen durch die Aufnahmen der vorbeiziehenden Landschaft bzw. sogar noch symbolträchtiger von Güterwagons

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

auf den Nebengleisen (17.12) Assoziationen der nationalsozialistischen Deportationen bis hin zu den tödlichen Viehwagons auf dem Weg in die Konzentrationslager erzeugt werden. Damit richtet sich augenblickshaft die Aufmerksamkeit in intensivierter Form auf ein historisches Geschehen in der Vergangenheit – und zugleich auf die Biographie Mendel Szajnfleds, der – wie man durch den direkt davor montierten Kommentar erfahren hat – in die Konzentrationslager Krakau und Czenstochau deportiert worden war (17.03). Stefan Reinecke findet für die Produktionsweise Grabes den Begriff der »synthetischen Authentizität«, die er folgendermaßen charakterisiert: »Das gefilmte Material – und Grabe bemüht sich stets, den Einfluss der Kamera auf die Situation zu beschneiden – wird neu zusammengesetzt. Die zeitliche Chronologie der Aufnahmen wird aufgesprengt, und zwar nicht nur zwecks besserer Verständlichkeit, gruppiert nach Themen, sondern auch um den Zuschauer langsam mit einer Person vertraut zu machen, seine Neugier zu wecken und auf einen bestimmten kathartischen Punkt zuzusteuern. In ausführlichen Überlegungen, wie ein Gespräch zu führen ist, und später am Schneidetisch wird eine Dramaturgie entworfen: Nicht um zu verfälschen, sondern um das Wesentliche herauszupräparieren« (Reinecke 1990: 171).

Die filmische Montage in *Mendel Schainfelds zweite Reise nach Deutschland* gehorcht den Gesetzen einer dramatischen Erzählstruktur, die sich in ihren kathartischen Momenten dem essenziellen Kern ihres Gegenstandes nähert – bei Szajnfeld dem Ursprung seiner traumatischen Erinnerung. Es gibt mit dem Betreten des Abteils am frühen Morgen und dem erwähnten Off-Kommentar eine echte Exposition und am Ende mit dem Verlassen des Zuges und Szajnfelds Verschwinden in der Menge zwar nicht eine »Katastrophe« im klassischen Sinne, aber doch einen gestalteten Schlusspunkt, der den Bogen zum Anfang zurückwendet und durchaus einen Schmerz des Abschieds und der Ungewissheit hinterlässt. Es wird eine »symbolische Klammer« gesetzt (Frank 2005: 282), die dem Geschehen den Ausdruck einer zeichenhaften Sinneinheit verleiht und es aus der historischen Zeitlichkeit heraushebt, um an ihm eine allgemeinmenschliche Erfahrung zu vermitteln.

Genau wie in Erika Runges *Warum ist Frau B. glücklich?* bildet eine Schlüsselszene exakt in der Mitte des Films einen peripetischen Höhe- und Wendepunkt, der die Kompositionsstruktur des Films noch einmal unterstreicht. Es handelt sich um die vielleicht eindringlichste und erschütterndste Szene der Dokumentation: Mendel Szajnfelds Erzählung von seinem Diebstahl eines Stückes Brot, das eigentlich einem kurz zuvor verstorbenen Mithäftling gehört hatte. Obwohl dieser Häftling schon tot war, als der junge Mendel das Brot an sich nahm, leidet dieser bis zu dem Zeitpunkt der Aufnahme entsetzliche Gewissensqualen. Die Szene ist so wichtig, dass sie hier fast vollständig wiedergegeben werden soll: »Ein Arbeitskamerad von mir, also der neben mir geschlafen ist, der ist in der Nacht gestorben. Ich weiß nicht genau, ob es von Schlägen ist, denn der Meister, der war sehr aufgeregt und er hat ihn sehr viel und ganz lange geschlagen, bevor wir in der Baracke gingen. Und abends, da haben wir ein Stückchen Brot bekommen – jeder hat ein Stückchen Brot bekommen. Und der hat das Brot nicht gegessen. Als ich nächsten Morgen aufgestanden bin, da lag das Brot und ich hab gesehen, dass der Mann tot ist, er war ganz kalt. Da hab ich das Brot genommen … warum … ich hab so schlechtes Gewissen … ich konnte nicht widerstehen, ich hatte Hunger … entschuldigen Sie, … ich hatte Hunger. Meine einzigen Gedanken waren nur, satt zu werden.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ich war wie ein Tier. […] Warum habe ich gerade das Brot von ihm genommen? Ich hatte Hunger. Ich konnte es nicht sein lassen. Ich habe auch mal Gras versucht zu essen. Ich habe es so oft getan, es war aber nicht dasselbe. Brot, Brot, Brot waren meine Gedanken, Brot. Mal satt zu werden. Und da habe ich das Brot von dem verstorbenen Mann genommen, leider. Vielleicht werde ich deswegen jetzt bestraft, dass ich nicht arbeiten kann. […]« Da spricht Grabe ihn an: »Ich glaube nicht, dass Sie daran denken sollten.« Szajnfeld: »Es kommt aber.« Grabe: »Sie haben ja nichts Böses getan.« Szajnfeld: »Es kommt aber immer wieder von sich selbst. Also ich will nicht daran denken. Aber das Schuldgefühl ist da. Warum hast du das Brot genommen? Vielleicht war ein anderer Häftling, der es vielleicht mehr nötig hätte als ich? Ich kann's nicht begreifen, ich habe aber das Brot genommen. Ohne daran viel zu denken. Ich hatte Hunger und dann habe ich das Brot geklaut. Ich hab geklaut. Ich hatte Hunger. Es war der einzige Gedanke. Leben, leben und mal satt sein, nochmal, einmal satt zu werden und dann, habe ich mir gedacht, kann ich in Ruhe sterben. Aber satt, nicht im Hunger, sondern satt« (21.27). Die ganze Tragik der Biographie Szajnfelds, aber auch die pathologische Dimension des historischen Moments manifestieren sich in diesem kurzen, spontanen Augenblick der unerwarteten Erinnerung, die den Protagonisten geradezu überfällt. Qualvolle Umstände bringen einen Menschen, der selber ein Opfer und unschuldig ist, dazu, sich schuldig zu fühlen. Ein Mensch, dem unablässig entgegengeschrien wird, ein Verbrecher zu sein, zeigt eine tiefe, geradezu erschütternde Moralität, die das Gegenteil des Verhaltens seiner Peiniger ist. Die völlige Umkehrung aller moralischer Realitäten in ihr Gegenteil durch die Nationalsozialisten wird hier in einem winzigen, verdichteten Moment fast sinnbildlich manifest – man begegnet dem Zentrum des persönlichen Schicksals Mendel Szajnfelds und zugleich einer Charakteristik der zerstörerischen Essenz jener geschichtlichen Ereignisse.

Die Bedeutung dieser Schlüsselszene erhellt sich durch die Ergebnisse der bereits zitierten Studie Judith Keilbachs über die Rolle der Zeitzeugen für den historischen Dokumentarfilm. Arbeiten wie Hans-Dieter Grabes Porträt Mendel Szajnfelds leiten die Wende ein vom juristischen Zeugen zu einem Zeugen, der nicht dazu da ist, Tatsachen zu beweisen, sondern den Zuschauer existenziell an den historischen Geschehnissen zu beteiligen (siehe Keilbach 2013: 142). Dies sieht Keilbach bei *Mendel Schainfelds zweite Reise nach Deutschland* insbesondere durch die Montage gegeben: Der Film sei »von einer fragmentarischen und a-chronologischen Erzählweise« gekennzeichnet (ebd.: 161). Nicht der Kommentar sei das entscheidende Medium der Aussage, vielmehr werde er »der Darstellung des Einzelschicksals untergeordnet: Die Zusatzinformationen, die er liefert, beziehen sich ausschließlich auf Mendel Schainfeld und dienen dem besseren Verständnis seiner Aussagen. 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). Szajnfelds eigene Erzählung wiederum wird immer wieder unterbrochen und fragmentarisiert von Momenten des Schweigens, des Versagens zusammenhängender sprachlicher Ordnung – gerade dadurch aber gelingt es dem Film für Judith Keilbach, »das Schweigen hörbar zu machen« (ebd.: 162).

Mendel Szajnfeld artikuliert seine Erinnerungen nicht nur durch die ausgesprochenen Inhalte seiner Erzählung, sondern z.T. wesentlich stärker durch sein Verstummen,

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

seine sprachlosen Gesten, seine unzusammenhängenden, brüchigen Sätze oder einfach durch seine Blicke. Hierin erkennt Judith Keilbach charakteristische Merkmale traumatischer Erinnerungsprozesse. Die Anwesenheit der Vergangenheit im betroffenen Menschen manifestiere sich in »Wiederholungen, fehlenden Erinnerungen, Zeitsprüngen und einem a-chronologischen Erzählen« (ebd.: 159). Keilbach beruft sich vor allem auf den Sprachwissenschaftler und Judaisten James Edward Young und seine Untersuchung literarischer und filmischer Darstellungen des Holocaust.[5] Young hatte in seinen Studien über Videozeugnisse signifikante Gemeinsamkeiten traumatischer Erinnerungen von Holocaust-Überlebenden beobachtet und grundsätzlich resümiert: »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« (Young 1992: 243). Young realisierte, wie authentisch insbesondere filmische Arbeiten diese Erlebnisse zur Sprache bringen: »Im Unterschied zum literarischen Zeugnis kann das Videozeugnis auch das *Nicht*erzählen einer Geschichte darstellen, den Moment, in dem die Erinnerung nicht in Sprache verwandelt wird. Wir erleben das Sprechen und das Nichtsprechen, die Entscheidung, ob man fortfahren soll oder nicht. Anders als in der geschriebenen Darstellung […] bleiben im Videozeugnis die Pausen und das Zögern beim Erzählen einer Geschichte erhalten. Das Gefühl der Inkohärenz der Erfahrung, der assoziative Charakter ihrer Rekonstruktion, das sichtbare Suchen nach Begriffen und Sprache, all das bleibt im Video konserviert und wird ebenso Teil des textlichen Gehalts des Videozeugnisses wie die Geschichte des Überlebenden. […] 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« (ebd.: 249f.). Der Film hat die Möglichkeit, die konkrete Psychologie des Erinnerungsvorgangs nach- und mitzuvollziehen und damit diesen Vorgang beim Zuschauer auszulösen: »Im Zeugnisbild sehen wir auch die Spuren einer Geschichte, die der Überlebende nicht erzählt, Spuren, die in seinen Augen, seinen Bewegungen, seiner Mimik zu verfolgen sind. […] Hier begreifen wir, dass die Erinnerung nicht allein durch das Erzählen, sondern ebenso durch Körpersprache und Verhalten vermittelt wird. Wir erkennen im Grunde, dass es Formen des Zeugnisses gibt, die uns nur das Video oder der Film erschließen können, Formen des Zeugnisses, die wir mit eigenen Augen sehen müssen« (ebd.: 251). Young beschreibt differenziert, welche mentalen Bewegungen mit einem realen Erinnerungsvorgang verbunden sein können: »Manche Überlebende scheinen sich regelrecht vor ihren eigenen Geschichten schützen zu wollen. Sie nähern sich ihren Erinnerungen mit Vorsicht, kreisen sie ein, als wollten sie die mögliche Wirkung ihrer Worte, und zwar nicht nur auf die Zuhörer, sondern auch auf ihre eigene Person, im Voraus berechnen. Irgendwie bleiben diese Erinnerungen in der Gefühlswelt des Überlebenden als Wunde lebendig« (ebd.:

5 Young, James Edward: Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation, Frankfurt a.M. 1992

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

250). Entscheidend für den übergeordneten Zusammenhang historischer Reflexion ist, dass sich diese Vorgänge auf den Zuschauer körperlich und psychisch übertragen. So formuliert Young: »Wenn wir nun den Prozess der Zeugniserzeugung untersuchen wollen, müssen wir uns nicht bei irgendeinem vermeintlich normativen Zeugnisprodukt aufhalten, sondern können uns auf die Aktivität des Zeugnisablegens selbst konzentrieren. 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« (ebd.: 257).

Die von James Young beschriebenen Prozesse der Entstehung und Artikulation traumatischer Erinnerungen bestätigen quasi medizinisch die bereits oben dargestellten Ansätze von Walter Benjamin und Alexander Kluge, die explizit auf die Notwendigkeit hingewiesen haben, einen linearen, Kausalität vortäuschenden historischen Zeitbegriff aufzugeben und statt dessen die spezifischen psychischen Prozesse des Erinnerungsvorgangs zu untersuchen, die alles andere als chronologisch verlaufen, sondern sich – in einzelnen Momenten signifikant aufblitzend – fragmentarisch und zyklisch ereignen. Wenn Kluge und Negt eine »Aufhebung der historischen Zeiten« im gegenwärtigen Augenblick und damit grundsätzlich eine »Gegenwärtigkeit der Geschichte« beobachten (Negt/Kluge: 216), dann zeigen die konkreten Zeugnisse von Überlebenden des Holocaust, was dies tatsächlich existenziell-biographisch bedeutet. Was James Young z.B. in Bezugnahme auf Claude Lanzmanns Film *Shoah* deutlich macht, wird sehr ähnlich auch in Hans-Dieter Grabes *Mendel Schainfelds zweite Reise nach Deutschland* sichtbar: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft greifen im Erinnerungsprozess nach ganz anderen Gesetzmäßigkeiten ineinander als die, die für chronologische und systematische Begriffsbildungen eine Rolle spielen. Der Ausblick auf eine künftige Verbesserung der eigenen Lebensumstände durch ein neues ärztliches Attest in München stößt einen Vorgang an, durch den Vergangenheit eruptiv ans Tageslicht bricht – und ihre Gegenwärtigkeit demonstriert. Szajnfelds Erinnerungen oszillieren zwischen einer traumatischen Inbesitznahme der Gegenwart durch die Vergangenheit und Antrieben, die den Erinnerungsvorgang intentional aus zukünftigen Motiven (zu denen auch therapeutische Aspekte gehören) anstoßen.

Hans-Dieter Grabe legt im psychologischen Erinnerungsvorgang den historischen Zusammenhang frei – ohne dabei dogmatisch zu werden: Neben den a-chronologischen Erinnerungsbewegungen enthält der Film auch eine geordnete Struktur der Abfolge von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft: Durch die Informationen des Kommentars, den Tagesablauf und die auf ein Ziel gerichtete und durch Stationen gegliederte Zugfahrt selber wird eine lineare Zeitwahrnehmung ausgelöst. Die Informationen stellen gedanklich eine Verbindung der vergangenen Ereignisse mit der Zugfahrt und ihrem Ziel her. Das Licht, die Aufnahmen vorbeiziehender Landschaft und die Geräusche erzeugen eine unterschwellige, atmosphärische Wahrnehmung des zeitlichen Fortgangs. Zwischen diesen beiden Ebenen eines chronologischen Rahmens und der gegenläufigen, freien Bewegung in der Zeit pendelt die Aufmerksamkeit des Zuschauers und konsolidiert sich sein Geschichtsbewusstsein.

Die soziale Dimension der Erinnerung Das Filmen war für Hans-Dieter Grabe nie ästhetischer Selbstzweck. Fast alle seiner Arbeiten sind Porträts von Menschen, die von ei-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nem leidvollen Schicksal gezeichnet waren oder sind. Viele seiner Filme beziehen direkt Stellung zum Thema Krieg bzw. politische Gewalt: Vom Nationalsozialismus über Hiroshima und Nagasaki, Vietnam bis hin zu den Grenzopfern der DDR oder den in Berlin behandelten Folteropfern.[6] Aber auch die Krebskrankheit seiner Kollegin Gudrun Pehlke, der durch einen Beatmungsfehler bei der Geburt schwerstbehinderte Jens oder der mutige Versuch der Gisela Bartsch, gegen alle gesellschaftlichen Verdikte eine Ehe mit dem Sexualstraftäter und vierfachen Kindermörder Jürgen Bartsch zu führen, waren Gegenstand seiner Dokumentationen.[7] Es geht ihm dabei nicht um bloße Kritik, um eine mahnende Demonstration von Leid und Elend, sondern um »die Kraft, die dahintersteckt, gegen das Schicksal anzukämpfen, dem Zuschauer durch solche Lebenserfahrungen seiner Protagonisten Mut zu machen« (Blank 2012: 27). Für Grabe steht die Kunst im Dienst des Lebens. So definiert er den interviewenden Dokumentarfilmer auch als »Dienstleister«, der den Befragten nicht als Informations- oder Emotionslieferanten betrachtet, sondern ihm die Möglichkeit gibt, sich zu artikulieren und zu Erkenntnisprozessen zu gelangen (in Stolz 2012: 01.21). Diese Haltung hat man auch an der Persönlichkeit Hans-Dieter Grabes selbst immer wieder beschrieben: Seine Gesprächsführung zeichne sich seit seinen ersten Interviewfilmen durch eine Selbstlosigkeit aus, der man ihr großes Interesse an dem Schicksal des Gegenübers anmerke. Peter Paul Kubitz erwähnt seine »Distanz und Zuneigung gegenüber den ›Protagonisten‹; sie wirklich sehen wollen und sie uns dadurch sehen lassen können – ohne sie und sich selbst in Szene zu setzen und damit auch indirekt uns, das Publikum; fragen und dann zuhören können, ihnen zuhören, ihnen zusehen« (Kubitz 2012: 3). Wilhelm Roth schreibt: »Er fragt vor allem. […] Seine Interviews sind präzise und geduldig, sie berücksichtigen ebenso die befragte Person vor der Kamera wie den Zuschauer: Grabe will sich nie im Streitgespräch durchsetzen« (Roth 1982: 151), »in der Regel sind [die Fragen] nur im Material belassen, wenn es Nachfragen zum Verständnis sind. Dadurch ist auch der Charakter des Protagonisten ein anderer […]: Es entsteht der Eindruck, als würde die Erzählung von Szajnfeld ausgehen und nicht von einer äußeren Instanz (dem Autor) durch einen (festgelegten) Frageablauf gesteuert werden. Der extradiegetische Erzähler tritt also hinter dem Protagonisten-Erzähler zurück« (Hißnauer 2017: 103). Grabes Zuhören bleibe nicht ohne Wirkung auf den Gesprächspartner: »Er öffnet Leute, die vorher nicht gesprochen haben, bringt sie dazu, sehr Persönliches vor der Kamera zu sagen« (Witzke 2006: 22). Grabe galt nicht von ungefähr lange Zeit als *der* Gesprächsfilmer (ebd.: 11). »Gespräch« wird von ihm in seiner vollen Bedeutung aufgefasst: als beidseitiger Prozess einer Begegnung, die für alle Beteiligten Konsequenzen hat. »In einer zutiefst loyalen Haltung den Menschen gegenüber« nähere sich Grabe »seinen Gesprächspartnern einfühlsam, doch im Bewusstsein der Grenzen, die man

6 Siehe u.a.: Nur leichte Kämpfe im Raum Da Nang (1970), Bernauer Straße 1-50 Oder als uns die Haustür zugenagelt wurde (1981), Ludwig Gehm – ein deutscher Widerstandskämpfer (1983), Hiroshima, Nagasaki – Atombombenopfer sagen aus (1985), Nicht mehr heimisch in dieser Welt. Einblicke ins Behandlungszentrum für Folteropfer in Berlin (1994)

7 Gisela Bartsch oder Warum haben Sie den Mörder geheiratet? (1977), Gudrun Pehlke – »Statistisch gesehen sind Sie tot« (1987), Jens und seine Eltern (1990)

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nicht verwischen darf. […] ›Positive Distanz‹ nennt Grabe diese Haltung. Wie ein Therapeut hält er den Menschen einen Spiegel vor« (Reinecke 1990: 171). Nicht nur Mendel Szajnfeld, sondern auch zahlreiche andere Gesprächspartner wie z.B. der zeitweilig in Vietnam aktive Kinderchirurg Alfred Jahn gelangen dadurch zu kathartischen Momenten, in denen traumatische oder auch positive Erfahrungen aus ihnen herausbrechen. So signalisiert Jahn einmal dem Filmemacher: »Der Film, den Sie über mich machen, hat eine befreiende Wirkung auf mich« (zit. ebd.: 172). Stefan Reinecke resümiert: »Wir erkennen oder ahnen: Die Opfer von gestern mit der Last ihrer Erinnerung alleine zu lassen, das ist unsere zweite Schuld. Dieses Geständnis bezeichnet freilich auch eine Lösung, eine Katharsis, eine Befreiung. Indem das Unausgesprochene ausgesprochen wird, ist der innewohnende Schrecken ein Stück weit gebannt« (ebd.: 174).

Die Interviewpraxis Hans-Dieter Grabes wirft ein Licht auf ein wesentliches Merkmal historischer Forschung: Dokumentation ist nicht nur reflektierte Reaktion auf einen abgebildeten Gegenstand, sondern mit diesem existenziell verbunden, indem sie auf ihn zurückwirkt. Historischer Gegenstand und Analyse sind nicht zwei getrennte Wirklichkeiten, sondern gehören zusammen – Erkenntnis hat eine Konsequenz für ihren Inhalt. Der Aufnahmevorgang hat den Interviewten selbst verändert, sodass der Gegenstand des Films nicht nur das aufgenommene Bild, sondern auch die weitere Biographie dieses Menschen ist. Grabe ist sich dieses Umstandes voll bewusst: Mehrere seiner Arbeiten zogen Fortsetzungen nach sich, in denen er z.T. noch Jahrzehnte später seinen früheren Gesprächspartner weiterbegleitet hat – so z.B. in *Mendel lebt* (27 Jahre nach dem ersten Film über Szajnfeld) oder in den Filmen über den Vietnamesen Do Sanh. Grabe fühlt sich verantwortlich für seinen Gesprächspartner – dieser wird nicht zum Objekt der Untersuchung, sondern erfährt sich im Reflexionsvorgang, den ein anderer mit ihm unternimmt, als Subjekt. Historische Erinnerung ist damit für Hans-Dieter Grabe nicht ein neutraler, in der analytischen Distanz verharrender Beobachtungsvorgang, sondern ein moralischer Prozess.

Diese Tatsache ist deshalb von Bedeutung, weil sie den Erinnerungsprozess selbst beleuchtet. Die soziale Konstellation des Gesprächs ist selber Bedingung und damit konstitutiver Bestandteil des Gelingens von Erinnerung – und nicht unabhängig oder zusätzlich zu deren »tatsächlichem« Vollzug. Man erkennt dies sehr gut an *Mendel Schainfelds zweite Reise nach Deutschland*. Schon die Reise selber verdankt sich dem menschlichen Interesse Grabes an Szajnfeld, und dessen Schilderungen und ihr großer historischer Erkenntniswert wären wohl ohne diese sozial motivierte »Inszenierung« nie möglich geworden. Eine wesentliche Rolle spielt vor allem Grabes Haltung während des Interviews: An einzelnen Stellen fragt er spontan nach und lässt seine Betroffenheit spürbar werden, charakteristisch ist aber auch die Situation, in der Szajnfeld von seinem Brotdiebstahl erzählt. Als ihn seine Schuldgefühle und sein Schmerz überwältigen, verlässt Grabe seine Rolle des Fragenden und greift in das Geschehen ein mit den Worten: »Ich glaube nicht, dass Sie daran noch denken sollten.« Als Szajnfeld erwidert: »Es kommt aber«, antwortet Grabe: »Sie haben ja nichts Böses getan« (23.22). Die historische Untersuchung ist für Grabe nicht der Endzweck des Geschehens, sondern in letzter Instanz geht es um Mendel Szajnfeld selber. Der Zuschauer erlebt, dass ein Vertrauensverhältnis die Grundlage für die Artikulation bzw. Entstehung von Erinnerung bildet. Die Beziehung zwischen den Gesprächspartnern stellt den

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

psychologischen Ausgangspunkt des Erinnerungsprozesses dar. Grabe beschreibt diesen Moment sehr differenziert: »Die Atmosphäre, in der man so ein Gespräch führt, ist ganz ganz wichtig. Denn gerade wenn Menschen schlimme Dinge erlebt haben, wenn sie also im KZ waren, im Widerstandskampf, im Lager, dann sind sie immer wieder auf Menschen gestoßen, die ihnen nicht glaubten. Also wäre jetzt eine kalte Interviewsituation genau das Falsche, weil sie den Eindruck erweckt, dass man Wert darauf legt, auch dem Zuschauer zu zeigen, wie überlegen distanziert man ist und dass man eigentlich alles infrage stellt. Diese journalistische Haltung, die manchmal begründet sein kann, war nie meine Haltung. Es ging mir darum, dass der andere spürt, dass ich Empathie habe für ihn, dass ich ihm glaube und auf der Grundlage eben noch mehr erfahren möchte von ihm. Aber gleichzeitig wusste ich, dass ich ihn nicht mit Worten der übergroßen Zuwendung ersticken will. Auch gleichzeitig wusste ich, dass ich damit die Aufgabe übernehme, die eigentlich Aufgabe des Zuschauers sein soll. Wenn der Zuschauer merkt, da wird ja einer bereits mit Worten getröstet oder mit Worten in den Arm genommen, dann vermindert das das Bedürfnis des Zuschauers zu denken: ›Mein Gott, der braucht doch eigentlich eine Stütze‹, und ich gehe gerne das Risiko ein, dass der Zuschauer sich sagt: ›Na also, kann der nicht vielleicht ein bisschen tröstender sein, tröstlicher, der Fragesteller?‹ Aber all diese Gefühle beim Zuschauer bedeuten ja, dass sie Ausdruck sind der Annäherung an meinen Protagonisten, also sie sollen selbst in ihren Gefühlen Stellung beziehen und nicht ich soll das bereits übernehmen für die Zuschauer. Es gab mal eine Vorführung des Filmes von Ludwig Gehm, den Widerstandskämpfer, […] wo vom Podium jemand sagte, ja er vermisste eigentlich diese Zuwendung und das Tröstliche von mir, gerade eben wenn er in Tränen ausbricht und wenn er von furchtbaren Foltern erzählte. Und Gehm war auch da und er sagte dann: Wenn ich das gemacht hätte, hätte er nur ein Bruchteil von dem erzählt, was er erzählt hätte. Also ich sah, dass das offenbar ein richtiger Weg sein kann« (in Stolz 2012: 26.37). Grabe beschreibt also als wesentliche Grundlage des Darstellungs- und Erinnerungsprozesses eine spezifische Atmosphäre, die nicht von selbst gegeben ist und nur inhaltlich aufgerufen werden muss, sondern die erst in einer sensiblen, aktiv hergestellten Balance zwischen Kühle und warmherziger Anteilnahme entsteht. Im Zwischenraum zwischen seelischer Nähe und Freiheit des Abstandes hat sich für die traumatisierten Betroffenen wie Szajnfeld und Gehm offensichtlich ein Milieu innerer Öffnung und Produktivität eingestellt, aus dem die biographisch-historische Erinnerung ins Bewusstsein aufsteigen konnte.

III.2.6.2.3. Ausblick: *Er nannte sich Hohenstein – Aus dem Tagebuch eines deutschen Amtskommissars im besetzten Polen 1940-42* (1994)

22 Jahre nach seiner Fahrt mit Mendel Szajnfeld hat sich Hans-Dieter Grabe erneut aufgemacht, für eine historische Spurensuche bis in die Zeit des Nationalsozialismus zurückzugehen. Von der Programmdirektion »Fernsehspiel« des ZDF hatte er bereits 1989 den Auftrag erhalten, einen Dokumentarfilm zum Thema »Flucht und Vertreibung« zu drehen (zu der Entstehungsgeschichte des Films siehe Frank 2005: 199ff.). Bei seiner Recherche stieß er über Umwege auf das Tagebuch des 1940-42 in Polen als Amtskommissar des Kreises Lentschütz eingesetzten Alexander Hohenstein (der Name ist

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ein von dem Kommissar selbst gewähltes Pseudonym). Es war erst 1961 aufgeschrieben worden, trotzdem gab es symptomatische Einblicke in das Denken und die Haltungen eines Mannes, der mitverantwortlich für die Unterdrückung und Vernichtung der Bevölkerung in dem von ihm verwalteten Gebiet in Polen war. Grabe unternahm es, die Darstellungen des Tagebuches zu ergänzen bzw. zu konfrontieren mit historischen Film- und Fotoaufnahmen sowie aktuellen Aufnahmen am Ort, für die er selbst mit seinem Team 1992 nach Poddembice – der betreffenden Verwaltungsstadt, in der Hohenstein seinen Sitz hatte – fuhr.

Es entstand ein Film, der doppelt so lang war wie die Arbeit über Szajnfeld und in seiner ästhetischen Gestaltung komplexer. Er repräsentiert bereits filmische Strukturmerkmale, die charakteristisch sind für den Wandel, der sich im Dokumentarfilm spätestens seit den 80er Jahren in Deutschland vollzogen hat.

Bereits der Vorspann durchbricht die dokumentarischen Erwartungen an eine sachliche Wiedergabe des Gegenstands – er ist symbolisch aufgeladen und provoziert vom ersten Moment an zu philosophischen Reflexionen: Gezeigt wird eine kurze, durch Zeitlupe verzögerte Sequenz aus den schwarzweißen 8mm-Originalaufnahmen Hohensteins aus dem Jahre 1961. Die erste Einstellung zeigt Hohenstein aufrecht in einem Zimmer stehend, gespiegelt in einem großen Fenster, das ihn in originaler Körpergröße ab Hüfte aufwärts sich selbst gegenüberstellt. Dadurch entstehen sofort Konnotationen einer zwiegespaltenen oder zumindest sich selbst reflektierenden Persönlichkeit – Fragen nach Schein und Sein, Schuld und Verantwortung drängen sich genauso auf wie nach Selbstbezug und Selbsterkenntnis, Irrtum und Wahrheit. Schließlich bewegt sich Hohenstein auf den Zuschauer zu und wendet sich zum Schreibtisch. Hier wird das Bild eingefroren und mit dem von Grabe gesprochenen Off-Kommentar unterlegt. Die in Zeitlupe erfolgende, lautlose Bewegung des ja schon lange verstorbenen, in leicht verblichenen und fehlerhaften Bildern festgehaltenen Mannes hat etwas Irreales, es entstehen unweigerlich Assoziationen des in die physische Erscheinung tretenden Geistes des Verstorbenen – entsprechend dem Wiedererstehen einer Person in der Erinnerung eines anderen Menschen. Durch die Einspielung des ratternden Tones eines alten Filmprojektors verstärkt sich der Charakter einer in die Vergangenheit verweisenden Rekonstruktion: Wer ist dieser Mann, der so zwiespältig auftritt, seinen Namen verbergen muss und in imponierender Gestalt auf seinen Schreibtisch herabschaut?

Eine chronologische Wiedergabe der historischen Faktizität lässt Grabe hier bereits weit hinter sich, vielmehr evozieren die symbolischen Bilder ein Beziehungsgeflecht, das den Zuschauer zu weitreichenden Reflexionsprozessen anregt und in ein unterhalb der üblichen Bewusstseinsschwelle liegendes Erinnerungsleben verweist. Jetzt erst erfolgt die Nennung von Lebensdaten und Umständen der Tagebuchführung (0.00.42) – die bewusste historische Erkenntnisarbeit setzt ein.

Diese hochreflektierte, die deskriptive Dokumentation durch freie Inszenierungen durchbrechende Ästhetik begegnet in Grabes Film immer wieder. Nach dem beschriebenen Vorspann findet sich der Zuschauer wie schon in *Mendel Schainfelds zweite Reise nach Deutschland* im Abteil eines fahrenden Zuges wieder und blickt aus der Perspektive des Protagonisten aus dem Fenster in die vorbeiziehende Landschaft (0.01.57). Wieder wird die Zugfahrt zu einer Metapher für die Reise in die Vergangenheit (Frank 2005: 215) – diesmal mit dem Ziel Polen. Neu ist nun allerdings ein Gestaltungsmittel,

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

das Grabe systematisch einsetzt, um qualitativ den Vorgang der Rückwendung in die Vergangenheit bewusst zu machen: Regelmäßig – nämlich immer dann, wenn die Darstellung von der aktuellen Zeitebene (Grabes Wahrnehmung der polnischen Orte) in die Geschehnisse von 1940-42 überleitet – werden die farbigen Bilder schwarzweiß. Nicht – wie in der dokumentarischen Tradition üblich – die schwarzweißen Archivmaterialien erzeugen hier die Aura des Geschichtlichen, sondern der Farbwechsel innerhalb der gegenwärtigen Aufnahmen – ein ästhetischer Eingriff, der den historischen Erinnerungsvorgang als einen aktiven, willentlichen Prozess kenntlich machen soll. Grabe signalisiert, dass die Vergangenheit nicht einfach durch die Montage von Archivbildern abrufbar ist, sondern das erinnernde Subjekt die Verbindung von Gegenwart und Vergangenheit herstellen muss.

In 26 Farbwechseln vollzieht Hans-Dieter Grabe diese Bewegung von der sinnlichen Gegenwart in die erinnerte Vergangenheit – die Häufigkeit dieses Vorgangs lässt eine methodische Intention erkennen, den Zuschauer immer wieder zu einer aktiven Retentionsleistung anzuleiten. Deshalb sind die alltäglichen Aufnahmen vom heutigen Poddembice so eindrücklich, weil sie zunächst eben nicht ihre Vergangenheit preisgeben, sondern so banal und ahnungslos wirken, dass der Zuschauer die Herausforderung realisiert, diese Bilder mit gesteigerter Erinnerungsaktivität zu durchdringen. Die Distanz und nicht das unvermittelt präsentierte Zeitdokument wird zum Movens der historischen Suchbewegung: »Es gibt Filme, die leben davon, dass sie immer wieder behaupten, das sei Archivmaterial. Wenn jetzt der Zuschauer glaubt, das sei altes Material, dann ist es gefährlich. In unserem Film ist es unerheblich, weil er – wenn er wirklich das nachprüft – sieht, dass ich ihm nur entgegenkomme beim Sich-Hineinversetzen in die damalige Situation, in den damaligen Ort« (Grabe in Franke 2005: 221).

Eine der stärksten Einstellungen, in denen Grabe einen Farbwechsel vornimmt, ist die Aufnahme der Türe zu einem Klassenraum der Schule (0.17.39). In seinem Tagebuch hebt Hohenstein die Schönheit der Schule hervor, um dann fortzufahren: »Ich wende mich zu der einzigen Klassentür, aus der Stimmen dringen«. Bei diesen Worten schwenkt die Kamera von der Aufnahme des Schulflures auf eine Türe. Fast eine komplette Minute lang (0.18.00-0.18.56) bleibt die Kamera nun unbeweglich auf diese Türe gerichtet, der Zuschauer erhält die Möglichkeit, ungestört die weiteren Ausführungen Hohensteins mit Inhalt zu füllen und sich einen imaginären Klassenraum und sein Geschehen hinter der Türe vorzustellen: »Doch was ist denn das? Täuscht mich mein Gehör? Ich lege mein Ohr an das Schlüsselloch – nein, es ist kein Irrtum, drinnen wird Polnisch gesprochen, an einer deutschen Schule! Nach meinem Eintritt frage ich Schulmeister Blum: ›Verstehen denn diese deutschen Kinder hier alle Polnisch?‹ ›Ja, besser als Deutsch. In ihren Familien ist allermeist Polnisch die Umgangssprache.‹ Was ist da noch alles zu schaffen. Aufgaben über Aufgaben. Auch auf diesem Gebiete. Bei dieser Gelegenheit erfuhr ich, dass alle polnischen Schulen seit dem Kriege von der deutschen Regierung geschlossen sind und die polnischen Kinder schon seit der Okkupation des Landes keinerlei Unterricht genießen. Auch die private Unterrichtserteilung sei den Polen und Juden streng verboten.« Plötzlich ertönt die Schulglocke (0.18.56), das Bild wird farbig und im selben Moment öffnet sich die Türe und eine Flut von polnischen Kindern des Jahres 1992 strömen aus dem Raum. Sie sind offensichtlich auf die Kamera nicht vorbereitet und blicken z.T. erstaunt direkt in sie hinein und damit den Zuschauer

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

an und auch die von der Seite vorbeiziehenden Kindern aus dem Flur blicken teilweise belustigt oder neugierig in die Linse. Ein herausragender Moment: Das in der eigenen Vorstellung erzeugte Bild wird konfrontiert mit einer sinnlichen Gegenwart, die sich im exakt selben Rahmen wie die Ausgangssituation des imaginären Bildes ereignet. Vorgestellte Kinder einer viel früheren Zeit werden schlagartig »ersetzt« durch tatsächliche, »lebendige« Kinder – im selben Augenblick erlebt der Zuschauer den Sieg des Lebens über die Vergangenheit (sprechend hierfür die unbekümmerten, frei von jeder Erinnerungslast blickenden Kindergesichter), er realisiert aber auch den fortdauernden Strom geschichtlicher Entwicklung, die Verbindung von damaligen Ereignissen und gegenwärtigen. Es wird immer noch unterrichtet, und zwar Polnisch, die Geschichte hat auf die Auseinandersetzungen der Nazi-Zeit in Poddembice geantwortet. Der im Anblick dieser Tatsachen entstehende Erkenntnismoment wird nur möglich, weil Hans-Dieter Grabe die Szene präzise inszeniert: Er findet die Tür, die immer noch im Gebrauch ist wie einst, lässt den Zuschauer aber nicht hinein, sondern verlangt ihm seine eigene Vorstellungsbildung ab, für die er ihm zugleich sehr viel Zeit lässt, um dann genau das Pausenklingeln als Anlass für den Farbwechsel zu nutzen und die Öffnung der Türe und das Herausströmen der Kinder zur kompletten Überraschung werden zu lassen. Der Zuschauer wird genötigt, innerhalb weniger Sekunden das Vergangenheitsbild und das Gegenwartsbild miteinander in Beziehung zu bringen – in einem die Zeitlichkeit fast aufhebenden Augenblick werden Vergangenheit und Gegenwart tableauartig ineinandergeschoben und ein Zukunftseindruck erzeugt, der viel mit der Ausstrahlung der Kinder zu tun hat, die an dem Ort des 50 Jahre alten Geschehens ihr späteres Leben vorbereiten.

Thomas S. Frank spricht hinsichtlich der Filmbilder Grabes von einer »Bühne der Vorstellungskraft« (Frank 2005: 223). Grabe hatte ihm gegenüber in einem Interview geäußert: »Manchmal musste der Kameramann Bilder machen, die seinem Bildgefühl völlig zuwiderliefen. Also in den Bildern Hohlräume lassen, in die dann der Zuschauer seine Fantasie hineinprojizieren kann« (zit. ebd.). Wenn in einer Sequenz die Kamera im Rechtsschwenk eine Ackerstraße zeigt, dazu Hohensteins Schilderung einer Prozession vorgetragen wird, vermeint der Zuschauer die Prozession über die Straße selber zu verfolgen (siehe Frank 2005, ebd.).

Ähnlich verfährt Grabe in der Schlüsselsequenz des Films: der Schilderung der öffentlichen Hinrichtung von sechs jüdischen Mitbürgern auf dem Marktplatz. Er rahmt diese erschütternde Szene durch Tagebucheintragungen ein, die sich auf Vorgänge vor und nach diesem Ereignis beziehen. Er zitiert Hohensteins beglückte, durch private 8mm-Aufnahmen illustrierte Äußerungen über seine beiden »lieben« Neufundländer, die »unser kleiner Jude Hermann« bürstet und die »uns ein herrliches Gefühl der Sicherheit [vermitteln]« (1.05.45). Darauf folgt ein Foto des neuen Verwaltungsgebäudes, das nun fast fertig sei, in einem großen Umzug »mit Freude und Trubel« bezogen werde und für den Kommissar »ein herrlich großes Arbeitszimmer« bereithalte. Nach der nun einsetzenden Hinrichtungsszene erfährt man: »Ich verabschiedete mich von meiner Gefolgschaft und trat äußerlich und innerlich unbelastet meinen Urlaub an« (1.13.16). Zwischen diesen Formulierungen erfolgt die Darstellung des Auftrags zur Hinrichtung und deren Ausführung. Am 14. März 1942 treten zwei SS-Offiziere und ein Gestapo-Kommissar in Hohensteins Büro und überbringen ihm den Auftrag, sechs Juden öf-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

fentlich vor den Augen aller Gettobewohner zu erhängen. Mit dem Einsetzen dieser Schilderung zeigt Grabe das Gesicht Hohensteins, das nun die Kamera über immerhin 113 Sekunden ganz langsam heranzoomt (1.07.14). Thomas S. Frank beschreibt die Wirkung dieses Vorgangs: »Die zeitlupenartige Annäherung vermittelt eine hypnotische Wirkung – es scheint, als könne der Rezipient in Alexander Hohenstein hinein hören und sich in seine Situation versetzen« (Frank 2005: 227). Als dann die Tagebuchpassage den eigentlichen Ablauf der Hinrichtung beschreibt, schwenkt die Kamera wie aus der Perspektive der Opfer an der Kirche und den Fenstern der umstehenden Wohnhäuser entlang – die gegenwärtigen, aber schwarzweißen Aufnahmen Grabes werden zu inneren Bildern der betroffenen Juden und im Blick nach oben wird der Ast eines Baumes zum Symbol für den Galgen. Hohenstein erwähnt, wie er beim Fallkommando den Kopf senken muss: »Diese grässlichen Mordsekunden konnte ich nicht mit sehenden Augen ertragen« (1.12.02). Dann wechselt der Film beim Blick auf die Kirche wieder in Farbe (1.12.17), und nach dem Schwenk zum Durchgang auf den Kirchplatz sieht man heutige Poddembicer munter durch das Tor gehen (1.12.22) – wieder bedeutet der Übergang in die Farbe ein Aufwachen für das Hier und Jetzt und zugleich ein Bewusstwerden der Zeitdimension der Geschichte und der Anwesenheit der Vergangenheit in der Gegenwart.

Hans-Dieter Grabe weckt durch seine filmische Methode Geschichtsbewusstsein. Die ausgedehnte Zeit, die dem Zuschauer bei der Betrachtung des Gesichtes Hohensteins eingeräumt wird; die Konfrontation von Vergangenheit und Gegenwart in derselben Einstellung; der Wechsel der Farben; die Ineinssetzung des Zuschauerblicks mit der Perspektive der betroffenen Protagonisten; Symbolik statt bloße Deskriptivität; die dramaturgische Zuspitzung des grotesken Widerspruches zwischen den banalen Glücksgefühlen Hohensteins und der historischen Wirklichkeit – dies sind entschiedene Verfahren einer ästhetischen Filmsprache, die Dokumentation nicht als Wiedergabe von Faktizität, sondern als Konstruktion im Sinne produktiver Hervorbringung des untersuchten Gegenstandes auffasst.

III.2.6.3. Eberhard Fechner

Eine wesentliche Bedeutung für die Herausbildung filmischer Aufarbeitung von Geschichte kommt der Dokumentarfilmtradition des Norddeutschen Rundfunks – der sogenannten »Hamburger Schule« – zu. Christian Hißnauer und Bernd Schmidt haben deutlich gemacht, dass man hier eigentlich von einem Plural zu sprechen hat – es waren tatsächlich drei sich erheblich voneinander unterscheidende »Schulen«, welche die Etappen des NDR-Fernsehdokumentarismus geprägt haben (Hißnauer/Schmidt 2013). Während v.a. Peter von Zahn, Hans Walter Berg und Peter Schier-Gribowsky als Vertreter der ersten Generation bevorzugt aktuelle internationale Themenstellungen aufgriffen, lenkte die zweite Generation »den Blick nach innen: So nimmt Eberhard Fechner die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus entschieden auf. Klaus Wildenhahn gibt der Arbeitswelt im bundesdeutschen Fernsehen Raum« (ebd.: 101). Der dritten Generation sind vor allem Horst Königstein und Heinrich Breloer zuzurechnen, die in den 80er Jahren entscheidend an der Entwicklung das »Doku-Dramas« beteiligt waren

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(siehe Kap. III.2.7.). Hier soll zunächst der filmische Ansatz Eberhard Fechners dargestellt werden.

III.2.6.3.1. *Nachrede auf Klara Heydebreck* (1969)

Für Eberhard Fechner (geb. 1926) wurde der NDR zu einer künstlerischen und beruflichen Heimat. Hier begann er seine bis zu seinem Tod 1992 nicht mehr abreißende filmische Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte, vor allem mit der Zeit des Nationalsozialismus. Nach einer Schauspielausbildung in Ostberlin, Engagements auf der Bühne und im Fernsehen lernte er 1961-63 in Mailand am Piccolo Teatro bei Giorgio Strehler das Regiehandwerk (Netenjakob 1989: 80ff.). Nachdem er in Konstanz und Bremen sehr unerfreuliche Erfahrungen mit Theatermitarbeitern und Stadtverwaltungen gemacht hatte und seine Anstellungen kündigte, kam es 1964 durch die Begegnung mit Egon Monk (ebd.: 89f.) zu einer Anstellung beim NDR als Schauspieler, kurze Zeit später dann auch als Regisseur (ebd.: 93ff.).

Fechner übernahm 1969 ein Projekt über das Thema »Selbstmord in Deutschland«, und kennzeichnend für seine grundsätzliche ästhetische Ausrichtung sind seine ersten Überlegungen, wie er diese Aufgabe umsetzen wollte: »Dabei war klar, dass ich mit den dokumentarischen Zahlen und der sogenannten objektiven Betrachtungsweise nicht viel anfangen konnte. […] Es kam mir in den Sinn zu versuchen, was sich nachher als logisch und zwangsläufig herausstellte, etwas über *einen* Selbstmord herauszufinden. Ich habe gar nicht an eine andere Möglichkeit, diesen Film zu machen, gedacht, sondern war sofort und direkt auf *einen* Menschen aus. Und das habe ich im Prinzip ja beibehalten, weil es mir die einzig sinnvolle Art zu sein scheint, mich an ein Thema zu wagen, dass ich mich für die Menschen *selbst* interessiere, etwas hochtrabend gesagt« (zit. ebd.: 99). An anderer Stelle formuliert Fechner: »Mich interessieren nur Stoffe, die weder in der subjektiven Problematik eines Einzelnen noch in der abstrakten Problematik der Geschichte stecken bleiben« (Fechner 1984a: 133). Die grundsätzliche, durchaus historische Frage nach den gesellschaftlichen Hintergründen der sich so zahlreich ereignenden Selbstmordfälle in seiner Gegenwart drängte Fechner dazu, das Leben eines einzelnen Menschen anzuschauen, und die Beschäftigung mit diesem Menschen verstand er zugleich als einen Ausgangspunkt, überindividuelle geschichtliche Zusammenhänge zu beleuchten. Fechner entdeckte die Geschichte, zugleich reflektierte er aber auch die Grenzen eines gewöhnlichen historischen Verfahrens, das er als »abstrakt« erlebte und dem er eine Distanziertheit attestierte, die nur zu »unpersönlichen, kritischen Bildern« gelange, während seiner Meinung nach »persönliche Erlebnisberichte« »selbst dann, wenn die Aussagen subjektiv gefärbt sind und sogar in Teilen einer objektiven historischen Überprüfung nicht standhalten, ein sehr genaues Bild von dem, was sich in unserem Jahrhundert abgespielt hat«, vermittelten (Fechner/Schlicht 1989: 52). Fechners Interesse an dem Zusammenhang von persönlicher Biographie und Geschichte spiegelt sich also in einer dezidierten Infragestellung konventioneller historischer Methodik.

So entsteht nun ein Film, in dem sich »aus persönlichen Erinnerungsspuren, subjektiven Meinungen und dokumentarischer Evidenz in der Montage ein bewusst fragmentarisches Porträt [herausbildet], das konsequent an dem individuellen, exemplari-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schen Leben interessiert ist und dennoch zugleich darüber hinausweist« (Hattendorf 1999: 197). Zunächst setzt Fechner tatsächlich alles daran, über allgemeine statistische oder soziologische Untersuchungen hinauszukommen, das individuelle Schicksal eines einzelnen Menschen aufzufinden und es angemessen zur Darstellung zu bringen. So ergeht schließlich am 10. März 1969 an alle Westberliner Polizeistellen die Bitte, die Todesfälle an diesem Tag zu melden, die auf Suizid hinweisen. Am meisten interessiert ihn schließlich ein Fall, der im Unterschied zu den anderen keine sofortige Auflösung findet: »Bei den anderen, die ich hätte nehmen können, ging schon aus den Fernschreiben hervor, was der wahrscheinliche Grund ihres Selbstmordes war. Da war eine Frau, deren Mann und Sohn innerhalb von vier Wochen tödlich verunglückt waren. Und die das nicht verkraftete. Dann war ein junger Mann von vierunddreißig, der wegen eines Betruges am Tage vorher zu drei oder vier Jahren Gefängnis verurteilt worden war und dessen Verlobte ihn deshalb verließ. Und nur in einem Falle stand ›Fräulein Klara Heydebreck‹ – also unverehelicht – ›72 Jahre alt. Motiv: unbekannt‹. Und da erwachte meine Neugier: Warum bringt ein Mensch, der sowieso alleinstehend ist, also nicht durch das Alter einsam geworden ist, sich vor seinem relativ baldigen Ende um?« (zit. in: Netenjakob 1989: 101). Aus diesem Motiv entstand dann in den folgenden Monaten der Film *Nachrede auf Klara Heydebreck* (58 Min.). Eine Frage, die sich an einem gegenwärtigen, widersprüchlichen Ereignis entzündet, wird also zum Auslöser einer dokumentarischen Recherche, die in die Vergangenheit führt und aus dieser die Antworten auf das Lebensrätsel dieses einen Menschen herleitet. Da Klara Heydebreck 72 Jahre alt ist, reicht die Rückschau auf ihr Leben bis in die Zeit vor dem 1. Weltkrieg zurück und berührt dementsprechend wesentliche Etappen der deutschen Geschichte im 20. Jahrhundert.

Anhand von Interviewsequenzen und unterschiedlichster, durch den Off-Kommentar auktorial beglaubigter Archivmaterialien (private Fotos, Poesiealbum, Haushaltsrechnungen, Bücher, Zeichnungen, Arbeitszeugnisse, Briefausschnitte, Testament) rekonstruiert der Film das Leben Klara Heydebrecks und integriert einzelne Hinweise auf den historischen Kontext: gleich zu Beginn einen Schwenk auf die Grenze zu Ostberlin, dann in den 20ern ansetzend den Niederschlag der Inflation in den Kostenberechnungen im Mietbuch, die Mitgliedschaft in der NS-Frauenschaft, das Engagement im »Winterhilfswerk«, traumatische Kriegserlebnisse und die Zerstörung der Wohnung. Es entsteht zunehmend das Bild einer einsamen, z.T. verhinderten Biographie (Klara Heydebreck hatte ein starkes Bildungsbedürfnis und künstlerische Anlagen, konnte diese durch die äußeren Verhältnisse aber nie ausleben), in der momenthaft eine Hoffnung anklingt, die auf bedrückende Weise aber wieder erlischt: Die Protagonistin blieb trotz einer kurzen Beziehung mit dem Varietékünstler Franz Schittel, der als Maler, Klaviervirtuose und Harlekin auftritt und ihr sogar ein Gedicht widmet (28.28), alleinstehend und isolierte sich nach dem Krieg immer stärker.

Entscheidend für die filmgeschichtliche Bedeutung der Produktion ist die Form, die Fechner für seine erste dokumentarische Arbeit gefunden hat. Es ist eine spezifische Montagetechnik, die dem Film immer wieder das Attribut der Geburtsstunde des dokumentarischen Interview- oder (in der Diktion Fechners) Gesprächsfilms eingebracht hat (Netenjakob 1989: 103f., Hattendorf 1999: 196, Emmelius 1996: 17, Wilbers 2001: 275f.). Fechner beginnt nicht mit einer chronologischen Darstellung der Lebensetappen Klara

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Heydebrecks, sondern mit der Durchsage eines Feuerwehrmanns und dem sich daran anschließenden Einsatz. Darauf folgen die Äußerungen von Verwandten, Nachbarn, dem Kommissar und dem Arzt. Fechner war fasziniert von der Wirkung der Montage von Gesprächsaufnahmen über Zeit und Raum hinweg – also von Interviewsequenzen, die gar nicht am selben Ort und zum selben Zeitpunkt gedreht worden waren. So werden z. B. die Äußerungen des Neffen und des Arztes kontrastiv montiert und beleuchten die arroganten Aussagen des Mediziners:

> Neffe: »Der Arzt hatte sie gar nicht untersucht den ersten Tag […]«
> Arzt: »Ich weiß nicht, wie sie aussah und was, das weiß ich nicht. Da hab' ich nur gefragt: ›Haben Sie Kinder, sind Sie verheiratet, rauchen Sie, saufen Sie?‹ […]«
> Neffe: »Und da hörte ich schon vom Sprechzimmer, wie der Mann sagt: ›So alt war die Dame noch gar nicht, die kann ruhig hierher kommen.‹ Und nun kam ich vom Sprechzimmer aus zu ihm hin und hab' gesagt: ›Entschuldigen Sie bitte, wenn ich da was zu sage, ich bin der Neffe. Ich komme direkt von meiner Tante jetzt. Die kann nicht mehr, gesundheitlich, sonst wäre ich nicht hier. Hier muss dringend etwas geschehen! Zumindest ein ärztlicher Besuch ist dringend erforderlich‹.«
> Arzt: »Am 10.3. war ich da – falscher Aufgang. Ich wusste nicht, dass es zwei gab. Und da hat sich nochmal einer gemeldet und hat mir gesagt…«
> Neffe: »Na hören Sie mal, Sie können nicht einfach abfahren. Hier ist eine Frau in Lebensgefahr, die liegt hier, Sie können doch nicht einfach abhauen« (03.57).

Die Sprechenden kommentieren sich gegenseitig und erzählen gleichzeitig ein Stück der Geschichte – narrative und dramatische Dialogmontage greifen ineinander (siehe Hattendorf 1999: 193f., 198).

Die in den letzten Kapiteln charakterisierte filmgeschichtliche Entwicklung belegt hinreichend, dass sich der entscheidende Durchbruch zum geschichtlichen Interviewdokumentarismus bereits vor den Arbeiten Eberhard Fechners vollzogen hat und somit die Auffassung, Fechners *Nachrede auf Klara Heydebreck* markiere »die Erfindung der formalen Methode zur Gestaltung der ›Gesprächs-Filme‹« (Emmelius 1996: 13), überholt ist. Christian Hißnauer und Bernd Schmidt fordern in diesem Sinne den »Abschied von einem Mythos« (Hißnauer/Schmidt 2013: 282) und eine Neubewertung von Fechners filmhistorischem Beitrag sowie der Ansätze seiner Vorgänger. Sie beziehen ihre Kritik dabei auch auf die Schnittmethode im engeren Sinne. Fechners Montagetechnik stammt letztlich gar nicht von ihm, sondern von seiner Cutterin Brigitte Kirsche. Diese beschreibt selbst, wie sie »durch einen Zufall« den bereits erwähnten niederländischen Film *Mensen van Morgen* von Kees Brusse (1964) gesehen habe: »Die hatten Passanten von der Straße geholt und in einen Raum geführt, in dem nur eine schwarze Leinwand hing. Die Leute wurden davor gestellt oder gesetzt, und dann beantworteten sie Fragen. Da ich kein Holländisch verstehe, konnte ich nicht verstehen, was sie gesagt haben. Aber ich fand es schon toll, dass sie alle frei zu erzählen anfingen« (zit. in Voss 2006: 218). Brusse hatte bereits in diesem Film Interviewpassagen unterschiedlicher Gesprächspartner gegeneinander montiert, sodass eine Gesprächssituation konstruiert wurde, die es nie gegeben hatte. Der eine Teilnehmer kommentierte auf diese Weise den anderen, ohne dass die beiden sich je gesehen hatten. Dieses Verfahren findet sich in den Gesprächsfilmen Fechners exakt wieder. Kirsche erzählt auch von den Details der Ent-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

stehungsprozesse der mit Fechner gedrehten Filme und schildert, wie sie bei *Nachrede auf Klara Heydebreck* aus eigener Initiative bereits 15-18 Minuten in dem dargestellten Sinne geschnitten und diese Fassung Fechner vorgelegt habe. Auch in anderen Situationen habe sie die Rohfassungen bereits fertiggestellt, die Fechner dann mit ihr weiter bearbeitete (Hißnauer/Schmidt 2013: 241; siehe auch ihre Schilderung in Voss 2006: 212).

Entscheidend für die Beurteilung von »Fechners Methode« (so der Titel der Dissertation von Simone Emmelius) ist aber nicht nur der tatsächliche Entstehungsvorgang, sondern auch die Qualität seines ästhetischen Verfahrens. An einigen Stellen gelingt es ihm durchaus, durch die Kontrastierung der Interviewaussagen deren Widersprüchlichkeit freizulegen, den Zuschauer zu eigenen Urteilen anzuregen und damit auch der Protagonistin zu einer Würde zu verhelfen, die sie im Einzelstatement z.T. verliert. So konfrontiert Fechner z.B. die Äußerung einer Nachbarin: »Dat war son eigenartiger Mensch. Wir haben immer gesagt, das ist, weil sie so allein ist, nech, weil sie niemanden hat, daher wird sie wohl so eigenartig sein« sowie das Urteil eines anderen Nachbarn (»Dat war früher auch schon so'ne sonderbare Jungfer, ne«) mit der Aussage der Schwester: »Sie hat ihre eigenen Ansichten gehabt und die hat sie vertreten« (25.52) – sofort wird ersichtlich, wie ein und das selbe Verhalten auf ganz gegensätzliche Weise ausgelegt werden kann. Eine solche ästhetische Intention liegt der Montage aber nur in einzelnen Sequenzen zugrunde. Man hat schon sehr früh die Einseitigkeit der Schnittmethode Fechners herausgestellt. Bereits 1973 kritisieren Karin und Michael Buselmeier: »Man lässt Objekte reden, macht sie aber nicht sprechfähig« (Buselmeier/Buselmeier 1973: 107). Tatsächlich hat Fechners Montagetechnik zur Folge, dass seine Gesprächspartner in ihrer eigenen, individuellen Sprechintention, Sichtweise und Persönlichkeit geradezu verschwinden hinter der Darstellungsabsicht des Autors. Die Einstellungslängen sind oft extrem kurz (häufig nur 2-5 Sekunden), mehrfach werden nur Halbsätze der Protagonisten montiert, sodass aus ihnen künstliche Sätze entstehen. Die inhaltliche Aufmerksamkeit gilt nicht der Person des Sprechenden, er gibt oft nur die Stichworte, die der Film inhaltlich braucht, um eine bestimmte Aussage formulieren zu können (02.06; 14.50; 35.37) – der Ausgangspunkt der Montage ist also eine übergeordnete narrative Idee, nicht aber die unplanbare, spontane Äußerung des Gesprächspartners und die von ihm selbst ausgehenden Haltungen und Deutungen. In einer Rezension von 1976 wurde Fechner kritisiert, seine Interviewpartner trügen »auch nur die Züge, die Kameramann und Regisseur an ihnen wahrnahmen«, seine Methode sei »Betrug an den Aufgenommenen« – »Realitätserfassung? Nicht doch: Was Kamera und Tonband einfangen, ist bestenfalls ein winziger Ausschnitt von ihr in seiner Oberflächenbeschaffenheit« (Nussbaum 1976). Bezeichnend ist in dieser Hinsicht auch die Arbeitsweise Fechners: »Die Auswahl der einzelnen Sequenzen für den Film erfolgte nach Abschluss der Dreharbeiten entgegen allen branchenüblichen Vorgehensweisen nicht am Schneide-, sondern am Schreibtisch, wo Fechner die Interviews von den Tonbändern abschrieb, wichtige Stellen markierte, kürzte, neu zusammensetzte« (Emmelius 1996: 14f.), die Montage sei also »vom Wort statt vom Bild her konzipiert« (ebd.: 14). Fechner ist bemüht, »puzzleartig ein ungefähres Abbild [der] Person und [ihres] Lebens geben zu können« (Fechner 1990: 10) – mit dieser Formulierung unter-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

streicht er den kombinatorischen, bisweilen sogar grotesk kriminalistischen[8] Charakter der Montage im Sinne einer inhaltslogischen Ganzheit. Wenn Egon Netenjakob ihm eine »detektivische Lust, die Zusammenhänge wissen zu wollen«, bescheinigt (Netenjakob 1989: 153), dann trifft er damit diesen rationalistischen Duktus des Zusammenhangsverständnisses Fechners. Ganz ähnlich eine andere Schilderung: »Der Schnitt der Fechnerschen Interview-Filme ist eine extrem inhaltlich orientierte Form der Montage« – in einem »manchmal sehr kleinteilige[n] Mosaik« werde »Aussage an Aussage gesetzt« (Netenjakob 1989: 173f.). Emotionen hingegen schnitt Fechner oft bewusst heraus (zit. ebd.: 175). Gerade die Emotionalität und die assoziativen Aussagebewegungen sind aber, wie gezeigt werden konnte, im Unterschied zu einer rein inhaltlichen Rekonstruktion maßgebliche Bestandteile eines Erinnerungsvorgangs, zu dessem Zwecke ja ein Interviewpartner letztlich befragt wird. Auch von historischer Seite stieß dies auf Kritik: »Im strengen Sinn hält sich Fechner nicht an die Regeln einer Oral History oder einer Gegengeschichtsschreibung, weil er die Erzählungen der Leute unterbricht und montiert« (Schändlinger 1998: 204).

Eberhard Fechner betonte häufig, er beabsichtige mit seiner Montage, das eigenständige Urteil des Zuschauers anzustoßen und ihm ein eigenes Bild des Sachverhaltes zu ermöglichen: »Es ist typisch für mich, dass ich nicht hergegangen bin und diese meine Meinung in dem Film wiedergegeben habe, sondern ganz bewusst lasse ich den Zuschauer selber seinen Schluss daraus ziehen« (zit. in Netenjakob 1989: 102). Hißnauer und Schmidt erwidern angesichts der tatsächlichen praktischen Umsetzung dieser Intention, die montierten Dialoge stünden keineswegs für einen »herrschaftsfreien Diskurs«: »Im Hintergrund waltet die Instanz Fechner. Er legt Deutungen nahe – oder macht sie gar unausweichlich. […] Er funktionalisiert [die Gesprächspartner] regelrecht« (Hißnauer/Schmidt 2013: 251). Dementsprechend ist der Anteil des Off-Kommentars nicht – wie Hattendorf schreibt (Hattendorf 1999: 197) – »auf ein Minimum reduziert«, sondern beträgt 32,8 %. In Erika Runges *Warum ist Frau B. glücklich?* liegt der Anteil bei 13 %, in Grabes *Die Trümmerfrauen von Berlin* bei weniger als 10 %. Für Hißnauer und Schmidt ist in Fechners Film die »Deutungshoheit des Publikums so imaginär wie der vielzitierte Tisch [die konstruierte Gesprächsrunde, A. B.]« (Hißnauer/Schmidt 2013: 251). Fechner formuliert tatsächlich explizit als Ziel seiner Darstellung,

8 Zu den fragwürdigsten Passagen zählen die sich bis in die letzte Szene erstreckenden Berechnungen der finanziellen Situation der Protagonistin (die Renteneinkünfte von 1956-1969). Am Ende wird herausgefunden, dass ihre Rente von zuerst 162,10 DM auf 519,50 DM anwuchs. Dann wird eine handschriftliche, grafische Auflistung ihres Monatsgehaltes von 1912 (82 DM) mit Abzügen von Rentenversicherung, Steuern, Krankenkasse und Miete vorgenommen (monatliches Nettogehalt 31,46 DM), dasselbe für 1916 (Nettoverdienst 40,34 DM), 1921, 1924, 1930 usw. bis zu ihrer Rente, um sich dann sogar dazu zu versteigen, die inzwischen dritte Zahlenkolonne zu eröffnen: beginnend mit dem Bruttogehalt von 1912 errechnet Fechner das Gesamtergebnis ihres ganzen Lebens von ca. 192.000 DM, von dem nun aber akribisch wieder Steuern, Rentenversicherung, Krankenkasse, Arbeitslosenversicherung, Miete und Lebensunterhalt abgezogen werden, bis sich eine Art Lebensbilanz von 6,49 DM Restbetrag am Tag ihres Todes ergibt (42.45). Fechner bemerkt offensichtlich gar nicht die absurde Zumutung, in diesen Steuerbeträgen, Zahlenkolonnen und Bilanzen, die an keiner Stelle interpretativ auf die Biographie und die Geschichte (z.B. auf die Zustände der Inflation) bezogen werden, relevante Auskünfte sehen zu müssen. Ihm fehlen Gesichtspunkte, Wesentliches von Unwesentlichem zu unterscheiden und die Datenmasse zu interpretieren.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»dass der Zuschauer zu der gleichen Schlussfolgerung gelangen möge« – seine Methode bezwecke, »beim Zuschauer während der Sendung den gleichen Denkprozess in Gang zu setzen« wie bei ihm selbst (Fechner 1973: 121).

Auf die Vorwürfe der Manipulation hat Eberhard Fechner selbst reagiert: »Damals war ich davon sehr betroffen. Ich hatte ja anfangs nur die Absicht, einer subjektiven Aussage mehr Gewicht zu geben. Der eine erzählt die eine Geschichte und der andere erzählt sie auch. Und ich meinte, wenn ich zwei von demselben Geschehen berichten lasse, kriegt es einen höheren Wahrscheinlichkeitsgehalt. […] In den nachfolgenden Filmen habe ich diese Möglichkeit weniger benutzt, ich habe immer versucht, die Leute zu Ende sprechen zu lassen« (zit. Netenjakob 1989: 136) – tatsächlich nahm Fechner seine Technik etwas zurück, blieb – wie in diesem Kapitel gezeigt werden wird – dem Grundprinzip aber trotzdem treu.

Vor allem für den »Gegenstand« des Films – Klara Heydebreck – haben diese Faktoren Konsequenzen: Ihre Persönlichkeit bleibt bei aller glaubhaften Bemühung des Regisseurs ungreifbar und abstrakt, bisweilen verbirgt sie sich sogar angesichts der Häufung von schnellen und unreflektierten Urteilen der Nachbarn, die sie als »übriggeblieben«, »verschrumpft«, versnobt« beschreiben (48.20), der Neffe betont: »So ist keiner geartet aus der ganzen Verwandtschaft« (49.14). Fechner selber ist durchaus um Differenzierung bemüht, indem er Äußerungen der Schwester Käthe dagegenstellt oder die Schilderung eines jungen Nachbarn integriert, der als einzige Person den Versuch machte, Frau Heydebreck wirklich zu helfen, indem er ihr trotz ihres Protestes grundsätzlich die Einkaufstaschen die Treppe hinauftrug, sodass die alte und isolierte Frau allmählich Vertrauen fasste und plötzlich ein ganz anderes Gesicht zeigte (51.21). Diese Passagen gehen in dem kurzatmigen Schnitttempo letztlich aber unter – es fehlt eine gestaltende Gewichtung, die diesen quantitativ geringeren Äußerungen den Stellenwert gegeben hätten, den sie für eine angemessene Charakterisierung Klara Heydebrecks verdient hätten. Die Montage wirkt gesichtspunktlos. Als am Ende ein nicht abgeschickter Brief Frau Heydebrecks an ihre Schwester vorgetragen wird, der auf erschütternde Weise zeigt, wie reflektiert und tiefgründig die Protagonistin auf ihr eigenes Leben geblickt hat und welche Schätze in dieser Biographie eigentlich verborgen lagen (55.05), leitet Fechner den Text, den er selber spricht, im selben Tonfall direkt über in die Schilderung der Wohnungsbesichtigung durch den jungen Nachmieter, der die Zimmer ausmessen möchte und mit dem besprochen wird, wann er einzieht (57.02). Schnitt und Bildregie erlauben nicht einen Moment des Innehaltens und der Auseinandersetzung mit dem Brief und seiner Bedeutung für die ganze Wahrnehmung dieser Persönlichkeit. Stattdessen erfährt man von Zählerablesungen, Kontostand u.a. – das Ende kommt einer Auslöschung Klara Heydebrecks gleich.

Auch seinen historiographischen Anspruch löst der Film letztlich kaum ein. Der geschichtliche Kontext spielt immer wieder in die Darstellung Klara Heydebrecks hinein, bleibt insgesamt aber peripher. Inflation und NS-Zeit illustrieren in kurzen Sequenzen äußere Umstände des Alltags der Protagonistin, ihr faktischer Einfluss auf die biographische Entwicklung Klara Heydebrecks bleibt allerdings unklar. Nur die Auswirkung der Bombardements auf ihre psychische Verfassung wird greifbarer: Die Familienangehörigen attestieren ihr einen Verfolgungswahn als Folge eines »Knacks«, den sie durch die Kriegserlebnisse erhalten habe (30.46). Statt diesen Hinweisen nun aber konsequent

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nachzugehen, belässt es der Film bei den knappen, spontanen Andeutungen der Interviewpartner. Letztlich bleibt damit auch hier der historische Hintergrund vage. Die geringe Quantität der Materialien, die einen Zusammenhang von privatem Leben und historischer Situation ansichtig machen würden, aber auch die ästhetische Methode Fechners, die die Montage eher zur Spannungserzeugung als zu einer gründlichen Charakterisierung der Protagonistin nutzt, reduzieren diesen Lebenslauf auf einen privaten Vorgang, der sich am Ende nur wenig erschließt.

Karin und Michael Buselmeier weisen darauf hin, dass im Film eine Ursachenanalyse der dargestellten Verhältnisse fehle (Buselmeier/Buselmeier 1973: 107). Die ausschließliche Beschränkung auf die in den Interviews geäußerten Statements führt tatsächlich dazu, dass ursächliche Zusammenhänge gar nicht gesucht werden, obwohl sie durchaus auffindbar gewesen wären und wesentlich zum Verständnis der Situation Klara Heydebrecks beigetragen hätten: Die Protagonistin hatte offensichtlich ein schweres Kriegstrauma zu verarbeiten, ihre Ausweichbewegungen und die misstrauischen Mutmaßungen über Eingriffe in ihrer Wohnung weisen auf eine psychologisch beschreibbare Verfolgungsangst hin. Die Einsamkeit und Zurückgezogenheit muss nicht verwundern, wenn man die Schilderungen ihrer Versuche zur Kenntnis nimmt, Nachbarn oder Verwandte in die Oper oder ins Theater einzuladen, ohne dass jemals jemand mitgekommen wäre. Der Verzicht auf Analyse und Diagnose (auch gesellschaftlicher Art) führt zu einer Veräußerlichung und Verengung des Bildes von Klara Heydebreck, sodass man kaum wirklich von einem Porträt sprechen kann – erst recht nicht von einer Darstellung, die über sich hinausweisend übergeordnete historische Zusammenhänge sichtbar machen würde. Die Verwendung von Zeitzeugeninterviews garantiert offensichtlich keineswegs von selbst historische Aufschlüsse.

III.2.6.3.2. *Klassenphoto* (1969/70)

Unmittelbar im Anschluss an die *Nachrede auf Klara Heydebreck* – in den Jahren 1969/70 – produzierte Eberhard Fechner eine weitere Arbeit, in der er seine dokumentarische Montagetechnik umsetzte und perfektionierte. Der zweiteilige Film *Klassenphoto. Erinnerungen deutscher Staatsbürger* (Erstausstrahlung am 17./19. 01. 1971) porträtiert eine ganze Gruppe von Menschen: die ehemaligen Schüler einer Gymnasialklasse am Lessing-Gymnasium in Berlin, die 1937 das Abitur abgelegt haben. Ausgangspunkt ist ein Gruppenfoto, das 1933 von der Klasse aufgenommen worden war und den Anlass gibt, das Schicksal mehrerer Menschen eines Jahrgangs zu rekonstruieren und zu reflektieren. Die Idee, ein Klassenfoto solch einer Zeitstudie zu Grunde zu legen, war nicht neu: Bereits 1966 hatte Elmar Hügler in seinem Film *Das Klassenbild. Ein Bericht über die Schulklasse des Jahrgangs 1900* diesen Ansatz gewählt, und drei Jahre später – noch vor Fechner – ging Georg Friedel in seiner Arbeit *Eine Volksschulklasse der Zwanzigerjahre – Versuch einer Rekonstruktion* ebenfalls von einem Klassenfoto aus (Hißnauer/Schmidt 2013: 246). Fechner kam dieses Vorgehen aber deshalb besonders entgegen, weil es ihm noch mehr als in dem Vorgängerfilm ermöglichte, das Prinzip der »Wechselrede […] über Zeit und Raum hinweg« (Netenjakob 1989: 103) als Montageprinzip anzuwenden. Er suchte die noch lebenden ehemaligen Schüler auf und interviewte sie nach langer Recherche. Obwohl es also nie zu einer tatsächlichen Gesprächssituation zwischen den Interviewten kam

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

– ein 1938 emigrierter jüdischer Mitschüler wird sogar in New York befragt –, entstand ein konstruierter Dialog, der nach und nach ein facettenreiches Bild der erinnerten Zeit entstehen lässt. Fechner verfolgt die Biographien von der Schulzeit bis in die Gegenwart des Jahres 1970, sodass sich ein Panorama deutscher Geschichte über fast 40 Jahre ergibt. Im Zentrum stehen natürlich die Ereignisse der NS-Zeit, aber auch die Nachkriegsjahre werfen ein symptomatisches Licht auf die Haltungen und Auffassungen der einstigen Schüler. Wieder geht es Eberhard Fechner darum, dass der Zuschauer angesichts jener »verdrängten, aber keineswegs bewältigten Eindrücke« »für sich aus jenem bewusst subjektiv belassenen Angebot die Mentalität, die frühere und heutige Gefühlswelt, die Möglichkeiten zum Verständnis für Voraussetzungen und Zustandekommen des Nationalsozialismus herauslesen und interpretieren kann« (zit. in: Nagel/Kirschner 1984: 27). Vom ehemaligen SA-Mann über den vorsichtig widerstrebenden Katholiken bis hin zum jüdischen Emigranten vereint der Film die unterschiedlichsten Schicksale und Sichtweisen. Die einzelnen Aussagen ergänzen, bestätigen oder widersprechen sich. Die interviewten Personen repräsentieren ein Stück weit die gegensätzlichen gesellschaftlichen Gruppen: die Täter und die Opfer, den Kleinbürger und den wohlhabenden Akademikersohn, den Mitläufer und den stillen Verweigerer. Damit entsteht ein kaleidoskopartiges Abbild von der Generation, die in der Jugend den Nationalsozialismus erlebt und – mit ganz wenigen Ausnahmen – nach 1945 systematisch verdrängt hat. An diesen Zeitzeugen vermittelt sich insofern ein allgemeines Bild deutscher Geschichte.

Bei Eberhard Fechner führt dieser Ansatz dazu, dass die Individuen in ihrem eigenen Schicksal weit hinter das gesellschaftliche Kollektiv als Untersuchungsgegenstand zurücktreten. Egon Netenjakob hebt diesen Sachverhalt hervor: »Eine Bedeutung ist ihm [dem Zeitzeugen, A. B.] nur in dem Maße zugestanden, wie er als Zulieferant für die Einsichten taugt, die der Autor im Verlaufe seiner Arbeit gewinnt« (Netenjakob 1989: 16). Judith Keilbach arbeitet an *Klassenphoto* den Unterschied zu den Filmen Hans-Dieter Grabes heraus. Während sich dieser in *Mendel Schainfelds zweite Reise nach Deutschland* auf eine einzige individuelle Biographie konzentriert, greift Fechner aus seinen Interviews mit unterschiedlichsten Personen oft nur einzelne Sätze heraus und montiert sie aneinander, um eine historische Gesamtkonstellation zu abstrahieren – die Äußerungen der Gesprächspartner »gehen in ein eher abstraktes Bild einer vergangenen Zeit ein, die nicht nur als Summe von einzelnen, je konkreten Erfahrungen erscheint. Vielmehr zeichnet sich eine historische Konstellation ab, in der die Personen jeweils bestimmte Positionen eingenommen haben« (Keilbach 2010: 200f.). Diesem Sachverhalt entspricht der Entstehungsprozess des Films. Eberhard Fechner erinnert sich: »Ich wusste, ich will eine Schulklasse. Ich wusste noch nicht genau, welcher Jahrgang es sein würde, aber ich wünschte mir, dass sie um das Jahr 1970 Mitte Fünfzig bis um die Sechzig waren, dass sie also dieser sogenannten ›Schweigenden Generation‹ angehörten. Das war mir wichtig« (zit. in: Netenjakob 1989: 105). Fechners Ausgangspunkt ist also nicht die Entdeckung eines besonderen, individuell interessierenden Schicksals, sondern ein systematischer, aus Daten errechneter, auf eine übergeordnete Thematik hin recherchierter Leitgesichtspunkt, der zu einer allgemeinen Aussage über die Geschichte befähigen soll. Charakteristisch ist wie schon bei den lückenlosen Berechnungen von Einnahmen und Ausgaben bei Klara Heydebreck ein »detektivischer« Antrieb angesichts der Suche nach den auf dem Foto von 1933 abgebildeten Schülern: »Das war wie in einem Kri-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

minalfilm« (zit. ebd.: 107). Auch bei dieser Arbeit mutet Fechners Ansatz eher wie eine kombinatorische Rekonstruktion eines logischen Informationszusammenhangs an als wie ein hermeneutischer Mitvollzug von Zeitzeugenäußerungen und der in ihnen sich manifestierenden Vergangenheit.

Die Montage wird immer wieder eingefasst, geordnet und geleitet durch einen auktorialen Erzähler. Mit didaktischem Unterton wird die ausführliche Exposition eingeleitet durch die Frage: »Wie fing die ganze Geschichte denn überhaupt an?« (Teil I, 0.0.17), auf einen Kommentar des Direktors folgt ein weiterer Einschub aus dem Off: »Was war das eigentlich für eine Schule, dieses Lessing-Gymnasium in Berlin-Wedding?« (Teil I, 0.02.32). Pädagogisierende Fragen durchziehen letztlich den ganzen Film: »Und welchen Grund hat Heinz Borgmann [verfrüht die Schule zu verlassen, A.B.]?«, »Nur 12 der ehemaligen Schüler sind heute noch am Leben. Was haben sie über ihr Schicksal in den vergangenen 25 Jahren zu berichten?« usw. Die wiederholte Behauptung, die Montage differierender Äußerungen sei kommentarlos und ermögliche dem Zuschauer, sich ein eigenes Urteil zu bilden (Nagel/Kirschner 1984: 27; Netenjakob 1989: 110), hält einer genaueren Beobachtung nicht stand: So zeugen beispielsweise die häufigen Stellungnahmen von Bernhard Kaiser, dem jüdischen Emigranten, sowie die ausführliche Darstellung seiner biographischen Geschichte von einer nachvollziehbaren, aber nicht filmisch reflektierten Identifikation mit dem Protagonisten, und bezeichnenderweise erhält Kaiser auch das Schlusswort, das einer moralischen Wertung und einem Handlungsappell gleich kommt, durch den Fechner selbst spricht: »Ich fühle, dass die jungen Menschen etwas tun sollen, dass es sich nie wiederholt. Aber ich glaube nicht, dass sie sich schuldig fühlen sollten. […] Die Schuld der Väter vererbt sich nicht auf die Kinder« (Teil II, 1.34.11). Kommentarlos ist der Film also keineswegs – auch die aus *Nachrede auf Klara Heydebreck* bekannte Technik des Aneinanderschneidens sehr kurzer Interviewsequenzen (z.T. nur aus einem Satz bestehend[9]) trägt maßgeblich zu dem Konstruktionscharakter der Darstellung bei, in die sich die ordnende, bestimmte Botschaften ansteuernde Instanz des am Schneidetisch agierenden Autors schiebt.

Das Verhältnis zwischen auktorialem Eingriff und unkommentierten, additiv aneinandergereihten Interview- und Erzählsequenzen bleibt in *Klassenphoto* auffällig unreflektiert. Es gibt Sequenzen, in denen eine bestimmte Abfolge montierter Äußerungen wesentliche historische Tiefenschichten freilegt – so z.B. durch die Montage einzelner Schilderungen, in denen ein bedrückendes Geflecht von Lüge, Verdrängung und Anpassung greifbar wird (Teil I, 0.18.21). Ähnlich erschreckend und zugleich signifikant sind die Stellungnahmen der einst mit dem NS-Regime sympathisierenden Personen im zweiten Teil des Films, wenn es um aktuelle Einschätzungen der politischen Gegenwart und den Umgang mit der eigenen Vergangenheit geht. Wenn der ehemalige

9 So z.B. die vier Zitate kombinierende Passage über die Olympischen Spiele in Berlin: »Also z.B. fiel das damals in die Zeit hinein mit der Olympiade, da mussten wir am Reichssportfeld damals absperren.« – »Während der Olympiade war alles still. Das war nur eine kurze Zeit, das war im Sommer '36« – »Na ja, von Anfang bis Mitte August 1936, zur Zeit der Zeit der Olympiade« – »Die hat einen verdammt tiefen Eindruck bei mir hinterlassen« (Teil I, 0.53.49). Sekundenschnelle, das Verständnis der Aussagen z.T. sogar verhindernde Schnitte in die ausgesprochenen Sätze hinein finden sich auch in der Passage über politische Maidemonstrationen (Teil I, 0.16.31).

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

SA-Mann Eberhard Wirbitzky 1970 betont, die Substanz einer Nation sei das »völkische Element« (Teil I, 0.56.39), wenn er die aktuellen Studentenproteste mit den Worten kommentiert: »Die sind mit Lügen erzogen worden« (Teil II, 1.30.57), »wenn wir das nicht geschaffen hätten, dann könnten die heute ja nicht Krach machen« (Teil II, 1.29.30), und wenn er zur Kunst Tucholskys und Brechts anmerkt: »Das ist nichts anderes als absolute Dekadenz« (Teil II, 1.31.32), dann ist man ähnlich fassungslos wie angesichts der Tatsache, dass derselbe ehemalige Schüler, der schon beim Abitur festgehalten hatte, er wolle gerne Sippenforscher werden, und schon als junger Mensch den »Job« (so seine eigene Formulierung) ausübte, Staatsbeamte auf ihre Rassereinheit zu überprüfen, 1970 in abgeklärter Selbstgefälligkeit betont, die junge Generation solle »nicht meinen, dass sie nun alles besser weiß«, sondern dankbar für ihre Berufschancen sein (Teil II, 1.30.20; 1.29.01). Fragen zur Judenvernichtung werden mit Sätzen beantwortet wie: »Diese Dinge hat es zu allen Zeiten und bei allen Völkern gegeben« (Teil II, 0.18.01). Diese Äußerung stammt von einem ehemaligen Schüler, der es nach dem Krieg trotz widriger Umstände zum Arzt gebracht hat und zuletzt offen in die Kamera spricht: »Die Leute haben heute kein Nationalbewusstsein mehr« (Teil II, 1.31.40), »meine jetzige politische Erkenntnis, nachdem ich eben das alles hinter mich gebracht habe, ist eigentlich folgende: Man soll sämtliche Grenzen der einzelnen Nationalstaaten fallen lassen, man soll in sämtlichen Kulturstaaten die Armeen abschaffen, die gesamten Soldaten abschaffen, und dann wird sich ja das Volk durchsetzen, welches das Tüchtigste ist. Nicht, das ist im Tierreich so und das sollte bei uns auch so sein« (Teil II, 1.33.06). Die Dokumentation dieser bis in die 70er hineinreichenden ideologischen Blendungen und Aggressionen sowie der ruhigen, vom Hass befreiten und zukunftsoffenen Haltung Bernhard Kaisers, dessen Eltern in Auschwitz umgebracht wurden, bildet die wichtigste historische Forschungsleistung des Filmprojekts. Der Zuschauer gelangt zu einer substanziellen Erfahrung des kollektivpsychologischen und mentalen Untergrundes der NS- und Nachkriegsgeschichte.

In eklatantem Widerspruch dazu stehen Passagen, die jeden interpretativen Zugang, jedes analytische Vermögen vermissen lassen. Übergangslos wird von dem einen Thema in das andere gewechselt (siehe Teil I, 0.44.50; 0.53.45; 0.58.12), ohne dass irgendeine Möglichkeit zur gedanklichen Resonanz auf die gerade rezipierten Inhalte gegeben wäre – solche unverbundenen Anschlüsse und Sprünge sind nur möglich, wenn die Darstellung selber ohne gedanklichen Zusammenhang ist. Regelmäßig fügt Fechner rein additiv Ausbildungs- und Berufswege der ehemaligen Schüler, Zitate über Kriegserlebnisse und historische Ereignisse aneinander, dann wird der Zuschauer wie im Geschichtsunterricht durch eine Grafik über die Position der deutschen Armee aufgeklärt – nur um optisch zu unterlegen, an welchen Stellen sich jeweils die Schüler im Krieg aufgehalten haben, und ohne dass dies für den Zusammenhang des filmischen Themas wichtig gewesen wäre. Im zweiten Teil wird der Zuschauer in langen Passagen, die in keinem quantitativen Verhältnis zu den viel wichtigeren Ereignissen während der NS-Zeit stehen, über Details des privaten Lebens der Protagonisten nach 1945 informiert. Wo man Zeit gebraucht hätte, um Aussagen reflektieren, Bilder aufnehmen, Informationen einordnen zu können, folgt schon das nächste, unter Umständen deutlich unwichtigere Thema. Es gibt Äußerungen der Protagonisten oder historische Darstellungen, die so ungeheuerlich und schwerwiegend sind, dass man unbe-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dingt angewiesen wäre auf ein inhaltliches Nachfragen des Autors, ein darstellerisches Innehalten, das bestimmte Aspekte sachlich ergänzt, klärt, untersucht – Fechner geht aber sofort weiter. Wenn der Weltkrieg thematisiert wird und zunächst einige moralische Aspekte dieser Katastrophe angesprochen werden, folgen sofort Anekdoten aus den ersten Kriegserlebnissen. Die zynischen Äußerungen über die Judenvernichtung, die es überall gegeben habe, werden so stehen gelassen, es folgen Erzählungen über eigene Verletzungen im Krieg. Eine solche Montage gibt nicht nur die Haltungen der Interviewten wieder, sondern wiederholt unbemerkt den gleichen Mechanismus der Verdrängung, den die Protagonisten vollzogen haben. Wenn fast schwärmerisch über die gute Verpflegung in der Kriegsgefangenschaft berichtet wird, die »dollen Honorare« für den Englischunterricht für Mitgefangene erwähnt werden und resümiert wird: »Ich fühlte mich schon wieder sehr wohl« oder »Da kann ich wirklich nicht klagen. Das war – na ja, nach heutigen Gesichtspunkten würde man das als Urlaub betrachten« (Teil II, 0.38.24-0.39.03; 0.40.02; 0.41.21), dann wäre es eine ästhetische Aufgabe, angesichts der Realitäten des Krieges und des Leidens der Opfer der militärischen Zerstörung und des Holocaust einen darstellerischen Raum zu schaffen, in dem solche Haltungen reflektiert werden.

Karin und Michael Buselmeier resümieren polemisch: »Aus den kommentarlos und chronologisch aneinandergeschnittenen Interview-Fragmenten resultiert ein Sammelsorium von privaten Erinnerungen, Schönfärbereien und Landserimpressionen, das jeden Ansatz zu historischer und gesellschaftlicher Reflexion im Zuschauer erdrückt. Fechner addiert stumpfsinnig Phänomene, ohne Ursachen sichtbar zu machen. […] Die Kamera fährt so dicht an die Oberfläche der Realität heran, dass man die Nasen, Augen, Hände, Sofakissen schwadronierender Kleinbürger wahrnimmt, […] Fragen nach dem Zusammenhang zwischen Kleinbürgertum, Faschismus und Kapitalismus kommen erst gar nicht auf« (Buselmeier/Buselmeier 1973: 107f.). Ohne interpretatorische Kriterien, nach denen man die historischen Phänomene gewichten und deuten kann, wird Dokumentarismus zu einer Präsentation von Material, das durch den fehlenden Zusammenhang ohne Gehalt bleibt und sich dann auch – wie in *Klassenphoto* geschehen – in der qualitativ nicht zwingenden Länge der Darstellung niederschlagen kann.

Diese Problematik wird nur deshalb angeführt, weil sie ein Licht auf die Aufgabenstellung einer Ästhetik historischer Erinnerung wirft. Die Herausforderung – das macht Fechners Arbeit deutlich – ist eine doppelte: Die gelungenen Passagen des Filmes zeigen, dass es bei der Bereitstellung empirischen Materials tatsächlich auch darum geht, den Zuschauer damit allein zu lassen – eine der eindrücklichsten Erfahrungen bei der Rezeption des Films ist z.B., über lange Passagen eine gewisse Sympathie für einen Protagonisten zu empfinden, der abgeklärt, ruhig und sachlich seine Erinnerungen schildert, bis er plötzlich zur Erwähnung seiner Arbeit in der Sippenforschung kommt, dies auch rückblickend völlig unkritisch und ohne jede Einbeziehung der bekannten historischen Konsequenzen dieser Tätigkeit beschreibt und später über die heutige Jugend polemisiert. Der Aufwachmoment angesichts dieser hinter eloquenter Freundlichkeit und Souveränität verborgenen Verantwortungslosigkeit, Dumpfheit und Kälte wäre nicht so nachhaltig, wenn ein Kommentar den Protagonisten von Anfang an mit seinem Beruf und seiner Einstellung angekündigt hätte. Auch dem früheren SA-Mann in seiner ganzen Arroganz und Verbortheit über längere Einstellungen so kommentar-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

los ausgesetzt zu sein ermöglicht erst, solch einen Menschen umfassend kennen zu lernen. Die Zurücknahme ordnender Kommentierung trägt wesentlich dazu bei, dass sich das filmische Bild entfaltet und durch seine sinnliche Gegenwart die aktive Reflexion des Zuschauers befördert. Paradoxerweise kann die vollständige Kommentarlosigkeit aber genauso ein Hinderungsgrund für einen Zugang zum dargestellten Gegenstand sein: Die fragwürdigen, gesichtspunktlosen Additionen von Interviewmaterial in Fechners *Klassenphoto* beweisen, dass sich ein historischer Inhalt durch fehlende gedankliche Aufarbeitung ins Ungreifbare verliert. Ein Vergleich der filmischen Arbeiten um 1970 macht darauf aufmerksam, dass sich Dokumentarismus bei der Suche nach einer Balance zwischen Wahrnehmung und produktiver Formung immer wieder mit deren Tendenz zur Vereinseitigung in Richtung einer planerischen, urteilend-vorgreifenden Ordnung bzw. einer gedankenlosen Empirie auseinanderzusetzen hat.

III.2.6.3.3. *Der Prozess* (1976-85)

Das größte und wichtigste dokumentarische Projekt Eberhard Fechners ist sein dreiteiliger, insgesamt viereinhalb Stunden dauernder Film über den Majdanek-Prozess 1975-1981 in Düsseldorf. Dieser Prozess war das letzte und zugleich längste Verfahren, in dem eine ganze Gruppe früherer Nationalsozialisten für die Verbrechen in einem Konzentrationslager angeklagt wurde. Es war zugleich der umfangreichste Prozess der deutschen Rechtsgeschichte überhaupt. Die Dimensionen waren gewaltig: Niemand hatte damit gerechnet, dass das Verfahren sich über fünfeinhalb Jahre hinziehen würde. 370 Zeugen sagten aus – darunter 215 Häftlinge, die aus unterschiedlichsten Ländern angereist kamen, die Prozessakten umfassten am Ende 28.000 Seiten. Von den ursprünglich ca. 1500 Mitgliedern des Wachpersonals konnte man nur noch 16 habhaft werden, von denen wiederum vier mangels Beweisen bereits 1979 freigesprochen wurden, zwei aus gesundheitlichen Gründen verhandlungsunfähig waren und einer während des Verfahrens starb (zu dem Prozess und der Entstehungsgeschichte des Films siehe Netenjakob 1989: 140ff.).

Im Februar 1976 wurde Fechner von der Redaktion des NDR angeboten, den Prozess filmisch darzustellen. Mit seiner Zusage übernahm Fechner eine Aufgabe, die ihn bis an die Grenzen der gesundheitlichen Belastbarkeit brachte. Die Arbeit dauerte acht Jahre und bestand nicht nur aus den eigentlichen Drehtagen, sondern genauso aus Prozessbesuchen, Reisen, Archivrecherchen, Sortierung einer kaum zu überblickenden Zahl von historischen Dokumenten und vor allem aus dreieinhalb Jahren ununterbrochener Montagetätigkeit im Schneideraum – fast 150.000 Meter Film waren zu strukturieren. Am Ende kamen im Film 70 Personen zu Wort: ehemalige Häftlinge, die angeklagten Täter, Richter, Staatsanwälte, Verteidiger, Prozessbeobachter, Schüler, Demonstranten u.a.

Die Leistung Fechners ist vor allem darin zu sehen, dass es ihm gelungen ist, dieses gewaltige Material in dem Format eines dreiteiligen Films zu verdichten und damit für alle späteren historischen Auseinandersetzungen mit dem Thema eine wesentliche Beobachtungs- und Urteilsgrundlage bereitgestellt zu haben. Eine Reihe von Sachverhalten werden zum ersten Mal überhaupt historisch ansichtig: Entstehung und Aufbau des Lagers, die Ankunft der Häftlinge, der »Alltag« im Lager und die kaum beschreibba-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ren Verbrechen des KZ-Personals. Die Gründlichkeit der Recherche, die Differenziertheit der nebeneinander und gegenüber gestellten Äußerungen der Zeugen und die konsequente Zurückhaltung vorschneller und einfacher historischer Urteile machen glaubwürdig, was Eberhard Fechner selber als sein entscheidendes Motiv für die filmische Arbeit beschrieben hat: »Die Triebfeder für meine Arbeit […] ist, ich will wissen, *warum* etwas wann geschah und wie. […] Das wichtigste Buch für mich war *Eichmann in Jerusalem. Die Banalität des Bösen* von Hannah Arendt. […] Es ist ja eine der kompliziertesten, wichtigsten und bisher unbeantwortet gebliebenen Fragen, die es für unsere Generation gibt: Wie war das möglich? Alle Historiker schildern, *was* damals passiert ist, und nur die Arendt ist bis heute immer noch eine der wenigen, die sich damit auseinandersetzen, *warum* es passiert ist« (zit. in: Netenjakob 1989: 145-147).

Wieder bildet für Fechner den Hintergrund seiner Arbeit also eine dezidiert geschichtsmethodische Position. Er bleibt seinem Verfahren tatsächlich auch in diesem Projekt treu – leider mit dem Ergebnis, dass sich auch die Schwächen dieses Ansatzes wiederholen: Ein sympathischer, kompetenter Interviewpartner – hier der als Prozessbeobachter fungierende Publizist Heiner Lichtenstein – bekommt das moralisierende Schlusswort des Filmes (mit solch einem Prozess könne »man vielleicht verhindern, dass Unschuldige in Zukunft wieder ermordet werden«, Teil III,1.24.47) und übernimmt damit für den Autor stellvertretend die auktoriale Funktion kommentierender Beurteilung, sodass Susanne Reck dem Projekt einen »Lehrfilmcharakter« attestiert (Reck 2012: 18); die Äußerungen der Interviewpartner werden auch hier fragmentarisiert und zum Zwecke inhaltlicher Informationen zu neuen Texten zusammengesetzt (mehrfach bestehen sie nur aus Nebensätzen, die mit »und«, »aber«, »weil«, »sodass« an den unterbrochenen Vorgängersatz angeheftet werden); inhaltliche Motive wechseln extrem schnell, ohne Raum zur Reflexion zu geben und ohne die Themen qualitativ zu gewichten (die Erwähnung der Gaskammer z.B. steht zwischen dem Foto der Hundezwinger und der Aufzählung von Küche, Schneiderei, Schusterei; Teil II, 0.38.27).

Symptomatisch ist, dass beim *Prozess* genauso wie in *Klassenphoto* die wesentlichen Erkenntnisse gar nicht in den Momenten der Vergangenheitsrekonstruktion freigesetzt werden, sondern vielmehr in der aktuellen Wahrnehmung der ihre Verbrechen verdrängenden Täter. Dazu gehört auch die Begegnung mit dem als Verteidiger auftretenden neonazistischen Rechtsanwalt Ludwig Bock, dessen Zynismus sich am Ende sogar dazu verstieg, eine jüdische KZ-Insassin, die die fürchterliche Aufgabe hatte, die Zyklon B-Behälter zur Gaskammer zu tragen, des Mordes anzuklagen. Das Verhalten dieser Menschen, der unbegreifliche Widerspruch zwischen der Normalität ihres Daseins und der Monstrosität ihrer Handlungen bewirken im Zuschauer eine Beklemmung, die die Eindrücke von den Schilderungen der ehemaligen Häftlinge und auch vom fotografischen und filmischen Archivmaterial oft übersteigt. Es ist weniger der historische Erinnerungsprozess, der dem Film seine Tiefe und Authentizität verleiht, als vielmehr das Erlebnis gegenwärtiger Ereignisse. Der Film bearbeitet zwei unterschiedliche Themen: die historischen Ereignisse in Majdanek und den in Düsseldorf stattfindenden juristischen Prozess mehr als 30 Jahre später. Die Wirkung bezieht das Projekt letztlich aus der Darstellung dieses Prozesses mit den Äußerungen der Juristen, Prozessbeobachter und Zeugen sowie den Reaktionen in den Medien (in Zeitungen und Fernsehen, durch z.T. jugendliche Besucher usw.).

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Das durch den Film evozierte Bild der Ereignisse in Majdanek tritt hinter denen des Gerichtsverfahrens deutlich zurück. Bei aller inhaltlichen Detailfülle, aller erschütternden Berichte der ehemaligen Häftlinge, aller Fotos und sonstigen Dokumente bleibt Majdanek insgesamt ungreifbar. Wir stoßen bei Fechner insofern wieder auf die Frage, inwieweit durch sein ästhetisches Vorgehen tatsächlich Erinnerungsprozesse angestoßen werden. Die Täter sind an einer authentischen Darstellung der Vergangenheit nicht interessiert. Entscheidend für die Vergegenwärtigung der historischen Situation sind die Gespräche mit den Opfern – und gerade hier begegnen erneut die Schwierigkeiten des filmischen Ansatzes Fechners. Durch die Entscheidung, die Interviews zu zergliedern, nach inhaltlichen Aussagen zu sortieren und zu thematisch einheitlichen Texten zu montieren, wird wie schon in *Klassenphoto* eine allgemeine historische Sachaussage über die Individualität des Interviewten gestellt. Die Funktionalisierung der Zeitzeugen zu Lieferanten einzelner Satzteile hat zur Folge, dass ihre Aussagen einen kognitiven Informationscharakter erhalten und abgetrennt werden von den psychologischen und mentalen Prozessen, in denen die Interviewten überhaupt zu ihren Erinnerungen gelangen. Emotionalität wird dann eher zu einem Störfaktor (Knuth Hickethier übersieht diese Tatsache, wenn er die von Fechner evozierte Emotionalität positiv von einer abstrakten Faktizität absetzt; Hickethier 2007: 135), und so ist es nicht verwunderlich, wenn Fechner über seine Arbeit berichtet: »Manche Äußerungen, die sehr emotionell gemacht worden waren, habe ich herausgelassen, vor allem das Weinen der Opfer. Weil ich eben meine, dass das Weinen heute nicht mehr sehr viel über die Wirklichkeit *damals* aussagt. Wenn ich sah, dass Leute über Ereignisse, die 40 Jahre zurückliegen, furchtbar weinten, und wenn es noch so echt war, dann kriegte ich eine innere Abwehr« (zit. in Netenjakob 1989: 175). Fechner gibt damit zu erkennen, dass für ihn die bereits zitierten Gesichtspunkte der Erinnerungspsychologie, die gerade die emotionalen Vorgänge, das Suchen nach Worten, das Scheitern der Formulierung, die Pausen, Verzögerungen und Wiederholungen als wesentliche Bestandteile der Aussage selbst kenntlich machen, keine Rolle spielen. Darin unterscheidet er sich z. B. von Claude Lanzmann, der zeitgleich an seinem epochalen Werk *Shoah* arbeitete und genau das als einen der wichtigsten Faktoren seiner Darstellung auffasste: »Für die Überlebenden [stand] selbst am Anfang die Unmöglichkeit, diese Geschichte zu erzählen, die Unmöglichkeit zu sprechen, die Schwierigkeit – die man den ganzen Film hindurch sieht –, die Sache aus sich herauszubringen, und die Unmöglichkeit, Worte für sie zu finden: ihre Unsäglichkeit« (Lanzmann 2000: 106). Übergeht man diesen Moment des Ringens um die einzelnen Worte, um die Sagbarkeit überhaupt, und überdeckt ihn durch das Hinzufügen von fotografischen oder filmischen Bildern, die zwar am Ort gemacht sind, aber nicht wirklich den Inhalt des Gesagten betreffen, entstehen für Lanzmann »Bilder ohne Vorstellungsvermögen« (ebd.: 107). Diese Diagnose scheint sich in Fechners Film zu bestätigen, sonst wäre die Wirkung seiner Interviews nachhaltiger. Indem die Zeitzeugen in kurzen, fast immer kontrollierten Aussagen Inhalte liefern, entsteht durch den Film zunehmend ein »Informationsteppich. […] Gerade hier wirkt die ›Gesprächsrunde‹ eher funktionalisierend und entmündigend als bereichernd. […] Fechner lässt über weite Strecken versanden, was in Lanzmanns *Shoah* überall zu sehen ist: die Spuren des Vergangenen in der Gegenwart. Fechner kommt damit in die Nähe des Historismus und ermöglicht dem Zuschauer eine fatale Distanz: das Lager Majdanek ist

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

›Geschichte‹ und die Interviewten haben damit nur insofern zu tun, als sie sich an die Ereignisse im offiziellen Rahmen eines Prozesses erinnern« (Reck 2012: 21f.). Indem die Aussagen aus dem Zusammenhang der Gesprächssituation gerissen werden, wird die Individualität des Sprechenden selber eliminiert zugunsten eines allgemeinen, ohne sie bestehenden Geschichtlichen.

Zu diesem Phänomen gehört auch, dass der konkrete Ort des Geschehens fast keine Rolle spielt. Zwar ist Fechner mit der Kamera dabei, als die Gruppe der Richter, Anwälte und Sachverständigen Majdanek besucht und sich die Überreste des Lagers anschaut, allerdings bleibt dies eine kurze Episode, die sich nicht filmisch auf eine Beobachtung des Geländes, der Spuren und atmosphärischen Gegebenheiten einlässt, wie man das aus *Nacht und Nebel* oder aus *Shoah* kennt. Es werden nur der Gang der Besuchergruppe, ihre z.T. zufälligen Dialoge (z.B. über die kurze Nacht im Hotel), ihre schnellen Blicke, einzelne faktische Überprüfungen etc. protokolliert. Der Zuschauer kann sich insofern kaum mit dem Ort verbinden – angesichts einer weiteren ausgesparten erinnerungspsychologischen Dimension (der Wirkung des physischen Ortes auf den Erinnerungsvorgang[10]) ein gravierender Vorgang. Die Darstellung reduziert sich auf Talking heads und Archivbilder, sodass wesentliche Komponenten der historischen Vergegenwärtigung nicht zur Entfaltung kommen. Auch in dieser Hinsicht sind Lanzmanns Erfahrungen bei der Arbeit an *Shoah* aufschlussreich: »Dann bin ich in Treblinka angekommen, habe das Lager und diese symbolischen Gedenksteine gesehen: Ich habe entdeckt, dass es einen Bahnhof und ein Dorf namens Treblinka gibt. Das Schild ›Treblinka‹ auf der Straße und allein schon dieser Akt der Namensgebung waren ein außerordentlicher Schock für mich. Auf einmal wurde es wahr. Diese Orte sind so mit Schrecken beladen, dass sie dadurch ›legendär‹ werden. Da habe ich dann mein theoretisches Wissen, das Legendäre, das da in meiner Vorstellung existierte, mit der Wirklichkeit konfrontiert« (Lanzmann 2000: 110f.).

Claude Lanzmann bezieht in sein Verfahren im Unterschied zu Eberhard Fechner, der eine explizit rationale, sich von jeder Subjektivität des Erinnernden ablösende Sachaussage anstrebt, die unterschwelligen emotionalen, halbbewussten Faktoren des Erzählvorgangs seiner Protagonisten mit ein. Das führt zu ganz anderen Zusammenhängen als ein rein inhaltliches Informationsgeflecht: »Als ich z.B. die Bauern von Treblinka interviewe, stelle ich dem Dicken […] die Frage, ob er sich an den ersten Judentransport aus Warschau am 22. Juli 1942 erinnern kann. Er sagt, dass er sich noch sehr gut daran erinnert, und vergisst sofort, dass es um den ersten Transport geht, und versetzt sich in die Routine der Massenvernichtung und der Transporte, die er jeden Tag ankommen sah. Und daneben gibt es den Typen vom Bahnhof von Sobibór, der von der Stille […] bei der Ankunft des ersten Transports spricht. Wäre ich logisch vorgegangen, hätte ich ihn sofort danach bringen müssen. Ich habe das versucht, aber der Unterschied zwischen den Erzählungen war zu groß. Das passte überhaupt nicht zusammen, für den Dicken war die Szene schon Teil der Routine, während der andere sich plötzlich, wegen der Stille, bewusst war, Zeuge eines unerhörten Ereignisses gewesen zu sein« (ebd.: 117). Dieses Bewusstsein an sich färbt in der Erzählung auf den Vorgang ab und wird für seine sachliche Erscheinung durchaus wesentlich.

10 Siehe vor allem Pierre Nora: Zwischen Geschichte und Gedächtnis, Berlin 1990

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Eberhard Fechner geht logisch vor. Als er den Ablauf eines Tages in Majdanek rekonstruieren will, schneidet er dementsprechend alle Aussagen der Zeugen hintereinander, ohne auf atmosphärische, qualitative Unterschiede der Äußerungen und den Kontext ihres Zustandekommens zu achten – der Tag ist damit inhaltlich beschrieben, die Erlebnisse, die mit ihm verbunden waren und ihn charakterisieren, aber nicht. Ergänzend zu einer Reihe von Fotos werden z.B. folgende Sätze montiert: »Hier war die politische Abteilung, Lager von dem Kommandant, sein Adjutant, die ganze SS-Wachmannschaft dort wohnt. Es waren vier Kompanie, ungefähr 700, 800 Leute.« – »Unsere Baracken waren ziemlich außerhalb, die waren nicht mal mehr eingezäunt, also wir sind sozusagen im Freien oben gewesen.« – »Da hatte ich ein Zimmer, hier war mein Bett und hier an der Wand, da hing der Himmler.« – »Damals, in dieser Zeit, war die SS-Kantine hier, in dieser Baracke, später war die SS-Küche und -Kantine dann hier, in dieser Baracke.« – »Nicht weit von diesem Platz hat man das Haus für den Lagerkommandanten gebaut. Es war weiß getüncht, richtig pedantisch gemacht.« – »Und in diese Platz war die Bauhof, das ganze Bauleitung hier. Hier war die Hundestaffel.« – »Da war hier das Bad, die Gaskammer.« Man ist bereits etwas verwundert über den Hinweis auf das eigene Zimmer – mitten unter den Häftlingsaussagen befinden sich tatsächlich regelmäßig Äußerungen der Aufseherin Luzie Moschko, und obwohl sie aus einer räumlich und seelisch ganz anderen Situation heraus darstellen kann, werden ihre Sätze unkommentiert den Schilderungen der Opfer beigeordnet, als ob diese Unterschiede gar keine Rolle spielen würden. Bei den Äußerungen der Opfer erhebt sich fast bei jeder Formulierung das Bedürfnis, mehr zu erfahren, nachzufragen, die Folgesätze zu hören etc.: Was bedeutete es, angesichts des täglichen Elends immer auf das weiß getünchte Haus des Kommandanten zu blicken? Was bedeutete für einen Gefangenen die permanente Gegenwart der Hundestaffel? Der bereits erwähnte übergangslose Anschluss zur Gaskammer ist dann gar nicht mehr mitzuvollziehen (zumal es danach direkt mit der Schreinerei, Schusterei usw. weitergeht) – hier spätestens wäre es unerlässlich gewesen, zu verweilen, den einen Sprecher, der die Gaskammer erwähnt, weitersprechen und ihn schildern zu lassen, wie es war, mit dem permanenten Blick auf diesen Ort leben zu müssen.

Schon an den Arbeiten von James Young war deutlich geworden, dass die psychologischen Trauma-Forschungen über die Opfer des Nationalsozialismus wesentlich dazu geeignet sind, Gesichtspunkte zu den Merkmalen historischer Erinnerungsprozesse zu gewinnen. Dori Laub, Professor für Psychiatrie an der Yale-Universität, berichtet in seiner Darstellung *Zeugnis ablegen oder Die Schwierigkeiten des Zuhörens* (Laub 2000: 68-83) von einer denkwürdigen Situation: »Eine fast 70jährige Frau erzählte Interviewern des Fortunoff Videoarchivs für Holocaust-Zeugenaussagen an der Yale-Universität von den Erfahrungen, die sie in Auschwitz gemacht hatte. Sie war schmächtig, unscheinbar und sprach mit flüsternder Stimme überwiegend mit sich selbst. Obwohl sie über eine Katastrophe von überwältigenden Ausmaßen berichtete, war ihre Gegenwart kaum spürbar. Sie trat so behutsam auf, dass sie kaum eine Spur hinterließ. Erst als diese Frau ihre Erinnerungen als Augenzeugin des Aufstandes in Auschwitz schilderte, brach aus ihrer Erzählung plötzlich Intensität, Leidenschaft und Farbe hervor. Sie war auf einmal ganz präsent. ›Plötzlich‹, sagte sie, ›sahen wir vier Schornsteine explodieren und in Flammen aufgehen. Die Flammen schossen in den Himmel, Menschen rannten. Es

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

war unglaublich.‹ Die Worte der Frau hallten laut in der undurchdringlichen Stille des Raumes wider, so als wären sie das Echo der Begeisterungsschreie, die hinter dem Stacheldraht hervorbrachen, das Echo des panischen Ansturms losbrechender Menschen, der Widerhall der Schreie, Schüsse und Explosionen. Auf einmal herrschte nicht mehr die tödliche Zeitlosigkeit von Auschwitz. Ein gleißender Augenblick aus der Vergangenheit rauschte kometenhaft durch die gefrorene Stille und ließ die stumme, grabesähnliche Landschaft in einem Schauer aus Bild- und Klangfetzen zerbersten. Doch der Komet aus der Vergangenheit zog vorüber. Die Frau verfiel wieder in ihr Schweigen, und das Echo verklang. Sie verschloss sich erneut, und ihre Stimme nahm wieder den teilnahmslosen, fast monotonen und klagenden Ton an. Die Tore von Auschwitz waren erneut versiegelt, und der lastende Schleier der Auslöschung und Stille senkte sich herab. Die Intensität des Augenblicks, der Ausbruch ihrer Vitalität und ihres Widerstandes verpufften. Der Komet verschwand in der Ferne. Viele Monate später, auf einer Konferenz zu Fragen der Erziehung nach Auschwitz, sahen sich HistorikerInnen, PsychoanalytikerInnen und Kunstschaffende die auf Video aufgezeichnete Zeugenaussage der Frau an, um die damaligen Ereignisse besser zu verstehen. Eine lebhafte Debatte folgte. Historiker vertraten die Meinung, die Zeugenaussage sei nicht korrekt, da die Zahl der der Schornsteine falsch wiedergegeben worden war. Tatsächlich sei damals nur einer der vier Schornsteine gesprengt worden. Da sich das Gedächtnis der Frau in dieser Frage als unzuverlässig erwies, könne man auch ihrem übrigen Bericht keinen Glauben schenken. Historische Genauigkeit sei aber von größter Wichtigkeit, damit nicht die Verbreiter der ›Auschwitz-Lüge‹ das Ereignis des Holocaust insgesamt abstreiten könnten. Ein Psychoanalytiker, der am Interview der Frau teilgenommen hatte, widersprach heftig: ›Diese Frau sagte nicht über die Zahl der gesprengten Schornsteine aus. Hier geht es um etwas anderes – etwas Radikaleres und Wesentlicheres: Es geht darum, dass das Unvorstellbare sich ereignet. In Auschwitz war ein explodierender Schornstein genauso unwirklich wie vier. Die genaue Anzahl bedeutet weniger als die Tatsache, dass das Ereignis, welches kaum begreiflich war, eintrat. Die Frau legt Zeugnis davon ab, wie der alles bezwingende Rahmen von Auschwitz gesprengt wurde, der keine bewaffneten jüdischen Aufstände erlaubte. Sie bezeugt, wie die Grundlagen des Systems zerbrachen. Darin besteht die historische Wahrheit ihres Berichts.‹ Der Psychoanalytiker, der das Interview mit der Frau geführt hatte, war ich selbst« (ebd.: 70f.).

So singulär die von Dori Laub beschriebene Situation auch sein mag: Sie weist exemplarisch auf einen Sachverhalt hin, der für die Frage nach einer Methodik historischer Erinnerung wesentlich ist. Das wissenschaftliche Argument, mit der Schilderung der vier explodierten Schornsteine sei die historische Wahrheit verletzt, stimmt – zugleich ist aber nachvollziehbar, warum Dori Laub gerade dieser Schilderung eine nicht nur subjektive, sondern faktische Richtigkeit beimisst und dagegen protestiert, der Dame ihre Zuverlässigkeit abzusprechen: Er macht deutlich, dass die faktische Unrichtigkeit Ausdruck einer Wahrnehmung ist, die unter Umständen noch mehr als die »richtige« Variante empirisch ist und eine historische Realität trifft. In dem Bild der vier explodierten Schornsteine artikuliert sich die tatsächliche Bedeutung des Aufstandes und darin zumindest ein Teil der Wirklichkeit des Lagers. Dass ein Aufbegehren gegen Auschwitz als so unvorstellbar, überwältigend und befreiend erlebt wird, dokumentiert die totale Macht des Systems, von der man sich vollständig beherrscht fühlte, und wenn

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

es dann doch zu dem Aufstand kam, manifestiert sich darin zuletzt eine unzerstörbare menschliche Widerstandskraft, die auf die Möglichkeit der Freiheit hinweist und zu dem Lagergeschehen genauso hinzugehört wie die scheinbar zwingenden Realitäten der Zerstörung. Dies alles spricht aus der Schilderung der Zeugin und wäre bei einer korrekten Beschränkung auf den einen Schornstein unter Umständen gar nicht zur Erscheinung gekommen. Dieser Sachverhalt wirft die Frage auf, was überhaupt als »historische Wahrheit« gelten kann – ob also z.B. eine »subjektive« Innenperspektive auf historische Vorgänge zum Zwecke der »Wahrheitsfindung« tatsächlich auszuklammern ist (im Sinne von Fechners Herausschneiden der emotionalen Reaktionen seiner Interviewpartner zugunsten sachlicher Tatsachenwiedergabe bzw. der empirischen Wissenschaftlichkeit überhaupt) oder ob sie als ein Bestandteil der Erschließung historischer Faktizität aufzufassen wäre.

III.2.6.4. Klaus Wildenhahn: *Barmbek: Der Aufstand wird abgebrochen. Über den Hamburger Aufstand Oktober 1923* (1971)

Der andere Exponent des Norddeutschen Rundfunks, der neben Eberhard Fechner in den 60er und 70er Jahren den deutschen Fernsehdokumentarismus maßgeblich beeinflusst hat, war Klaus Wildenhahn. Entscheidend dafür waren nicht nur seine Filme – seinen ersten Langfilm hat Wildenhahn 1961 über den UNO-Generalsekretär Dag Hammarskjöld gedreht (*Der merkwürdige Tod des Herrn Hammarskjöld*, 45 Min.) –, sondern auch seine Lehrtätigkeit zwischen 1968 und 1972 an der Deutschen Film- und Fernsehakademie in Berlin. Wildenhahn hat sich ausführlich und engagiert zu den Aufgaben und ästhetischen Aspekten des Dokumentarfilms geäußert (siehe exemplarisch Wildenhahn 1975) und dabei vor allem den Ansatz des Direct Cinema, dessen Vertreter er 1964 in Mannheim persönlich kennen lernte und interviewte (Näser 2001: 265), methodisch in Deutschland zu begründen versucht.

In der bereits zitierten Studie über die »Hamburger Schule« des NDR haben Christian Hißnauer und Bernd Schmidt differenziert herausgearbeitet, wie Klaus Wildenhahn trotz seiner programmatischen Anknüpfung an das Direct Cinema letztlich vom Beginn seines filmischen Schaffens an seine eigenen ästhetischen Ausdrucksformen gesucht hat, die nicht selten erstaunlich vom amerikanischen Vorbild abwichen (Hißnauer/Schmidt 2013: 137-193). Während Leacock und seine Mitstreiter z.B. weitgehend auf Interviews verzichteten, weil ihnen diese bereits viel zu sehr in die spontane Dynamik der beobachteten Situationen einzugreifen schienen, setzte Wildenhahn von Anfang an maßgeblich auf das Gespräch. Den amerikanischen Filmen fehlte »eine Vertrautheit zwischen den Filmemachern und den Menschen vor der Kamera« (Roth 1982: 12) – Klaus Wildenhahn bemühte sich demgegenüber dezidiert um eine »Geste der Hinwendung« zum Gesprächspartner (Wildenhahn 1975: 209). Auch Kommentare sind bei ihm im Unterschied zum Direct Cinema wesentlicher Bestandteil der Darstellung (siehe Näser 2001: 269f.; Hißnauer/Schmidt 2013: 159, 172f., 178f.), ebenso der Einsatz von Archivmaterial (Hißnauer/Schmidt 2013: 172).

Obwohl sich Wildenhahns Positionen und seine filmische Praxis unmittelbar auf den geschichtlichen Dokumentarfilm beziehen lassen und seine Themen ausdrücklich politisch und soziologisch sind, hat er nur sehr wenige Arbeiten zu geschichtlichen Pro-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

blemstellungen im engeren Sinne produziert. Die soziale Dimension des gesellschaftlichen Lebens war ihm ein existenzielles Anliegen – ihr zeitlich-historischer Aspekt berührte ihn dagegen merkwürdig wenig. Eine Ausnahme bildet sein Film *Barmbek: Der Aufstand wird abgebrochen. Über den Hamburger Aufstand Oktober 1923*, produziert 1971 in Zusammenarbeit mit Gisela Tuchtenhagen und Reiner Etz. Im Unterschied zu vielen seiner Filmkollegen geht er in seiner historischen Untersuchung noch über die Zeit des Nationalsozialismus hinaus und bis in die 20er Jahre zurück.

Wildenhahn verbindet in seinem Film rein informative, auktorial formulierte Erzähltexte sowie vorgelesene Zitate mit Fotomaterial, Kamerafahrten durch die Hamburger Arbeiterviertel von 1971 und Interviews mit fünf der betroffenen Teilnehmer der damaligen Aufstände. Das Bildmaterial besteht insgesamt aus recht wenigen Fotos, die oft sehr ungenau bzw. schemenhaft sind, z.T. wiederholt oder sehr lange fixiert werden, um den Text unterbringen zu können. Damit wird die Darstellung bisweilen äußerst statisch, die Fotos erhalten einen rein illustrativen Charakter, weil sie inhaltlich und qualitativ nur wenig von dem vermitteln, was 1923 und in den folgenden Jahren tatsächlich geschehen ist. Die Texte wiederum – der Aufsatz des militärischen Leiters der KPD in Hamburg-Bermbek Hans Kippenberger (*Der Aufstand in Hamburg*, 1928), die Erinnerungen des Oberst Danner (*Ordnungspolizei Hamburg*, 1958) sowie der Polizeibericht *Der Kampfeinsatz der Schutzpolizei bei inneren Unruhen* (1926) von Oberstleutnant Hartenstein, dem Einsatzleiter der Polizei in Barmbek – geben über weite Passagen additiv die Chronologie der Ereignisse von den Anfängen des Aufstandes bis zu seinem Abbruch wieder (sehr überstrapaziert v.a. in 11.44-20.58). Bis in einzelne Kommentare hinein ist dem Film das aufklärerische Anliegen anzumerken, den Zuschauer über Zusammenhänge in Kenntnis zu setzen, die bislang sträflich übersehen oder gar verdrängt worden waren: Gleich zu Beginn z.B. heißt es: »Wenn in den Schulbüchern der Bundesrepublik von dieser Zeit gesprochen wird – dem Jahr 23 –, dann steht da: ›Umsturzversuche von links'. Vielmehr erfährt man nicht. In Hamburg z.B. gab es einen Aufstand, der zwei Tage währte« (00.48); später: »Für ihren Widerstand gegen Hitler zahlten die deutschen Arbeiter. Höher als jede andere Klasse. […] Es wird wenig davon gesprochen. Es wird besonders wenig von den Kommunisten gesprochen. Warum?« (06.34). Angekündigt werden die Texte durch Tafeln, die den Autor und die Herkunft seines Zitats über viele Sekunden und mehrfach benennen. Der Duktus wandelt sich sofort, wenn Ausschnitte aus den Erinnerungen der sowjetischen Journalistin Larissa Reissner vorgetragen werden, die die Ereignisse in Hamburg persönlich erlebt und festgehalten hat (*Hamburg auf den Barrikaden*, 1925). Ihre poetische und zugleich nüchtern-realistische Sprache verleiht den sonst meist spröden Tatsachenprotokollen einen Ausdruck, durch den die damalige dramatische Situation zu sprechen beginnt. Auch die bewegten Aufnahmen der Straßenzüge Barmbeks vermitteln etwas von der Atmosphäre der Hamburger Arbeiterviertel und unterstützen die historische Annäherungsbewegung.

Das qualitative Gegengewicht zu den lehrhaften, ästhetisch bisweilen amateurhaften und handwerklich schlichten Text/Bild-Passagen bilden bezeichnenderweise die Interviews. Auch hier machen es die technisch z.T. unausgereiften und künstlerisch zu engen Einstellungen (die Sprechenden werden phasenweise nur im Profil ohne Standpunktvariation und z.T. in einer einzigen, sehr nahen Einstellung gefilmt, siehe z.B. 26.51 oder 32.00) dem Zuschauer manchmal schwer, sich ungehindert dem Protagonis-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ten anzunähern, trotzdem gibt es viele Sequenzen, in denen die spontanen Äußerungen der Zeitzeugen, ihre Mimik, ihr Humor und dann wieder ihre tief moralischen Standpunkte unmittelbar erlebbar werden. Hier bricht der Film aus seiner starren, protokollarischen Ordnung aus und vermittelt einen einzigartigen Eindruck von dem Schicksal idealistischer Menschen, deren politischer Kampf tatsächlich zu Unrecht in Vergessenheit geraten ist. »Der Film formt aus ihren Erlebnissen einen historischen Diskurs« (Eva Orbanz und Hans Helmut Prinzler in Schröder 2000: 71), Lebensgeschichten »werden plastisch und bleiben zugleich historischer Beleg und Filter für politische Erkenntnisse. Eine nüchterne Weisheit geht von diesen Gesichtern aus, erstaunlich präzise, klare und realistische Ansichten, eine sympathische, schlichte Überzeugungskraft. Und etwas wird deutlich: Nie zitieren oder agitieren diese Frauen und Männer, nie werden sie fanatisch oder dogmatisch. Der Kommunismus war und ist für sie keine Heilslehre oder Ideologie, sondern eine natürliche, konkrete Forderung; der Klassenkampf kein theoretisches Konzept, sondern eine private, alltägliche Erfahrung, die sie ohne Pathos, Anklage oder Aggression formulieren, ohne Märtyrerpose oder den modischen Revolutionsjargon. Diese Erfahrung hieß für sie Hunger, Streik, Prozesse, Gefängnis, Konzentrationslager und ein Leben lang harte Arbeit. Der Film erhellt nicht nur ein in den Geschichtsbüchern noch immer verwaschen dargestelltes historisches Ereignis« (Donner 1972).

Mit der sinnlichen Nähe zu den sich erinnernden Protagonisten erreicht Wildenhahn eine dokumentarische Qualität, durch die ein scheinbar fernliegender geschichtlicher Vorgang wie die Hamburger Kämpfe von 1923 plötzlich an Relevanz gewinnt, historische Fragen aufwirft und Zusammenhänge eröffnet: Die ernsthafte und nachvollziehbare Haltung der Gesprächspartner, ihr existenzieller Einsatz und die Tragik ihres persönlichen Schicksals verleiht ihren Positionen und Handlungen eine Authentizität, die die üblichen Begriffe von kommunistischer Ideologie, Arbeiterkampf, Aufstand etc. inhaltslos werden lässt und dazu auffordert, die historischen Versuche, 1923 das Ruder noch einmal herumzureißen und die drohende politische Katastrophe abzuwenden, in einem neuen Lichte anzuschauen. Der Film bricht ein Stück weit die aus der Retrospektive so unausweichlich erscheinende Figur eines zwangsläufigen Hineinsteuerns in die nationalsozialistische Herrschaft auf und konfrontiert den Zuschauer mit der schwerwiegenden Frage, ob es nicht eine historische Alternative gegeben hätte.

Es ist die individuelle Ausstrahlung der verschiedenen interviewten Frauen und Männer, durch die sich die historischen Allgemeinbegriffe auflösen und die geschichtliche Situation zu einer Erfahrungstatsache wird. Wenn am Ende dann noch einmal jeder der porträtierten Akteure mit Bild und kurzem Abriss seiner meist ungeheuerlichen Geschichte (alle waren 7-12 Jahre in Gefängnis und KZ-Haft) aufgeführt wird und man sie als über Sechzigjährige im Nachklang des Films in ihrer Bescheidenheit, ihrem Engagement und mit ihren Einsichten lebendig vor sich hat, dann entsteht ein tiefer Respekt und ein Staunen darüber, dass diese Menschen so unbekannt geblieben sind. Ein biographisch-historischer Zusammenhang ist der Vergessenheit entrissen worden und hat einen konkreten und nachhaltigen geschichtlichen Erinnerungsprozess ausgelöst.

Dieses Ergebnis resultiert aus einer bewussten methodischen Zielsetzung Klaus Wildenhahns. Im Film selbst thematisiert er die Möglichkeit historischer Vergegen-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wärtigung. Einer seiner Protagonisten – Harry – formuliert im Interview: »Wobei ich der Meinung bin, dass es gar nicht schlecht ist, Geschichte mal so aus dem Gesichtswinkel von Lieschen Müller zu sehen. Ja, im Grunde sind wir ja alle Lieschen Müller, nicht wahr, es gibt keine großen Akten, die im Auswärtigen Amt oder in irgendeinem geheimen Amt lagern über uns, sondern wir sind Menschen, die Politik erlebt haben, und die Politik nur oder die Geschichte nur aus den Akten darzustellen ist zwar unerlässlich – das gehört dazu –, aber vom Menschen, der passiv oder aktiv beteiligt war an dieser Geschichte, glaube ich, dass die Geschichte dann doch eher vollständig wird. Man spricht so viel von Individualität oder von der Bedeutung des Menschen und vom Menschen im Mittelpunkt, aber in der Geschichtsforschung, da hört der Mensch im Mittelpunkt auf, da ist der Mensch nur ein Werkzeug irgendwelcher mehr oder weniger geheimnisvollen Mächte« (02.03). Wildenhahn stimmt dem im Interview selbst zu: »Aber mehr wollten wir ja eigentlich gar nicht – genau das wollten wir!« (03.16). Er versteht seinen Film als dezidierten Beitrag zu einer alternativen Geschichtsschreibung, die mit ästhetischen Mitteln Historie in den Individuen aufsucht und auf diesem Wege etwas von ihren Triebkräften aufspürt. Für die Bewusstheit dieses Ansatzes spricht die Tatsache, dass Klaus Wildenhahn am Ende des Films noch einmal Larissa Reissner mit den Worten zitiert: »Nachdem sie mit Waffen gesiegt hat, sucht die Bourgeoisie das verhasste Andenken an die kürzlich erlebte Gefahr mit Vergessenheit zu ersticken« (41.06). Erklärte Zielsetzung des Filmprojekts ist nicht nur die Erinnerung, sondern die Auseinandersetzung um sie: Sie entsteht nicht von selbst und ist nicht nur durch die Trägheit des Vergessens gefährdet, sondern wird auch bekämpft. Der gelernte Werkzeugmacher Willi, der acht Jahre lang in Zuchthaus und KZ verbracht hat, beschreibt seinen Eindruck vom Umgang mit den sozialistischen Protestbewegungen in Hamburg: »Schau dir den roten Wedding an – da sind wirklich Kämpfe gewesen, die monatelang gedauert haben. Wo ist der rote Wedding heute? […] Die Bürgerlichen, die spekulieren ja direkt auf die Vergesslichkeit der Menschen. Und vielleicht haben sie zu einem gewissen Teil Recht …« (11.14).

III.2.6.5. Marcel Ophüls: *Das Haus nebenan – Chronik einer französischen Stadt im Kriege* (1969)

Aufschlussreich für die beschriebenen Entwicklungstendenzen des historischen Dokumentarfilms ist der Interviewdokumentarismus des deutsch-französischen Filmemachers Marcel Ophüls. Ophüls wurde 1927 in Frankfurt a.M. als Sohn des jüdischen Film- und Theaterregisseurs Max Ophüls und der Schauspielerin Hilde Wall geboren. 1933 musste die Familie nach Frankreich emigrieren und 1940 über Spanien in die USA – nach Hollywood, wo der Vater als Regisseur arbeiten konnte. Nach dem 2. Weltkrieg kehrte die Familie aber wieder nach Europa zurück (zur Biographie siehe Bowinkelmann 2008: 115). Der junge Marcel Ophüls drehte im Paris der frühen 60er Jahre Spielfilme und befreundete sich u.a. mit Truffaut und Godard, wandte sich dann aber dem Dokumentarfilm zu. 1967 entstand *Munich ou la paix pour cent ans (Hundert Jahre ohne Krieg – Das Münchner Abkommen von 1938)*, bekannt für seine dokumentarische Methode wurde Ophüls vor allem aber durch *Le chagrin et la pitié* (*Das Haus nebenan. Chronik einer französischen Stadt*, 1969). Es folgten u.a. *Schuldig im Sinne der Anklage – Über die Nürnber-*

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ger Prozesse (1973-76) und *Hotel Terminus: Zeit und Leben des Klaus Barbie* (1988), für den Ophüls den Oscar für den besten Dokumentarfilm erhielt – ein sichtbarer Höhepunkt seines filmischen Schaffens. Auch danach blieb Ophüls seinem historischen Sujet treu und setzte sich in *Jours en novembre (Novembertage,*1991) mit dem Fall der Mauer und dem damit verbundenen geschichtlichen Wandel in Deutschland auseinander.

Le chagrin et la pitié (eigentlich also »Leid und Mitleid«) ist Ophüls' opus magnum – ein in Schwarzweiß gedrehter Film von 248 Minuten, in dem er 36 Zeitzeugen ausführlich zu Wort kommen lässt und wie in vielen seiner Filme die Zeit des Nationalsozialismus beleuchtet. Um sich nicht im Allgemeinen zu verlieren, entschied er sich für die Konzentration auf die Ereignisse einer einzigen Stadt: Clermont-Ferrand (zu der Entstehung des Films siehe Bowinkelmann 2008: 109f.). An diesem Ort trafen eine Reihe von historischen Linien zusammen, die für die gesamte Situation in Frankreich kennzeichnend waren: der Einfluss des nahegelegenen Vichy, Widerstand, Gründung der Bewegung »Libération«, programmatische Prozesse zuerst durch die Kollaborateure, dann gegen sie, Unterdrückung und Rache.

Die französische Produktion, an der auch der NDR und die Société Suisse de Radiodiffusion et de Télévision beteiligt waren, wurde z.T. auch in Deutschland gedreht (einige Gesprächspartner sind Deutsche und werden von Ophüls in ihrer Sprache befragt) – zeitgleich mit den untersuchten deutschen Dokumentarfilmen ist hier eine Arbeit entstanden, die den Inhalten und der Ästhetik dieser Filme sehr nahekam.

Der Film lässt sich viel Zeit für eine gründliche, differenzierte Rekonstruktion einer Chronologie der Ereignisse – und zwar nicht im Sinne einer linearen und additiven Überblicksdarstellung, sondern eines sich langsam ausbreitenden Geflechts von Erzählungen, Gegendarstellungen, Archivbildern, örtlichen Aufnahmen, Voice over-Kommentaren etc. Der eine Interviewpartner (der Radrennfahrer Raphaël Géminiani) behauptet, er habe in Clermont-Ferrand fast keine deutschen Soldaten gesehen (Teil II, 0.04.38), der andere (der Apotheken-Großhändler Verdier) betont: »Ich sah nur noch Helme und Deutsche«, Teil II, 0.05.00). Es äußern sich Gegner des Marschall Pétain, genauso aber auch Menschen, die ihn noch viele Jahre nach der Befreiung positiv beurteilen. Gerade die Widersprüche sind konstituierend für die nachhaltige und in die Tiefe gehende Wirkung des Films. Der Grund dafür liegt wesentlich in der Auswahl der Gesprächspartner. Ophüls ist es gelungen, die gegensätzlichsten Persönlichkeiten und Positionen zusammenzuführen: den ehemaligen Wehrmachtsoffizier Helmuth Tausend und französische Widerstandskämpfer (von den Brüdern Alexis und Louis Grave über Emile Coulaudon bis hin zu Pierre Mendès France), den damaligen Chef der Wirtschaftsabteilung der deutschen Militärverwaltung im besetzten Frankreich Elmar Michel und den Verfasser des Standardwerkes über die Kollaboration in Frankreich (*La Grande rafle du Vel d'Hiv*) Dr. Claude Lévy, den kritischen Zeitungsredakteur Roger Tounzé und den Kurzwarenhändler Marius Klein, der per Zeitungsannonce öffentlich machte, dass er kein Jude sei. Ophüls gelingt es, an einigen profilierten Persönlichkeiten diese Gegensätze exemplarisch und charakteristisch herauszupräparieren und somit die historischen Problemstellungen kenntlich zu machen. Mit Christian de la Mazière – damals als Franzose Kriegsfreiwilliger in der deutschen Waffen-SS und nach dem Krieg rechtsextremer Autor sowie Berater des <ytogolesischen Diktators Étienne Gnassingbé Eyadéma – führt er ausführliche Gespräche, in denen dieser unumwunden

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zugibt, wie ihn als jungen Menschen die deutsche Armee mit ihrer Disziplin und hierarchischen Ordnung beeindruckt habe (Teil I, 1.05.30) und wie er die Aufmärsche in Nürnberg sowie die rituellen Formen des Nationalsozialismus als neue Religion mit den zeremoniellen Qualitäten einer Messe erlebt habe (Teil II, 1.25.26-29.13). Ebenso kommt der Kommunist Jacques Duclos zu Wort, der während der Dreharbeiten für das Präsidentenamt kandidierte. Der deutsche Artillerie-General Walter Warlimont und Hitlers Chefdolmetscher Paul-Otto Schmidt werden auf deutscher Seite befragt, noch prominenter in die welthistorischen Entscheidungen eingebunden waren Persönlichkeiten wie der Diplomat Edward Spears und vor allem Sir Anthony Eden (damals Außenminister), die von britischer Seite aus die Vorgänge beleuchten.

Nicht nur durch die gegensätzlichen Positionen, sondern auch durch die oft gezielt antithetisch arbeitende Montage werden Kontraste erzeugt, die dem Zuschauer abverlangen, vorgefasste Urteile in Frage zu stellen und sich den historischen Ereignissen neu zu stellen. Dies ist Marcel Ophüls so gut gelungen, dass er auf französischer Seite auf massiven Widerstand stieß und der Film lange Zeit in Frankreich gar nicht gezeigt werden konnte: Die Kino-Uraufführung in Paris war erst knapp zwei Jahre nach der Erstausstrahlung in der BRD (ARD, 18. und 21.09.1969) möglich, das französische Fernsehen zeigte den Film im Oktober 1981. Der Dokumentation gelang es, den Mythos vom heldenhaften Widerstand der Franzosen unter de Gaulle gegen die Nazi-Herrschaft in ihrem Land aufzubrechen und die Kooperationsbereitschaft mit dem Nazismus nachzuweisen, die bis in ideologische Sympathien und antisemitische Agitationen reichte. Dies stellte das historische Selbstbild Frankreichs eklatant in Frage. Dementsprechend war es de Gaulle selbst, der die Ausstrahlung des Films verhindern wollte (siehe Ophüls in Eue 2013: 21).

Die Montage konfrontiert nicht nur Interviewaussagen miteinander, sondern auch diese Aussagen mit historischen Filmaufnahmen – und zwar in beide Richtungen: Filmsequenzen stellen Aussagen in Frage, aber auch Zeitzeugenaussagen die (z.T. propagandistischen) Filmaufnahmen. Wenn man am Ende des zweiten Teils erfährt, mit welcher Brutalität, Menschenverachtung und rechtlicher Willkür nach der Befreiung die Kollaborateure behandelt wurden, entblößt der direkt dagegen geschnittene flammende Aufruf des Redners der Nationalen Befreiungsbewegung d'Astier (»Lasst die Köpfe der Verräter rollen. Das ist Gerechtigkeit«, Teil II, 1.53.55) seinen Zynismus und seine ideologische Verblendung. Fraglose moralische Kategorien werden grundlegend verunsichert: Nazimitläufern gegenüber entsteht Mitgefühl, die Schilderungen des ruhigen und über alle Rachegefühle erhabenen Bauern und Résistance-Mitgliedes Louis Grave über seine Rückkehr aus Buchenwald und die Wiederbegegnung mit den Denunzianten im Dorf (Teil II, 1.56.51) wenden die Empathie des Zuschauers aber wieder auf die Opfer des Regimes – zumal direkt im Anschluss der Wehrmachtsoffizier Helmuth Tausend gezeigt wird, der Stolz auf seine Kriegsorden verweist und die Infragestellung solcher Symbole mit dem Neid der Leute erklärt, die solche Orden eben nicht erhalten hätten, weil sie nicht an der Front gewesen seien …

Marcel Ophüls gelingt eine Dekonstruktion bestehender historischer Urteile zugunsten einer aktiven geschichtlichen Reflexion. Der Film beginnt in Deutschland und richtet den Blick damit auf den Ort, von dem letztlich auch die Tragödie der französischen Stadt Clermont-Ferrand ausging. Ophüls beginnt bei den Tätern selbst. Die erste

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Szene zeigt den erwähnten Wehrmachtsoffizier Tausend bei der Hochzeit seines Sohnes. Die Hochzeitsgesellschaft betritt die Kirche von Fallingbostel, später sitzt sie im festlich geschmückten Raum einer Gaststätte und der stolze Soldat und Vater hält eine Rede, in der er an die Vergangenheit erinnert: »Als ich und eure Mutter vor dreißig Jahren, also 1939 heirateten, da war der Himmel noch hell, aber schon schwebten die ersten dunklen Wolken, die Wolken des 2. Weltkrieges über uns und sechs Jahre schwerster Trennung: Das waren unsere ersten Ehejahre. Alle, die wir heute hier zusammen sind, wünschen euch von Herzen, dass euch diese Prüfungen erspart bleiben. Deshalb wollen wir unser Glas erheben und unserem Brautpaar wünschen, dass sie ewigen Frieden nicht nur im eigenen Heim, sondern auch ewigen Frieden bei uns in der Bundesrepublik erleben. Sehr zum Wohle« (Teil I, 0.01.13). Die filmische Darstellung setzt also unmittelbar mit einer Erinnerungsgeste ein und richtet das Bewusstsein des Zuschauers auf den Vorgang einer historischen Rückschau – mit all ihren Verzerrungen und Verkürzungen. Durch die Anwesenheit unterschiedlicher Generationen im Raum, den Tonfall der Erzählung, den Rückgriff auf vergangene Ereignisse und durch die schon vor dem Beginn der Trauung gezeigten Bilder vom Ehrenmal für die im 1. Weltkrieg Gefallenen entsteht eine Wahrnehmung von Zeit, die zum Ausgangspunkt der historischen Erinnerungstätigkeit wird.

Schon die erste Interviewszene (sie schließt an einige Aufnahmen von Clermont-Ferrand und einen Off-Kommentar an) konterkariert den Auftritt des deutschen Offiziers: Sie ist auffallend ähnlich aufgebaut, indem wieder ein Vater dem lauschenden Kreis seiner Familie erzählt, wie es damals gewesen sei – diesmal aber ein Franzose in Clermont-Ferrand selbst (Teil I, 00.02.34.). Der Apotheken-Großhändler und Teilnehmer an der Résistance Marcel Verdier schildert, wie die beiden wesentlichen Gefühle während seiner Aktivitäten im Widerstand Leid und Mitleid gewesen seien, und liefert damit die Motive für den Filmtitel. Die Parallelität des Bildaufbaus bei gleichzeitiger inhaltlicher Gegensätzlichkeit präpariert das Spannungsverhältnis sich widersprechender Positionen heraus, sodass der Zuschauer sofort auf seine eigene Urteilstätigkeit zurückgeworfen wird und realisiert, dass es bei diesem historischen Filmprojekt um eine höchst anspruchsvolle und politische Aufgabenstellung geht.

In seinem Zentrum steht die Erzählung. Auch Marcel Ophüls geht für seine historische Rekonstruktionsarbeit an unterschiedlichste Orte, um deren atmosphärische Ausstrahlung und Symbolik zu nutzen, welche die angestrebten Erinnerungsprozesse unterstützen sollen. Insgesamt ist *Le chagrin et la pitié* aber kompositorisch maßgeblich auf der Vielzahl der Interviews aufgebaut. Diese Gespräche erfüllen sehr verschiedene Funktionen: Sie veranschaulichen und konkretisieren durch persönliche Schilderungen die vorher allgemeiner angesprochenen historischen Vorgänge, sie differenzieren durch die charakterisierten Kontrastierungen verschiedener Standpunkte bestehende historische Urteile, sie individualisieren aber auch die historischen Begriffe: »Résistance« wird durch die Begegnung mit ihren so unterschiedlichen Vertretern wie dem sozialistischen Bauern Grave über den späteren Funktionär einer antialgerischen Terrororganisation Bidault bis hin zum konservativen, aus seiner Abneigung gegen den Kommunismus keinen Hehl machenden Colonel Raymond Sarton du Jonchay zu einer ausgesprochen vielgestaltigen Bewegung, »deutsche Soldaten« zeigen sich in ihrer Haltung genauso als unverbesserliche, dumpfe Militaristen wie als skeptisch gewordene, über das Ende

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hitlers dankbare Männer, ein Anwalt wie Maître Henri Rochat verleiht dem Begriff der »Gerechtigkeit« durch sein Pochen auf die Pflicht eines Verteidigers, ohne Ansicht der Person sowohl die von den Kollaborateuren angeklagten Menschen als auch nach der Befreiung die Kollaborateure selber zu verteidigen (Teil II, 1.52.19), Bedeutung.

Vor allem aber steht hinter den Interviews die Intention, den historischen Hergang zu rekonstruieren. Hierin unterscheidet sich der Film am deutlichsten von den Dokumentationen Nestlers, Grabes, Runges und Wildenhahns in den 60ern: Die Quantität der Interviews hat auch damit zu tun, dass Marcel Ophüls nicht juristisch, aber empirisch belegen und argumentieren will. Er betont zwar selbst, dass es ihm immer ein wesentliches Anliegen gewesen sei, durch die Interviews dem Zuschauer die Möglichkeit zu geben, seine Protagonisten als Menschen kennen zu lernen (Kürten 2016: 2), und tatsächlich verfolgt er nie die Technik eines Eberhard Fechners, am Schneidetisch Dialoge zu konstruieren, die es nie gab. Er lässt sich viel Zeit in seinen Gesprächen, sodass der Zuschauer den Interviewten oft sehr nahekommt. Sie sind bei Ophüls nie Stichwortgeber oder Lieferanten von autorisierten Beweisen. Trotzdem sind es so viele, dass man nicht lange bei einem von ihnen verweilen kann. Sie erscheinen in klar begrenzten Gesprächsausschnitten, von denen am Ende aber wieder übergeleitet wird zu dem übergeordneten Sachzusammenhang: der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus in Clermont-Ferrand bzw. in Frankreich überhaupt. So erhalten dann auch die Archivaufnahmen ihren entsprechenden quantitativen Stellenwert: Ausgedehnte deutsche und französische Wochenschausequenzen, Propagandaszenen über den 1. Weltkrieg, private Archivbilder, ausführlich zitierte und fotografierte Zeitungsartikel, Kabarettaufnahmen, Kinoausschnitte u.a. dienen zur Veranschaulichung der historischen Ereignisse und rücken die Dokumentation phasenweise in die Nähe des Kompilationsfilms.

Marcel Ophüls möchte letztlich herausfinden, wie sich die Landsleute im Unterschied zu der späteren Mythenbildung in der Nachkriegszeit und bis in die 70er Jahre hinein während der Besatzungszeit tatsächlich verhalten haben. Diese aufklärerische Tendenz ist verständlich, denkt man an die historischen Verzerrungen und das Ausweichen vor der Verantwortung – natürlich auch in Deutschland, wo man sich, wie einige Interviews zeigen, noch Ende der 60er Jahre seiner Taten unter Hitler rühmen, das Elsass als eigentlich deutsch bezeichnen und die Niederlage im Krieg bedauern konnte. Ophüls geht es weniger um das historische Individuum selbst – da sind die zeitgleich produzierenden Runge und Grabe konsequenter. Sein Anliegen ist analytischer und zielt stärker auf die Aufdeckung verborgener kollektiver Zusammenhänge der Geschichte.

Avantgardistisch wirkt der Film in den Momenten, in denen Ophüls ähnlich wie einige Jahre zuvor Jean Rouch und Edgar Morin in *Chronique d'un été* als Interviewender offensiv in Erscheinung tritt. Oft hört man seine Fragen, ebenso seine spontanen emotionalen Reaktionen, manchmal ist er mit dem Gesprächspartner zusammen im Bild, und an einer Stelle wird seine Anwesenheit sogar symbolisch hervorgehoben: Im Interview mit Madame Solange, die nach der Befreiung zu 15 Jahren Haft wegen angeblicher Denunziation verurteilt wurde, sieht man Ophüls für einen längeren Moment im Spiegel des Friseursalons der Dame (Teil II, 1.46.49) – seine Anwesenheit bekommt dadurch einen etwas unwirklichen, doppeldeutigen Charakter im Sinne eines immateriellen,

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

allgegenwärtigen Beobachters, der in das Gewissen der für Marschall Pétain sympathisierenden Madame hineinleuchtet, und zugleich einer Verbildlichung von Selbstwahrnehmung. Ophüls thematisiert hier seine eigene Rolle als Fragender, der gerade in dieser Szene in die intimsten, schmerzlichsten Erinnerungen einer älteren Frau eindringt. Diese Einstellungen, in denen Ophüls sich bewusst zum Gegenstand seines eigenen Filmes macht, zeichnen sich also durch ein hohes Maß an Selbstreflexivität aus, die schon weit in die Dokumentarästhetik der späteren Jahrzehnte voraus weist.

Marcel Ophüls tritt nicht hinter seinen Gegenstand zurück, sondern bezieht sich in die Ästhetik seiner Darstellung offensiv mit ein. Er durchkreuzt eine naive filmische Abbildhaltung und nötigt dem Rezipienten ab, auch die subjektiven Stellungnahmen des Regisseurs zur Kenntnis zu nehmen und in die Auseinandersetzung mit dem dargestellten Inhalt einzubeziehen. Anders als Michail Romm in *Der gewöhnliche Faschismus* suggeriert er dabei aber nicht, dass seine Position die richtige sei – die Widersprüche und Antwortlosigkeiten der Darstellung bestätigen nicht das eigene Weltbild, sondern befreien von vorgefassten Denkgewohnheiten und provozieren zu eigenständiger Urteilsbildung.

III.2.7. »History goes pop«?[11] – Konsequenzen des Konstruktivismus für den geschichtlichen Dokumentarfilm

Der historische Dokumentarfilm erfuhr, wie gezeigt werden konnte, eine entscheidende Grundlegung in den Jahren 1967 bis 1972 durch die Ausarbeitung des Interviewdokumentarismus. Eine maßgebliche Zäsur für seine weitere Entwicklung bildet das in Kap. III.1.3. dargestellte Paradigma des Konstruktivismus. Dessen philosophische Ausformulierung in den 70er Jahren durch Watzlawick, von Glasersfeld, von Foerster u.a. fand früh seinen Niederschlag in der Geschichtswissenschaft. Jörg Baberowski skizziert die Position, die sich im wissenschaftlichen Umgang mit der Geschichte etablierte: »Die Geschichte hat keine Richtung, sie hat keinen Sinn, keinen Anfang und kein Ende. Sie ist, was die diskursiven Praktiken aus ihr machen. […] Praktiken, in denen sich das Subjekt konstituiert« (Baberowski 2005: 196). Zeitgleich mit der Philosophie des Konstruktivismus interpretiert Hayden White bereits 1973 in seiner Arbeit *Metahistory: The historical imagination in nineteenth century europe* (dt.: *Metahistory: Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, 1991) Geschichte als »Narration« und spricht ihrer Wissenschaft die Möglichkeit ab, Tatsachendarstellung zu sein. An anderer Stelle formuliert White: »Der Modernismus löst die Probleme, die der traditionelle Realismus aufwirft – nämlich: wie kann die Realität realistisch repräsentiert werden? –, indem er einfach die Basis aufgibt, auf der der Realismus als Opposition von Fakt und Fiktion konstruiert wird. Die Ablehnung der Realität eines Ereignisses untergräbt genau den Begriff des ›Faktums‹, an dem der traditionelle Realismus orientiert war. Damit ist das Tabu gebrochen, das (außer im offenkundig ›phantastischen‹ Diskurs) eine Vermischung von Fakten und Fiktion unterbindet« (White 2003: 194). Fredric Jameson diagnostiziert vor diesem Hintergrund bereits 1988 ein »Verschwinden des historischen Referenten«,

11 So der Titel der von Barbara Korte und Sylvia Paletschek 2009 herausgegebenen Aufsatzsammlung über die neuere Entwicklung filmischer Geschichtsdarstellung.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

da »die Vergangenheit als ›Referent‹ schrittweise in Klammern gesetzt [werde], bis sie schließlich ganz ausgelöscht ist und nur mehr ›Texte‹ hinterlässt«. Geschichte werde zur »abwesenden Ursache«, unzugänglich und damit nicht produktiv aufzuarbeiten (zit. in Keilbach 2010: 249). Die Konsequenzen für die Darstellung von Geschichte sieht Robert Rosenstone 1995 deutlich vorgezeichnet: »Während die professionellen Historiker, von wenigen Ausnahmen abgesehen, weiterhin ganz traditionell schreiben, haben einige eher unbekannte Filmemacher und Videographen damit begonnen, eine Art von Geschichtsschreibung zu entwickeln, die wir getrost postmodern nennen können. […] Die postmoderne Geschichtsschreibung wurde geboren, sie lebt, und es geht ihr im Augenblick gut. Sie existiert weniger auf Seiten als auf Leinwänden, und sie ist die Schöpfung von Filmemachern und Videographen« (Rosenstone 2003: 45). Als Kennzeichen des postmodernen Films nennt Rosenstone Selbstreflexivität, Multiperspektivität, Vermeidung von Linearität, Ironisierung des Erzählvorgangs, humoristisch-respektlose Annäherung an die Vergangenheit, Begrüßung von Widersprüchen, Fragmentarischem und Parteilichkeit, fiktionale Veränderung von Ereignissen, Gegenwart als Ausgangspunkt des Darstellungsinteresses (Rosenstone 2003: 46).

Judith Keilbach verweist auf Jean Baudrillard, der bereits 1978 die Entwicklung historischer Wissenschaft auf den Film bezieht: »Aus dem Verlust von Geschichte resultiere ihr triumphaler Einzug ins Kino, wo Geschichte fetischisiert werde, um ihren Verlust zu verbergen« (Keilbach 2010: 249). Damit ist eine Entwicklung beschrieben, die Barbara Korte und Sylvia Paletschek schließlich unter dem Titel »History goes pop« zusammenfassen (Korte/Paletschek 2009). Die Aufarbeitung und Darstellung von Geschichte verlagert sich tatsächlich seit den 80ern unaufhaltsam von den wissenschaftlichen Institutionen in die öffentlichen Medien und ins Kino – während sich Fachhistoriker mit den erkenntnistheoretischen Unsicherheiten historischer Methodik auseinandersetzen, bringen Fernsehanstalten und Kinoproduzenten filmische Darstellungen hervor, die das gesellschaftliche Bedürfnis nach Geschichtsbildern in einem inzwischen fast inflationären Ausmaß bedienen. Jubiläen wie der hundertste Jahrestag des Ausbruchs des 1. Weltkrieges, 500 Jahre Luther und die Reformation, 50 Jahre Achtundsechzig, 30 Jahre Mauerfall bilden Anlässe für unzählige Spiel- und Dokumentarfilme, in unterschiedlichen History-Formaten werden im Fernsehen täglich Geschichtssendungen ausgestrahlt, und Blockbuster wie *300* (über den Kampf der Spartaner gegen die Perser; Zack Snyder, 2006), Spielbergs *Schindler's List* (1993) oder *Der Baader Meinhof Komplex* (Bernd Eichinger, 2008) erreichen im Kino ein Millionenpublikum.

Man wird der Popularisierung von Geschichte nicht gerecht, wenn man sie nur aus der Jagd nach Quoten und Kinobesuchern herleitet, denn diese Erklärung beantwortet nicht, warum überhaupt ein Bedürfnis im Publikum besteht, das man so erfolgreich bedienen kann. Korte und Paletschek weisen darauf hin, dass seit den 80er Jahren ein kontinuierlich sich steigerndes Interesse an der Geschichte besteht, das sich nicht nur in den Filmproduktionen niederschlägt, sondern auch in Unterhaltungsliteratur, Ausstellungen, Mittelaltermärkten, Computerspielen und Internet: »Wie nie zuvor ist Geschichte in den Alltag eingedrungen und scheint dabei verschiedenste Bedürfnisse zu befriedigen: nach historischer Bildung und Unterhaltung, nach Entspannung und Zerstreuung, nach Identität und Orientierung, nach Abenteuer und Exotismus, nach neuen Erfahrungen und Erlebniswelten oder auch nach einer Flucht aus dem Alltag in eine

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Vergangenheit, die überschaubar und weniger komplex erscheint als die Gegenwart« (Korte/Paletschek 2009: 9).

Dieses eigentümliche Verhältnis eines erkenntnismäßigen »Verlustes von Geschichte« und eines gleichzeitigen gesteigerten Interesses an ihr konfrontiert den Geschichtsfilm mit einer grundlegenden Herausforderung: Einerseits kommt ihm die Aufgabe einer möglichst lebendigen Hinführung an die Geschichte zu, andererseits muss er sich selber gegenüber Rechenschaft ablegen über die Angemessenheit seiner Methodik. Fakt und Fiktion werden seitdem in immer neuen Spielarten aufeinander bezogen – das Ergebnis sind diverse Varianten hybrider Formen, die unterschiedliche ästhetische Verfahren z.T. fließend ineinander übergehen lassen.

Eine der wichtigsten dieser hybriden Formen ist das viel beschriebene und diskutierte »Doku-Drama«.[12] Es hat seine Vorläufer schon Anfang der 70er Jahre in Produktionen wie der bereits erwähnten *Operation Walküre* von 1971 (Hißnauer 2010: 306). Zum eigentlichen Durchbruch ist es aber durch die für den NDR gedrehten Fernsehfilme Heinrich Breloers und Horst Königsteins in den 80er Jahren gekommen, die ihren Höhepunkt in dem 1997 entstanden Zweiteiler *Todesspiel* (über die Ereignisse im »Deutschen Herbst« 1977) erreichten und bis heute in Produktionen wie *Speer und Er* (2005) oder *Brecht* (2019) ihre Fortsetzung erfahren. Sie verbinden dokumentarisches Archivmaterial mit Zeitzeugeninterviews und nachgestellten Szenen: »[Wir] machen für die Zuschauer ein Ganzes daraus und geben ihnen ein Stück aufgelöster Geschichte zurück« (Breloer in Feil 2003: 116). Im Unterschied z.B. zu Morris' *Thin blue line* geht es in den Spielszenen nicht um kurze, verfremdete Sequenzen, die chiffrenartig ein bedeutungshaftes und atmosphärisches Signal setzen, sondern um ein Auffüllen des fehlenden empirischen Materials zwecks Veranschaulichung und Verlebendigung. Die gleichberechtigte Verwendung dokumentarischer Elemente und Reenactments dient einer Vereinheitlichung von faktischem Bericht und Fiktion, die wiederum die Funktion hat, die Unmittelbarkeit historischer Wahrnehmung zu garantieren. Zielsetzung ist für Heinrich Breloer das »Ganze« des geschichtlichen Ereignisses – es soll ein Zusammenhang der Geschichte dargestellt werden, bei dem die empirische Urteilsgrundlage dem Zwecke gedanklicher und emotionaler Geschlossenheit untergeordnet wird. Historischer Stoff wird als Grundlage einer »wahren Geschichte« verwendet, um ihn »im Modus des Dramas« (Steinle 2009: 149) zu entfalten und auf diesem Wege die Einheit eines zielgerichteten, spannungsgeladenen Handlungsgeschehens zu suggerieren, das die befriedigende Konsistenz eines Zusammenhangs gewährleistet.

Die Kritik am Doku-Drama setzt genau hier an: Die Spielszenen täuschten eine Geschlossenheit und Transparenz der Geschichte vor, die sie gar nicht habe, Widersprüche würden übergangen, die Oberflächenreize des Dekors einer interpretatorischen Analyse vorgezogen, der Zusammenhang der gespielten Handlung werde als objektive Wahrheit ausgegeben und das dokumentarische Material aus der Darstellung weitgehend verdrängt (siehe Hißnauer 2010: 310) – letztlich spricht hieraus der grundsätzliche Vorwurf der Verletzung geschichtlicher Tatbestände. Tatsächlich fällt z.B. bei *Todesspiel* auf, dass bei aller Unmittelbarkeit der nachgestellten Szene, Eindringlichkeit mancher Zeitzeugenaussage und Dramatik der Ereignisse die eigentliche Frage, um

12 Zur Debatte um den Begriff siehe Ebbrecht/Steinle 2008 und Hißnauer 2008

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die sich die Darstellung drehen müsste, gar nicht behandelt wird: das Zustandekommen der thematisierten historischen Situation und damit vor allem auch die Motive der Handelnden, die Gründe der seit Ende der 60er Jahre Deutschland erschütternden Auseinandersetzung der Generationen. Genauso fehlt eine in den Film integrierte, methodisch bewusste Reflexion über die Herkunft und den Aussagewert der verwendeten Archivbilder – solche Elemente werden der Dramaturgie einer spannungserzeugenden Handlung untergeordnet. So konstatiert Thomas Elsaesser: »Die wechselnden Perspektiven erzeugen große Dramatik und menschliches Interesse, aber verschleiern zugleich geschickt, was bezeichnenderweise abwesend ist« (Elsaesser 2006/2007: 54) – nicht die Ambivalenz jener Jahre habe im Darstellungsinteresse Breloers gelegen, sondern eine Identifikation v.a. mit Ex-Kanzler Schmidt (ebd.: 57). Die Akzentverschiebung, die mit dieser Intention verbunden war, wurde mehrfach beschrieben. Nikolaus von Festenberg kritisierte schon 1997: »Breloers Film und Buch zeigen die terroristischen Täter als Schemen. In den Texten ihrer Botschaften regiert das Passiv, herrschen anonymisierende Formulierungen vor. Das Subjekt erscheint wie ausgelöscht. Formeln ersetzen die Wirklichkeit« (Festenberg 1997: 172). Zugunsten seiner Deutung manipuliere Breloer das Quellenmaterial (Schütz 2014: 397), historische Widersprüche würden bewusst geglättet (ebd.: 398f.), sein eigener Kommentar aus dem Off »wirkt nicht nur ordnend, sondern zum Teil wertend und gibt dadurch eine bestimmte Lesart des zuvor im Interview Gesagten oder durch Bilder des nachfolgend Gezeigten vor«, und die Interviews selbst seien bereits stark auf gewünschte Aussagen hingeführt (Schumacher 2011: 70f. u. 92). Die Befreiung der »Landshut« wird als »Happy End« inszeniert, die RAF-Mitglieder als »größenwahnsinnige Verbrecher« bezeichnet, Schleyers NS-Verstrickung dagegen relativiert und das staatliche Vorgehen als unabwendbar hingestellt (ebd.: 81, 88, 90 u. 95). Dieses Vorgehen habe nicht zuletzt Konsequenzen für die Auffassung von Geschichte. Julia Schumacher entdeckt in Breloers Darstellung eine Position, die in den Vorgängen von 1977 »ein nahezu abgeschlossenes historisches Ereignis« sieht – »in dem durch *Todesspiel* veranschaulichten Diskurs ist Vergangenheitsbewältigung nicht mehr als gesellschaftliches Bedürfnis erfahrbar« (ebd.: 100 u. 106).

Hier ist nicht der Ort, das Doku-Drama in seinen diversen Erscheinungsformen sowie die zahlreichen gleichzeitigen alternativen Ansätze dazu zu referieren und zu diskutieren, zumal einige Repräsentanten des gegenwärtigen Dokumentarfilms wie Harun Farocki, Romuald Karmakar und Volker Koepp im Vergleich mit den Arbeiten Andres Veiels ohnehin an späterer Stelle ausführlicher behandelt werden. Es geht an dieser Stelle vielmehr darum, die Problemstellung kenntlich zu machen, mit der sich der heutige historische Dokumentarfilm auseinander zu setzen hat und auf die auch das filmische Werk Andres Veiels auftrifft.

Der Verzicht auf einen historischen Wirklichkeitsanspruch kann auf der einen Seite zu einer Verselbständigung der am subjektiven Erlebnis interessierten Fiktion führen, wie dies über das Doku-Drama hinaus in unzähligen Varianten heutigen Geschichtskinos und -fernsehens geschieht – von Sendungen des ZDF unter Knopp und Blumenberg über Doku-soaps wie dem *Schwarzwaldhaus 1902* (SWR/ARD 2001/2) bis hin zu Krimis, die geschichtliche Themen aufgreifen, diese letztlich aber einem Unterhaltungsbedürfnis unterwerfen, das den historischen Inhalt eher instrumentalisiert als untersucht (in Dominik Grafs 2017 ausgestrahltem Tatort *Der rote Schatten* z.B. wird die Frage thema-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tisiert, ob die RAF-Mitglieder in Stammheim 1977 nicht doch getötet wurden – eine Mischung aus historischen Spekulationen, lehrfilmartig aneinandergereihten, bis zum Klischee erstarrten Archivbildern, aus Nacktaufnahmen der Polizeichefin und einem Beziehungsdrama, das mit dem Thema gar nichts zu tun hat). Gegenüber dem positivistischen Wissenschaftsbetrieb, der an einem alten Wirklichkeitsbegriff festhält, macht sich mit solchen Filmen das Erlebnisbedürfnis des Subjekts geltend – wenn Geschichte ein Narrativ ist, dann tritt die Fiktion mit ihrem umfassenden Erlebniswert in ihre Rechte. Dies führt allerdings, wie am Beispiel des *Todesspiels* skizziert, leicht zu der Verdrängung eines selbstreflexiven Methodenbewusstseins und zu einer Ausblendung der durch das dokumentarische Material herausgeforderten Sachanalyse. In letzter Konsequenz gehen aus einer solchen Haltung dann Spielfilme hervor, die ein historisches Thema zum Inhalt haben, genau recherchiert sind, um die Autorität »tatsächlicher Wahrheit« reklamieren zu können, zugleich aber im Spiel bleiben, das den Unterhaltungswert höher als den Erkenntniswert stellt – man denke an Produktionen wie *Der Untergang* von Oliver Hirschbiegel (2004).[13]

Auf der anderen Seite stoßen wir auf eine große Breite an filmischen Ansätzen, die hochartifizielle Selbstbefragungen über die Konstruktion von geschichtlichen Bildern und die Mechanismen ihrer Rezeption unternehmen – als eine der Möglichkeiten ist bereits der Essayfilm angesprochen worden. Ähnlich wie Chris Marker ist z.B. Harun Farocki mit seinem Film *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988) daran interessiert, durch das Gegeneinander- und Nebeneinandersetzen einer Fülle unterschiedlichster, die NS-Zeit genauso wie die Gegenwart betreffender Bilder wie Zeichnungen, Fotografien, Filmsequenzen aus historischen Archiven, Spielfilmen oder aktuellen Aufnahmen aus der technischen Welt Korrelationen herzustellen, durch die sich die Bilder gegenseitig kommentieren und z.T. auch entlarven. Es geht also um die Wirklichkeit von Bildern, »deren manipulative Qualität zu dekuvrieren das zentrale Anliegen Farockis [ist …]. Das verloren gegangene Vertrauen in die suggestive Evidenz der Bilder ersetzt Farocki nicht durch eine neue, autoritativ abgesicherte Haltung, die nicht angreifbar wäre: Er tritt als Vermittler auf, der trotz oder gerade aufgrund der Vielzahl der verschiedenen Bilder und ihrer Diskurse nicht vorgibt, diese analytisch durchdrungen zu haben. Er isoliert Bilder aus ihrem ephemeren Funktionszusammenhang, um die vermeintlich monadische Aussage, die ihnen eingeschrieben ist, zu untersuchen. Dabei rücken die Voraussetzungen der Bildproduktion und -verwertung in den Mittelpunkt« (Meyer 2005: 165 u. 175).

Diese Filme sind stark geprägt von dem Gestus der Distanz – es äußert sich in ihnen immer wieder die Intention der Kritik im Sinne einer Bewusstwerdung unhinterfragter Seh- und Denkgewohnheiten. Der Weg zum Gegenstand kann aus der Sicht dieser Positionen nicht über die Selbstreflexion des erkennenden Subjekts hinweggehen, und insofern muss zunächst Abstand genommen werden vom Inhalt, also der Geschichte. Es wird infrage gestellt, dass dieser Inhalt vom Subjekt unabhängig ist, denn eine solche Unterscheidung würde schon wieder eine vorfilmische Wirklichkeit voraussetzen. Insofern beharren diese Arbeiten auf dem Anspruch, sich auf das Selbst des Autors und

13 Zur Kritik an dieser Produktion siehe W. Wende (2011)

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

des Zuschauers zu konzentrieren. Bei ihnen begegnet zugleich wiederum die Schwierigkeit, dass bei aller Kritik an naiven Wirklichkeitsauffassungen dann doch uneingestandene Faktizitätsbindungen auftreten – z.B. durch die Art der Verwendung einer Stimme aus dem Off –, und durch die primäre Reflexion auf den Autor und den Rezipienten die Geschichts*inhalte*, die letztlich ja doch einer ausgiebigen Analyse bedürfen, in nur sehr geringem Maße eine Darstellung finden. Hier tritt der historische Gegenstand hinter dem Methodenbewusstsein zurück. Es geht in dem filmgeschichtlichen Diskurs über Fiktion und Dokumentation offensichtlich also um das Verhältnis von Identität und Distanz. Die modernen hybriden Formen vom inszenatorisch arbeitenden Dokumentarfilm bis zum Spielfilm, der dokumentarische Versatzstücke verwendet, setzen sich mit der Frage auseinander, wie eine Anverwandlung von Geschichte gelingen kann, in der das Subjekt im vollen Bewusstsein seiner produktiven Tätigkeit zu historischer Erkenntnis gelangt.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

IV. Andres Veiel

Foto: Arno Declair

IV.1. Biographische Aspekte

Die Auseinandersetzung mit der Geschichte durchzieht wie ein roter Faden das Werk Andres Veiels. 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,

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

Veiels 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 Veiels, 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 (Veiels 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 »emotionalem 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,

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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« angsterfüllt 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 Veiels – verhaftet: Er war Staatsanwalt und politisch unerwünscht. Er war schon im Zug nach Sibirien, aber Veiels 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 Veiels 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

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Veiels 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 Veiel bewusst darauf rekurriert, 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] Veiel begründet seine Einschätzung nicht philosophisch, sondern empirisch im Blick auf seine biographischen Erfahrungen.

Es ist bemerkenswert, wie eng bei Andres Veiel 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 Veiel 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 anstößt, 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 Veiel 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 Veiel mit dieser Frage auseinander, sondern schon die schweren Traumatisierungen in der Familie bedrängen ihn offensichtlich als Kind nachhaltig – und setzen sich im Jugendalter, in der Wahrnehmung des Stammheim-Prozesses gegen Ensslin, Meinhof, Baader, Raspe und Meins fort. Veiel 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

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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, [… und] 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 Veiels 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 auflehnenden Empörung ein tieferliegender enthusiastischer Antrieb zu Veränderung und Gestaltung von Zukunft. Veiels 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 Veiels 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

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 absurder, 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

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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).

Veiels 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 Veiels 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 zusammengeschnitten. […] 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 Veiels 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,

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Veiels 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, kurzschließen 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 Veiels 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 20jährigen jungen Mann, der sich ziellos durch Warschau treiben lässt und schließlich in ein

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Arbeit[2] 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.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

auch noch dieses – sich also zu beschränken, zu beschneiden im wahrsten Sinne des Wortes. Zu reduzieren ist schmerzhaft – 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 Psychologiestudiums 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.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 hätte 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-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

den, bei der letzten Aufführung (im Januar 1988) im Jugendgefängnis spielte die Gruppe dann aber die Originalfassung, was zur fristlosen Entlassung Veiels 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, zukunftsfähige 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 ›Herzschrittmacher‹ 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 *Winternachtstraum* 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

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

kennen lernte« (zit. in Bildhauer 2006: 271). Tatsächlich war diese Arbeit mit den Seniorinnen der Initialmoment für Veiels 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 Veiels Protagonistin mit ihren Mitstreiterinnen ein Gastspiel am Theater Görlitz hatte, sodass sie am Ende ihres Lebens doch noch auf dieser Bühne ihren Schauspieltraum 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 Stückes – 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 ›Herzschrittmachern‹« (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 Veiels 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,

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Theaterprojekte und ersten filmischen Versuche legen nahe, dass gerade diese Ausbildung imaginativer und performativer Ästhetik den originären Zugang zur Geschichte vorbereitet hat, der Veiels spezifischen Ansatz historischer Reflexion ausmacht. Veiel 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 Veiel 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). Veiel 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 Veiel 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, sodass Madi vom »Gas in der Luft ihrer Kindheit« (Veiel 2006b: 6) spricht. Hier brachen nun also unvermittelt Veiels 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« (Veiel 2006: 6).

Madi 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 Veiel 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,

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

stand dann ein israelischer Zuschauer auf, zeigte auf Khaled und sagte: ›Du Dreckspalästinenser, du glaubst hier uns den Holocaust näher zu bringen. Wenn jemand mit den Deutschen abrechnet, dann sind wir es. It's non of your buisness – 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 Filmprojekt 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

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 verschränkt sich die Geschichte Israels immer stärker mit dem unauflösbaren 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

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

durch Kleidung und Frisur an den Anfang des 20. Jahrhunderts erinnert, und führt die Zuschauer durch das Museum von Lohamei Ha-Geta'ot, 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 Kibbuzim 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.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Banker, 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

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Gymnasiasten erwarten konnte, das eine Kinoproduktion rechtfertigt hätte (ebd: 8). Hier waren es aber Veiels 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 Veiel so stark, dass er in ihnen eine Symptomatik erlebt, die von überindividueller gesellschaftlicher Relevanz ist (siehe Lenssen 2019: 132, 137f., 141).

Noch während Veiel 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 Veiel 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« (Veiel in Knoben 2001).

Die Konfrontation mit der jüngeren Geschichte ruft bei Andres Veiel 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 Veiel also eine Untersuchung der Ereignisse, die über Thilos eher privates Schicksaal 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 Veiel 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 (Veiel 2006b: 9). In diesem Moment entstand für Andres Veiel 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

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Effekts auf das Inventar der RAF-Ereignisse zugriffen und Baader, Ensslin, Meinhof u.a. zu popkulturellen Ikonen stilisierten, durchgängig aber einen Aspekt ausblendeten: »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 erklärten, 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

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

›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 *Todesspiel* 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 Veiels: 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, Recherchegesichtspunkten 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 Entferntesten 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 herausgefordert 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-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zelner Mitglieder der dritten RAF-Generation begonnen hatte, wurde durch die sich überraschend ergebende Einbindung der Lebensgeschichte Alfred Herrhausens 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 Veiels 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

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

auf eine wesentliche Problematik historischer Reflexion: Obwohl sie eine Fülle sichtbarer, also empirisch registrierbarer Daten bereithält, bleibt deren Zusammenhang in der Regel dunkel. Auf das Thema des Films bezogen würde das bedeuten: Die Biographien Herrhausens und Grams' sowie die mit ihnen verbundenen Ereignisse geben mit zunehmender faktischer Beleuchtung keineswegs eine Antwort auf die Geschehnisse, sondern vertiefen die Antwortlosigkeit noch. Vrääth Öhner weist ganz in diesem Sinne darauf hin, dass sich z.. die Gegensätzlichkeit des Bankenchefs und des RAF-Mitgliedes während des Films immer mehr auflöse und damit die vorher sicher geglaubten Urteile verunmöglicht würden (Öhner 2002: 23). Sonja Czekaj konstatiert: »Nicht das Erhellen der Black Box lässt die näheren Umstände der Katastrophe deutlicher erkennbar werden, sondern die Schwärze in ihrem Inneren liefert die Voraussetzung dafür, die beleuchteten Einzelheiten sichtbar zu machen« (Czekaj 2015: 179).

Die Schwärze der Black Box verweist noch auf andere Bedeutungen des Begriffes. Die Black Box bildet einen wesentlichen Bestandteil der Systemtheorie: Sie ist »Teil eines kybernetischen Systems mit unbekanntem inneren Aufbau […], von dem man seine am Ausgang ablesbare Reaktion auf bekannte Eingangssignale kennt« (Öhner 2002: 23). Nikolas Fischer schließt sich dieser Deutung des Titels an: »In *Black Box BRD* geht es aber eben *nicht* um die detaillierte Analyse des Ungeklärten. […] Veiel hat auch gar nicht die Absicht dazu. Sein Film zeigt viel mehr, dass dieser Flugschreiber bis heute *nicht* gefunden worden ist« (Fischer 2009: 14). Der Film *betont* die Unklarheit der Geschichte, statt sie zu kaschieren. »Jede Gesellschaft ist eine ›Black Box‹, man kennt den Input, kennt den Output, von der Beziehung zwischen beiden aber ist nur sehr wenig bekannt« (Bommarius 2001). Die historische Recherche konstatiert die Ereignisse, um gerade an ihnen zu realisieren, dass ihr Zusammenhang sich in ihnen selbst nicht zu erkennen gibt.

Bei den diversen Deutungsvorschlägen zum Titel des Films fehlt erstaunlicherweise ein Aspekt, der angesichts von Veiels Psychologiestudium eigentlich auf der Hand liegen und eine wesentliche Ergänzung zu den bisher angesprochenen Gesichtspunkten darstellen würde: Die Black Box ist ein Zentralbegriff der Verhaltensbiologie und behavioristischen Psychologie, der die in der Systemtheorie beschriebene Relation von Input/Output und den nicht erklärten Bereich dazwischen überträgt auf das Verhältnis von Reiz und Reaktion im menschlichen Verhalten (siehe Watson 1913). Er kommt ebenso zu dem Resultat, dass die Vorgänge zwischen den beiden bekannten Größen nicht erfassbar seien. Mit naturwissenschaftlichen Methoden ist menschliches Verhalten für diesen Ansatz, der sich auf die Kausalitäten von Reiz und Reaktion beschränkt, nicht erklärbar. Es lassen sich einerseits die externen Reize beschreiben, die vom Gehirn verarbeitet werden, und dann erst wieder ein bestimmtes Verhalten, das darauf reagiert. Die emotionalen, gedanklichen und voluntativen Prozesse, die auf den Reiz antworten, ihn verarbeiten und schließlich die Reaktion auslösen, bleiben im Dunkeln. Dieser psychologische Aspekt des Begriffes wäre schon mehr als eine Metapher – er würde ein Phänomen benennen, das eine anthropologische Konstante in historischen Prozessen darstellt: Die Geschichte ist das Ergebnis bzw. der Ausdruck menschlichen Handelns, die Gründe für dieses Handeln liegen aber in der Regel weitgehend im Dunkeln. Sie enthält zahlreiche Beispiele dafür, wie wesentliche Umbrüche, Innovationen, Revolutionen, Erfindungen etc. aus halb- oder unbewussten Schichten des menschlichen

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wesens in die historische Erscheinung heraufdrängen. Insofern ließe sich fragen, ob nicht einen Grundbestandteil historischer Entwicklung psychologische Prozesse ausmachen, die sich einer äußeren empirischen Erklärung entziehen. Die psychologische Deutung der Black Box schärft in diesem Sinne ein historisches Problembewusstsein, das geschichtliche Kausalitäten nicht aus einer naiven Handlungslogik ableitet und den Ereignissen ein direktes Ursache-Wirkungs-Verhältnis wie in der Physik unterlegt, sondern untersucht, wie aus dem Auftreffen von Geschehnissen auf das je individuell antwortende Bewusstsein die historische Tat entsteht.

Im Hinblick auf die von Andres Veiel untersuchte historische Konstellation lässt sich durchaus beobachten, dass entscheidende Handlungen wie die Initiative Alfred Herrhausens zu einer Erneuerung der Deutschen Bank und der Vorschlag zu einer Entschuldung der Drittweltländer sowie der Schritt Wolfgang Grams' in den gewalttätigen Kampf der RAF letztlich rätselhaft bleiben – wie schon die plötzliche Aufbruchsdynamik der 68er-Bewegung, die Reaktionen der etablierten Machtinstanzen oder die weltwirtschaftlichen und -politischen Prozesse Ende der 80er Jahre, in die ein Alfred Herrhausen unmittelbar eingebunden war. Bereits mit seiner Titelwahl nimmt Andres Veiel eine Charakterisierung des historischen Handelns vor. Er stellt grundsätzlich in Frage, ob die bewussten Inhalte unserer Intentionen (die Motive für einen Schuldenerlass, die Kritik am Kapitalismus) identisch sind mit den ihnen zugrundeliegenden, tatsächlichen Handlungsantrieben. Diese wären aus der Perspektive der Black Box-Metapher unbewusst und bedürften eines spezifischen methodischen Erkenntnisverfahrens, das die aus dem menschlichen Willen hervorgehenden geschichtlichen Impulse anschaubar macht.

IV.2.2.2. Die Exposition

Die Exposition von *Black Box BRD* verdichtet den ästhetischen Ansatz des Films geradezu programmatisch in ein knapp fünfminütiges Konzentrat. Die Darstellung setzt ein mit einer Aufnahme aus der Luft – wahrscheinlich von einem Hubschrauber aus – auf einen breiten Fluss herab, über dem sich die Kamera nun entlang bewegt. Zunächst wird der Fluss noch aus größerer Nähe aufgenommen, sodass sich sehr stark der Eindruck des Wassers und der Bewegung über den Flusslauf hin mitteilt, bis die Aufnahmehöhe zunimmt. Der Zuschauer »hebt« also etwas »ab« von der Landschaft unter ihm – und es werden nun die Ufer mit Häusern und Straßen und vor allem mehrere Brücken sichtbar, die sich über den Fluss spannen. Dann blendet die Montage über in eine moderne Skyline mit Hochhaustürmen im morgendlichen Licht – erst jetzt wird an der Gestalt der Türme und ihren Emblemen (Commerzbank, Deutsche Bank) deutlich, dass es sich um Frankfurt handelt und bei dem Fluss um den Main.

Sonja Czekaj weist auf die metaphorische Signifikanz der Brücken hin und erkennt in ihnen einen Gestus des Aufweichens von Gegensätzen, der den ganzen Film durchziehe bzw. ihm als wesentliche Intention sogar zugrunde liege (Czekaj 2015: 175). Ähnlich symbolisch lässt sich die Tatsache deuten, dass die Aufnahmen eines Flusses den unmittelbaren Anfang eines Films über die Geschichte bilden. Es drängen sich sofort Assoziationen der alten Strom-Metapher für den Fluss des historischen Werdens auf – das auf ein Ziel hin sich bewegende, fließende Wasser liest sich wie ein Bild für die Ent-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wicklung menschlichen Lebens. Tatsächlich erzeugt die Kamerabewegung durch das Entlangfahren über den Fluss eine Dynamik des Vorwärtsdrängens, des Weges – eine Raumbewegung wird hier auch zu einer zeitlichen Bewegung. Da die allerersten Sekunden tatsächlich nur das Wasser und die Uferböschungen zeigen, ist man zunächst ganz bei dieser natürlichen Fließbewegung, bis dann die Architektur ins Bild kommt und mit der Vor- und Aufwärtsbewegung der Kamera die Szenerie immer komplexer wird und sich von der Natur zur modernen, technischen Zivilisation wandelt – dem Zuschauer vermittelt sich ein Entwicklungsbild, mit dem sich eine innere Zeitwahrnehmung einstellt.

Bei diesem Vorgang erhält die Musik eine wesentliche Bedeutung. Zunächst hört man nur einen tiefen, kaum vernehmbaren Grundton, in den sich während der Bewegung über den Fluss dann sehr leise einsetzend mehre hohe, langgezogene und damit stark drängende Geigenklänge hinein lagern, bis ein Schlagzeug und andere Instrumente sowie der Gesang einsetzen, durch die ausgeprägte Rhythmik eine vorwärtsstrebende Dynamik erzeugen und dem Geschehen Spannung und Nachdruck verleihen. Die Musik wird schließlich orchestral – im Gesamtverlauf erzeugt sie also einen Gestus gespannter Erwartung, einem Ziel zudrängender Bewegung und einer umfassenden Ausweitung – damit stellen sich Eindrücke von Weg, gerichteter Dynamik und am Ende einer Weitung des Wahrnehmungshorizontes ein, die sehr mit Zeiterfahrung verbunden sind. Diese Wahrnehmungen werden unterstützt durch den Zeitpunkt der filmischen Aufnahme: Die Morgendämmerung erzeugt eine Atmosphäre des Übergangs, des Aufhellens und des Erwachens bzw. Beginnens. Die Sequenz dauert nur ca. 30 Sekunden, erhält aber in Bezug auf die Erfahrung von Zeit und Geschichtlichkeit eine erhebliche Aussagekraft.

Die Flugbewegung nähert sich nun den Zwillingstürmen der Deutschen Bank. Da das morgendliche Licht noch sehr herabgedämpft ist und noch unzählige Lichter der Stadt durch das Halbdunkel leuchten, bekommen die Aufnahmen zusammen mit ihrer hohen, luftigen Perspektive einen etwas unrealen, schwebenden, wie aus anderen Welten stammenden Duktus. Der Zuschauer befindet sich auf einer fast unräumlichen, globalen, über den Dingen schwebenden Ebene des Überblicks, der Vernetzung, der über die Niederungen der alltäglichen, kleinen Welt hinweg schauenden Perspektive auf ferne Ziele, während die Musik mit ihren immer orchestraler ausgreifenden Klängen symphonisch wird. Das ist die Atmosphäre, aus der heraus nun die Annäherung an die Deutsche Bank erfolgt. In dieser Annäherung schwingt ein Geflecht historischer Konnotationen mit: die Macht der Banken und ihr weltweiter Einfluss, genauso beherrschend wie die global agierenden Konzerne, deren Zentralen um die Zwillingstürme herum aufgestellt sind; die Operationen der Deutschen Bank selbst, die für die deutsche Geschichte maßgeblich geworden sind; die Geschichte der Stadt, die dem Kamerablick zu Füßen liegt. Die Kamera fängt all diese Bezüge prismatisch ein und überschreibt das Filmprojekt mit einer globalhistorischen Fragestellung.

Dieser Gestus wird wiederum unterstützt durch den blues- bzw. soulartigen Gesang, dessen Text Andres Veiel selbst verfasst hat und der von dem Afrikaner Thomas Mbuye gesungen wird, in dessen Stimme seine Herkunft klanglich mitschwingt – ein vom Komponisten Jan Tilman Schade vorgeschlagener und von Veiel als Unterstreichung der globalen Wirtschaftsproblematik sehr begrüßter Griff (siehe Fischer 2009:

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

15f.). Mbuye singt: »Brothers and sisters, Ladies and Gentlemen! I used to ask myself what kind of world we're living in, is this something for real or is there something we really miss that our desires conceal? We looked up in the mirror to find us full of arson, to be part of that mission. We realise in a concrete way our vulcanic preignition to hold a flag up to make a pattern on earth… but are we content with a sparrow, can we rest so far …? Semaphores navigating, containers allocated…We are dead pilots, but we want it now.« (0.00.23). Hier werden also genau die umfassenden historischen Fragestellungen angesprochen, die auch mit den Bildern assoziiert werden: Ist diese technisierte, an Wohlstand orientierte Welt wirklich? Was sind unsere Wünsche und Sehnsüchte und warum sind wir demgegenüber in diese Zerstörungsmechanismen hineingeraten? Was wollen wir? Mit der Spiegel-Metapher wird letztlich die Selbsterkenntnis als Motiv aufgerufen. Veiel geht so weit, den Text mit der Ansprache »Brothers and sisters« wie eine Predigt einzuleiten. Damit wird diese Geschichtsannäherung zu einer moralischen Angelegenheit und zu einem erzieherischen Apell – historische Reflexion ist nicht von ethischen Fragen und Konsequenzen abzulösen, weil es um ein Handeln geht, das die Welt nicht so belässt, wie sie ist, sondern sich durch die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und Gegenwart zu einer moralischen Aufgabenstellung herausgefordert sieht.

Zugleich ist der Effekt dieses Gesanges natürlich auch ein ironischer. Wenn der Zuschauer im Blick auf Frankfurt mit einem englischen, musikalisch historisierenden Song als Bruder oder Schwester begrüßt wird, dann ist sofort klar, dass dies nicht ganz wörtlich gemeint sein kann, sondern mit der Intention der Verfremdung wie ein Zitat aus einer anderen Zeit und Kultur verwendet wird. Der Zuschauer wird daran gehindert, angesichts der inhaltlich durchaus ernst zu nehmenden und direkt auf das Thema des Films zielenden Motive zu moralisieren. Durch die Ironisierung wird eine unreflektierte, passive Rezeption der Sequenz verhindert.

Mit der nächsten Einstellung führt Andres Veiel die Annäherung an die Geschichte aus der Weite heraus in das empirische Detail, von der fast unkörperlichen Bewegung im Panorama des Überblicks in die physische Realität im Hier und Jetzt, sozusagen auf den »Boden der Tatsachen«: In dem Moment, in dem sich die Kamera direkt über den Türmen der Deutschen Bank befindet und an ihnen entlang steil in die Tiefe blickt, erfolgt ein Schnitt (0.01.18) und der Zuschauer befindet sich im Inneren der Bank, und zwar ganz unten im Foyer. Dort sind Kunden und Angestellte. Die große Glasfront im Eingangsbereich lässt Licht in die weite Halle hinein und vermittelt Transparenz, aber schon im nächsten Moment wird diese Offenheit und Durchlässigkeit relativiert durch die Aufnahme eines Drehkreuzes (0.01.28), das für die einen den Durchgang in die Räumlichkeiten des Gebäudes zulässt, für die anderen eine Barriere bildet, die zudem akustisch unterstrichen wird von einem harten, kratzend-ratternden Geräusch der Drehmechanik.

Die Flugbewegung ist nun also »geerdet« und der Zuschauer wird sofort konfrontiert mit den räumlichen und auch gesellschaftlich-sozialen Realitäten, die sich durch Grenzen, Unterscheidungen, Unüberschaubarkeit der Details, Härten bis in die akustische Wahrnehmung hinein auszeichnen. Er ist eingespannt in eine Dialektik des Oben und Unten – in den folgenden Szenen wird er immer wieder in gegensätzliche Perspektiven von Unterblick bzw. Alltäglichkeit und Höhe, Überblick und Zusammenhang hin-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und hergerissen. So folgen auf das Bild des Drehkreuzes Aufnahmen aus der hohen Chefetage der Bank: Eine Angestellte fährt den Getränkewagen in den Konferenzraum und richtet ihn durch das Zurechtrücken der Stühle, das Verteilen von Schreibblöcken und Bleistiften auf den Tischen her, im Hintergrund fällt der Blick durch die großen Fenster auf die Skyline Frankfurts (0.01.35). Der ganze Vorgang ist hochgradig inszeniert: Die exakt diagonale Ausrichtung des Bleistiftes auf dem Block, die leichte Korrektur der Lage eines Stiftes mit dem Zeigefinger, das zügige Betreten des Vorzimmers von Herrhausens früherem Büro durch seine – wie sich später herausstellen wird – einstige Sekretärin Almut Pinckert und ihre vorbereitenden Tätigkeiten in dem Raum sind natürlich allesamt Nachstellungen, und auch das nicht ganz korrekte Hinlegen eines Bleistifts wird so präzise gefilmt, dass klar ist, dass er extra für diesen Effekt von der Angestellten genauso positioniert und dann auffällig pedantisch zurecht geschoben werden musste.

Dann erfolgt ein harter Schnitt auf die Straße und die Musik verklingt (0.02.14), sodass ein atmosphärischer Bruch entsteht, der die Situation versachlicht und die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf einen ganz neuen, konkreten Handlungsablauf, auf ein faktisches Ereignis konzentriert: Drei graue Mercedes-Limousinen setzen sich vom Eingangsbereich eines nicht gezeigten Hauses aus in Bewegung und fahren in Kolonne einem bestimmten Ziel entgegen, und eine Frau hinter dem großen Fenster offensichtlich desselben Hauses schaut ihnen aufmerksam hinterher. Dennoch: Auch diese Bilder signalisieren sofort, dass sie nicht abbilden, sondern inszenieren. Die Kolonne der drei Wagen erzählt bereits etwas, denn es ist in der Regel unüblich, dass drei exakt gleiche Automodelle in einer verhältnismäßig ruhigen und grünen Umgebung sehr forciert direkt hintereinander fahren und sich zusätzlich noch in der frontal auf sie gerichteten Aufnahme gleichmäßig seitlich auseinanderfächern, sodass das erste links (von der Kamera aus gesehen) fährt, das mittlere in der Mitte, das hintere rechts – für einen realistischen Verkehrsablauf ein unwahrscheinlicher Vorgang. Obwohl man einerseits also an einer faktischen, alltäglich-prosaischen Räumlichkeit – einer Straße mit einer Mauer und Bäumen – angekommen ist, wird man zugleich festgehalten in einem merkwürdig gestellten, zeichenhaften Ereignisraum, der etwas bedeuten und nicht nur wiedergeben soll (rückwirkend wird deutlich, dass natürlich auch der Blick der Frau – Herrhausens Witwe – nachgestellt ist). Bezeichnenderweise erklingt auch wieder ein musikalischer Ton (0.02.28) – ein einziger, der hoch ansetzt und während der ganzen Sequenz der auf den Zuschauer zufahrenden Wagen durchgehalten wird und eine bedrohliche, fast quälende Spannung erzeugt. Nach einem Schnitt sieht man die Wagen nun um 90° gedreht direkt von der Seite, wie sie in Zeitlupe und in leicht verzerrter Bildqualität am Kamerastandpunkt vorbeifahren. Als der mittlere Wagen in noch stärkerer Verlangsamung genau die Höhe des Zuschauerblicks erreicht (0.02.48), reißt die Aufnahme ab und wird schlagartig ersetzt durch ein radikal verfremdetes und gegenständlich nicht mehr fassbares Bildgeschehen: In extrem grobkörniger Auflösung und in Schwarzweiß bewegen sich hell-dunkel schattierte Schlieren über das Bild, der Ton, der kurz vor diesem Schnitt in ein simuliertes Motorengeräusch übergegangen war, verstummt nach einer Art knappem Reißgeräusch, und dann setzt eine ruhige Frauenstimme mit den Worten ein: »Dann kam dieser…«, und während sie fortfährt: »…dieser Schlag. Also wie eine Explosion« wechselt das Schlierenbild in eine Weißblen-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

de, der der Zuschauer durch ihre Länge unausweichlich ausgesetzt ist. Dann erst sieht man die Frau, die von der Explosion berichtet (0.03.00), und erhält durch die kurze Einblendung ihres Namens den Hinweis, dass es sich um Traudl Herrhausen handelt.

Diese Bildabfolge provoziert eklatant unsere filmischen Sehgewohnheiten – die Handlung reißt ab und an die Stelle von gegenständlichen Bildinhalten treten Aufnahmen, die nur noch Bewegung wiedergeben, daraufhin jeden Inhalt verlieren und den Zuschauer mit einer vollständig weißen Fläche konfrontieren. In diesem Moment wird er konsequent auf sich selbst verwiesen, weil der Film ihm keinen Gegenstand mehr präsentiert. »Das Filmmaterial bricht mit der Illusion und hinterlässt Zerrissenheit«, schreibt Heike Kühn (Kühn 2001). Noch mehr: Es durchbricht das traditionelle Verständnis von Film, das voraussetzt, dass einem etwas gezeigt wird. Das Bewusstsein richtet sich durch die Schlieren auf Inhalte, die nicht mehr materiell sind: Die grobkörnigen, der Farbigkeit äußerer Natur entzogenen Schemen wenden die Wahrnehmung von einem Außengeschehen auf die Beobachtung von Bewegungen bzw. der Qualität von Bewegung überhaupt. Dann geht der Film noch weiter: Indem er auch die Bewegungen zurücknimmt und mit der Weißblende jeden Inhalt verweigert, wird der Zuschauer provoziert, eigene Inhalte hervorzubringen – die sich dann befragen lassen müssen, inwieweit sie mit dem rezipierten Geschehen etwas zu tun haben oder willkürlich sind. Diese ästhetischen Schritte erscheinen wie Entsprechungen zu dem Verhältnis, das der Rezipient gegenüber dem dargestellten Inhalt – der Biographie Herrhausens – einnimmt: Die physischen, durch Fotos und Filmaufnahmen vermittelten Wahrnehmungen reißen im Moment des Attentats brutal ab, dieser Moment des Sterbens – so kurz und sekundenhaft er auch sein mag – ist noch ein *Vorgang*, der kaum mehr vorstellbar, aber in letzten Resten zumindest noch zu ahnen ist. Der Tod selber entzieht sich dann ganz der Darstellbarkeit, die Annäherung an den verstorbenen Alfred Herrhausen liegt ganz in der Imagination und Verantwortung des Rezipienten. Insofern ist die Weißblende geradezu die Voraussetzung einer Rezeption des Archivmaterials zu Herrhausen, denn dieses ist nur der materielle Abdruck der tatsächlichen Biographie des Bankenchefs: Eine Begegnung mit seiner Persönlichkeit bedarf der verlebendigenden Rekonstruktion, die diesen Moment der Selbstkonfrontation voraussetzt, in dem der Rezipient seine eigene produktive Imaginationsfähigkeit realisiert. Die leicht ironische Formulierung Heike Kühns ist insofern letztlich zutreffend: »Am Anfang war der Filmriss« (Kühn 2001).

Wenn dann Traudl Herrhausen gezeigt wird, wie sie von der Explosion und ihrer angstvollen Fahrt zum Tatort erzählt, »sind wir auf der ästhetischen Ebene wirklich in einem Dokumentarfilm angekommen« (N. Fischer 2009: 18). Bis zu dieser Stelle könnte der Film durch die Musik und die Tongestaltung, die Bildregie und die Kamerafahrt über die Skyline hinweg, die Reenactments sowie die Dramaturgie der schnellen, wie mit einem bestimmten Zweck aufbrechenden Wagenkolonne für einen Spielfilm gehalten werden – Veiel lässt den Zuschauer in ein Bildgeschehen eintauchen, das gezielt die sicheren Grenzen zwischen fiktionaler Inszenierung und dokumentarischer Abbildung auflöst. Viele Sequenzen sind geradezu »gespielt«, und trotzdem sind sie nicht erfunden: die Personen, die Räumlichkeiten, die Gegenstände und die Geschehnisabläufe sind entweder mit dem historischen Geschehen identisch oder beziehen sich unmittelbar auf diese vorfilmische Realität.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Diese Grenzauflösungen vollziehen sich rhythmisch: An die kurze klassische Interviewsituation mit Traudl Herrhausen wird eine Einstellung montiert, die diesen Bildduktus aufhebt: Es folgt die Archivaufnahme von dem zerbombten Wagen Herrhausens (0.03.39) – sie bestätigt einerseits faktisch die Aussagen Traudl Herrhausens, andererseits verfremdet die Slow Motion das Bild (es werden in extremer Verlangsamung die Beamten gezeigt, die sich um den Wagen herumbewegen, und die Kamera bewegt sich ebenso langsam auf den Tatort zu), verbunden mit einem Geräusch, das abermals unterlegt von einem langgezogenen, spannungserzeugenden Ton stark verlangsamte Schritte wiedergibt (die Deutung als Herzschläge, die Fischer [2009: 18] vorschlägt, scheint nicht plausibel, weil die Stoßgeräusche zu stark an das Aufsetzen von Schuhen erinnern). Diese akustisch-visuelle Annäherung wäre für eine faktizistische Beglaubigung gar nicht nötig gewesen und in einem klassischen Dokumentarfilm, der sich informativ mit den Aufnahmen des Tatorts begnügt hätte, sicherlich nicht vorgekommen. Gerade diese Verfremdung und gleichzeitige Hinzufügung von inszenatorischem Material generiert hier den eigentlichen Gegenstand der Szene: die *innere* Wahrnehmung der Katastrophe, also den Vorgang der Annäherung des Subjekts an das Ereignis. Erst durch die Verlangsamung des Zugehens auf das Fahrzeugwrack wird diese äußerst schwierige und zutiefst erschütternde Wahrnehmung in ihrer innerseelischen und zugleich historisch folgenschweren Dimension ins Erlebnis gebracht. Sonja Czekajs Feststellung, der akustisch unterlegte Schritt sei viel zu langsam für das angstvolle Heraneilen von Traudl Herrhausen (Czekaj 2015: 177), verweist gerade auf diesen Sachverhalt, dass es Veiel in dieser Einstellung nicht um eine Abbildung der äußeren Annäherung der Ehefrau geht, sondern um die seelische Realität des Geschehens, die bei aller Gehetztheit in Wirklichkeit eine fast zeitlose, mit umfassenden Empfindungs-, Erinnerungs- und Gedankeninhalten gefüllte Wahrnehmung sein kann, die sich nur in der Verlangsamung mitteilt, die den Wegcharakter, das gezielte sich Hinbewegen zu dem Ort und die sich in diese Bewegung hineindrängenden Ahnungen und Empfindungen zum Ausdruck bringt. Diese ästhetische Verfahrensweise lenkt den Blick auf die Frage, ob eine äußere Bewegung und das zeitgleiche innere Geschehen nicht zwei völlig unterschiedliche Dinge sein können.

Sehr wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass die Bilder von Herrhausens zerstörtem Wagen auf eine ganz bestimmte Weise vorbereitet werden: Sie werden nicht informativ oder sensationalistisch an den Anfang gestellt, um dann von Traudl Herrhausen oder einem kommentierenden Sprecher erläutert zu werden, sondern der Zuschauer wird zuerst Zeuge einer Erzählung, die ihm abverlangt, die Verunsicherung Frau Herrhausens angesichts des Explosionsgeräusches, ihres unbeantworteten Anrufes und ihres Hinterherfahrens innerlich mitzuvollziehen. Die Aufnahme des Autowracks stellt sich dann schockhaft wie die faktische Antwort auf diese inneren Fragen und Ängste ein, es wirkt wie ein *Resultat* von Vorgängen, die sich lange schon vorbereitet haben – ein Einschlag der Wirklichkeit eines brutalen Zerstörungsaktes.

An dieser Stelle kommt ein Aspekt zum Tragen, der für die Wirkung der Szene und der ästhetischen Intention des ganzen Films von großer Bedeutung ist: der Symbolcharakter der Aufnahme. Herrhausens Fahrzeug ist derartig brutal und restlos verwüstet und die Vernichtung der Menschen in ihm so unvorstellbar, dass sein Bild über die Feststellung eines Terroranschlags auf den Sprecher der Deutschen Bank weit hinausweist.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Der Zerstörungsakt ist so vollständig, dass sich der Eindruck festsetzt, dass solch eine Tat nicht nur Ergebnis der Pläne und Aktionen einzelner RAF-Mitglieder oder anderer Personen war, sondern ein Ausdruck für ein viel größeres gesellschaftlich-historisches Geschehen, das mit Herrhausen nicht nur einen bestimmten Menschen, sondern einen globalen Impuls, eine geschichtliche Entwicklung treffen sollte. Der zerfetzte Mercedes und die schon nicht mehr sichtbaren Menschen in ihm signalisieren den Angriff auf einen der herausragenden Repräsentanten der kapitalistischen Welt. Daimler, die Deutsche Bank, Herrhausen als sichtbarer Kopf dieser Institution verkörpern ein System, das ausgerechnet zum Zeitpunkt des Anschlags in die Situation gekommen war, mit dem Untergang des Kommunismus zur Frage zu stehen und gerade in Herrhausen einen Protagonisten hatte, der von einflussreichster Stelle aus für ein Umdenken zu stehen schien.

Als ein »Schlüsselbild« (zu dem Begriff Christoph Hamanns aus seiner Studie über *Visual history* siehe Kap. IV.2.2.5.1) ragt diese Aufnahme aus dem Film heraus und fasst wie in einem Brennspiegel den von Veiel untersuchten historischen Gesamtkomplex in sich zusammen. Sein Bildinhalt ist ein faktischer und artikuliert zugleich einen über sich hinausweisenden Zusammenhang. Eine solche Bildqualität kommt sehr in die Nähe der schon bei Robert Musil, Walter Benjamin, Alexander Kluge und anderen beschriebenen Auffassung einer historischen Imagination, die sich nicht linear-kausal vollzieht, sondern momenthaft »aufblitzt« und als ausdruckshafte Einzelerscheinung symptomatisch auf ursächliche Zusammenhänge verweist.

Das Bild von Herrhausens Wagen stellt in seiner Dramatik einen Ausgangspunkt der gesamten filmischen Auseinandersetzung des Projekts mit der Biographie Herrhausens und der »Black Box BRD« dar. Wenn in einem weiteren Interviewausschnitt Traudl Herrhausen ihren verzweifelten Versuch beschreibt, an den zerstörten Wagen und ihren Mann heran zu kommen, wird der Zuschauer Zeuge quälender Bewältigung von Erinnerung, bis unvermittelt in starkem Kontrast zur vorangegangenen Einstellung ohne Ton das Standbild eines in die Kamera lächelnden Alfred Herrhausens montiert wird – der Zuschauer realisiert die Dimension dieses Mordes: Er begegnet zum ersten Mal dem Bild Herrhausens, erfährt seine Gegenwart, die sich in ihrer Lebendigkeit und positiven Ausstrahlung wie gegen die vorherigen Eindrücke behauptet. Man erlebt die Relevanz, der eine Beschäftigung mit dieser Persönlichkeit zukommt. Darauf folgt – immer noch stumm (Veiel hat selber darauf hingewiesen, dass er eine solche Stille als notwendigen Resonanzboden für die Entfaltung der durch die vorangegangenen Sequenzen entstehenden Empfindungen ansieht[3]) – nach einer ganz kurzen Schwarzblende der weiß auf diesen dunklen Hintergrund gesetzte Filmtitel (0.04.51). Damit wird nach knapp fünf Minuten der bisherige Vorspann abgeschlossen, erhält eine Rahmung und wird als eigene expositorische Einheit hervorgehoben.

3 »Ich brauche die Stille, um dann wieder zu hören. […] Im Schnittprozess habe ich gemerkt, ich brauche den Resonanzboden wie bei einem bestimmten Ton in der Musik. Wenn zu schnell was Neues kommt, dann geht der Resonanzboden weg, der emotionale. Und ich finde gerade, wenn der Film da an die Grenzen geht, an die Schmerzgrenzen geht, dann muss Raum sein, dass sich dieser Schmerz auch erstmal entfalten kann, und dafür braucht's auch die Ruhe« (Veiel 2002c: 24.14).

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Mit diesen Feststellungen wäre der Charakter der Exposition aber nur unvollständig erfasst. Eine wesentliche Beleuchtung erfährt sie auch dadurch, welche Einstellungen auf sie folgen. Es gibt nämlich nun einen inhaltlich und atmosphärisch harten Schnitt und einen gestalterischen Bruch, der einen regelrechten Neuanfang einleitet: die Einführung des zweiten Protagonisten des Films, Wolfgang Grams. Bereits in die Titeleinblendung hinein ertönt ein diffuses Geräusch, das kaum wahrnehmbar auf einen neuen Schauplatz hinweist, und dann folgt ein Schnitt auf Rainer Grams, den Bruder von Wolfgang (0.04.53). Der Ton ist nun äußerst realistisch: Während Grams durch die Unterführung des Bahnhofes von Bad Kleinen schreitet, hört man eine Vielzahl von Nebengeräuschen wie das Hallen der Schritte, die Reibung der Hose, den Schritt auf der Treppe, Vogelgezwitscher oben auf den Gleisen – nur die Ansage »Meine Damen und Herren, auf Gleis vier willkommen in Bad Kleinen« muss später in die Szene hinein montiert sein, denn als Rainer Grams den Bahnsteig betritt, steht weder ein Zug auf dem Gleis, noch sieht man Leute, die einen Zug verlassen haben und von der Lautsprecherstimme hätten begrüßt werden können. Mit diesem letzten Detail setzt der Film wieder auf kompositorische Verdichtung (schon bei den ersten Schritten des Protagonisten erfährt man den Ort des Geschehens und realisiert sofort den inhaltlichen Bezug zu der Biographie seines Bruders), dennoch herrscht hier darstellerisch zunächst dieser äußerst nüchterne, faktische Duktus vor. Das gilt nun auch für die Schilderungen von Grams über den Hergang der Ereignisse am 27. Juni 1993 auf dem Bahnsteig (Gleis 4!), als die Polizei seinen Bruder festnehmen will und es dann zu dem Schusswechsel kommt, an dessen Ende ein Polizist und Wolfgang Grams umkommen.[4] Auch inhaltlich ist die Schilderung also äußerst faktisch, man bekommt zudem die Räumlichkeit des Geschehens präzise gezeigt, befindet sich also in einer durchgehend empirischen, physischen Tatsachenwelt.

Dieser inhaltliche und formale Neuanfang der Darstellung wirft rückwirkend ein Licht auf die Sequenzen zuvor: Er erfolgt unerwartet und hat zunächst so wenig Zusammenhang mit dem Vorspann, dass er fast einer Korrektur gleichkommt, einer Aufforderung, einen bisher versäumten Blickwinkel einzunehmen. Der Film beginnt quasi noch einmal und damit ist die Aussage verbunden (nicht inhaltlich ausgesprochen, aber atmosphärisch wahrnehmbar), dass die bisherige Darstellung unvollständig war, dass die jetzt erst eingespielte Thematik notwendig zu dem Bisherigen dazu gehört und ein Recht hat, zur Sprache zu kommen. Insofern gehört diese Passage eigentlich zur Exposition hinzu (zumal inhaltlich mit ihr der zweite Protagonist eingeführt wird): Fast wäre man den klassischen Wahrnehmungsklischees aufgesessen und hätte sich nur für den berühmten, medial präsenten Bankenchef interessiert und den sozial schwächer dastehenden, moralisch fragwürdigen und ohnehin fast unbekannten RAF-Aktivisten übersehen. Die hinter den Titel eingerückte Szene reflektiert im wahrsten Sinne des Wortes die bisherige Sichtweise.

4 Trotz zahlreicher Pannen und dubioser Umstände bei der polizeilichen Ermittlung scheint heute festzustehen, dass Grams nicht erschossen wurde, sondern sich selbst das Leben nahm (siehe Steffen Kailitz: Politischer Extremismus in der Bundesrepublik Deutschland. Eine Einführung, Wiesbaden 2004, S. 117; Petra Terhoeven: Die Rote Armee Fraktion. Eine Geschichte terroristischer Gewalt, München 2017, S. 105).

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

IV.2.2.3. Personalisierung: Geschichte als Biographie

Eines der wichtigsten Kennzeichen von *Black Box BRD* ist sein biographischer Ansatz, der die historische Untersuchung auf der Grundlage der Porträts zweier Lebensläufe unternimmt. Damit setzt sich Andres Veiel der Kritik aus, dass er die komplexen, multikausalen Zusammenhänge der Geschichte narrativ vereinfache und anhand der überschaubaren Lebensläufe kausale Scheinerklärungen produziere.[5] Natalie Lettenewitsch und Nadine-Carina Mang konstatieren: In dem »fortwährenden psychologisch-biographischen Umkreisen bleiben explizit politische Hintergründe eher marginal«, »welche [sic!] Sinn hat eine Geschichtsschreibung, die historische Vorgänge auf einzelne Akteure reduziert? Und welchen nachhaltigen Effekt hat das ›Menscheln‹ in Veiels Film? Wir hören von inneren Kämpfen, erleben den Schmerz und das Weinen der Hinterbliebenen auf beiden Seiten. […] Doch […] fördert dieser Schmerz neben seiner kathartischen Wirkung irgendeine politische Einsicht?« (Lettenewitsch/Mang 2002: 30 u. 32). In diesen Einwänden artikuliert sich nicht nur ein geschichtsmethodisches, sondern vor allem auch ein klassisch politisches Argument, mit dem sich Veiel, der ja auf Interviewpartner aus dem linken Umfeld Wolfgang Grams' angewiesen war, bewusst auseinanderzusetzen hatte. Das politische und das wissenschaftliche Denken richteten sich seit den 70er Jahren mit den Forschungen Hans-Ulrich Wehlers, Jürgen Kockas, Hans und Wolfgang J. Mommsens und anderen auf sozialgeschichtliche Strukturen und Systeme aus, die als die maßgeblichen Grundlagen für die historischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts angesehen wurden. Biographische Ansätze wurden als Privatisierung aufgefasst (vgl. Runge 2009: 113f.), die von der politischen Verantwortung ablenkten und Ausdruck bürgerlicher Verdrängung seien (charakteristisch hierfür 1973 die bereits zitierte Polemik Raoul Hübners; Hübner 1973: 151). Spätestens Mitte der 70er Jahre erfuhr dieser Diskurs allerdings bereits eine Differenzierung. Immanuel Geiss, der einerseits unmissverständlich postulierte, »das Individuum [sei] als alleinige oder wichtigste Kategorie für jede Erkenntnis mit wissenschaftlichem, d.h. objektivierbarem Anspruch untauglich« (Geiss 1977: 17), räumte andererseits damals schon ein, dass Gesellschaft und Individuum als notwendige Pole und keineswegs als »einander ausschließende Gegensätzlichkeit« aufgefasst werden dürften (ebd.: 16). Jürgen Kocka wies zum selben Zeitpunkt daraufhin, dass dieses polare Spannungsverhältnis bereits 1951von Werner Conze dargestellt worden sei, der im Anschluss an die Ansätze Fernand Braudels den Begriff der »Strukturgeschichte« eingeführt und damit die Auseinandersetzung um Personalisation und überindividuelle Struktur eröffnet habe (Kocka 1977: 153). Er resümiert in seinen Betrachtungen zu diesem grundsätzlichen geschichtsmethodologischen Problem, dass die Analyse von »Zuständen«, »Verhältnissen«, »Handlungsbedingungen und -funktionen« mit der Dimension der individuellen Ereignisse und Persönlichkeiten zu vermitteln sei (ebd.: 154, 156, 165) – »zum Begreifen von Ereignissen [ist es] unabdingbar, auf die ihnen vorgegeben und in sie eingehenden Strukturen zu rekurrieren, wenn auch daran festzuhalten ist, dass weder in der Erfahrung noch in der wissenschaftlichen Analyse die Ereignisse *voll* aus ihren strukturellen Bedingungen erklärbar, ableitbar sind« (ebd.: 163). Einerseits sei es unbestreitbar, dass

5 Zu diesem Problemfeld siehe bereits 1977 Michael Bosch (Hg.): Persönlichkeit und Struktur in der Geschichte. Historische Bestandsaufnahme und didaktische Implikationen, Düsseldorf 1977

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

z.B. die Struktur des absolutistischen Staats oder des späteren Industriekapitalismus dem Individuum Bedingungen vorschreibe, die es in einen kollektiven kausalen Rahmen einbinde – »man kann eher den Absolutismus ohne Friedrich II. als Friedrich II. ohne den Absolutismus begreifen« (ebd.: 164) –, andererseits gerate »durch das Abblenden der Handlungen leicht auch der *Veränderbarkeitsaspekt* historischer Wirklichkeit aus dem Blick« und es entstehe das (auch politisch) fragwürdige Bild eines »von Menschen bewusst nicht zu beeinflussenden Geschichtsprozesses« (ebd.: 164f.). Man tue also gut daran, »eine dichotomische Entgegensetzung« von Struktur- und Personengeschichte zu vermeiden (ebd.: 165).

Eine Auffassung, die biographisches Interesse als »Menscheln« interpretiert, wird von Andres Veiel deutlich zurückgewiesen (Veiel 2002c: 04.35). Einem systemanalytisch politisierenden, für ihn inzwischen anachronistisch wirkenden Geschichtsverständnis hält er entgegen: »Mir erscheint es eine viel wirkungsvollere Art der politischen Auseinandersetzung, dass ich den Film nicht auf Thesen oder Eindeutigkeiten reduziert habe. Enttäuscht ist davon nur der Zuschauer, der Schemata erwartet« (Veiel 2002: 49). Veiel ist mit diesen Intentionen im Einklang mit der skizzierten wissenschaftsgeschichtlichen Entwicklung. Die Skepsis gegenüber der Biographie ist lange überwunden, mit seinem Film gehört Veiel aber zu den Pionieren dieser historiographischen Wende. Inzwischen spricht man bereits von einer »Neuen Biographik« (siehe Katz 2012), obwohl eigentlich mit der Etablierung der Oral History die Biographik als wesentlicher Bestandteil historischer Forschung längst anerkannt ist.

Trotzdem müssen sich die biographischen Darstellungen des Films auf ihre historisch-politische Aussagefähigkeit befragen lassen. Man macht es sich jedenfalls zu leicht, wenn man die Kritik an der Biographik Veiels dadurch zu relativieren versucht, dass man den Anspruch an historisch-systematische Erkenntnis mit der Feststellung aufgibt, es gehe Veiel letztlich gar nicht um Geschichtsschreibung und politische Einsichten, »er beansprucht gar nicht eine historische Wahrheit zu erläutern. […] Stattdessen ist die Geschichte […] ein dunkler Raum im Sinne eines Projektionsraumes für eine fiktionale, emotionale Erzählung, die darüber berichtet, wie die Vergangenheit erlebt wurde« (Volk 2001: 10). Wenn Stefan Volk feststellt, bei Andres Veiel führe »die Frage nach der Geschichte über die Frage nach dem Wesen einer Gesellschaft zu der nach dem Wesen des Menschen« (ebd.), dann wäre gleichzeitig zu untersuchen, inwieweit solche Einsichten in das Wesen des Menschen wiederum ein Licht werfen auf die Zeitereignisse und insofern auch auf gesellschaftliche Aufgabenstellungen und ihre Lösungen. An welchen Stellen und wodurch leitet in *Black Box BRD* die Psychologie in historische Zusammenhänge über? Bleibt es beim Psychologisieren oder gelingt es Veiels Untersuchungen, geschichtliche Kontexte zu erschließen?

Um dies beantworten zu können, müssen die beiden dargestellten Biographien hinsichtlich ihrer inhaltlichen Ausführung (Auswahl der biographischen Situationen, thematische Schwerpunktsetzungen, gesellschaftliche Bezüge u.a.) betrachtet werden, genauso aber das ästhetische Verfahren, mit dem diese Inhalte aufgearbeitet und strukturiert werden. Auch wenn beide Gesichtspunkte interpretativ oft kaum voneinander zu trennen sind, soll zunächst der inhaltliche Aspekt der Biographik Veiels dargestellt werden, um dann in weiteren Kapiteln zur Kompositionsstruktur des Films, zu dem

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Umgang mit dem Archivmaterial u.v.m. die ästhetische Verarbeitung dieser Inhalte zu beleuchten.

IV.2.2.3.1. Alfred Herrhausen

Als Repräsentant der Deutschen Bank und damit des größten Kreditunternehmens Deutschlands mit engen Verhältnissen zu Politik und Wirtschaft war Alfred Herrhausen eine der einflussreichsten Personen im Land. Damit war er in herausragendem Maße geeignet, »ein Stück deutscher Geschichte [zu] erzählen« (Veiel 2002c: 15.50). Die genannten Faktoren werden im Film tatsächlich explizit thematisiert. Helmut Kohl bringt Herrhausen in einem eigens für den Film aufgenommenen Interview in Verbindung mit Verhandlungen in Ungarn (1.05.36) und man ahnt, dass es hier um Vorbereitungen einer Öffnung des »Eisernen Vorhangs« ging. Zugleich werden durch Äußerungen der Vorstände der Deutschen Bank entscheidende Weichenstellungen der deutschen Wirtschaft angedeutet, an denen Herrhausen direkt beteiligt war (z.B. die Beteiligung Daimlers an der Rüstungsindustrie, 1.15.33), und sein enger geistlicher Freund Augustinus betont, dass Herrhausen zunehmend deutlich geworden sei, dass hinter den massiven Auseinandersetzungen um seinen Vorschlag einer Entschuldung der Entwicklungsländer eine prinzipielle Frage nach dem Wert eines *Systems* gestanden habe, das bei einer der wichtigsten Aufgaben – der sozialen Verantwortung von Politik und Wirtschaft – versage (1.23.62).

Thematisch wird Herrhausens Bedeutung für die gesellschaftliche Gesamtsituation der Zeit also deutlich benannt, zu untersuchen ist nun, wie Andres Veiel die Biographie konkret erzählt, und welche Zusammenhänge dabei ansichtig werden.

Die Exposition charakterisiert Alfred Herrhausen, wie schon dargestellt, indirekt durch die Atmosphäre der Bankgebäude innen und außen, durch sein Büro und die Mercedes-Limousinen. Hier wird die Umgebung zu einem Spiegel der Persönlichkeit, die in ihr agiert, aber selber noch nicht erscheint. Die Qualitäten, die hierbei wahrnehmbar werden, zeichnen sich durch weite, den alltäglichen Erfahrungs- und Denkhorizont überschreitende Perspektiven aus, durch ein Spannungsverhältnis von Oben und Unten, Abgeschlossenheit und Transparenz, durch Macht, Verantwortung und durch eine Dynamik willensbetonter Zielgerichtetheit. Er selber erscheint erst mit dem ersten Standbild, das über die beschriebenen Eigenschaften hinaus auch eine auffällige Heiterkeit und Freundlichkeit ausstrahlt. Die ersten Schilderungen Traudl Herrhausens unterstreichen den Gestus der Aufnahmen vom Wrack seines Wagens, der auf die globale Dimension verweist, die mit der Biographie des Vorstandssprechers verbunden ist.

Die nächste biographische Passage zu Herrhausen besteht aus einer Abfolge von Äußerungen, die seine Bankkollegen über ihn formulieren (0.08.55-0.12.46). Ihre Schilderungen ergänzen sich zu einer prägnanten und anspruchsvollen Charakterisierung, in der wesentliche gesellschaftliche Motive und Ideenbildungen Herrhausens sichtbar werden: die alle anderen deutschen Banken hinter sich lassende internationale Perspektive, die »globale Brille« (Thomas R. Fischer) mit ihrem Blick auf zukunftsweisende Aufgabenstellungen und die Ermutigung junger Menschen, die »eine Heimat brauchen« (0.08.55). Zugleich wird greifbar, wie diese strukturellen Zielsetzungen bei Herrhausen

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

aus prinzipiellen Gedanken genauso wie aus den Antrieben seiner individuellen Persönlichkeit hervorgehen: Es wird seine einzigartige Entschlusskraft beschrieben, die Schnelligkeit und zugleich Tiefe seines Zugriffs, die Kompromisslosigkeit und Ehrlichkeit, aber auch die Hetze, Distanz und Kühle, die er ausstrahlen konnte. Thomas R. Fischer formuliert in diesem Zusammenhang eine wesentliche Frage: »Der Deutschen Bank ging's gut, wir hatten diesen phänomenalen Flick-Deal gemacht, die Ergebnisse waren gut – warum also diese Unruhe?« (0.11.37). Fischer weist auf eine Schicht in Herrhausens Charakter hin, die einerseits hochgradig persönlich war, andererseits aber auch als Ausdruck einer Ahnung der Aufgabenstellungen aufgefasst werden kann, die über seine private Existenz weit hinausgingen. Damit richtet sich der Blick auf die individuelle Herkunft der intentionalen Antriebe eines Menschen – und zugleich auf die Prozesse, durch die diese Antriebe nicht willkürlich-privat bleiben, sondern zum Sprachorgan für umfassende gesellschaftliche Gestaltungsintentionen werden können. Mit anderen Worten: Mit Fischers Äußerung gelangen wir wie schon bei den bis heute unaufgeklärten Zerstörungsbildern des Fahrzeugwracks an die Grenzen der Black Box, hinter denen historischer Wille und damit die Ursachenschicht der Ereignisse wahrnehmbar werden, auch wenn beide inhaltlich unsichtbar bleiben.

Nachdem die Biographie Alfred Herrhausens zunächst indirekt und atmosphärisch in der Darstellung der Umgebung seines Wirkungsortes und in den Äußerungen seiner Kollegen verankert wurde, setzt nun erst die Chronologie seines Lebenslaufes ein, indem die Schulzeit Herrhausens in der »Reichsschule der NSDAP« in Feldafing beschrieben wird, die er zwischen seinem 12. und 15. Lebensjahr, also bis zum Ende des Krieges besucht hat (0.22.49-0.25.20). Veiel wählt also sehr entschieden aus und überspringt die Kindheit der ersten 10-12 Jahre – es geht ihm nicht um eine an Vollständigkeit orientierte Addition biographischer Daten, sondern um eine Fokussierung auf charakteristische Stationen, die ein Licht auf den porträtierten Menschen werfen. Wir sehen zwei Fotos, die ihn als uniformierten, selbstbewussten Jungen zeigen und ergänzt werden durch Schilderungen seiner Schwester und seiner noch lebenden Kameraden, die ihn als energische, durchsetzungsstarke Persönlichkeit beschreiben, die gerne und erfolgreich lernte. Wichtig ist in diesem Zusammenhang der Hinweis der Schwester auf den Vater, der seinen Kindern ans Herz legte, dass sie, wenn sie im Leben etwas erreichen wollten, »immer mindestens eine Stunde mehr arbeiten [sollten] als die Masse« (0.24.50). Die Sequenz liefert also bereits wesentliche Hinweise auf charakterliche Eigenschaften Herrhausens, die für sein Leben und sein Wirken entscheidend werden sollten, zugleich wird mit den Bildern der nationalsozialistischen Schule, zu denen auch Aufnahmen von Kampfspielen und militärischem Strammstehen gehören, der Bezug zu den damaligen Zeitereignissen hergestellt.

Andres Veiel steuert insofern gleich mit den ersten Bildern der Biographie Herrhausens auf die Geschichte zu, gliedert die Person in das gesellschaftliche Entwicklungsgeschehen ein und vermittelt gleichzeitig die Wahrnehmung eines erheblichen Spannungsfeldes zwischen Individualität und Kollektiv, Begeisterungsfähigkeit und Ideologie, intellektueller Energie und Elite. Der elitäre Leistungsanspruch ist von Anfang an genauso präsent wie eine sympathische Sozialität (»ein guter Kamerad, immer freundlich und nett«, 0.24.20). Schon damals wurden Herrhausen Führungsrollen zugewiesen (z.B. die des »Truppenführers«), die ihn sofort in Verbindung mit dem politischen Sen-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dungsbewusstsein der damaligen Machtelite brachten – auf der anderen Seite war das dem noch nicht einmal 16jährigen Jungen in seinen Konsequenzen wohl kaum bewusst, und in den Schilderungen – auch seinen eigenen[6] – dominiert eher die Erinnerung an die Qualitäten einer konzentrierten Lernatmosphäre, an Kameradschaftlichkeit und initiativer Energie.

Wieder mutet Andres Veiel dem Zuschauer einen extremen zeitlichen Sprung zu, indem er an die Erwähnung des väterlichen Ratschlags die Privataufnahmen von dem jungen, aber bereits erwachsenen Mann in elegantem Auto bei Anfahrt auf sein Haus montiert (0.25.21). Der gut aussehende Student wird zusammen mit seiner Frau Ulla – der Tochter des Generaldirektors der VEW (Vereinigte Elektrizitätswerke Westfalen) Paul Sattler – und mit seiner kleinen Tochter Bettina in gutbürgerlichen Verhältnissen gezeigt. Die Bilder strahlen das Glück einer jungen Beziehung und Familienbildung aus, ebenso der dynamischen beruflichen Entwicklung. Herrhausens Biographie wird dadurch mit der Wirtschaft und der Entwicklung der westdeutschen Wohlstandsgesellschaft verzahnt. Er steigt in die VEW ein, wird also Teil dieses kapitalistischen Systems. Auch hier betont Veiel aber die individuelle Nuance des Vorgangs, indem er die Aussage der Schwester einfügt, die Karriere des Bruders verdanke sich – entgegen den Befürchtungen des Vaters – seiner eigenen Kraft und nicht dem Protektionismus (0.26.54). Etwas später gibt sein Freund Paul Brand dann die Überlegungen wieder, die Herrhausen angesichts der Anfrage seines späteren Arbeitgebers beschäftigt haben: »Gehe ich zur Deutschen Bank oder bleibe ich sauber bei der VEW?« (0.34.42). Diese existenzielle Fragestellung repräsentiert symptomatisch die historische Auseinandersetzung hinsichtlich des Konfliktverhältnisses von erfolgreicher kapitalistischer Wirtschafts- bzw. Gesellschaftsordnung und sozialer Verantwortung, die sich als moralisches Gewissen äußert. Herrhausen hat diese ethischen Erwägungen offensichtlich sehr ernstgenommen und die gesellschaftliche Grundproblematik, die mit den Unternehmungen einer Deutschen Bank verbunden war, gekannt. Mit dem Zitat Paul Brands nimmt Veiel also einen motivischen Faden auf, den er mit den Äußerungen Fischers über einen an Herrhausen erlebten moralischen Bankbegriff bereits eingeführt hatte. Veiel eröffnet mit der Darstellung dieser biographischen Entscheidungssituation also nicht nur eine private Thematik, sondern eine – wieder individuell verankerte – Reflexion auf das geschichtsbildende Verhältnis von Kapital und Moral.

Überraschend schnell – bereits mit der nächsten Einstellung – geht Veiel über zu einer Charakterisierung von Herrhausens erstem Auftritt 1971 in der Deutschen Bank als Vorstandsmitglied (0.34.46). An die Schilderungen seiner Sekretärin Almut Pinckert, die erzählt, wie er sich mit einem Strauß Blumen bei den Telefonistinnen vorstellte, schließt er eine weitere Interviewsequenz mit Thomas R. Fischer an, der erneut die

6 Siehe z.B. im Interview mit Gero von Boehm am 17.10.1989 (in der Sendung *Wortwechsel*, Südwestfunk Baden-Baden), in dem er eine Atmosphäre der Disziplin, Leistung, Kameradschaftlichkeit und Sportlichkeit beschreibt, die er gar nicht so sehr als Indoktrination erlebt habe. Er schildert, wie man an der Schule gelernt habe, sich für andere einzusetzen, nicht nur an sich selbst zu denken, sondern so etwas wie Teamgeist zu praktizieren. Er bezeichnet dies als eine »Vermittlung der Freude an der Arbeit, die ich heute noch empfinde« (22.40-24.02).

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Begeisterung insbesondere der jüngeren Mitarbeiter angesichts Herrhausens selbstbewusster und zugleich ethisch »honoriger« Auffassung von Struktur und Aufgabe einer weltweit agierenden, führenden Bank hervorhebt, in der sich Bankgeschäft und Moral vereinen lassen und in der die Macht im Sinne von Handlungsvollmacht und zugleich Verantwortung definiert wird. Auch Hilmar Kopper wird zitiert mit den Worten: »Er war unverdorben […]. Er kam an, will ich mal sagen, wie ein jugendlicher Held, er war ein Siegfried, der pfiff fröhlich und sagte: ›Was soll mich hier denn schrecken, wo ist das Ungeheuer?‹« (0.36.45).

Andres Veiel bleibt im Folgenden bei diesen eher charakterlichen Hinweisen stehen, die bei Fischer sich andeutenden gedanklichen Hintergründe des beruflichen Selbstverständnisses Herrhausens sowie die damit zusammenhängenden grundsätzlichen wirtschaftlichen und finanzpolitischen Auffassungen werden zunächst nicht weiter thematisiert. Vielmehr wird schlaglichtartig das Privatleben Herrhausens beleuchtet: seine Abende in Nachtclubs, die er nach angespannter Arbeit sehr genossen haben soll und in denen er sich nach der Darstellung Paul Brands als »charmanter und sehr fesselnder Plauderer« entpuppte (0.47.11), vor allem aber seine Ehekrise und die Begegnung und Heirat mit Waltraud (Traudl) Baumgartner, die er in Texas kennen lernt und für die er bereit ist, seine berufliche Karriere zu opfern: Noch nie hatte es ein Vorstandsmitglied der Deutschen Bank gegeben, das sich hatte scheiden lassen. Auch die Geburt der Tochter Anna und das damit einhergehende Familienglück wird angesprochen. Anna selbst beschreibt rückblickend, wie es ihr Vater genossen habe, mitten im Spiellärm der Tochter und ihrer Freunde am Schreibtisch zu sitzen und zu arbeiten (0.58.26).

Für eine Weile tritt im Film die gesellschaftspolitische Dimension von Herrhausens Wirken also hinter seiner privaten Existenz zurück – im Unterschied zu den Positionen, die biographische Aspekte grundsätzlich der politischen Diskussion unterordnen, betont Andres Veiel also den Stellenwert der persönlichen Seite individueller Lebensentwürfe: Er setzt sich paradigmatisch von einer auch im Film explizit thematisierten und gerade für die Linke typischen Ideologie ab, die die Idee über das private Leben stellt.

Statt dessen involviert Veiel den Zuschauer in einen rhythmischen Wechsel zwischen historischer und privater Seite einer Biographie: In die Darstellung des Familienlebens Herrhausens fügt er z.B. eine kurze Sequenz ein, in der die Ermordung Hanns-Martin Schleyers 1977 thematisiert wird, und im Anschluss daran liest Traudl Herrhausen den Brief vor, den ihr Mann für den Fall seiner eigenen Entführung formuliert hat und in dem er unmissverständlich festhält, dass auf eine gegen die rechtsstaatlich-demokratische Grundordnung gerichtete Erpressung nicht eingegangen werden solle (0.56.20). Hier ragt für einen Moment wieder das umfassende politische Zeitgeschehen in die Darstellung hinein und macht ansichtig, wie eng Herrhausens Schicksal mit den historischen Auseinandersetzungen zwischen etablierter Machtelite und gewaltsamer politischer Agitation gegen sie verzahnt war.

Dann aber folgen der Hinweis auf die Geburt der Tochter Anna, die glücklichen Erinnerungen der Mutter und die eindrücklichen Schilderungen Annas über ihre Erlebnisse mit ihrem Vater. Es ist charakteristisch für die Konsequenz des beschriebenen perspektivischen Wechsels, dass diese privaten Schlaglichter nicht weiter ausgemalt oder kommentiert, sondern abgelöst werden von einer längeren, durch den schnellen

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Schnitt deutlich beschleunigten Montage unterschiedlichster Aufnahmen Herrhausens, die die Fülle und Dynamik des öffentlichen Handelns eines Mannes dokumentieren, der inzwischen zum Sprecher der Bank aufgestiegen ist: Interviewsequenzen, Redeauftritt bei Daimler, Empfang des russischen Botschafters, Feiern mit Helmut Kohl und schließlich dessen Erzählung im Interview, wie er Herrhausen, der gerade erst aus Amerika zurückgekehrt sei, noch am Frankfurter Flughafen abgefangen und gebeten habe, für ihn zu Verhandlungen nach Budapest weiterzufliegen (1.05.35). Damit sehen wir Herrhausen wieder im Kontext seines weltweiten finanzpolitischen Handelns – allerdings weniger im Hinblick auf konzeptionelle Positionen als vielmehr auf seine äußere Rolle im historischen Geschehen. Gezeigt wird die Bühne seiner Tätigkeiten, nicht aber deren gedanklicher Hintergrund.

Das ändert sich erst, als die Darstellung bei einer der schwerwiegendsten und grundsätzlichsten Wendungen im Leben Herrhausens anlangt: bei seinem unabgesprochenen und letztlich einsamen Vorstoß zur Entschuldung der Drittweltstaaten. Schon in der Sequenz davor lenkt Andres Veiel mit einer Frage von Thomas R. Fischer den Blick auf den substanziellen Kern der Intentionen und der Bedeutung Herrhausens: »Wie wurde er zum Ziel? […] Wofür stand er eigentlich? Wofür war er Symbol?« (1.15.10). Fischer spricht explizit die »politische Dimension« von Herrhausens Initiativen an und deutet eine mögliche Antwort mit dem Hinweis auf seine Beteiligung bei den Rüstungsaufträgen an Daimler an. Diese Perspektive wird dann aber nicht wirklich ausgeführt, stattdessen werden schließlich wesentlich gründlicher die Reise Herrhausens im September 1987 zum Präsidenten Mexikos Miguel de la Madrid Hurtado und die daraus hervorgehende Idee einer Entschuldung der Entwicklungsländer dargestellt. In diesem Zusammenhang erfolgen die weitreichendsten und wichtigsten Reflexionen über Politik und Wirtschaft im Film. Der Aufsichtsratsvorsitzende Hilmar Kopper schildert etwas selbstentlarvend, Herrhausen habe in einer »typisch intellektuellen Bemerkung« ausgeführt: »Ja, wenn wir das alles theoretisch durchgehen, dann kann man auch ein Problem beseitigen, indem man den Ursprung des Problems nicht mehr weiter bestehen lässt« (1.22.53). Mit diesen Worten erkennt Kopper an, dass sein Kollege mit seinem Vorstoß an die eigentliche Ursachenschicht der sozialen Konfliktlage der Gegenwart rühren wollte. Wenn dann Pater Augustinus darstellt, wie sein Freund erkannt habe, dass es nicht sein könne, »dass einige wenige aus der Wirtschaft sehr hohen Profit ziehen und viele andere dabei unter die Räder kommen«, und resümiert, dass sei »nicht seine Vorstellung einer geordneten Welt« gewesen (1.23.02), dann dringt Veiel mit diesen Sequenzen ins Zentrum der Sozialen Frage vor und leitet Herrhausens Biographie über in einen überpersönlichen, weltpolitischen Horizont. Dabei ist symptomatisch, dass dieser Vorgang eingeleitet wird durch die Begegnung mit einem Menschen: dem mexikanischen Präsidenten Hurtado. Es ist keine systematisch gewonnene und ausformulierte Einsicht, die ausschlaggebend für Herrhausens Handeln wird, sondern – so zumindest in der Darstellung Pater Augustinus', mit dem er von Mexiko aus telefoniert – das Erlebnis, das sich bei Hurtados Äußerung einstellte: »Überlegen Sie sich, was passieren würde, wenn Sie in einem Land wie Ihrem eigenen Land von den Menschen verlangen würden, in Armut zu leben, und ihnen die Hilfe, die sie brauchen, verweigern« (1.21.51). Augustinus spitzt die Fragen, die Herrhausen bewegten, dann noch zu, indem er selber resümiert, einzelne

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Schuldige für die Problematik zu finden führe nicht weiter, weil »die viel aufregendere Frage, die dahinter steht, ja die Frage ist: Wieviel ist ein System wert, das in einer so entscheidenden Frage zu kurz greift und einfach versagt? Und natürlich ist jemand, der so wach war wie er, dann sofort von der Frage umzingelt: Decke ich möglicherweise, wenn ich bleibe, etwas, was ich nicht decken will, nicht decken kann und vielleicht auch nicht decken darf?« (1.23.55). Es ist eine grundsätzliche Systemfrage, die sich in Herrhausens Biographie Bahn bricht. Vorher wäre sie gar nicht möglich gewesen, weil er noch nicht in der Position war, solch eine Zielsetzung wie die Entschuldung überhaupt zu initiieren. Die Biographie erscheint im inhaltlichen Aufbau des Films also nicht wie eine illustrative Nebenerscheinung der politischen Vorgänge und Aspekte, sondern wie eine maßgebliche Voraussetzung dieses einschneidenden wirtschaftspolitischen Entscheidungsmomentes.

Mit der Darstellung der Entschuldungsinitiative Herrhausens sind in *Black Box BRD* die biographische und die politische Dimension seines Lebens untrennbar miteinander verknüpft. Wenn nun die heftige Gegenwehr gegen diese Idee in Kreisen der Deutschen Bank skizziert wird, dann ist deutlich, dass es um Herrhausens berufliches Überleben geht, und sein gewaltsamer Tod ist der tragische Beleg für die repräsentative Bedeutung seiner Person hinsichtlich des politischen Systems – unabhängig davon, welchem Täterkreis und damit welcher Ideologie man den Mord zuschreibt. In den Schilderungen seiner Frau und seiner Kollegen erscheint nun ein Alfred Herrhausen, der mit seiner Existenz für die weiteren Geschicke internationaler Wirtschaft und Politik sowie im Speziellen für die Zukunft der Deutschen Bank einsteht.

Traudl Herrhausen beschreibt in der direkt auf die Äußerungen von Pater Augustinus folgenden Sequenz, wie niedergeschlagen und verzweifelt ihr Mann angesichts der Tatsache gewesen sei, dass er niemanden fand, der seine Intentionen aufgenommen und verstanden und ihn unterstützt habe – es seien die »Bedenkenträger« gewesen, auf die er gestoßen sei, und diese habe er gehasst (1.25.15). Andres Veiel nimmt mit dieser Interviewpassage also wiederholt eine interpretative Akzentsetzung vor, die Geschichte nicht als ideelles Prinzip verstanden wissen will, sondern als einen durch individuelle Menschen verwirklichten Ereigniszusammenhang: Wichtiger als eine politische Diskussion über die von Augustinus angesprochenen gesellschaftlichen Motive ist ihm die Frage, welche Bedeutung solche Ideen in der Lebenswirklichkeit des Menschen einnehmen, der sie vertritt, und wie andere Menschen auf sie reagieren, also ob sie zu biographischer und damit lebensweltlicher Wirksamkeit gelangen.

Auch die Aussagen Rolf E. Breuers und Hilmar Koppers, die sich dann eher auf den von Herrhausen geplanten Strukturwandel in der Deutschen Bank als auf die Entschuldungsthematik beziehen, zielen auf diese Frage der Initiativbereitschaft und Entscheidungsfähigkeit der Mitarbeiter und der Möglichkeit und Unmöglichkeit ab, sich seine Motive zu eigen zu machen. Breuer erzählt von Herrhausens letzter Sitzung, die er deprimiert verlassen haben muss, und charakterisiert durchaus selbstkritisch die Haltung der Kollegen als »Scheu vor Neuem«, »Aversionen gegen zu Modernistisches«, einen »auf zu provinziellen Denkweisen aufbauenden Fremdenhass« (1.27.02). Sowohl Breuer als auch Kopper konstatieren gewaltige »emotionale Widerstände« in der ganzen Bank, die sich aus der Angst speisten, bei der Neuausrichtung auf der Strecke zu bleiben (1.26.23-1.27.01), Hilmar Kopper macht hierfür aber wesentlich auch einen Wirk-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lichkeitsverlust bei Herrhausen verantwortlich: »Es war zu viel auf einmal, der Sprung war zu weit. […] Ich fand auch, dass er ein bisschen zu sehr angehoben hatte und dass er in der Gefahr war – und er hat es selbst bemerkt –, dabei die Verbindung, das Band zu der Bank und allem, was er mitziehen muss bei einem Höhenflug hinein zu verlieren« (1.26.54). Indem Andres Veiel diese Zitate direkt vor die Schilderung des Todes Herrhausens montiert, betont er, dass es ihm nicht nur um die *Inhalte* dessen Ideen, sondern vor allem um den Prozess ihrer Realisierung geht. Damit ist eine historische Aussage verbunden: Eine politische Idee ist für Veiel nicht abzutrennen von dem Träger, der sie vertritt – seine persönliche Individualisierung der Idee ist Bestandteil ihrer selbst. Geschichtsmethodisch und filmästhetisch ist es insofern konsequent, die Erörterung der Auffassungen Alfred Herrhausens und der mit ihnen verbundenen inhaltlich-systematischen Konnotationen einmünden zu lassen in die Darstellung seines dramatischen Lebensendes. In den Schilderungen Traudl Herrhausens über die letzten Stunden im Leben ihres Mannes kommt diese Zusammendrängung seiner gesellschaftlichen Erneuerungsanliegen und seiner Biographie schlagend zum Ausdruck: Sie beschreibt – ganz ähnlich wie Rolf E. Breuer –, wie deprimiert Herrhausen nachts nach seiner letzten Sitzung nach Hause gekommen sei und wie sie ihm zu bedenken gegeben habe, ob er nicht zu schnell sei, um die anderen mitzunehmen und ihnen die Chance zu geben, seine Ideen zu begreifen und mitzutragen (1.29.14). Herrhausen habe darauf mit der verzweifelten Antwort reagiert: »Wenn sogar du so etwas sagst, […] wenn sogar du zweifelst, dann weiß ich nicht mehr, wie es weitergehen soll«. Als die beiden sich am nächsten Morgen verabschieden und Traudl Herrhausen noch versucht, ihren Mann aufzumuntern, hört sie drei Minuten nach seiner Abfahrt die Explosion.

IV.2.2.3.2. Wolfgang Grams

Mit dem Porträt von Wolfgang Grams greift Andres Veiel unmittelbar die thematischen Motive auf, die ihn seit seiner Jugend beschäftigen: den Idealismus der 68er-Generation und die Geschichte der RAF. Wie bereits dargestellt, lag hier ja auch der ursprüngliche Ausgangspunkt für das Filmprojekt. Mit dieser inhaltlichen Ausrichtung erhält Veiels Arbeit eine politische Dimension. Bereits die ersten Sequenzen über Wolfgang Grams konfrontieren den Zuschauer mit der zeitgeschichtlichen Brisanz seiner Biographie: Wenn sein Bruder auf dem Bahnsteig stehend den Verhaftungsversuch der Polizei, den Schusswechsel und gewaltsamen Tod sowohl des Terroristen als auch eines Polizisten schildert, ist die Dramatik der politischen Auseinandersetzung bezeichnet. Es entstehen Fragen an die ethischen Grundlagen staatlichen Handelns, das letztlich einen Verhaftungsvorgang eskalieren ließ und im Anschluss durch dilettantische Methoden mit massiven Verfahrensfehlern die juristische Rekonstruktion des Tathergangs unmöglich machte (siehe Veiel 2002a: 14ff.).

Die Auseinandersetzung zwischen RAF und Staat, zwischen etabliertem System und radikaler Kritik an ihm ist gleich am Anfang durch dieses in ein einziges dramatisches Ereignis verdichtetes Bild als wesentliche Problemstellung anwesend. Das Verhältnis von Individuum und Kollektiv, von systemischer Macht und gewalttätigem Aufbegehren des Einzelnen erfährt hier seine erste grundsätzliche und keinesfalls privatistische Charakterisierung. Zugleich entzieht Veiel dieses Motiv aber einer vorder-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gründigen moralischen Beurteilung: Grams stirbt an dieser Eskalation, ebenso aber ein Polizist – das »System« und die terroristische Ideologie werden beide in Frage gestellt.

Dann folgt eine kurze Sequenz, in der ein Sarg aus dem Obduktionsraum einer Klinik gefahren wird (0.05.59), und danach erst begegnet Grams selber dem Zuschauer im filmischen Bild: Private Super 8-Aufnahmen zeigen ihn als jungen Mann mit seinem Bruder am Strand in Spanien – völlig befreit vom historischen Kontext seines späteren Lebens erscheint er hier ausschließlich als Mensch, in dessen Gesicht, Gesten und Verhalten man »liest« und eine Persönlichkeit wahrnimmt. Mit dieser radikal kontrastiven Montage signalisiert Andres Veiel seine Absicht, das Individuum und seine Biographie nicht einer verfrühten moralischen Beurteilung oder einer politischen Aussage zu unterwerfen, sondern den gesellschaftlichen Zusammenhang nur in Verbindung mit der Instanz der einzelnen Persönlichkeit aufzufassen.

Erst nach diesem programmatischen Auftakt setzt die filmische Darstellung der chronologischen Etappen des Lebens von Wolfgang Grams ein. Der Vater berichtet von Wolfgangs früher musikalischer Begabung und von der Äußerung des Lehrers, er sehe in ihm einen großen Chorleiter oder Dirigenten (0.13.31), die Mutter erwähnt das absolute Gehör ihres Sohnes und den Geigenunterricht, den er schon früh erhielt. Mit 16 Jahren habe es, so der Vater, »instrumental einen Knacks gegeben«, für Wolfgang sei klar gewesen, dass er das nicht weitermachen werde (0.14.55). Ein Foto zeigt ihn mit elektrischer Gitarre – »der Wechsel der Musikinstrumente scheint mit einem weltanschaulichen Wechsel zu korrelieren« (Czekaj 2015: 189). Sein Freund Albert Eisenach berichtet, dass Wolfgang »immer original das, was er im Kopf hatte«, gemacht habe, dafür von seinen Eltern aber auch des Öfteren geschlagen worden sei (0.15.08). Daraufhin sei er oft in einer Gartenhütte abgetaucht. Die Wohnung, ihre Ausstattung oder auch das Mittagessen, bei dem die Eltern gefilmt werden (die Mutter schildert dabei, an welchen Plätzen die Familienmitglieder immer saßen), dokumentieren eine ausgesprochen kleinbürgerliche Atmosphäre. Die Fotos aus Wolfgangs Jugendzeit zeigen hingegen einen aufgeweckten, selbstbewussten und modernen Jungen und bilden einen deutlichen Kontrast zu den Aufnahmen seiner früheren Lebensumgebung – eine Spannung deutet sich an, wie sie schon bei der Schilderung der ersten persönlichen Schritte Wolfgangs und der Schläge als Antwort darauf wahrzunehmen war. Die sich daran anschließenden Interviewsequenzen enthalten Hinweise der Mutter auf die Konflikte vor allem zwischen Vater und Sohn, auf ihre schwierige Lebenssituation durch die Flucht aus dem Osten und die allmähliche Stabilisierung der familiären Verhältnisse durch die Arbeit des Vaters (0.16.38-0.17.11). Gerade diese Sicherheit der wiederkehrenden Routine im Leben des Vaters war es aber, die Wolfgang abstieß – seine Mutter zitiert ihn mit den Worten: »Immer dasselbe, immer dasselbe« (0.17.26).

Andres Veiel verfolgt hier also den typischen Entwicklungsprozess eines jungen Menschen, der Begabungen zeigt, in denen sich ahnungsweise Möglichkeiten seiner biographischen Zukunft andeuten, der sich von den Eltern – insbesondere dem Vater – absetzen muss, Einsamkeit durchlebt, in der Umsetzung von Ideen kompromisslos sein kann und innerlich auf der Suche ist. Das filmische Porträt arbeitet zugleich aber eine biographische Linie heraus, die dann doch eine erste individuelle Signatur verrät: eine besondere Beziehung zum Künstlerischen und Sozialen. Seine musikalischen Begabungen waren bereits angesprochen worden, für die spätere Jugend beschreibt sein

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

damaliger Freund Matthias Dittmer, der mit ihm zur selben Zeit Statist am Wiesbadener Theater gewesen war, sein schauspielerisches Talent und deutet an, dass ein Weg zur Schauspielschule für Wolfgang unter Umständen sehr hilfreich hätte sein können (0.17.48). Veiel montiert an diese Stelle wieder eine kurze Sequenz aus dem privaten Super 8-Archiv der Grams, die Wolfgang in humorvoll inszenierten Szenen zeigen und eine echte Spielfreude dokumentieren. Nach einem durch ein Interview und Archivaufnahmen unterlegten Hinweis auf die damalige Präsenz des Kriegsgeschehens in Vietnam (0.19.30) zitiert Andres Veiel dann den Vater, der die unbestimmten Berufsideen seines Sohnes beschreibt, zu denen auch das Pfarramt gehörte, und dann auf Wolfgangs Entschluss, den Wehrdienst zu verweigern, zu sprechen kommt. Aus dem Off konstatiert er zu den Aufnahmen aus einem Altersheim: »Ihm hat das doch wohl irgendwie gelegen, sich um Hilflose zu kümmern bis zum Totenbett, Einlegen der Toten und Wegbringen des Sarges« (0.20.03). Später berichtet die Mutter zu den Bildern einer Kleiderausgabestelle, wie Wolfgang sich immer wieder über die Armut in Deutschland geäußert habe und dass man dagegen etwas tun und das eigene Konsumverhalten überdenken müsse. Es sei fast beschämend gewesen, dass der eigene Sohn zum Roten Kreuz ging, um sich dort seine Sachen zu kaufen (0.27.17). Mehrere eingeblendete Fotos zeigen einen jungen Mann, der mit langem Bart und weichen Gesichtszügen einen fast mönchischen Eindruck erweckt. Wieder bildet die Auseinandersetzung mit dem Vater einen Kontrast dazu – nun streitet man sich vor allem über dessen Beteiligung am 2. Weltkrieg als junger Freiwilliger der Waffen-SS und über die aktuellen Ereignisse in Vietnam.

Die Konflikte entzünden sich dann zunehmend an der Frage der Berufswahl, in der Wolfgang Grams sich nicht recht entscheiden kann. Die Arbeit in einer Fischfabrik wird erwähnt, dann reihen sich allerdings mehrere Sequenzen aneinander, die Wolfgangs Beziehung zu seiner Partnerin und das Leben mit einigen Freunden in einer Wohngemeinschaft beschreiben, das alle Beteiligten durch den neugewonnenen Freiraum sehr genossen haben (0.29.59-0.31.48). Die WG-Zeit ist geprägt von politischen Diskussionen, aber auch von Musik und vielen anderen »menschlichen Aspekte[n]« (Kurt Rehberg), die in diese Lebenssituation hineingespielt haben und die von »großer Nähe und Intensität« (Gerd Böh) geprägt waren.

Mit dem Schritt von zu Hause weg ist eine zunehmende Politisierung in der Biographie von Wolfgang Grams zu beobachten. Mit Hilfe der Montage einiger Aufnahmen von den gewalttätigen Auseinandersetzungen zwischen Polizei und Demonstranten, die unter anderem die damalige Hausbesetzerszene betrafen, schildert der Film die Konfrontation Wolfgang Grams' mit der Autorität des Staates (0.31.49-0.33.33), und eine Interviewsequenz mit Gerd Böh zeichnet das Bild eines mutigen und entschlossenen Grams, der bereit gewesen sei, in die »harte Konfrontation« mit dem Gegner zu gehen (0.33.34). Bereits in den nächsten Sequenzen zitiert Andres Veiel die ersten berühmten, fast ikonenhaften Aufnahmen aus dem Bildarchiv über die RAF: die Festnahme von Holger Meins und Andreas Baader 1972 (0.37.47). Damit wird nach der Bahnhofszene in der Exposition zum zweiten Mal die Biographie von Wolfgang Grams mit den historischen Ereignissen verschränkt – nun aber auf einer ganz anderen argumentativen Grundlage: Die bisherige biographische Darstellung ist als ein Mitvollzug der inneren Entwicklung von Grams zu lesen, der ein Verständnis seines Interesses an dem

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

politischen Kampf der RAF ermöglicht und zugleich deren Motive selber zum Reflexionsgegenstand macht. Durch die schrittweise biographische Vorbereitung gewinnt der Zuschauer einen Zugang zu den Erfahrungen, die dem gesellschaftlichen Konflikt zugrunde liegen: die Konfrontation mit der Nazi-Vergangenheit der eigenen Elterngeneration, die Auseinandersetzung mit massiven weltpolitischen Verstößen gegen Frieden und Gerechtigkeit (hier vor allem natürlich durch den Vietnamkrieg), genauso aber auch sehr persönliche, individuelle soziale Antriebe, die sich z.B. in einem Zivildienst im Altersheim äußern können. Wenn die Archivaufnahmen nun Holger Meins bei seiner Festnahme spindeldürr in Unterhose und den angeschossenen Baader mit schmerzverzerrtem Gesicht zeigen, dann sind das nicht nur spektakuläre Momentaufnahmen des RAF-Dramas, sondern dann spricht aus ihnen bereits ein ursächlicher Hintergrund, der sich zumindest anfänglich in den biographischen Suchbewegungen eines Wolfgang Grams kundgibt.

Umgekehrt beleuchten die historischen Ereignisse den Lebensweg von Wolfgang Grams. Seine Politisierung scheint nach den Darstellungen unterschiedlicher Freunde und seiner Familie wesentlich mit den Repressionen zusammenzuhängen, die gegenüber der Protestbewegung ausgeübt wurden. Ruth Grams konstatiert: »Angefangen hat es ja eigentlich, muss ich sagen, mit den Gefangenenbesuchen. Er hat Freunde gehabt, die sind inhaftiert gewesen und die hat er besucht im Knast, und denen ging es so schlecht« (0.38.23). Die Haftbedingungen (bis hin zur Zwangsernährung durch einen mit Gewalt in den Rachen gesteckten Schlauch), denen seine Freunde ausgesetzt waren, hat Grams als so unwürdig erlebt, dass diese Besuche – so zumindest in der Wahrnehmung der Mutter – eine ursächliche Bedeutung für die entscheidende Wende zur seiner Radikalisierung gehabt haben müssen. Der Vater erinnert sich an die Äußerung seines Sohnes, diese Behandlung könne »nicht echt sein, die kann einfach nicht wahr sein« – hier sei Wolfgang klargeworden, dass er sich dagegen auflehnen musste (0.41.44). Der Hungertod von Holger Meins am 9. November 1974 und schließlich das rätselhafte Ende von Ulrike Meinhof am 9. Mai 1976 waren Ereignisse, die in ihrer Signalwirkung zur endgültigen Eskalation führten – den Höhepunkt dieses Prozesses bildeten aber gerade auch für Wolfgang Grams die Entführung Hanns-Martin Schleyers und die sich daran anschließenden Verhaftungen. Grams' Freunde schildern, wie seine Wohnung von den Polizeikräften nicht nur durchsucht, sondern geradezu zerstört wurde, wie er sich selber gegen die erkennungsdienstliche Behandlung als potenzieller Mittäter der Entführung gewehrt habe: »Man hat ihn durch das ganze Polizeirevier schreien hören« (0.54.22-0.55.13). Der Vater schildert, wie sein Sohn bereits im Vorfeld bei der Passkontrolle auch in banalsten Situationen auf das Revier mitgenommen wurde (0.59.57) – durch die Erfassung seines Namens und die Registrierung als Sympathisant der RAF stand er unter staatlicher Verfügungsgewalt. Dies gipfelte schließlich in seiner Inhaftierung 1978: Er verbrachte 153 Tage im Gefängnis, um dann entlassen zu werden, weil sich – wie die später gezahlte Haftentschädigung beweist – herausstellte, dass er unschuldig war. Diese Tatsache berichtet sein Vater (1.02.08), und seine Schilderungen zusammen mit den ausgedehnten Aufnahmen des Gefängnistraktes, in dem sein Sohn eingesperrt war, vermitteln dem Zuschauer eine Ahnung von der psychologischen Situation, die der Entscheidung, sich dem bewaffneten Kampf der RAF anzuschließen, zugrunde gelegen haben muss. Der durch eine bekannte Archivaufnahme dokumentierte Zynismus eines

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Helmut Schmidt angesichts des Todes von Holger Meins (0.42.00), die autoritären polizeilichen Maßnahmen bei den unterschiedlichen studentischen Protestaktionen, Wolfgang Grams' eigene Verhaftung – mit diesen Motiven charakterisiert Andres Veiel den aus Ohnmacht, enttäuschtem Idealismus und zunehmender Wut bestehenden Boden, der Grams zum Terroristen werden ließ – ohne dessen eigene Versäumnisse (z.B. in Bezug auf einen engagierten Schritt in eine konkrete Berufsausbildung) auszublenden. Veiel reduziert mit seiner Darstellung nicht das politische Geschehen auf persönliche Befindlichkeiten einzelner Teilnehmer der historischen Vorgänge, sondern arbeitet andersherum die durchaus im Psychologischen wurzelnden Antriebe für den politischen Kampf auf beiden Seiten heraus.

Die nächsten Szenen wirken dann wie das Protokoll der Konsequenzen von Entscheidungen, die längst gefallen sind: Gerd Böh beschreibt Grams' Versuch, ihn zum gemeinsamen Kampf anzustiften (1.06.43), Irene und Albert Eisenach erzählen von seinem merkwürdigen Besuch auf ihrem Hof (1.07.29), bei dem er im Laufe des Gesprächs andeutet, abgetauchte terroristische Mitstreiter bei ihnen unterbringen zu wollen, und dann wird eine neue Lebensgefährtin von Grams vorgestellt: Birgit Hogefeld (1.10.27), die deutlich radikalere Positionen vertrat als Roswitha Bleith-Bendiek, die dem politischen Rigorismus ihres Partners eher distanziert gegenüber stand (siehe 0.45.11). Grams' Vater hebt Hogefelds Impulsivität und ihr Selbstbewusstsein hervor, die wohl wesentlich dazu beigetragen haben, dass sich der Freund mit ihr zusammen dazu entschloss, politisch aktiv zu werden (1.10.32 u. 1.11.15) – mit dem Ergebnis, dass sie dann tatsächlich vollständig abgetaucht sind.

Wolfgang Grams erscheint in diesen Passagen als ein Mensch, der den Bezug zum menschlichen Gegenüber verloren hat. Den Eisenachs fiel in dem erwähnten Gespräch auf ihrem Hof auf, wie abstrakt sein Reden über den Imperialismus u.a. geworden war, und dass für ihn die Idee höher zu stehen hatte als der Mensch – sie legitimierte für ihn insofern auch das Töten. Hier wird ein nächster leitmotivischer Aspekt im Porträt Wolfgang Grams' sichtbar. Albert Eisenach hatte schon in einer früheren Sequenz beschrieben, wie sich sein Freund z.B. nach den Premierenfeiern am Wiesbadener Theater ab einem bestimmten Punkt innerlich aus dem Geschehen herauszog: »Da hab' ich schon gemerkt, der Wolfgang geht woanders hin, der bewegt sich woanders« (0.18.39). Wieder besteht Veiels Auseinandersetzung mit der politischen Idee in einer Untersuchung ihres Verhältnisses zu ihren lebensweltlichen Konsequenzen. Er beschreibt die gesellschaftlichen Folgen, die entstehen, wenn Ideen sich vom Menschen ablösen und verselbstständigen, zu Prinzipien werden, die sich den Menschen unterwerfen, statt ihm zur sozialen Gestaltung der Gesellschaft zu dienen. Dieser Analyse kommt eine erhebliche politische Bedeutung zu: Der gewalttätige, die bundesrepublikanische Geschichte maßgeblich prägende Kampf der RAF gegen den Staat wird hier nicht als Folge inhaltlicher Ideen gedeutet, sondern als Wirkung psychologischer Mechanismen, die sich bei einer fehlenden Wahrnehmung der gesellschaftlichen Intentionen junger Menschen und der sich aus dieser Enttäuschung und Ohnmachtserfahrung herleitenden Verabsolutierung von Theoriebildungen einstellen.

Wolfgang Grams wird im Film zuletzt zu einem Abwesenden. Ein rätselhaftes Lebenszeichen sendet er an seine Eltern in Form einer naiven Stickerei mit Segelschiff, Luftballonen und Tieren am Strand, aber ohne jeden erklärenden Kommentar oder per-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sönlichen Gruß (1.17.26). Jede Nachricht von einem terroristischen Anschlag entfacht aufs Neue die quälende Sorge, ob Wolfgang daran beteiligt war (1.19.01). Jahrelang hören die Eltern nichts, sie wissen nicht einmal, ob ihr Sohn überhaupt noch lebt.

Dann beschreibt der Film noch einmal einen letzten Moment der Öffnung und der Möglichkeit zu einer Wende: Die Eltern erhalten völlig unvermutet ein kleines Briefchen mit der Nachricht, dass sie sich mit Wolfgang treffen könnten (1.32.09), Ort und Umstände werden aber noch nicht genannt. Veiel akzentuiert diesen Augenblick, indem er zwischen die Interviewpassagen, in denen die Eltern diesen Vorgang beschreiben, eine Schilderung von dem Schauspieler und einstigen Freund Matthias Dittmer schneidet (1.32.39). Im Herbst 1992 habe ihm jemand von hinten auf die Schulter getippt und er habe in die Gesichter von Wolfgang Grams und Birgit Hogefeld geblickt. Er kannte die beiden in den Jahren zuvor nur noch von Fahndungsplakaten, und jetzt suchten sie für einen überraschenden Moment den Kontakt zu ihm. Er beschreibt, wie sie lange über ihre Sehnsüchte nach einem Leben jenseits des Verstecks und der Flucht, nach Familie und Kindern gesprochen hätten. Schließlich berichtet er: »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« (1.33.16). Mit diesem Dialog betont Andres Veiel den Entscheidungscharakter der Lebenssituation, in der Hogefeld und Grams offensichtlich für einen Augenblick das Bedürfnis hatten – wenn auch uneingestanden –, aus den Zwängen ihres Untergrunddaseins herauszutreten und doch noch einmal ihre Biographie zu öffnen. Auch in dieser Szenenabfolge formuliert Veiel eine historische Aussage, die über das Einzelschicksal eines Wolfgang Grams oder einer Birgit Hogefeld hinausgeht: Geschichte ist nicht ein Automatismus, sondern resultiert aus den Entscheidungen des an ihrem Prozess Beteiligten.

Andres Veiel setzt in den Schlusssequenzen des Films in diesem Sinne ganz auf die persönliche Dimension der politischen Agitation und montiert an die Schilderungen Dittmers schließlich die emotional sehr berührenden Erinnerungen von Grams' Eltern an die letzte Begegnung mit ihrem Sohn: Sie erzählen von dem großen Risiko dieses Unternehmens und zugleich von der absoluten Fraglosigkeit der Tatsache, dass sie ihren Sohn sehen wollten und dafür alles auf sich genommen hätten (1.34.02). Die Mutter beschreibt den glücklichen Moment des Wiedersehens: »Und dann standen sie plötzlich beide auf dem Bahnsteig – nein …, ich dachte, ich träume, ich dachte, ich träume, … wir haben uns in den Armen gelegen, wir drei, und Wolfgang hat so gelacht und sich gefreut, er konnte sich so freuen …, er hat sich so gefreut. Das war wie ein Wunder, … wie ein Wunder« (1.34.40). Der Abschied, bei dem Wolfgang bis zuletzt dem Bus hinterher gewunken habe, wirkt wie ein Abschied für immer.

IV.2.2.3.3. Biographik als Ausgangspunkt historischer Erinnerung

Bereits die inhaltlichen Details der Konzeption von *Black Box BRD* belegen, dass die Kritik, der Film vereinfache durch Personalisierung die historischen Zusammenhänge, am Sachverhalt vorbeigeht. Sie setzt eine Auffassung von geschichtlichem Zusammenhang bzw. Hintergrund voraus, die durch den Film gerade in Frage gestellt wird: »Zusam-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

menhang« stellt sich für Andres Veiel nicht als begrifflicher Ideeninhalt dar, vielmehr weist der Film an mehreren Stellen nach, dass die für das behandelte Thema in Frage kommenden Zusammenhänge immer aus den individuellen Gedanken, Empfindungen und Entscheidungen bestimmter Menschen hervorgehen. *Black Box BRD* macht ansichtig, inwiefern Wolfgang Grams und Alfred Herrhausen nicht nur Privatpersonen sind, sondern einen wesentlichen Abschnitt deutscher und internationaler Geschichte repräsentieren. Bei Wolfgang Grams sind es gerade die psychologischen Aspekte seines Lebensweges, die das Engagement seiner Generation für eine sozial gerechte Welt und die Mechanismen der Gewaltentstehung beleuchten, die mit dem gesellschaftlichen Protest der 68er und ihrer Nachfolger verbunden sind. Der Zuschauer wird Zeuge eines künstlerisch-kreativen Aufbruchs, der sich biographisch aber nicht richtig entfalten kann, weil ihn die Elterngeneration nicht versteht (beispielhaft ist der Vorschlag des Vaters, beruflich in die Bundeswehr-Musikkapelle einzutreten, 0.20.04). Er wird auf die zerstörerischen Folgen eines unaufgearbeiteten Versagens der Eltern in der Vergangenheit und einer gleichzeitigen kalten, verständnislosen Zurückweisung tiefer sozialer Ideale und gesellschaftlicher Veränderungsimpulse der jungen Generation gestoßen und erlangt Einsichten in das Entstehen terroristischer Gewalt aus psychischen Vakuumsituationen heraus, die mit fehlender Sinnerfahrung, abstrakten Theoriebildungen und ins Leere laufenden, durch Abweisung Ohnmacht erzeugenden Initiativen zusammenhängen. Die Empathie eines Wolfgang Grams für Menschen im Altersheim und seine Wahrnehmung der Armut in der eigenen Gesellschaft sind nicht weniger aufschlussreich für die Hintergründe der historischen Situation als die Theorien und Aktionen prominenter Vertreter der Protestbewegung von 1968.

Die Biographie Alfred Herrhausens erhellt wesentliche Zusammenhänge der kapitalistischen Wirtschaftsordnung und ihrer politischen Konsequenzen. Diese Ordnung wird als Quelle moralischer Konflikte wahrnehmbar, die in dem Abwägen zwischen »sauberer« Arbeit in der VEW und Karriere in der größten Bank Deutschlands genauso zum Ausdruck kommen wie in der Frage, ob man als Bankenchef ein System mittragen darf, das an der Verarmung ganzer Nationen beteiligt ist. Mit der Wahl Herrhausens als Gegenstand der filmischen Darstellung ist durch die Bezüge zur internationalen Bankenwelt und Politik von vorneherein eine repräsentative Dimension des biographischen Porträts gegeben. Wirklich signifikant wird dieses aber vor allem durch die Untersuchung des Verhältnisses der persönlichen Entwicklungs- und Entscheidungsprozesse Herrhausens zu diesen historisch sichtbaren Vorgängen. Gerade die Interviewpassagen aus der Chefetage der Deutschen Bank zeigen deutlich, dass es nicht *den* Vorstandssprecher gibt, den einen Typus des kapitalistischen Spitzenfunktionärs, sondern dass solche Begriffe individualisiert werden müssen: An Herrhausen erlebten Mitarbeiter plötzlich eine Möglichkeit, Wirtschaft und Bankgeschäft ethisch zu begründen und »Macht« konstruktiv zu interpretieren im Sinne von Verantwortung und der Ermächtigung, dieser konzeptionell und praktisch gerecht zu werden. Veiels Porträt von Alfred Herrhausen individualisiert den Begriff des Kapitalismus, indem er nicht das Rollenklischee eines Bankers tradiert, sondern beleuchtet, wie gerade dieser eine Banker seine Rolle definiert und realisiert. Dadurch werden erst recht im Zuschauer Fragen ausgelöst, wie Kapitalismus und Gerechtigkeit, Freiheit und Sozialität, Profit und Moral zu verstehen sind. Der Film stößt die Reflexion über ein vertieftes, eher zukünfti-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ges als historisches Verständnis von Kapital, Geld und Arbeit an, indem er mitverfolgt, wie ein Mensch in die höchste Position der mächtigsten Bank in Deutschland gelangt und mit den Vertretern dieser Bank und zugleich mit Grundprinzipien der internationalen Finanzwirtschaft in Konflikt gerät – nicht weil, sondern obwohl er in dieser Position ist. Zuletzt wird direkt das etablierte politische System der westlich-kapitalistischen Welt diskutiert und mit einem konkreten Lösungskonzept beantwortet, und in der Fokussierung auf diesen Vorschlag der Entschuldung der Drittweltstaaten und auf die Reaktionen darauf zielt Andres Veiel dezidiert auf die Analyse von Hintergründen und historischen Zusammenhängen: In dem Kontrast der von seinen Kollegen selber an Herrhausen wahrgenommenen Entschlusskraft und seines Idealismus mit den Ängsten und provinziellen Haltungen der »Bedenkenträger« werden sozialdarwinistische Konkurrenzmechanismen, egoistisches Profitstreben und fehlende Kreativität bzw. mangelnder Wille in der Ideenbildung als Merkmale der aktuellen politisch-wirtschaftlichen Macht und damit eines wesentlichen Teils der gesellschaftlichen Ordnung kenntlich gemacht. Indem Veiel aber derartig prononciert herausstellt, wie stark Herrhausen bis in seine physische Existenz hinein mit seinem Leben für seine Intentionen einstand und im selben Maße auch genau deshalb so vehement bekämpft wurde, macht er deutlich, dass er die Definition einer modernen Wirtschaftsordnung nicht als eine theoretisch-philosophische Angelegenheit, als ein System, das man nur präzise beschreiben müsste, auffasst, sondern als eine gesellschaftliche Aufgabe, die es erst zu entwerfen und zu realisieren gilt.

IV.2.2.4. Die Gesamtkomposition

Die Dialektik der Parallelbiographien und die Qualität des Vergleichs Die Verweisqualität der biographischen Darstellungen in *Black Box BRD* hängt maßgeblich mit der kompositorischen Struktur zusammen, die dem Film als Ganzem zugrunde liegt. So entscheidend die gestalterischen Details der Einzelporträts von Grams und Herrhausen sind, so deutlich zeigt sich auch, dass sich wesentliche Aussagen Veiels erst aus dem Verhältnis der beiden biographischen Figuren, die im Film herausgearbeitet werden, herleiten. Indem zwei Porträts aufeinander bezogen werden, ergibt sich zwischen ihnen ein neuer Beobachtungsgegenstand, der eine eigene Semantik erhält. In der Forschung sind schon mehrfach Metaphern für diese Doppelstruktur der Darstellung gesucht worden: Sonja Czekaj greift dafür zwei Bilder aus dem Film selber heraus und setzt die beiden Lebensläufe in eins mit den Gleisen und mit den Stromleitungen, die ganz am Ende in Verbindung mit der letzten Fahrt von Wolfgang Grams nach Bad Kleinen und zugleich mit der seiner Eltern zu dem Treffen mit ihm gezeigt werden (Czekaj 2015: 200). Es wäre zu fragen, ob sich das Verhältnis jener beiden Seiten als ein derartig statischer Dualismus darstellt oder ob hier nicht eher das Bild Stefan Liebchens weiterführt, der das Verhältnis mit zwei Musikstimmen, die sich annähern und wieder abstoßen, vergleicht (Liebchen 2003: 79f.) und damit den Fokus wesentlich stärker auf die produktive, dynamische Wirkung der biographischen Parallelisierung richtet – es würde sich hier dann weniger um einen Gegensatz als um eine Polarität handeln, aus der qualitativ ein Drittes hervorgehen kann. Dieses Dritte beschreibt Nikolas E. Fischer als ein

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»Netz, das den historischen Hintergrund […] spürbar werden lässt« (Nikolas E. Fischer 2009: 24). Veiels Verfahren ist in der Filmgeschichte singulär (zu dieser Einschätzung siehe auch Romuald Karmakar, in Hauser/Schroth 2002: 47) und für die spezifische Charakteristik und Wirkung des Films wesentlich. Es unterscheidet sich in mehreren Punkten von anderen biographischen Konzeptionen. Einerseits werden zwei Lebensläufe durch einen äußeren historischen Bezugspunkt miteinander verbunden (das der RAF zugeschriebene Attentat auf Herrhausen) – es handelt sich also nicht um zwei *neben*einanderstehende Porträts zu einer übergeordneten historischen Zeit, die sich eher additiv ergänzen. Andererseits wird an keiner Stelle des Films ein kausaler Zusammenhang zwischen den Handlungen eines Wolfgang Grams und dem Tod Herrhausens behauptet und untersucht – damit ergibt sich kein unmittelbares Beziehungsverhältnis wie zwischen Herrscher und Mitarbeiter (z.B. Hitler und Speer), Täter und Opfer (KZ-Kommandant und Häftling), Partnern (Ensslin und Vesper) oder Kollegen (die RAF-Anwälte Otto Schily, Hans-Christian Ströbele und Horst Mahler). Dies hat erhebliche Konsequenzen: Einerseits besteht ein faktischer Anlass, die beiden Personen aufeinander zu beziehen, zugleich wird der Zuschauer aber ständig daran gehindert, empirische Verbindungen herzustellen. Die Folge davon ist, dass er die Bezüge auf einer ganz anderen Zusammenhangsebene aufsuchen muss als auf der einer direkten Einwirkung der einen Person auf die andere. Er verhält sich stattdessen am Ende vergleichend. Die Resultate eines Vergleichs ergeben sich nicht aus kausalen Herleitungen der einen Seite aus der anderen, sondern aus der Beobachtung charakteristischer Merkmale, zwischen denen man sich hin und her bewegt. Indem die Biographien der Protagonisten äußerlich so gar nichts mit einander zu tun haben, nötigt Veiel den Zuschauer dazu, einen neuen Beobachtungsstandpunkt einzunehmen und die Aufmerksamkeit auf einen Inhalt zu lenken, der nicht gegenständlich vor Augen liegt, sondern sich nur einer inneren Anschauung von persönlichen Haltungen, Intentionen oder auch Ereigniskonstellationen erschließt. Es handelt sich hier um eine ästhetisch provozierte Innenwendung, und da die zu vergleichenden Seiten so enorm weit auseinanderliegen, eröffnet sich in dieser inneren Beobachtung das Feld eines weiten historischen Gefüges, das mindestens die bundesrepublikanische Wirklichkeit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts umfasst. Herrhausens finanzpolitische Verhandlungen in New York und Grams Kleiderkauf beim Roten Kreuz, die Freundschaft mit Helmut Kohl und linke WG-Genossen, die Deutsche Bank und die Theaterbühne Wiesbadens, der Glanz der politischen Führungskreise und Gefängnis – das sind die äußersten Koordinaten, zwischen denen die Geschichte der BRD aufgespannt ist, die aber nicht nur deskriptiv als Inhalte wiedergegeben, sondern in Beziehung zueinander gebracht und in ihrem Verhältnis angeschaut werden. Zwischen dem Rüstungs»deal« des Spitzenfunktionärs der mächtigsten Bank Deutschlands mit Daimler und MBB und den Protesten des Wehrdienstverweigerers entsteht eine Spannung, die einen nachhaltigen Eindruck von der Konfliktsituation der damaligen Zeit vermittelt. Genauso wichtig wird aber die Entdeckung, dass beide Protagonisten von sozialen Idealen angetrieben waren, die den großen Gegensatz zwischen ihnen fast unwesentlich erscheinen lassen und eine unterschwellige, viel tiefer als die bekannten ideologischen Fronten und Nomenklaturen liegende gesellschaftliche Neuausrichtung erahnen lassen, die vielleicht an der Zeit gewesen wäre, aber nicht wirksam werden konnte. Dieser durch den Vergleich von scheinbar nicht Vergleichbarem ange-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

stoßene Schritt zu einer Innenwendung der biographisch-historischen Beobachtung wird als eine Voraussetzung von geschichtlicher Erinnerung kenntlich gemacht: Der Zuschauer wird angeregt, den *Schauplatz* einer Vergegenwärtigung früherer Ereignisse in den Blick zu nehmen.

Wenn Katja Nicodemus feststellt, im Mitvollzug der filmischen Darstellung würden die Biographien »nach und nach zum Symptom für etwas anderes« (Nicodemus 2001), dann macht sie darauf aufmerksam, wie der Vergleich die Betrachtung über die Einzelbiographie hinausführt und diese in ihrem Verhältnis zu der anderen einen Ausdruckscharakter erhält, der zeichenhaft für einen überindividuellen Zusammenhang wird: z.B. für das nicht nur im Einzelfall auftretende Versagen der Zeitgenossen gegenüber den Artikulationen gesellschaftlicher Veränderung.

Die Kreuzstruktur der Montage Die hier einleitend skizzierte Gesamtstruktur des Films müsste vordergründig bzw. unwirksam bleiben, wenn sich das Verhältnis der beiden verglichenen Biographien schematisch in einem gleichbleibenden Abstand, einem durchgehend unveränderten Gegensatz erschöpfen würde. Tatsächlich lebt dieser Kontrast aber von einer komplexen Dynamik, aus der er letztlich erst seinen Aussagegehalt bezieht. Eine Reihe von kompositorischen Strukturelementen sind für diese Dynamik verantwortlich.

Entscheidend für die Gesamtkomposition ist bereits, dass beide Biographien mit dem Tod des jeweiligen Protagonisten einsetzen: mit dem Attentat in Bad Homburg und dem Schusswechsel in Bad Kleinen. Die beiden Lebensläufe berühren sich also insbesondere in ihrer Tragik. Indem Andres Veiel diesen Aspekt gleich an den Anfang des Films stellt, überschreibt er die Biographien bereits mit einer über sie hinausweisenden Problemstellung: einem explosiven gesellschaftlichen Konflikt, der nach Lösung ruft, aber in Gewalt endet. Die Aufgabenstellung, die Veiel thematisiert, ist also deutlich benannt – die filmische Reflexion wird mit diesem Anfang grundlegend motiviert und nicht einfach als notwendig aufgefasstes Thema vorausgesetzt.

Zum Strukturprinzip des Films gehört, dass er den Zuschauer zu Beginn einer Provokation aussetzt: Im Nachvollzug der Ereignisse von Bad Kleinen identifiziert sich der Zuschauer mit Wolfgang Grams, weil er den verzweiflungsvollen Moment seines Todes empathisch mitempfindet, egal, wer für ihn letztlich verantwortlich war. Dies verbindet Grams mit dem Schicksal Herrhausens – Veiel mutet dem Zuschauer zu, seine moralischen Urteilsgewohnheiten zurückzustellen und sich auf einen Terroristen genauso einzulassen wie auf den Chef der Deutschen Bank. Er wird bereits hier aufgefordert, hinter den so unterschiedlichen Ereignissen des Bombenanschlags und der Schüsse auf den Gleisen ein Gemeinsames aufzusuchen, das sich nicht mehr in den bekannten und eingeübten Kategorien moralischer Wertung abbilden lässt. Obwohl chronologisch der Abstand zwischen dem Spitzenfunktionär und dem Terroristen zu Beginn des Films am größten ist, setzt Andres Veiel ein mit dem Augenblick der unmittelbaren Nähe: Die Bilder vom Tod Herrhausens verweisen auf die Tragik, dass dieser »ausgerechnet genau zu dem Zeitpunkt in die Luft gesprengt wurde, da er die für einen Banker wahrscheinlich größtmögliche geistige Annäherung an die Ideen der Attentäter vollzogen hatte« (Nicodemus 2001) – sein eigener Kollege Hilmar Kopper betont, die Entschul-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dungsinitiative habe »ihm eine wahnsinnige Unterstützung der damals schon in die Jahre und die Funktionen kommenden 68'er eingetragen« (1.23.40).

Die Darstellung des Doppelporträts zeichnet sich im Folgenden – und darin liegt ein zweites Merkmal jenes dynamischen Strukturprinzips von *Black Box BRD* – durch einen permanenten rhythmischen Wechsel zwischen Annäherung und Distanz aus. Nach der Verbindung der Biographien im Todesmoment schreitet der Film zunächst den größtmöglichen Abstand aus, den die beiden Lebensläufe den chronologischen Tatsachen entsprechend gerade am Anfang einnehmen. Noch in der Exposition kontrastiert Veiel sehr hart die sommerlichen, spontanen Super 8-Aufnahmen von Grams am spanischen Strand mit dem Glas und Beton, der Technik und dem forcierten Weg zum Arbeitsplatz in Frankfurt in den Bildern der Wagenkolonne, die Herrhausens Lebenswelt charakterisieren. Vor allem aber in der Darstellung der Kindheit und Jugend der Protagonisten eröffnet sich ein gewaltiger Gegensatz. An die Stellungnahmen der Vorstandsmitglieder der Deutschen Bank bezüglich ihres kompromisslosen, perfektionistischen Kollegen wird die Aufnahme einer holprigen Musikschul-Orchesterprobe mit Kindern montiert – eine völlig andere Welt der sympathischen, aber eben doch noch unvollkommenen, unsicheren Töne und Haltungen in einer sehr alltäglichen, unspektakulären Umgebung: Der Zuschauer ist aus der Höhe des Frankfurter Bankturms mit seinen zur Elite Deutschlands zählenden Führungskräften herabgefallen und im Hier und Jetzt einer bekannten, greifbaren Wirklichkeit angekommen, und diese Perspektive wird über die folgenden Szenen grundsätzlich durchgehalten. Das kleinbürgerliche Milieu, Streit und Schläge, Antriebslosigkeit und der Wunsch, einfach liegen zu bleiben, die Erprobung gesellschaftlich unerwünschter Grenzüberschreitungen wie Kiffen, Rockmusik oder Wehrdienstverweigerung (zu diesem Zeitpunkt noch ein anstrengender, provokativer Angang) – diese Bilder stehen in direktem Kontrast zu den vorangegangenen und später wieder aufgegriffenen Szenarien leistungsorientierter Disziplin, konservativer Lebenseinstellung, unterdrückten Berufswünschen und straffer Karriere bei Herrhausen. Dem oft gehetzten, von Unruhe getriebenen Leben des Vorstandssprechers steht in Wolfgang Grams die »personifizierte Entschleunigung« (Wende 2011: 252) gegenüber. Während bei Grams die Haare immer länger werden, sind sie bei Herrhausen stets kurz und glatt angelegt, Wollpullover und Bart stehen einem teuren Anzug gegenüber – das liegt natürlich auch daran, dass beide verschiedenen Generationen angehören und zu Herrhausens Jugendzeit die Ausdrucksformen eines Wolfgang Grams noch gar nicht existierten, trotzdem sprechen aus ihnen grundsätzliche Haltungen, die einen 16jährigen Alfred sicherlich anders hätten auftreten lassen als Wolfgang.

Schon diese Passagen enthalten Einschlüsse biographischer Tendenzen, die über das noch vordergründige Erscheinungsbild des jugendlichen Heranwachsenden hinausweisen und eine tieferliegende, substanzielle Affinität zwischen den beiden Persönlichkeiten andeuten: so z.B. Wolfgangs musikalisches Talent, das berechtigten Anlass gab, wie bei Herrhausen auf eine erfolgreiche, profilierte Entwicklung in Richtung einer erfüllenden und bedeutenden Zukunft hin zu hoffen – eine Figur, die sich hinsichtlich seiner schauspielerischen Fähigkeiten später dann noch einmal wiederholte. Beide Biographien zeichnen sich in diesem Sinne durch ein Avantgardebewusstsein aus, das sich später dann natürlich vor allem auf das politische Selbstverständnis der beiden Männer bezog. Dazu gehören auch Grams' forcierten biographischen Entscheidungen (vom

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wechsel zur E-Gitarre über die Wehrdienstverweigerung bis zum rückhaltlosen Engagement in der »Roten Hilfe«), die Anklänge an Herrhausens konsequente, ambitionierte Zielsetzungen enthalten.

Die Montage betreibt nach der Betonung der Gegensätze nun also eine erste Engführung des Doppelporträts und fügt entschieden bestimmte inhaltliche Berührungspunkte aneinander. Nachdem Veiel gerade noch die Wehrdienstverweigerung Grams' thematisiert und im unmittelbaren Anschluss daran die stammelnden Äußerungen des Vaters zitiert hatte, mit denen dieser seinen Eintritt in die Waffen-SS zu begründen versucht, montiert er übergangslos an diese Sequenzen die Aufnahmen von einem (von Veiel inszenierten) Treffen der ehemaligen Mitschüler Herrhausens der NS-Eliteschule in München-Feldafing (0.22.48). Die Szene wird eingeleitet durch die Begrüßungsrede eines Teilnehmers, der stellvertretend für die anderen bereits verstorbenen Mitschüler Alfred Herrhausen hervorhebt, der »bedauerlicherweise durch einen sehr hinterhältigen, gemeinen Überfall ums Leben gekommen ist« (0.23.11). Mit diesen Aufnahmen treibt Veiel die Differenz der beiden Protagonisten in den schärfsten Gegensatz, weil die Fotos von dem uniformierten Eliteschüler in straffer, fast militärischer Haltung in direktem Widerspruch zu den Bildern des sensiblen, musizierenden und später rebellischen Jugendlichen mit poppigem Hemd und langen Haaren steht – und weil natürlich mit der Erwähnung des »hinterhältigen, gemeinen« Mordanschlags die RAF und damit auch Grams direkt als Mörder Herrhausens benannt werden. Sonja Czekaj kommentiert diese Montage: »Beide werden als Vertreter ihrer Generation oder einer bestimmten Vereinigung mit Schuldvorwürfen wegen verbrecherischer Taten konfrontiert: Wirft Grams als Vertreter einer Nach-68-er-Generation der Vätergeneration, der auch Herrhausen noch angehört, die Involvierung in den Nationalsozialismus mitsamt seiner Verbrechen vor, um sich sodann davon abzugrenzen und einen gänzlich anderen Weg einzuschlagen, werfen die ehemaligen Mitschüler – und ihrerseits Vertreter der Väter-Generation – der RAF, für die Grams im Film als Stellvertreter fungiert, den Mord an Herrhausen als heimtückisches Verbrechen vor. […] Den Gegensätzen wohnen also jeweils auch Gemeinsamkeiten inne« (Czekaj 2015: 191f.). Die auf der äußeren Erscheinungsebene zunächst weit auseinanderliegenden Pole des biographischen Vergleichs werden hier mit dem Bezug auf den Nationalsozialismus extrem eng zusammengebunden, sodass der Zuschauer Grams' Vater und Alfred Herrhausen fast in eins zusammenschiebt und der paradigmatische Gegensatz zwischen dem RAF-Mitglied Wolfgang Grams und dem Repräsentanten der Deutschen Bank mit Nazi-Sozialisation in einer konfrontativen Zuspitzung kulminiert. Zugleich verlangt Veiel vom Zuschauer, dass er in diesem sich geradezu ausschließenden Gegensatz Gemeinsamkeiten wahrnimmt: Beide Protagonisten müssen sich mit Schuldvorwürfen auseinandersetzen und sind nicht einfach identisch mit dem von ihren »Richtern« formulierten Bild von ihnen. Durch die Schilderungen des direkten Umfeldes von Herrhausen wissen wir, dass er dem Nationalsozialismus dezidiert widersprechende Positionen vertrat und insofern nicht dem Klischee eines verkappten »Alt-Nazis« entspricht (man bedenke auch, dass er zum damaligen Zeitpunkt noch ein Kind war), ebenso wissen wir, dass der Mord an Herrhausen keineswegs aufgeklärt ist und die Motive z.B. eines Wolfgang Grams nicht von vorneherein »hinterhältig« waren. So ist es am Zuschauer selbst, jene Rollenzuschreibungen zurückzuhalten, unter die Oberfläche der historischen Embleme (Nazi,

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

linker Terrorist etc.) zu schauen und das Verhältnis der Protagonisten zur NS-Zeit bzw. zur RAF eigenständig zu befragen und zu bewerten.

Es ist kein Zufall, dass sich diese kompositorische Engführung am Verhältnis der Protagonisten zur nationalsozialistischen Vergangenheit entzündet. Grams' Konflikt mit seinem Vater hat wesentlich mit dessen Haltungen zu tun, die Wolfgang bereits an der Entscheidung für die SS festmacht. Herrhausens Weg ins konservativ geprägte, an autoritären Systemstrukturen interessierte Establishment ist zwangsläufig mit der Frage verbunden, wie weit er diesen Aufstieg den Intentionen von Personen verdankt, die Nationalsozialisten waren – die Empörung der 68'er über die unzweifelhafte Nazi-Vergangenheit einiger Funktionäre, die auch in den Umkreis von Herrhausen gehörten (z.B. Hanns-Martin Schleyer), stellt einen gravierenden Faktor für die Explosivität der gesellschaftlichen Lage jener Zeit dar. Andres Veiel deckt hinter den tragischen Schicksalen seiner beiden Protagonisten einen historischen Hintergrund auf, der nicht als ursächlich misszuverstehen ist (Werner Grams' SS-Mitgliedschaft ist nicht die Ursache für Wolfgangs Mitgliedschaft in der RAF, Herrhausens Tätigkeit in der Deutschen Bank nicht Folge seiner zweieinhalbjährigen Zeit in Feldafing) und dennoch einen entscheidenden Boden bereitet, von dem die beiden Biographien ausgegangen sind. Es ist auch hier also keinesfalls nur der *Inhalt* der filmischen Darstellung, der von einer Betrachtung jüngerer Ereignisse aus einen Prozess historischer Erinnerung anstößt, sondern eine kompositorische Form (hier die harte Montage, die jene »geradezu unheimlich eng[e]«[7] Dialogbeziehung der beiden Biographien herauspräpariert). Es ist diese Form, die eine momenthafte Vergegenwärtigung historischer Vergangenheit evoziert, durch die sich ein existenzieller Zusammenhang vorher scheinbar disparater Erscheinungen kundgibt.

Die harten Schnitte, mit denen die Darstellung des einen von der des anderen Protagonisten abgelöst wird, werden zunächst konsequent durchgehalten: Gegen die Straßenschlachten in Frankfurt und den Kommentar Böhs über Wolfgangs Gelassenheit in solchen Situationen werden private Super 8-Aufnahmen vom golfspielenden Herrhausen montiert; die Bilder seines Aufstiegs und die Aufnahmen des Konferenzsaales der Bank mit den an die Leinwand gebeamten Lettern »Leistung« und »Leading to results« werden kontrastiert mit den dramatischen Archivaufnahmen von der Festnahme von Holger Meins und Andreas Baader; aus dem Miterleben der glücklichen Erinnerungen Traudl Herrhausens an die Hochzeit wird der Zuschauer jäh herausgerissen durch die historischen Aufnahmen von den zerstörten Autos und den Leichen der Begleiter Schleyers nach seiner Entführung; Gerd Böhs Aussagen über die Notwendigkeit, im revolutionären Kampf über das Schicksal der Angehörigen der Opfer hinwegsehen zu können, werden konfrontiert mit einem langen Blick in das Gesicht von Traudl Herrhausen, der Schilderung von der Geburt der Tochter Anna, einem Foto von ihr und ihrem Vater und einer Interviewsequenz mit ihr. Erst jetzt, nach einer knappen Stunde, ändert sich der Gestus der Montage: Die Aufnahmen dokumentieren zwar immer noch den Unterschied der Welten Herrhausens und Grams' und ihrer Angehörigen, trotzdem haben diese Kontraste nicht mehr den konfrontativen Duktus, der beim Zuschauer jene

7 Simone Mahrenholz: Das Treffen von Nord- und Südpol – Andres Veiels *Black Box BRD*. Herrhausen und Grams, zwei deutsche Leben, in: Die Welt, 23. Mai 2001

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

harten Aufwachmomente auslöst, die ihn aus seiner empathischen Identifikation mit dem dargestellten Schicksal herausreißen und ihm abverlangen, eine neue Perspektive einzunehmen, die Ereignisse von der Gegenseite anzuschauen und dann beide Seiten synthetisch aufeinander zu beziehen. Bis zu diesem Zeitpunkt wird man hin und her bewegt zwischen brutalem Kampf und der stillen Abgehobenheit der sonnigen, heilen Golfwelt, zwischen dem glänzenden Konferenzsaal der Deutschen Bank und der erschreckenden Realität eines Panzerwagens und des Schusswechsels zwischen Baader und den Polizisten. Durch die Kontrastmontage wird Bewusstsein geschaffen für die Differenz, zugleich aber der Bezug hergestellt, der den Zusammenhang der Gegensätze ins Blickfeld rückt: Die heile Welt hat ihren Preis in der sozialen Realität; die »results« der einen werden begleitet von den Niederlagen der anderen, Gewalt bleibt andersherum doch nicht abstrakt, sondern die Opfer haben Gesichter, die sich durch eine Theorie nicht nivellieren lassen.

Auch dieses strukturelle Verfahren der Kontrastmontage insbesondere an den Nahtstellen der getrennten Welten Herrhausens und Grams' wird nicht statisch als ordnendes Prinzip dem Film bis zum Ende übergestülpt. Ziemlich genau nach der ersten Hälfte des Films werden die dem jeweilig Porträtierten gewidmeten Passagen kürzer und greifen schneller ineinander. Hier bestätigt sich noch einmal die Tatsache, dass es Andres Veiel an einer Gesamtstruktur gelegen ist, die eine rhythmische Dynamik zwischen Distanzierung und Annäherung vollzieht – aber nicht im Sinne eines schematisch festgelegten Taktes, sondern einer sehr differenzierten, sich im Verlauf des Filmes verändernden Zeitfigur. Nach den geradezu dialektischen Bewegungen zwischen den Polen werden diese in der zweiten Hälfte des Films immer mehr ineinander verwoben, sodass sich zunehmend ein Gesamtgeflecht ergibt, das sich von der Beschreibung der biographischen Entwicklungswege der beiden Männer ablöst und historischer wird – bis auch diese Dynamik wieder eingefangen und überführt wird in abschließende Sequenzen, die noch einmal in einer eigenen, z.T. sehr ausführlichen darstellerischen Einheit (bei Herrhausen 12 Minuten – die längste Passage über ihn überhaupt) den beiden Protagonisten gewidmet sind.

Mit der Zurücknahme der »Ästhetik der Kollision« (Peitz 2001) korrespondiert die Tatsache, dass Wolfgang Grams tatsächlich auch biographisch unsichtbar wird: Mit seinem Abtauchen in den Untergrund wandelt sich seine lebendige Präsenz, die sich in vielen privaten Aufnahmen und sehr persönlichen Schilderungen seiner Eltern und Freunde niederschlägt, in eine geradezu anonyme bzw. abstrakte Existenz, die sich nur noch über Fahndungsfotos, die unkommentierte Stickerei oder indirekt über die Fernsehberichte von terroristischen Anschlägen bemerkbar macht. Herrhausen hingegen wird durch die Montage mehrerer Fernseh-Archivaufnahmen, die ihn nun auf höchster internationaler Ebene als Repräsentanten der bundesrepublikanischen Führungselite in Szene setzen (1.03.41), im gleißenden Licht der Öffentlichkeit gezeigt – damit verbunden sind zum ersten Mal Aufnahmen von Reden und Interviews, in denen er selber zu Wort kommt, ebenso Äußerungen von Freunden und Kollegen, die das Innenleben Herrhausens bis hin zu seinem Umgang mit dem Tod betreffen. Einen Höhepunkt erreicht diese Annäherung an den Menschen Herrhausen in den letzten Sequenzen über ihn, in denen seine Reise nach Mexiko und seine Entschuldungsinitiative dargestellt werden und schließlich seine Frau von seiner Niedergeschlagenheit am Abend vor sei-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ner Ermordung berichtet: Hier gewährt der Film einen Einblick in den sonst geschützten Raum der persönlichsten Motive des Vorstandssprechers und man gelangt nun ganz in die Nähe der Eltern und Freunde von Wolfgang Grams mit ihren Schilderungen über seine sozialen Ideale.

Mit Simone Mahrenholz kann man insofern von einem »Rollentausch« sprechen, der sich in der zweiten Hälfte des Films vollzieht (Mahrenholz 2001b). Dieser Tausch unterstreicht, dass dem Film im Ganzen eine auffällig theaternahe Gesamtstruktur zugrunde liegt: Bei genauerem Hinsehen verrät der kompositorische Aufbau Merkmale des klassischen Dramas: Die Exposition wurde bereits eingehend beschrieben, die an das Ende des Filmes gesetzte Darstellung des tragischen Endes beider Biographien kann deutlich als die filmische Umsetzung der (zuletzt auch kathartischen) Qualitäten einer dramenspezifischen Katastrophe gelesen werden, und in dem zuletzt skizzierten Aspekt der inhaltlichen und strukturellen Wende zur zweiten Hälfte des Films deutet sich an, dass hier eine Peripetie vorliegt, die sowohl Kennzeichen eines Wende- als auch eines Höhepunktes aufweist. Bei Wolfgang Grams liegt genauso wie bei Herrhausen eine existenzielle Entscheidungssituation vor, die am Ende im wahrsten Sinne des Wortes über Leben und Tod entscheidet: Für ihn ist sein politischer Idealismus mit dem Verpflichtungsgefühl verbunden, etwas zu tun und nicht nur zu reden, und die Konsequenz davon ist das Abtauchen in die Illegalität und den bewaffneten Kampf – von diesem Moment an verändert sich sein Leben radikal. Herrhausen war schon angesichts der Alternative zwischen einer »sauberen« Arbeit bei der VEW und der Karriere bei der Deutschen Bank in einer maßgeblichen Entscheidungssituation, gesteigert wird dieser Moment aber durch den Entschluss, sich für den Schuldenerlass und für eine Neustrukturierung der Bank einzusetzen und damit bewusst die Kritik und die Gegnerschaft seiner eigenen Umgebung in Kauf zu nehmen. Die kompositorische Figur von *Black Box BRD* enthält eine Kreuzstruktur, in der die beiden Lebenswege durch eine Entscheidungssituation hindurch gehen, sich im Verhältnis von Unmittelbarkeit und Ferne, Sozialität und kühler Rigorosität gegeneinander umkehren, in retardierenden Momenten kurz innehalten und den augenblickshaften Freiraum einer möglichen Handlungsalternative zu erkennen geben, um sich am Ende in der Tragödie ihres Todes noch einmal sehr nahe zu kommen.

Ästhetische Form und historischer Gegenstand Andres Veiel betont explizit, dass es für ihn »diese strenge Trennung ›dokumentarisch‹ oder ›inszeniert‹ nicht [gebe], für mich sind die Übergänge in jedem Film fließend – in dem einen inszeniere ich mehr, in dem anderen weniger« (Veiel 2002c: 12.22). Dieser Ansatz konnte bereits in der Analyse der Exposition ansichtig gemacht werden und bestätigt sich nun ein weiteres Mal im Hinblick auf die Gesamtkomposition des Films. *Black Box BRD* ist ein Dokumentarfilm, verrät aber ein gestalterisches Prinzip, das der literarischen Gattung des Dramas entspricht. Die *Inhalte* werden also nicht »erfunden« (auf die fiktionalen Qualitäten des Reenactments in *Black Box BRD* wird noch einzugehen sein) – die Faktizität der geschichtlichen Empirie wird nicht in Frage gestellt und verletzt, sondern als Grundlage des historischen Erinnerungsprozesses anerkannt. Ästhetischen Gestaltungsprinzipien folgt aber die *Form*, in der das historische Dokument strukturiert wird. Entscheidend hierfür ist allerdings, dass diese ästhetische Struktur nicht als spannungs-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

steigernde und damit unterhaltende Narration im Sinne der von Hayden White beschriebenen uneingestandenen Erzählstrategien des Historikers auftritt, sondern an den Sachzusammenhang des beobachteten Darstellungsinhaltes angebunden bleibt: Exposition, Peripetie, retardierendes Moment u.a. werden von Veiel nicht als stimulierende, Identifikation schaffende und Erklärung suggerierende »Verpackung« eines an sich spröden und zusammenhanglosen Materials aufgefasst, sondern als qualitativer Ausdruck des dargestellten Sachverhaltes. Die ästhetische Peripetie des Films korrespondiert mit den Entscheidungs- und Wendepunkten in den Biographien von Herrhausen und Grams, die Katastrophe entspricht dem in beiden Fällen sich ereignenden tragischen Tod. Trotzdem betreibt Veiel keine naive Abbildästhetik: Sowohl der Tod von Wolfgang Grams als auch das Attentat auf Herrhausen wären durch eine andere darstellerische und inhaltliche Gestaltung zu anderen Ereignissen geworden. Indem sie an das Ende des Filmes gesetzt, mit den sehr emotionalen Äußerungen der Eltern und der Ehefrau verbunden und als Schlusspunkt bestimmter biographischer und gesellschaftlicher Auseinandersetzungen herausgehoben werden, wird ihnen eine bestimmte Bedeutung zugeschrieben. Sie erzielen eine kathartische Wirkung, die z.B. durch einen nachfolgenden Bericht der polizeilichen Untersuchung der Vorgänge in Bad Kleinen, der Empfindungen der Angehörigen des dort ebenfalls ums Leben gekommenen Polizisten Michael Newrzella oder – im Hinblick auf Herrhausen – durch eine juristische Aufarbeitung der Täterfrage nicht erreicht worden wäre. Die ästhetische Aufarbeitung des dokumentarischen Materials enthält selbstverständlich eine Deutung – und dennoch lässt sich diese Deutung nicht als »Fiktion« relativieren. Indem Veiel die Narration als solche bewusst kenntlich macht und offensiv betreibt, zugleich aber mit ihr einen expliziten Anspruch auf Erkenntnis gesellschaftlicher Zusammenhänge und damit auf die Anerkennung einer vorfilmischen Wirklichkeit erhebt, stellt er der Narrativitätstheorie Hayden Whites eine Alternative zur Seite und regt einen grundlegenden Diskurs an: Ist die Feststellung der Narrativität einer historischen Darstellung bereits der Beweis für ihre ausschließliche Fiktionalität und damit für ihren rein sprachlichen Konstruktionscharakter oder gibt es noch eine weitere Art der Fiktion, die über sich hinaus weist und in sich einen Bezug auf eine nichtfiktionale, vorfilmische Realität einschließt? Diese »Realität« würde dann nicht ohne die Fiktion eine Existenz für sich beanspruchen, aber dennoch nicht mit ihr identisch sein. Die kathartische Wirkung des dramatischen Endes der Biographien Herrhausens und Grams'muss nicht zwingend zum Zwecke eines dramatisierenden und emotionalisierenden Schlusspunktes angestrebt worden sein, sondern kann aus dem Anliegen hervorgegangen sein, mit der Wahrnehmung des gewaltsamen Todes eines ursprünglich sozial engagierten Idealisten und der Ermordung eines Bankenchefs, der für massive gesellschaftliche Innovationen geworben hat, tatsächlich eine Erschütterung freizulegen, die mit den Aufgabenstellungen jener Zeit etwas zu tun hat und auf sie erkenntnismäßig hinführt.

Andres Veiel grenzt sein Vorgehen jedenfalls gegen beide Richtungen ab. »Durch die Fiktionalisierung seiner Filme bricht er Tabus des dokumentarischen Arbeitens« (N. Fischer 2009: 114), denn er setzt sich schon durch die dramaturgische Montage der Biographien, aber auch durch die bereits beschriebene Bildverfremdung über die Konventionen einer abbildrealistischen Beschränkung auf die »Wiedergabe« empirischer Wirklichkeit hinweg. Zugleich beschränkt er sich aber nicht auf die Dekonstruktion solcher

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wirklichkeitsauffassung, indem er einen selbstreflexiven Film über die Unmöglichkeit einer Erschließung der mit Grams und Herrhausen verbundenen Historie produziert. Ebenso wenig führt ihn der fiktionalisierende Ansatz zum Spielfilm. Den Realitätsgehalt einer filmischen Darstellung begründet er unter anderem mit seiner Wirksamkeit: »Ich dachte, *Black Box BRD* ist so ungeheuerlich, dass es natürlich besser ist, das dokumentarisch zu erzählen, wenn ich die Leute zum Reden bekomme. Ich bin ja sozusagen in einem Shakespeare-Drama drin. Und von daher dachte ich, wenn ich das inszeniere, sagt man: ›Okay, da hat er sich was Schönes ausgedacht. Gut gemacht, aber ›So what?‹ Und die Nachhaltigkeit der Wirkung hatte unbedingt damit etwas zu tun, dass es dokumentarisch ist« (zit. in N. Fischer 2009: A13).

Veiel definiert nicht im Vorhinein, was er unter Dokumentation versteht, sondern macht seine ästhetischen Entscheidungen von dem Gegenstand seines Projekts abhängig: »Entscheidend ist für mich die Frage: Was möchte ich erzählen und was ist der mögliche Weg dorthin? […] Es war immer für mich die Frage, was ist die bessere Form? […] Die Überlegung [ist] jetzt nicht: ›Möchte ich es dokumentarisch machen oder möchte ich es fiktional machen?‹, sondern ›Mit welcher Form komme ich dem, was ich erzählen will, näher, komme ich weiter?‹« (zit. ebd.). Dabei geht es für Veiel noch um mehr als um die Wahl des Themas, »das wäre zu kurz gegriffen. Es geht um mehr als um das Thema, sondern es geht darum, an das Zentrum eines Themas, einer Person zu kommen. Wie komme ich sozusagen zum Kern der Dinge? ›Thema‹ ist ja eher die Überschrift. Wie kann ich zum Substrat, zur Essenz der Dinge vordringen? Und mit welcher Methodik schaffe ich das?« (zit. ebd.). An diesen Formulierungen wird deutlich, dass Veiel die Möglichkeit einer Erkenntnis voraussetzt, die über eine aus kritischer Distanzierung gewonnene Selbstreflexion hinausgeht und mit der Suche nach einer »Essenz der Dinge« den dargestellten Inhalten eine ontologische Realität zuschreibt. Deswegen scheut er sich auch nicht, von seinem künstlerischen Ziel zu sagen: »Es geht ja darum, etwas von der inneren Wahrheit einer Person sichtbar werden zu lassen. Und verdammt noch mal, wenn es dann eben über die Inszenierung besser geht, dann mache ich es über die Inszenierung« (zit. in N. Fischer 2009: 95). Mit dem Begriff der »inneren Wahrheit« kehrt der ästhetische Diskurs zu den Positionen Schillers und seiner Zeitgenossen zurück. Wenn Waltraud Wende in ihrer Deutung hervorhebt, *Black Box BRD* verfolge die Intention, die Ausschnitthaftigkeit des historischen Blickes und die Unmöglichkeit verstehender Erklärung bewusst zu machen (Wende 2011: 258), dann geht diese Interpretation angesichts der expliziten Erkenntnisintention Veiels also letztlich an der Sache vorbei.

Sein originärer Ansatz lässt sich dahingehend charakterisieren, dass er auf eine Zuordnung des Authentizitätsbegriffes auf fiktionale oder dokumentarische Filme verzichtet und stattdessen eine je individuelle Form der Verbindung von beidem unternimmt, in der fiktionale Elemente authentischer wirken können als Dokumente, diese andersherum aber auch gebraucht werden, um an Verbindlichkeit zu gewinnen. Die dramatisch angelegte Gesamtstruktur des Films ruft eine Wirkung hervor, die Veiel insbesondere dem Theater zuschreibt: »die Konzentration, den Fokus aufs Wesentliche […]. So muss Kunst sein, radikal im wörtlichen Sinne: zur Wurzel« (zit. in N. Fischer 2009: 78). Diese Konzentration wirkt sich erinnerungspsychologisch aus: Indem der Film den Zuschauer in derartig verdichteter Form die beiden Biographien aufeinander beziehen,

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sich verweben, auseinander ziehen, durch Peripetien hindurch gehen und schließlich kathartisch die Katastrophe mitvollziehen lässt, berühren ihn diese Schicksale so existenziell, dass seine Auseinandersetzung mit der in ihnen sich artikulierenden historischen Situation nicht an einer unverbindlichen Oberfläche verbleibt, sondern zu ihrer »Wurzel« vordringt. Durch das Hindurchgehen durch die essenziellen Strukturen biographischer Entwicklung bei Grams und Herrhausen und ihren Zusammenhang mit dem Zeitgeschehen werden die emotionalen und voluntativen Schichten im Zuschauer angesprochen, die ihm die tieferliegenden Zusammenhänge eben jenes Zeitgeschehens zugänglich machen. Insbesondere der Vergleich, der, wie zu sehen war, auf kausale Erklärungsmuster verzichtet und stattdessen zu qualitativen Charakterisierungen auffordert, weckt die Wahrnehmung von Zusammenhängen: Er löst die historische Beobachtung von den vordergründigen Details der verglichenen Inhalte ab und lenkt den Blick auf die Beziehungen zwischen ihnen – so z.B. auf die im 20. Jahrhundert aufbrechende Eskalationsfigur eines in beiden Biographien zur Lösung drängenden Konfliktes zwischen wirtschaftlich-politischem Egoismus und sozialer Gesellschaftsordnung. Beziehungen liegen aber nicht mehr sinnlich vor Augen, sondern verlangen die bereits angesprochene methodische Innenwendung – sie erst ermöglicht Zeitwahrnehmung.

IV.2.2.5. Bilder

Erinnerungen sind Wahrnehmungen, die sich mit wenigen Ausnahmen (z.B. bei akustischen oder Geruchseindrücken) als Bilder einstellen und in vielen Fällen auch durch Bilder ausgelöst werden – ob durch optische Sinnesreize, Fotos, Zeichnungen oder Filmaufnahmen. Insofern vollzieht sich auch das geschichtliche Erinnern nicht nur über das Studium von Texten oder über das Hören von Erzählungen, sondern wesentlich auch über visuelle Bildwahrnehmungen. Dieser Umstand ist in den letzten Jahrzehnten immer stärker in den Fokus historischer Forschung und Methodenreflexion gerückt – ihren vorläufigen Höhepunkt hat diese Entwicklung mit dem »visual« bzw. »iconic turn« erreicht, mit dem seit den 80er Jahren eine paradigmatische Hinwendung zum optisch vermittelten Dokument als materieller Grundlage der Geschichtswissenschaft vollzogen wurde.[8] Eine wesentliche Rolle für diesen Vorgang spielt die Entwicklung des Films, der eine massive Ausweitung des dokumentarischen Bildmaterials herbeigeführt hat.

Mit Arbeiten wie *Black Box BRD* ist filmhistorisch ein Punkt erreicht, an dem Bilder unterschiedlichster Kategorien frei und umfänglich in die Darstellung integriert werden: Andres Veiel verwendet aktuelle dokumentarische Aufnahmen von Personen, Orten und Ereignissen, inszenierte Sequenzen (Reenactments), verfremdetes Material wie Weißblende, grobkörnige Schwarzweiß-Aufnahmen u.a., private und öffentliche Archivaufnahmen von Super 8-Urlaubsbildern bis hin zu Ausschnitten aus der *Tagesschau* – insofern also ein großes Spektrum verschiedensten Bildmaterials. Die Kategorien selber sagen über die ästhetische Funktion und Ausgestaltung noch nichts aus: Qualität und Wirksamkeit der jeweiligen Bilder hängen ab von dem gestalterischen

8 Siehe exemplarisch die Ergebnisse des 46. Deutschen Historikertags 2006. Lit.: Clemens Wischermann/Armin Müller/Rudolf Schlögl/Jürgen Leipold: GeschichtsBilder. 46. Deutscher Historikertag vom 19. bis 22. September in Konstanz. Berichtsband, Konstanz 2007

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kontext, in den sie integriert werden, und damit von der Bildauffassung und -intention des Autors – die sich je nach dargestelltem Inhalt verändern kann.

IV.2.2.5.1. Symbol

Aleida Assmann hat in ihren Studien insbesondere eine Bildkategorie hervorgehoben, die für die Generierung von Erinnerungsprozessen eine herausragende Rolle spielt: das Symbol (Assmann 2009: 224-228, 255-257). An dem Beispiel der Arbeiten des polnischen Dichters Andrzej Szczypiorski beschreibt sie, wie Bilder mit symbolischen Qualitäten besonders geeignet sind, zu »Stabilisatoren« historischer Erinnerung zu werden. Szczypiorski schildert in einem autobiographischen Text, wie eine bestimmte Person – Pater Anicet – in seinem Leben eine entscheidende Bedeutung erlangt und sich in seinen Erinnerungen immer mehr von seiner historisch-faktischen Erscheinung abgelöst und in eine symbolische Gestalt verwandelt hat, die mehr als nur die alltäglich-konkrete Person darstellte, sondern eine signifikante Relevanz für sein Leben überhaupt erlangte (ebd.: 255ff.). Die Symbolik seiner Erscheinung brachte bei Szczypiorski zugleich immer intensiver die Erinnerung an die damalige historische Situation in Bewegung. Eingeleitet werden diese Beobachtungen Aleida Assmanns durch ihren Hinweis auf den romantischen Essayisten Charles Lamb, der 1823 beschreibt, wie die Bilder einer illustrierten Kinderbibel stärkste Empfindungen ausgelöst und sich als unauslöschliche Erinnerungen bei ihm eingegraben haben (ebd.: 227f.). Ihm wird an diesen Erfahrungen deutlich, welche Bedeutung bestimmte, von ihm »archetypisch« genannte Bilder für die Erinnerung haben können. Dies veranlasst Aleida Assmann zu der Feststellung: »Diese Macht [der beschriebenen Bildwirkung, A.B.] kommt für ihn durch die Überlagerung von konkreten Bildern bzw. Erzählungen mit gewissen anthropologischen Grunddispositionen zustande, die auf seelische Vor-Prägungen zurückgehen« (ebd.: 228).

Aleida Assmanns Untersuchungen knüpfen an Arbeiten von Friedrich Theodor Vischer (*Das Symbol*, 1887) und Aby Warburg an, die ebenfalls der Wirkung symbolischer Formen auf die Erinnerungsprozesse des Menschen nachgegangen sind (siehe Zumbusch 2005) – bei Aby Warburg münden diese Forschungen in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts bekanntlich in seine Theorie und archivalische Praxis der »Pathosformeln« ein, die für ihn als archetypische Formen (in Skulptur, Malerei, Foto u.v.m.) charakteristisch verdichteten »Kunstbildern« zugrunde liegen (zit. in Zumbusch 2005: 90). Durch die Zeiten hindurch seien diese immer wieder erneuert worden, um bis in den Körper hinein elementare kulturelle Erinnerungen zu verankern. Aleida Assmann: »Bilder sind für Warburg die paradigmatischen Gedächtnismedien. Er selbst sprach von ›Pathosformeln‹ und bezog sich damit auf bestimmte wiederkehrende Bildformeln wie die bewegte Gestalt der vom Schleier umspielten Nymphe, die mit jeder Wiederkehr zugleich das ursprünglich in diese Figur eingeprägte Affektpotential aktivierten. Mit der Wiederholung einer Bildformel wurde also mehr aufgerufen als ein bestimmtes Motiv; die Durchschlagskraft der Bilder umfasste ihre energetische Reaktivierung. Das grundsätzlich mit einem ambivalenten Überschuss ausgestattete Symbol nannte er eine ›Energiekonserve‹« (Assmann 2009: 226).

Die tatsächlichen Gründe für diese energetische Kraft des Symbols lassen sich hier nicht diskutieren. Entscheidend ist vielmehr die Tatsache, dass von unterschied-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lichen Künstlern und Wissenschaftlern seit Beginn des 19. Jahrhunderts festgestellt wird, dass symbolische Bilder eine maßgebliche Wirkung auf Erinnerungsprozesse ausüben. Mehrfach wiederholt sich dann im 20. Jahrhundert der Versuch, historische Erinnerung als Resultat von Bilderfahrungen zu beschreiben, die unmittelbar mit Symbolwirkungen verwandt sind. Es war bereits auf die Formulierungen Walter Benjamins in seinem Essay *Über den Begriff von Geschichte* von 1940 hingewiesen worden, die darauf abzielen, dass sich Vergangenheit ausschließlich über einzelne zeichenhafte Bilder mitteilt. Dieser Bildbegriff, der bereits an Motiven Robert Musils, an den filmischen Arbeiten Alexander Kluges u.a. erläutert wurde, zeichnet sich dadurch aus, dass er den maßgeblichen Auslöser historischer Erinnerung nicht einem chronologischen und systematisch schlussfolgernden Vorstellungsbild zuschreibt, sondern einer momenthaften, also stark verdichteten Bildwahrnehmung, die viel mehr aus einer Schicht des Emotionalen und des Willens hervorgeht als aus kognitiver Reflexion. So schreibt Benjamin in dem erwähnten Essay: »Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen, ›wie es eigentlich gewesen ist‹. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt« (Benjamin 2015: 144). Es ist bezeichnend, dass nur wenige Seiten später der berühmte Text über den »Engel der Geschichte« eingefügt ist, den Benjamin im Angesicht des Gemäldes *Angelus Novus* von Paul Klee verfasste (ebd.: 146): Hier war es dezidiert ein künstlerisch verdichtetes, symbolisches Bild, an dem sich für Benjamin eine elementare historische Einsicht entzündete, die im Rückblick auf die Vergangenheit und in deren Vergegenwärtigung einen starken Erinnerungsduktus aufwies. Auch in diesem Text betont Benjamin den Unterschied zwischen einer »irdisch-normalmenschlichen« (also empirischen) Betrachtung von Geschichte als »Kette von Begebenheiten«, während er dem Engel (also einer höheren, gesteigerten Erkenntnisperspektive) eine Sicht zuschreibt, die frei von äußerer Chronologie die Essenz des Zusammenhangs erfasst. Ganz in diese Richtung weist auch das von Benjamin einem späteren Kapitel vorangestellte Motto von Karl Kraus: »Ursprung ist das Ziel« (ebd.: 150). Karl Kraus vollzieht mit diesem Aphorismus in *Worte in Versen I* eine Umkehrung des gewöhnlichen Zeitverständnisses, indem er darauf hinweist, dass Geschichte unter Umständen einen Zusammenhang darstellt, der jenseits fortschreitender, also sukzessive in die äußere Erscheinung tretender Ereignisse liegt. Ein solcher Zusammenhang zeigt sich für Walter Benjamin im Bild, das sich durch seinen Verweischarakter über ein quantitatives, noch räumlich geprägtes Zeiterleben (im Sinne hintereinander stehender Ereignisse) erhebt.

In jüngerer Zeit war es Christoph Hamann, der von Seiten der Geschichtsdidaktik einen wesentlichen Aspekt des Verhältnisses von Bild und Erinnerung herausgearbeitet hat. In seiner Studie *Visual History und Geschichtsdidaktik. Bildkompetenz in der historisch-politischen Bildung* (2007) macht er darauf aufmerksam, dass der Umgang mit dem Bild innerhalb der Geschichtsdidaktik – und für die wissenschaftliche Forschung gilt das ihrem eigenen Bekunden nach genauso[9] – bislang erstaunlich unreflektiert geblieben sei. Die Aufmerksamkeit richte sich in erster Linie auf die Inhalte des Bildes und sein Verhältnis zum abgebildeten historischen Gegenstand – die Frage, was ein Bild überhaupt sei und welche Rolle das betrachtende Subjekt für die Repräsentation des historischen

9 Siehe die Beiträge zum erwähnten Historikertag 2006

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Inhaltes in der bildlichen Aneignung spielt, werde ausgeklammert (Hamann 2007: 171). Für ihn ist eine Analyse der Bildrezeption eine wesentliche Voraussetzung für die Beantwortung der Frage, inwieweit Bilder einen Zugang zur Geschichte ermöglichen. Ausgehend von seinen Beobachtungen zum Rezeptionsverhalten gelangt Hamann zu einem historischen Bildbegriff: Er konstatiert, dass es bestimmte (fotografische oder gezeichnete) Bilder seien, denen eine »mnemische Energie« (ebd.: 49)[10] innewohne und die dadurch zu Trägern kultureller Erinnerung werden können. An Fotos wie der Aufnahme vom Lagertor in Auschwitz, von der Berliner Luftbrücke u.a. untersucht er die spezifischen Strukturen, durch die sich solche Bilder auszeichnen, und stellt fest, dass nicht der bloße Bekanntheitsgrad des Bildes, also der als außerbildliche Information zur Verfügung stehende Kontext zu einer solchen Wirksamkeit führe, sondern seine »auffällige Komposition« (Hamann 2007: 41). Diese »Komposition« macht er verantwortlich für die mnemische Dimension des betreffenden Bildes und bezeichnet schließlich Bilder, die derartig strukturiert sind, dass sie jene »Energien« auslösen, »Schlüsselbilder« (ebd.). Sie sind so strukturiert, dass sie das Bewusstsein des Betrachters nicht an die visuelle Oberfläche des dargestellten Inhaltes binden, sondern die sinnliche Erscheinung »aufschließen« und den in ihr verborgenen Zusammenhang zugänglich machen.

Hamann kommt genauso wie Benjamin, Kluge u.a. ganz in die Nähe des Symbolbegriffs Goethes. In seinen *Maximen und Reflexionen* schreibt Goethe: »Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeine repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig-augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen« (MuR 752, in HA 12: 471). Mit dem »Besonderen« spricht Goethe die Sinneswelt an, zu der auch die historischen Erscheinungen gehören. Im Sinne einer Symbolik, wie Goethe sie versteht, bestehen diese aber nicht nur für sich, sondern sie werden zu Repräsentanten, in denen sich ein Hintergrund manifestiert, der selbst verborgen (»unerforschlich«) bleibt – in Veiels Film unmittelbar durch die Metapher der »Black Box« ausgedrückt. Dieser unsichtbare Hintergrund ist das »Allgemeine«, also in dem Film die Ursachenschicht der Historie, ihr Zusammenhang. Goethe sucht im Symbol nach einer Verbindung des Individuellen mit der Ganzheit. Es ist für ihn nicht generell vorauszusetzen, dass die empirische Welt die in ihr wirkenden Zusammenhänge selbst voll zur Erscheinung bringt: Er sieht dies nur in der *wahren* Symbolik verwirklicht, die er abgrenzt von einer Repräsentation des Allgemeinen im Besonderen, die nur »schattenhaft« auftritt. So definiert Goethe die Allegorie: als eine Bilderscheinung, bei der das Stoffliche nur Verweischarakter hat.[11] Ein bekanntes Beispiel hierfür ist die »Justitia«: eine Frau, ausgerüstet mit Augenbinde, Schwert und Waage als Zeichen für die Absehung von der Person, richtendes Urteil und das Abwägen von Schuld und Unschuld. Diese begriffliche Bedeutung soll vom Betrachter rein inhaltlich »gelesen« werden, während die reale Gestalt der Frau und ihrer Instrumente eigentlich keine Rolle spielen. Die sinnliche

10 Ein von Aby Warburg eingeführter Begriff, der von Jan Assmann aufgegriffen wurde (Assmann 1988: 12).

11 Eine differenzierte Aufarbeitung der Allegoriekritik in der Goethezeit, aber auch ihrer Rehabilitierung in Goethes Spätwerk findet sich in Heinz Schlaffer: Faust zweiter Teil: die Allegorie des 19. Jahrhunderts, Stuttgart 1989, v.a. S. 29ff. u. 166ff.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Erscheinung ist hier nur »Vorwand« für einen vorausgesetzten Begriff, also einen gedanklichen Zusammenhang, der auch ohne sie besteht. Die Erscheinungswelt wird so zum unwirklichen Material, dem eine gewisse Willkür und Zufälligkeit anhaftet, während die Realität in den durch den Verstand zu abstrahierenden allgemeinen Gesetzen gesehen wird – wie bei einem Verkehrsschild, das nicht nach Materialbeschaffenheit, Farbqualität, Formensprache usw. für sich betrachtet werden soll, sondern nur den einen Sinn hat, auf eine gesellschaftlich verabredete Regel hinzuweisen. Die bekannteste Formulierung Goethes über die Allegorie lautet: »Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, dass der Begriff im Bilde immer noch begränzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei« (MuR 1112).

Ganz anders das Symbol: Hier wird das Stoffliche, das empirische Individuum zu einer »lebendig-augenblicklichen Offenbarung« – es enthält selber das Leben des von ihm Offenbarten und ist nie auswechselbar, sondern nur in ihm, also im Hier und Jetzt des einmaligen Augenblickes kommt das Geoffenbarte zur Erscheinung. Die »Faktenwelt« ist hier also so beschaffen, dass aus ihr selbst ein Hintergrund spricht. Das ist aber nur möglich, wenn das einzelne Faktum quasi mikrokosmisch eine Struktur enthält, die der Gesamtstruktur des Zusammenhanges, den es repräsentiert, entspricht. Goethe hebt genau diese Tatsache hervor, wenn er als Merkmal des Symbols diese Verdichtung des Großen im Einzelnen herausstellt: Das Symbol sei »die Sache, ohne die Sache zu sein, und doch die Sache; ein im geistigen Spiegel zusammengezogenes Bild, und doch mit dem Gegenstand identisch.«[12] Das zerbombte Auto Herrhausens wird dem Zuschauer über eine technisch erzeugte, an die Leinwand projizierte bzw. auf dem Bildschirm digital konstruierte Fläche dargestellt und ist insofern faktisch alles andere als ein Auto, und dennoch evoziert die filmische Aufnahme beim Zuschauer produktive Konstruktionsprozesse, die ihn zu der Wahrnehmung eines Autos führen, an dem er die Macht totaler Zerstörung erlebt und darin die Kräfte bzw. Mechanismen, die den Hintergrund dieser historischen Situation bilden. Das Auto selber ist historisch vernachlässigbar, und dennoch ist es nicht nur auswechselbares »Zeichen« für den Hintergrund, sondern dieser erscheint augenblickshaft im »zusammengezogenen« bzw. »kristallisierten« Bild des zerstörten Autos selbst.

Das Faktum dient unter diesen Voraussetzungen nicht als »Sprungbrett« zu einem allgemeinen, über ihm stehenden Gesetz, ist aber auch keine gesichts- und sinnlose Materialmasse, die aus sich heraus keine Wirklichkeit vermitteln kann. Wenn jenes Gesetz nicht ein vom Verstand konstruierter Begriff, sondern ein in den Dingen wirkender Zusammenhang ist, dann bedeutet das auch, dass es nie vollständig zu erfassen sein wird, sondern immer ein *Ziel* der Erkenntnisbemühung bleibt und diese insofern immer in Bewegung hält. In diesem Sinne grenzt Goethe das Symbol von der Allegorie ab: »Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, dass die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe« (MuR 1113).

12 Zitat und inhaltlicher Kontext in: Nachträgliches zu Philostrats Gemälden, WA I. Abt. Bd. 49, S. 140ff.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Unterscheidung von Symbol und Allegorie ermöglicht, die Begriffe der »Repräsentanz«, des »Sinnbildes« oder »Zeichens« adäquat aufzufassen und deutlich machen zu können, inwieweit ein Kunstwerk in der einzelnen sinnlichen Erscheinung tatsächlich ein Allgemeines vermitteln kann – im Hinblick auf *Black Box BRD* wurde diese Frage bereits relevant angesichts der Diskussion um die Aussagefähigkeit einzelner Biographien hinsichtlich historisch-systematischer Zusammenhänge. Veiels Stellung zu dieser Auseinandersetzung wird vor dem Hintergrund des hier skizzierten Symbolbegriffs verständlich: Jeder Lebenslauf sei »absolut einmalig und steht doch für etwas Universelles« (in Daum 2000). Auf seine Arbeit *Der Kick* bezogen formuliert er: »Potzlow ist überall und überall ist Potzlow« (Veiel 2006: 275). In diesem Sinne lässt sich von *Black Box BRD* dann tatsächlich sagen, dass Andres Veiel bemüht ist, »das Politische im individuellen Schicksal zu verdichten, Makro- in Mikrostrukturen zu repräsentieren« (Lettenewitsch/Mang 2002: 30).

Wie schmal der Grat zwischen symbolischer und allegorischer Bildauslegung ist, zeigt sich an einzelnen Interpretationen von Sonja Czekaj. Sie deutet den während des Interviews mit Thomas R. Fischer im Hintergrund sichtbaren Frankfurter »Bleistift« – den 256 Meter hohen Messeturm, der nach oben hin pyramidal zugespitzt ist – sowie Fischers Zigarre als Phallussymbole, die sein konkurrenzgeprägtes, »eigenes Machtstreben« und seine »Potenz« »pointier[en]« (Czekaj 2015: 193). Hier wird die Analogie der äußeren Form zum Anlass der Begriffsfindung »Phallus«, ohne dass hinlänglich ausgeführt würde, warum ein Hochhaus und eine Zigarre zwingend etwas mit den im Phallus ausgedrückten Konnotationen zu tun haben müssten. Aus dem Rauchen und Halten einer Zigarre und der Größe und architektonischen Machtdemonstration eines Hochhauses sind bestimmte Qualitäten bzw. Gesten herauszulesen, die mit den von Czekaj angesprochenen Eigenschaften durchaus etwas zu tun haben können, dennoch sind sie damit nicht zwangsläufig gleichzusetzten mit einem Phallus – solch eine Assoziation müsste durch das Verhalten Fischers beglaubigt werden, der sich in dem Interview aber durchaus differenziert und anerkennend über Herrhausen äußert, glaubwürdig wirkt und keineswegs als Konkurrent agiert, der seine Potenz beweisen muss.

Ähnliches gilt für Czekajs Deutung der Stickerei von Wolfgang Grams, die merkwürdig naiv eine Landschaft aus Meer und Strand mit Tieren, einem Schiff und zwei Ballons darstellt und die er, wie bereits erwähnt, ohne jeden Kommentar von einem unbekannten Ort aus seinen Eltern zugeschickt hat. Die Eltern schildern, wie sie versucht haben, diese Bilder zu deuten, sich letztlich aber eingestehen mussten: »Es sind ja alles vage Vermutungen. Vielleicht war es ein Hinweis auf irgendetwas, aber ergründen werden wir das wohl nie mehr« (1.17.26). Sonja Czekaj interpretiert die filmische Inszenierung dieses Bildes als eine Metapher für *Black Box BRD* überhaupt: »Ebenso wie dieses Stick-Werk versagten in *Black Box BRD* die medialen ›Dokumente‹ der Vergangenheit als selbsterklärende Beweise dafür, wie die Vergangenheit gewesen sei. Das immer tiefere Eindringen in die Bilder, etwa ihre Verlangsamung, brachte keine nähre [sic!] Erkenntnis, sondern es machte auf die ›Belastbarkeitsgrenzen‹ der Bilder hinsichtlich ihrer Beweisfunktion aufmerksam, die zuallererst im Medium selbst begründet liegen. Solchermaßen machen die medialen Artefakte der Vergangenheit auf die unüberwindliche Kluft zwischen den Zeiten aufmerksam« (Czekaj 2015: 198). Der Gedanke der unauffindbaren Hintergründe und die Möglichkeit einer Analogie zwischen

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gesticktem und filmischem Bild veranlassen hier eine metaphorische Ineinssetzung – bei näherem Hinsehen unterscheiden sich die beiden Bilder aber in wesentlichen Punkten gerade hinsichtlich der von Sonja Czekaj angesprochenen semantischen Signale: Die Bildinhalte der Stickerei enthalten keinerlei Bezüge zu bis dahin von Grams bekannten Lebenstatsachen, sodass keine Brücken vom Bild zum Autor herstellbar sind. Dies gilt für den Film allerdings nicht: Hier stehen die Biographien und die historischen Hintergründe, auf die sie verweisen, durchaus in einer beobachtbaren Beziehung zueinander, es werden Intentionen und Motive ausgesprochen, persönliche Haltungen und Gesten gesellschaftlicher Ereignisse miteinander verglichen, und am Ende steht der Zuschauer nicht vor einer solch grundsätzlichen Antwortlosigkeit wie die Eltern vor der Stickerei ihres Sohnes, sondern er ist zu Gesichtspunkten und zu Einsichten in die biographisch-historischen Zusammenhänge gelangt. Es hat sich eine natürlich unvollständige, aber doch substanzielle, auskunftsfähige Wahrnehmung der Geschichte der BRD eingestellt. Historische Analyse ist nicht gleichzusetzen mit restloser Durchdringung aller Zusammenhänge – auch eine Annäherung enthält bereits Qualitäten erkennender Einsicht. Sonja Czekaj verabsolutiert die Unergründlichkeit vergangener Zeiten und damit der Geschichte, indem sie den logischen Sachverhalt der fehlenden Hintergründe der Stickerei zu einer Bildaussage macht und auf einen ganz anderen Bereich – den Film – gedanklich überträgt, ohne das Bild und den Gegenstand, auf den es verweisen soll, inhaltlich und strukturell genauer zu berücksichtigen.

Auch die bereits erwähnte Deutung der am Ende des Films gezeigten Gleise und Stromleitungen zeugen von einer allegorischen Bildauslegung. Sonja Czekaj schreibt: »Die Stromleitungen und Gleise, zwischen denen der Blick am Ende des Films sich verfängt, stehen emblematisch auch für die beleuchteten Biographien und Sozialisationen, die auf einer inhaltlichen Ebene Kontinuitäten über den Generationskonflikt hinaus offenbaren, indem sie parallel geführt werden wie die Linien im Bild« (Czekaj 2015: 200). Die Ausführungen zur Gesamtkomposition des Films haben bereits gezeigt, dass die Biographien Herrhausens und Grams' keineswegs kontinuierlich parallel geführt werden wie die Gleise oder Stromleitungen in den letzten Sequenzen, sondern sich annähern, voneinander entfernen, sich kreuzen, durchweben etc. Die Parallelität wäre hier nur ein abstraktes Zeichen, das nicht aus der sinnlichen Erscheinung der filmischen Bildsignale selbst entwickelt ist.

Vor dem Hintergrund der Unterscheidung von Allegorie und Symbol wird deutlich, dass Veiels Stellungnahme die Einschätzung eher bestätigt als in Frage stellt, dass die Bildsprache von *Black Box BRD* als symbolisch zu bezeichnen ist: »Ich mag Symbole nicht. Ich würde immer, wenn es welche wären, gegen sie arbeiten. Es ist ja immer mehr. Das Symbol ist eine Reduktion auf eine Haupt- bzw. Kernbedeutung: ›Es steht für‹. Mir geht es ja genau darum, dass Bilder etwas dazu geben, sich öffnen und nicht eng führen auf eine Bedeutung. Das gilt auch für die drei Autos, die wir in sehr unterschiedlichen Tageszeiten und an unterschiedlichen Orten gefilmt haben: Sie verändern je nach Kontext absolut ihre Bedeutung. Am Anfang sind sie eher die sich Weg bahnenden, fast aggressiven Dampfwalzen des Finanzsystems, und am Ende hat man plötzlich das Gefühl, sie sind durchlässig. Kurz vor dem Tod von Herrhausen wissen wir, dass es nur ein symbolischer Schutz ist – da könnten auch fünf Autos fahren –, und deswegen ist das, was mich viel mehr interessiert als das Symbol oder die Reduktion, eine Bedeu-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tung, die auch in der vermeintlichen Wiederholung eine Aufladung erfährt, also eine Vieldeutigkeit, eine Ambiguität des Bildes, dass das, was davorsteht, und das, was danach kommt, jeweils in einem neuen Bedeutungskontext steht« (Interview, 01.06.2018: 436). Nicht der einzelne Inhalt, sondern der prozessuale und ausdruckshafte Zusammenhang mit dem gestalterischen Kontext erzeugt für Veiel also das Bild, das sich in diesem Moment mit »Bedeutung« auflädt, also über sich hinausweist.[13] An dem Flug über den Main in der allerersten Einstellung, dem Drehkreuz in der Eingangshalle der Deutschen Bank, an der Aufnahme vom Autowrack Herrhausens und an anderen Sequenzen konnte schon deutlich werden, in welchem Sinne diese Bilder als symbolisch aufgefasst werden können. Veiels Bildfindungen haben immer wieder den Charakter äußerst verdichteter, im sinnlichen Material allgemeine Zusammenhänge vermittelnder Bildkristallisationen.

Solche »Symbole« durchziehen den ganzen Film, sodass dieser einen über seine Einzelmotive hinausgehenden mnemischen Charakter erhält, der den Zuschauer immer wieder in die Wahrnehmung historischer Entwicklung involviert.

Der Puppenkopf Unter den Aufnahmen des Spanienurlaubs der Familie Grams gibt es eine Einstellung, die von größter Symbolik ist und weit über ihre spezielle Position im Film hinaus auf diesen ausstrahlt. Auf die bereits erwähnte Szene, in der auf einer pathologischen Station ein Sarg aus dem Bild geschoben wird, folgt mit hartem Schnitt die private Super 8-Passage der Grams an der Küste, in der man Wolfgang als jungen Mann im Sand liegend sieht, sich erhebend, Frisbee spielend etc. Das Sarg-Motiv spielt unmittelbar auf den zuvor geschilderten Tod von Grams an, direkt im Anschluss erhebt sich dieser, bewegt sich heiter und frei in einer sonnenbeschienenen Strandlandschaft und ist voller Unbekümmertheit und Freude beim Spiel zwischen den Dünen. Mitten in diese Bilder hinein wird die Aufnahme eines hohlen, weißen Puppenkopfes montiert (0.07.12), der mit Sand gefüllt ist und den Wolfgang oder sein Bruder langsam nach vorne kippt, bis der Sand aus den Augen des Kopfes rieselt. Nikolas Fischer deutet dieses Bild als ein Weinen, das schon auf das spätere Schicksal Grams' vorausweist: »Ein fast schon ›sprechendes‹, die Zukunft ›vorhersehendes‹ Bild ist es, wenn Wolfgang Grams einer traurig blickenden Keramik-Puppenfigur Sand aus den Augen laufen lässt, als würde diese weinen. Noch grämt Grams sich nicht, später aber wird er einen Punkt erreichen, an dem er mit dieser ›Maske‹ vergleichbar ist: Als RAF-Terrorist im Untergrund

13 In dem zitierten Interview gibt Andres Veiel ein plastisches Beispiel für einen solchen Bildbegriff: »In den *Überlebenden* gibt es z.B. diesen Schottland-Komplex. Da gehen wir in eine Landschaft hinein, und am Ende sagt der Lehrerkollege von Rudi: ›Er hatte überhaupt keinen Akzent, er hätte von überall kommen können und überall hingehen können‹. Vorher hatte ich diese sehr offenen schottischen Landschaften und binde ihn damit an diesen Ort – zumal erwähnt wird, dass er oft draußen war –, aber gleichzeitig löse ich ihn wiederum von diesem Ort und mache diesen vermeintlich provinziellen, verlorenen Hänfling aus seinem Stuttgarter Vorort, Sohn eines Gemüsehändlers, zu einem Weltbürger« (Interview, 01.06.2018: 408). Die akzentfreie Sprache und die Weite der schottischen Landschaft verbinden sich hier zu einem gemeinsamen Gestus und beleuchten qualitativ Rudis »Weltbürgertum« – der im Kontrast zu seiner atmosphärisch engen Herkunft wiederum ein Spannungsverhältnis eröffnet, das die Bilder unabgeschlossen macht und ein aktives Verstehen anregt, statt auf eine definierte »Aussage« zu verweisen.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wird er sich von dem Bild entfernen, welches wir eben noch von dem am Strand spielenden jungen Mann bekommen haben. Er wird maskiert sein – und zwar nicht nur bei den Aktionen für die RAF, bei denen er inkognito bleiben will« (N. Fischer 2009: 19f.). Fischer leitet diese Deutung bezeichnenderweise mit der Formulierung eines »sprechenden Bildes« ein, das über seinen momenthaften Zeithorizont hinausweist. Er hebt hier also den symbolischen Charakter dieser Aufnahme genauso hervor wie Sonja Czekaj, die mit dem Puppenkopf noch andere Konnotationen verbindet: »Diese Einstellung bildet einen Kontrast zu den so unbeschwert wirkenden übrigen, denn sie lässt Assoziationen zu einer Sanduhr und damit zum Verstreichen von Zeit zu, wirkt daher wie ein Vanitas-Motiv, das die ausgelassene Urlaubsatmosphäre fast wie einen ›Totentanz‹ erscheinen lässt. Mit dem leblosen, hohlen Puppenkopf kann die Assoziation zu Tod und Grauen verknüpft werden, die im Kontrast zur Unbeschwertheit und Lebendigkeit steht« (Czekaj 2015: 181). Die Aspekte ergänzen sich und unterstreichen eine gemeinsame Deutungsperspektive: Der Puppenkopf signalisiert im Moment des gegenwärtigen Glücks die Anwesenheit einer drohenden, mit Tränen, Scheitern, Schmerz und Tod verbundenen Zukunft. Nun ließen sich auch diese Bildmotive wieder sehr schnell als Allegorien deuten im Sinne rein emblematischer Konventionen der Zuordnung von weißem, leeren Kopf zum Totenschädel (siehe Czekajs Hinweis auf den ›Totentanz‹) oder der Maske zur biographischen Maskierung (der Puppenkopf »steht für« Grams' späteres Leben). Das filmische Bild ist aber nicht zu verwechseln mit einem einzelnen Standbild. Bei einer solchen Aufnahme würde der festgehaltene Bildgegenstand unweigerlich als visueller Stellvertreter für einen »eigentlich« gemeinten Sachverhalt fungieren. In Wirklichkeit ist das filmische Bild, wie sich gerade an der geschilderten Szene besonders deutlich zeigt, wesentlich komplexer: Der Bildinhalt – hier der Puppenkopf – ist selber nur der Bestandteil einer prozessualen Abfolge von Einstellungen, in deren Kontext er erst seine zeichenhafte »Aufladung« erhält. Wenn nicht zuvor der Sarg in Anspielung auf Grams' Tod gezeigt und dagegen die Strandszenen montiert worden wären, hätte gar kein Zusammenhang mit einer tragischen Zukunft und einer dazu kontrastierenden hoffnungsvollen Jugend hergestellt werden können und der Kopf sowie die »Tränen« aus Sand hätten nicht diesen zeitlichen Verweischarakter erhalten. Die Montage führt den Zuschauer sehr schroff an den Kontrast von Tod und Leben heran. Und nicht nur das: Andres Veiel betont im Audiokommentar, wie durch diese Bildabfolge Grams »aus dem Nichts heraus lebendig« werde (Veiel 2002b: 0.06.58). Es handelt sich also nicht nur um ein Nebeneinander der extremen Gegensätze von Leben und Tod, sondern um einen Prozess, der die eine Seite aus der anderen hervorgehen lässt. Da es sich hier um eine Umkehrung der Chronologie handelt und die Strandaufnahmen natürlich vor dem viel späteren Tod erfolgt sind, ist dieses von Veiel angesprochene Lebendigwerden nicht auf Grams physisches Leben zu beziehen, sondern auf die Erinnerungsarbeit des Zuschauers, der Grams vorstellend wieder zum Leben erweckt. Veiel spricht angesichts dieser Montage von einer »Auferstehung« (ebd.), die sich letztlich in der Erinnerung des Rezipienten ereignet. Dazu gehören andere ästhetische Faktoren, die das »Bild« dieser Szene maßgeblich konstituieren. Die Super 8-Aufnahmen sind grobkörnig und verfremden damit die Bilder sehr stark – dies verhindert einen direkten abbildlichen Bezug auf eine aktuelle sinnliche Gegenwart: Es ist sofort klar, dass es sich bei diesen Bildern um archivierte Aufnahmen handelt, die weit in die Vergan-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

genheit zurückreichen. Auch diese Materialität der Aufnahme ist an der Wirklichkeit des Puppenkopfbildes beteiligt, schafft zeitlichen Abstand und vermittelt den Eindruck einer aus der Versunkenheit aufsteigenden Erinnerung. Manche Sequenzen sind durch Zeitlupe verlangsamt, manche durch Zeitraffer beschleunigt, sodass auch dadurch die Bilder aus einem sukzessiven, realzeitlichen Bewegungsablauf herausgerissen werden und wie eigenständige, empfindungsmäßig aufgeladene Botschaften wirken, die sich in einem seelischen Innenraum abspielen und auch auf diesem Wege einen Erinnerungscharakter erlangen. Dazu passen auch die Einstellungsgrößen der Strandaufnahmen, die das Puppenbild einrahmen: Das Gesicht von Wolfgang Grams wird sehr groß abgebildet, ebenso seine Füße auf dem Sand, und so betrachtet der Zuschauer die Vorgänge am Strand nicht aus einer distanzierten Beobachterperspektive, die das Geschehen in einen logischen Orts- und Ereigniszusammenhang einordnet, sondern die Aufnahmen verlieren diesen Kontext, verselbständigen sich und bilden ein derartiges Eigenleben, dass der Zuschauer sich empathisch mit der Person verbindet und sie sich von einem umgrenzten, der Vergangenheit angehörenden Vorstellungsinhalt in ein unmittelbar gegenwärtiges, mit dem Innenleben des Zuschauers verwobenen Wesen verwandelt. Wenn zugleich der Bewegungsgestus des Protagonisten darin besteht, dass er sich langsam aus der Waagerechte erhebt und aufrichtet, so greift das die Konnotation des direkt zuvor gezeigten Sarges auf und bildet eine Fortführung des Motivs in Richtung jener »Auferstehung«.

Auch die von Jan Tilman Schade komponierte Musik – eine an die Doors oder ähnliche Bands Ende der 60er/Anfang der 70er erinnernde, von Drums und elektrischer Orgel geprägte, offensiv drängende, dynamische Instrumentalkomposition, die den Ausdruck eines erzählerischen, fast religiös beschwörenden und schließlich expressiv aufbegehrenden Protestes annimmt – verstärkt die Stimmung einer historischen Zeit, die vergangen ist, aber jetzt wieder atmosphärisch zurückgerufen wird. Der ganze Kontext eines »summer of love«, eines auch in Deutschland gelebten Traumes von einer friedlichen, natürlichen, spontanen, politisch gerechten und kreativen Welt klingt an, wenn man diese Aufnahmen aus einem »schier endlosen Sommer, der wie das bildliche Symbol einer Lebensutopie der 68er aussieht« (Mahrenholz 2001a), wahrnimmt. »Lange Haare, lange Bärte und ein Blick, offen, ausgelassen, unsicher und ein bisschen rebellisch. […] Es sind typische, vertraute Bilder für eine Jugend in diesen Jahren: Bilder, die von einer unbestimmten Sehnsucht sprechen« (Reinecke 2001).

Dieses vielfältige und differenzierte Geflecht von Inhalten, Materialität, Beschleunigung und Verlangsamung, Einstellungsgröße, Schnitt, prozessualer Sequenzabfolge und Musik erzeugt in seiner Ganzheit das Bild, welches insofern deutlich mehr ist als eine einzelne, zum allegorischen Zeichen erstarrte Metapher. Der Puppenkopf und seine Tränen aus Sand sind Teil der akustischen, visuellen, bewegungshaften und gedanklichen Signale, aus denen sich das eigentliche filmische Bild aufbaut. Dieses Bild ist sprachlich kaum mehr zu benennen, es lässt sich aber zumindest ansatzweise umschreiben als die Wahrnehmung einer sich zunehmend intensivierenden Begegnung mit der hinter Klischees, Urteilen und seinem physischen Ableben verborgenen Persönlichkeit Wolfgang Grams', dessen Biographie ein Licht wirft auf den Aufbruch der damaligen jungen Generation – mit den Qualitäten einer idealistischen Begeisterung,

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zu der gleichzeitig aber auch die Gefährdung, die Möglichkeit des Scheiterns und der zerstörerischen Verzerrung gehört.

Es handelt sich um ein Erinnerungs-Bild, das der Film mit dieser Sequenz evoziert. Diese Erinnerung beschränkt sich nicht nur auf die äußere Existenz Wolfgang Grams', sondern sie ruft zugleich eine Wahrnehmung von dem Menschen auf, der er »eigentlich« hätte sein können, von den ursprünglichen, berechtigten Motiven und Intentionen seiner vielleicht nie wirklich zur Geltung gekommenen Individualität. Es ist wie ein positiver, zugleich aber schmerzhafter Schock, den der Zuschauer mit dem Schnitt von dem ins Dunkel geschobenen Sarg auf die privaten Strandbilder mit dem jungen Grams erlebt: Die verfestigten Vorstellungsbilder und Urteile über einen RAF-Terroristen, einen abstoßenden, fanatischen Killer brechen schlagartig auf und man trifft erinnernd auf den Menschen, der hinter diesen Bildern vergessen worden war und der eigentlich ein ganz anderer war. Chris Homewood schreibt über *Black Box BRD*: »Making invisible layers of memory visible can be read as one oft the central endeavours of Veiel's film« (Homewood 2008: 238), und er bezieht dieses Motiv direkt auf Veiels Bemühen, Wolfgang Grams aus dem Bild des auf Fahndungsplakaten fixierten terroristischen Gewalttäters zu befreien und »sichtbar« zu machen (ebd.: 239f.).

Die atmosphärisch starken Assoziationen sehnsuchtsvoll und träumerisch erlebter Ideale, der geradezu unschuldig anmutenden spielerischen Zukunftsfreude und der darin schon anwesenden Schatten späterer Ereignisse verdichten sich wie zu einem Substrat der damaligen geschichtlichen Bewegung. Das Erinnerungsbild hebt sich aus der empirischen Gegenwart heraus, greift zurück auf eine vergessene Vergangenheit und enthält bemerkenswerterweise zugleich eine Vordeutung auf die Zukunft – es ist selbst faktisch also zeitlos. Durch das Bild entsteht eine *Frage*: Warum konnte dieser Mensch zum Terroristen werden, wie konnten sich die Ideale seiner Zeit, die in ihm lebten, so radikal in ihr Gegenteil verkehren? Durch die Wahrnehmung des gesamten zeitlichen Bogens von der Jugend bis zum Tod, die in einem einzigen kurzen Moment des Aufeinanderprallens zweier gegensätzlicher Bilder zustande kommt, erlebt der Zuschauer die ganze Wucht des Widerspruchs jener historischen Ereignisse. Die Frage, die dadurch entsteht, öffnet einen entscheidenden Zugang zu dem betrachteten geschichtlichen Zusammenhang.

Das Gartenhäuschen Charakteristische Beispiele für die Bildsprache in *Black Box BRD* finden sich nicht nur in entsprechenden Archivaufnahmen, sondern auch in den von Veiel durchgeführten Interviews. Hierzu gehören die Gespräche mit Gerd Böh vor seinem Gartenhäuschen. Gerd Böh war ein Freund und politischer Mitkämpfer von Wolfgang Grams, ohne ihm allerdings in den Untergrund zu folgen. In der letzten Interviewsequenz mit ihm steht er in einer sommerlich hellen Szenerie im Garten vor Blumen und einem Baum des Nachbargrundstücks, mit korrekter Frisur und in buntem Hemd und schildert eine Gesprächssituation mit seinem Freund: »Wenn ich z.B. so überlege, was wir diskutiert haben – was es z.B. bedeutet, jemand zu erschießen, und dann hat der Gacks mal gesagt: da musst du dir vorstellen, du musst da nicht nur –, du musst in der Lage sein, jemanden mit der Hand zu erwürgen, nicht ihn von weitem zu erschießen oder so, das ist …, du musst jemanden so hassen, dass du ihn mit der Hand erwürgen könntest« (1.11.31). Diese Äußerung wird dann aus dem Off weiterge-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

führt, während man den Sprecher über exakt verlegte Bodenplatten an Blumenbeeten vorbei und durch einen Rosenbogen zu seinem akkurat gestrichenen Holzhäuschen gehen sieht und von außen durch die Scheibe mitverfolgt, wie er sich setzt, um in dem behaglich eingerichteten Inneren der Hütte etwas zu lesen. Böh konstatiert: »Also ich denke, ich wär‹ dazu nicht in der Lage. Ich hätte mir das zwar gewünscht, so sein zu können, aber ich, ich hätte das nicht gekonnt«. Draußen an der Holzwand hängt noch das Laken, das er seit damals aufbewahrt, für das Interview hervorgeholt und aufgespannt hat (1.06.26) und auf das in großen Zeilen mit der Hand geschrieben worden war: »Die Gefallenen leben/in unseren Kämpfen,/ihr Bild unauslöschbar/in die Träume und/Hoffnungen eingebrannt/Im Kampf um Befreiung vereint/VENCEREMOS«.

Das Bild besteht hier wieder nicht aus einem einzelnen zeichenhaften Inhalt – weder die Sätze Böhs noch das Gartenhaus für sich sind besonders signifikant. Es ist die Verbindung, die das eigentliche Bild ausmacht: Die kompromisslose Radikalität und die Grausamkeit der ideologischen Aussagen Böhs stehen in einem extremen Widerspruch zu der kleinbürgerlichen, spießigen Gartenszenerie, die heute seinen Alltag prägt – die Idylle wird fragwürdig, die damaligen politischen Positionen unglaubwürdig. Der Bildgehalt besteht in der Beleuchtung der Wirklichkeit eines Ideals: Wenn es nicht richtig verstanden und realisiert wird, verliert es seine Substanz, entleert sich und wird zu etwas Anderem – in diesem Fall zur Karikatur, im anderen Fall zur Gewalt. Wieder führt das Bild zu einer Frage: Wie kann ein Ideal Wirklichkeit werden?

Auch in dieser Szene ist ein umfassendes Spektrum filmischer Gestaltungsmittel am Aufbau des Bildes beteiligt. In direktem Gegensatz zu den Spanien-Aufnahmen wird hier auf verfremdende Effekte verzichtet: Das Tempo entspricht durchgehend der Echtzeit, die Hütte und Böhls Äußerungen sind gestochenen scharf festgehalten und auch die Tonregie unterstreicht diesen Charakter einer präzisen Wiedergabe des äußeren Geschehens: Auf Musikeinspielungen oder zusätzliche Klangarrangements wird vollständig verzichtet, und angesichts der während der Schilderungen von Böh im Hintergrund hörbaren Geräusche wie Vogelgezwitscher, Blockflöte und Autos kann man hier fast schon von einem Hyperrealismus sprechen, in den Veiel diese Motive einbettet. Es wird sofort deutlich, dass dieser Realismus gewollt und Teil einer gezielten Inszenierung und nicht einer unreflektierten Abbildästhetik ist: Die Kontrastierung von Ort und geäußerten Motiven ist derartig ironisch zugespitzt, dass es naheliegt, dass diese Umgebung das in dem Widerspruch aufbrechende Problem sichtbar machen und in diesem Sinne auch das Abgleiten der geträumten Idee in die banale »Wirklichkeit« unterstreichen soll. Indem der Zuschauer die Gegensätze aktiv aufeinander bezieht und atmosphärisch die realistischen visuellen und auditiven Signale damit verbindet, wird für ihn Böhs Auftritt im Garten zu einem Bild des Scheiterns am Ideal – das zugleich aber zu einer bewussten Reflexion darüber führen kann, wie solch ein Ideal zu aktualisieren und lebendig zu halten wäre.

»Leading to results« Aus den Passagen über Alfred Herrhausen sticht eine Sequenz hervor, in der er selber gar nicht gezeigt und dennoch indirekt durch eine symbolisch stark verdichtete Bildfolge charakterisiert wird. An die bereits zitierte Aussage des Aufsichtsratsvorsitzenden Hilmar Kopper, Herrhausen sei wie »ein jugendlicher Held, ein Siegfried« aufgetreten (0.36.45), werden Aufnahmen von den Vorbereitungen einer Jahres-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hauptversammlung der Deutschen Bank montiert (0.37.00). Man sieht ein Großaufgebot von Reinigungskräften, die den Boden saugen, ein großes Schild mit den Worten »to results« säubern, die auf der riesigen Bühne stehenden Tische und Computerbildschirme der Vorstandsmitglieder putzen. Der Bühnenbereich ist in ein leuchtendes Blau getaucht, an der Rückwand befindet sich eine überdimensionale Leinwand, ein Blick in den Saal zeigt tiefgestaffelte Stuhlreihen für das Publikum, langgezogene Emporen, Stahlträger mit Beleuchtungstechnik unter der Decke. Veiel unterlegt die Szene mit einer sehr dominanten Musik aus dramatisierenden Streicherklängen, die orchestral in schnellem, vorwärtsdrängendem Rhythmus den Eindruck eines dynamischen, fast getriebenen und vor allem bedeutenden Geschehens erzeugen. Die Schlusseinstellung nimmt diese Qualitäten auf und zeigt auf der gewaltigen Leinwand im Hintergrund nun das Motto der Bank: »Leistung« und »Leading to results«. Zwischen den beiden Formulierungen ist eine Balletttänzerin abgebildet, die in beeindruckender Höhe, kerzengerade und kopfüber auf der Fußspitze stehend das andere Bein exakt in vertikaler Linie in die Höhe streckt – eine fotografische Demonstration von Leistung.

Der Symbolcharakter der Szene ist unverkennbar: Sie besitzt keinerlei handlungslogische Notwendigkeit (die Versammlung selber wird z.B. gar nicht thematisiert), die Protagonisten sind noch nicht anwesend (Herrhausen ohnehin nicht, weil die Szene aktuell aufgenommen wurde und nicht dem Archivmaterial entstammt) – ihre Bedeutung ergibt sich also ausschließlich aus ihrer gestischen Ausdrucksqualität und darüber aus ihrer symbolischen Repräsentanzfunktion. Gerade weil sie keinen kausalen und inhaltlich notwendigen Zusammenhang mit dem Kontext hat, wird sie umgehend als Bild gelesen. Die in den Aufnahmen enthaltenen qualitativen Gesten werden zum Träger der Bildbedeutung: Die übersteigerten Dimensionen des Raumes, die verklärende, transzendierende Wirkung des Blau, die siegesgewissen Text- und Bildparolen auf Schild und Leinwand, die ausgreifende Dynamik der Musik generieren ein Milieu der Macht, der globalen, aus den Grenzen der Alltäglichkeit und Provinzialität herausgehobenen Intention und Kompetenz, die die ängstlichen und regional beengten Nahperspektiven weit hinter sich lassen. In dieser Welt agiert Alfred Herrhausen, die Parole »leading to results« – auch wenn sie lange nach ihm formuliert wurde – signalisiert den Willen zur Leistung und die Selbstgewissheit des Erfolges, die auch Herrhausen eigen waren. Der filmisch dargestellte Ort wird nicht nur durch die gegenständlichen Signale, sondern zugleich durch den Rhythmus der Musik, die Semantik der formelhaften Werbesprache, die Dynamik der schnell und professionell agierenden Personen und die Bewegung der Kamerafahrt als Raum aufgebaut und charakterisiert. Gleichzeitig wird dieser zu einem seelischen Raum: Die Veranstaltungsvorbereitung sagt am Ende viel mehr über Herrhausen und seinen Lebenshintergrund aus als eine handlungslogisch motivierte, Informationen abarbeitende biographische Darstellung. Obwohl diese Aufnahmen eigentlich abbilden (es wird dokumentarisch ein Vorgang innerhalb der originalen Örtlichkeit und mit dem tatsächlichen Personal abgefilmt), sind sie letztlich inszeniert: Veiel hatte mit seinem Team 20 Minuten Zeit, in dem Saal zu filmen und instruierte die Mitarbeiter der Reinigungsfirma zu einer »Choreographie« ihrer Putzaktion (Veiel 2002b: 0.37.09). Wieder wird ein klassisch deskriptiver, dokumentarischer Darstellungsprozess gewählt, aber gleichzeitig »fiktional« bearbeitet, sodass sich das Bild aus einer doppelten Qualität zusammensetzt: Es ist Ergebnis eines produktiven Eingriffs,

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und trotzdem schließt es eine abbildhafte Wiedergabe faktischer Vorgänge mit ein. Der inszenatorische Eingriff erfindet also nicht, sondern erhebt den empirischen Vorgang zum Bild, indem er dessen eigene Symbolhaftigkeit herauspräpariert: Das Szenario ist selber schon so zeichenhaft, dass es mit Ausnahme eines leichten Eingriffes nur abgebildet werden braucht, um Symbol zu werden. Die Aufnahmen erzeugen damit nicht nur ein Stimmungsbild, das z.B. den Berufsalltag Herrhausens illustriert, sondern sie bieten dem Zuschauer Deutungen der Mechanismen und Antriebskräfte der sich in solch einer Veranstaltung abspiegelnden wirtschaftlichen und politischen Welt an.

Die Fahrt Am Ende des Films entwickelt Andres Veiel eine Bildästhetik, die noch einmal stark verfremdend vorgeht und einen Höhepunkt dokumentarischer Inszenierung bildet. Er lässt die Fahrt der Eltern Wolfgang Grams' zu ihrem letzten Treffen mit ihm nicht nur durch die Interviewaufnahmen erzählen, sondern verbindet diese mit den bereits angesprochenen grobkörnigen Schwarzweiß-Aufnahmen, die unlokalisierbare Autolichter im Dunkel der Nacht (1.34.14), Stromleitungen (1.34.32) und Gleise (1.36.42) zeigen. Sie erzeugen den Eindruck, als seien es Wahrnehmungen der Eltern beim Blick aus dem Auto- bzw. Zugfenster. Die Aufnahmen unterscheiden sich insofern von bisherigen ähnlichen Sequenzen, als dass es einerseits keine Archivaufnahmen sind, andererseits aber auch nicht die grobkörnigen Schwarzweiß-Bilder der Deutschen Bank oder des Gefängnistraktes, in denen eine statische Außen- oder Innenarchitektur abgebildet wird. Vielmehr vermitteln sie eine Art Bewegungs- oder Handlungsvorgang – ohne wiederum den verschiedenen Reenactments im Film zu entsprechen, die immer eine größere »Spielhandlung« umfassen. Gezeigt wird nur, wie Lichter auf schwarzem Grund hin und her schwirren, wie – jetzt am Tage – der Blick im Tempo eines Zuges über Schienen dahingleitet und wie im Aufblick erst drei, dann zwei Stromleitungen parallel in diagonaler Richtung sich vor dem Himmel abheben. Diese Aufnahmen bilden also nicht einen für den biographischen oder historischen Ereigniszusammenhang relevanten Inhalt ab, sondern sind rein fiktive Zusätze zu dem inhaltlichen Geschehen, die außerdem durch ihre Materialität und durch den engen Ausschnitt, der sie aus dem gegenständlichen Kontext herausreißt, verfremdet sind und eine eigene abstrakte Bildstruktur erzeugen: Lichtpunkte auf Schwarz, Linien in Parallelogrammen.

Es war schon erörtert worden, inwiefern eine allegorische Deutung der Parallelität der Linien zu kurz greift – vielmehr gilt es auch in diesen Sequenzen, die Zusammenführung mehrerer gestalterischer Faktoren ins Auge zu fassen, die erst den eigentlich Bildgehalt ausmacht. In allen drei Fällen ist für die Einstellung ein Bewegungsvorgang entscheidend, nämlich das hektische, ungeordnete Schwirren der Lichter, das schnelle Mitgehen mit den Gleisen und das Entlanggleiten an den Stromleitungen. Dieses erhält eine zielhafte, sich zuspitzende Dynamik, indem man zuerst den Strommasten mit den Leitungen, dann nur noch die drei Leitungen vor dem Himmel und zuletzt zwei schwarze Linien vor grau-weißem Hintergrund sieht. Wieder ist nicht der fotografisch fixierte, gegenständliche Darstellungsinhalt das Bild, sondern die mit dem Inhalt verbundene Bewegungsfigur mit allen Aspekten, die schon genannt wurden. Die Sequenzen lassen den Eindruck einer Suchbewegung und eines Weges auf ein nicht klar und sicher zu fassendes, halb verborgenes Ziel hin entstehen. Es werden Zeitprozesse wahrnehmbar gemacht: Die Aufnahmen dehnen den Weg der Eltern zum Sohn aus, so-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dass die Distanz, die die Eltern auch seelisch zurücklegen und überwinden, als solche erfahrbar wird und nicht nur logisch anhand der aus dem Off eingespielten Äußerung der Mutter (1.34.01). Die Bewegung zum Sohn verinnerlicht sich also, und da außerdem durch die verfremdeten, grobkörnigen Schwarzweiß-Aufnahmen wie schon in den Super 8-Sequenzen die Bilder wie aus einer fremden, entfernten Welt herüberzuklingen scheinen, entsteht der Eindruck einer seelischen Annäherung an den unsichtbar gewordenen Wolfgang Grams, also einer Erinnerung.

Sonja Czekaj konstatiert, die Kamera suggeriere hier »eine subjektive Perspektive und es entsteht die Wirkung, als döse eine imaginäre Filmfigur, deren Blick die Kamera einnimmt, ein« (Czekaj 2015: 199). Tatsächlich entsteht durch die Bilder, die durch ihre Materialität so ungreifbar werden und sich in den genannten Momenten nicht auf einen konkreten, für den Ablauf der Ereignisse wesentlichen Inhalt richten, das Erlebnis einer bewusstseinsmäßigen Zwischenwelt, die einen träumerischen Charakter annimmt. Die Mutter äußert selber, wie es ihr im Anblick ihres Sohnes und seiner Partnerin vorgekommen sei, als würde sie träumen (1.34.46), und auch für den Zuschauer entsteht eine Bilderwelt, die merkwürdig zwischen Kenntnisnahme der faktischen Ereignisse und atmosphärisch-assoziativen Eindrücken seelischer Art wie Ahnung, Interesse, Sorge u.a. changiert. Das liegt wesentlich daran, dass der Film hier handlungslogisch die Grenzen zwischen den empirischen Vorgängen verwischt und die Reise der Eltern zu ihrem Sohn, Grams' spätere Fahrt nach Bad Kleinen und die Annäherung des Zuschauers an die Vorgänge in Bad Kleinen ineinanderschiebt: Die Aufnahmen suggerieren, dass die Eltern mit dem Zug gefahren sind (direkt an die Aufnahmen aus dem Auto werden die Innenaufnahmen im Zug montiert [1.34.18], später ist von einem Bus die Rede [1.36.26]), was in den Schilderungen vorher und nachher aber anders dargestellt wird – außerdem hat sich die Familie ja nicht in Bad Kleinen getroffen. Unmerklich wird die Reise der Eltern zur Fahrt Wolfgangs, beides zusammen aber letztlich zum Weg des Zuschauers zu den vergangenen Ereignissen. Wolfgang Grams ist auf Gleis 4 hochgestiegen, bevor der Schusswechsel einsetzte, und nicht auf dem Gleis mit dem Zug eingefahren. Wenn man nach einem quietschenden Bremsen des Zuges die Sprecherin mit den Worten hört: »Auf Gleis 4 willkommen in Bad Kleinen«, dann ist das die Zuschauerperspektive und nicht die Perspektive Grams'. Der Tod Wolfgang Grams', der Abschied von den Eltern und die Erinnerung des Zuschauers werden synthetisch in eins gesetzt und zu der Imagination des historischen Momentes verdichtet.

Weitere Beispiele Entscheidend für die Wirkung der Bildästhetik in *Black Box BRD* ist, dass sich ihr symbolischer Charakter nicht auf einzelne herausragende »Schlüsselbilder« beschränkt, sondern sich kontinuierlich in unterschiedlichsten Einstellungen geltend macht. Die bisher angeführten Beispiele seien insofern skizzenhaft durch einige andere ergänzt.

So wird z.B. nach den Bildern von der Gefangennahme Andreas Baaders und Holger Meins' und nach den Schilderungen Gerd Böhs von deren Haftbedingungen das alte Preungesheimer Untersuchungsgefängnis gezeigt (0.39.06), ohne allerdings den Ort zu nennen und genauere Informationen hinzuzufügen. Der enge Bildausschnitt konzentriert die Einstellungen auf die rein architektonischen Strukturen des Gefängnisses, gefilmt werden sie mit einer »ganz bewusst mit Schwarzweiß und mit diesem

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

alten Super 8-Material« arbeitenden Aufnahmetechnik (Veiel 2002b: 0.39.09). Ergänzt werden die Bilder an späterer Stelle von farbigen und scharf konturierten, aber dämmrig-abendlichen, von riesigen Betonfluchten beherrschten Einstellungen (0.59.46). Die hierbei entstehenden Eindrücke werden noch gesteigert durch das Geräusch des Klopfens an Rohre, mit dem sich die Häftlinge verständigen. Die fast surreal anmutende, festungsartige und kalte Monumentalarchitektur und ihre gewalttätig abweisende Undurchdringlichkeit werden auf diese Weise zu einer Manifestation des autoritären Reflexes auf den Protest der jungen Generation und bleiben nicht nur Illustration der damaligen Ereignisse.

Ganz anders ist eine Passage aufgebaut, die Grams' Agitation im Untergrund darstellt. Die Kamera nähert sich über den knirschenden Fahrweg an einer Gebäudewand entlang dem Bauernhof des Ehepaars Eisenach, mit dem Grams befreundet war und das dieser – allerdings vergeblich – versuchte, für die Unterbringung eines Kampfgenossen zu gewinnen. Mit dem Knirschen des Bodens, dem Gackern der Gänse und Hühner, dem Zwitschern der Vögel, dem Plätschern des Baches, den Stimmen von spielenden Kindern u.v.m. wird ein enorm sinnlicher, realistischer Klangteppich aufgebaut, visuell prägen der helle Sonnenschein und das Grün der ländlichen Natur sowie die Idylle des Bauernhofs die Szenerie, und in diese Atmosphäre hinein fallen die Schilderungen von Irene und Albert Eisenach. Dann bewegt sich die Kamera wieder von dem Hof weg, sodass deutlich ist, dass mit der Kamerafahrt auf den Hof zu und wieder von ihm weg der Zuschauer die äußere und innere Bewegung Wolfgang Grams' auf seine Freunde zu und den Abschied von ihnen mitvollzieht – der kurze Kontakt mit der früheren Welt der Freunde und das schmerzliche endgültige Abtauchen in die Unsichtbarkeit und Isolation werden vom Zuschauer durchlebt. Nikolas Fischer stellt fest: »Der Zuschauer bekommt das Gefühl vermittelt, *als* Wolfgang Grams aus dem Wagenfenster zu schauen und sich heimlich heranzuschleichen. […] Auf diese Weise erzählt der Regisseur unaufdringlich die Abgelegenheit des Hofes und vermittelt implizit, warum Wolfgang Grams sich trauen konnte hier aufzutauchen« (N. Fischer 2009: 105). Die Szene weist über diese Bezüge aber noch deutlich hinaus: In ihrer bewusst akzentuierten sinnlichen Intensität, ihrer Lebendigkeit und Natürlichkeit kennzeichnet sie den Hof als eine Gegenwelt zu der zerstörerischen, dunklen und mental erstarrten Welt des terroristischen Freundes – eine Gegenwelt, die auch einen politischen Kommentar zum Weg von der 68er-Protestkultur in die RAF impliziert. Nicht nur durch die inhaltlichen Äußerungen der Eisenachs, sondern auch durch die Bildsignale der Sequenz wird der politischen Radikalisierung im Sinne der Linksterroristen eine Alternative zur Seite gestellt, die auch eine erhebliche aus '68 hervorgegangene gesellschaftliche Strömung ausmacht: eine gewaltfreie, ökologisch orientierte Szene, die sich bis in die Gründung der »Grünen« hinein erstreckte. Auch dieser Aspekt wird aber nicht äußerlich durch irgendeine entsprechende politische Emblematik illustriert, sondern substanziell im Sinne einer ästhetischen Charakterisierung der Qualitäten von produktiver Lebensgestaltung, sozialer Initiative, pflegendem Umgang mit der Natur usw. ausgeführt. Die atmosphärische Intensität der Aufnahmen, die Ton-, Licht- und Farbregie wirken fast wie eine erste fragmentarische Antwort auf die Suchbewegungen einer historischen Umbruchssituation – nicht als parteipolitisches oder ökologisches Programm, sondern als ästhetisch vermittelte Erfahrung.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

IV.2.2.5.2. Der Umgang mit dem Archivmaterial

Zum Kernbestand der dokumentarischen Aufarbeitung von Geschichte im Film gehört die Auseinandersetzung mit den Materialbeständen in den Archiven und den Methoden ihrer Erschließung. Das Archiv ist seit der Entstehung des historistischen Wissenschaftsparadigmas der Inbegriff von wissenschaftlicher Erkenntnisfundierung schlechthin – programmatisch zugespitzt in Mommsens bereits zitierter Formel: »Es ist die Grundlegung der historischen Wissenschaft, dass die Archive der Vergangenheit geordnet werden« (Mommsen 1905: 37). Der Dokumentarfilm bedient sich notwendig der materiellen Spuren der Vergangenheit, die sich bis in die Gegenwart erhalten haben. Das archivierte Dokument verbürgt die Vergegenwärtigung bereits vergangener Zeiten, bildet also die Voraussetzung von Erinnerung.

Wie diese Aktualisierungsvorgänge allerdings aufzufassen und epistemologisch zu bewerten sind, unterliegt einer inzwischen lange währenden und komplexen Diskussion. Seit dem Diktum Mommsens aus dem Jahre 1858 ist dessen optimistische Erwartung einer unbezweifelbaren Objektivität und Aussagefähigkeit von Archivalien nachhaltig desillusioniert worden. Mit der in Kap. III.1.3. dargestellten konstruktivistischen Wende in den 70er und 80er Jahren hat sich auch der Archivbegriff grundlegend gewandelt. Seitdem Michel Foucault 1969 in seiner *Archäologie des Wissens* den Abschied von der positivistischen Auffassung, das Archiv sei eine Aufbewahrung von Texten und materiellen Spuren, ausgerufen hatte und stattdessen vom Archiv als einem »Spiel der Regeln« im Sinne eines »Gesetz[es] dessen, was gesagt werden kann« sprach, das ein »System der Formation und Transformation der Aussagen« hervorbringe (Foucault 2001: 902; 1994: 188), nicht aber »objektive« Gegenstände, war die Substanzialität des »Dokuments« in Frage gestellt (siehe Blümlinger 2003: 83f.). Andreas Schelske benennt den Anlass für den veränderten Archiv-Begriff: »Archive, die Material speichern, [müssen] gelesen und interpretiert werden, wenn ihr Inhalt in ein Gedächtnis zurück gerufen werden soll« (Schelske 2004: 61). Mommsen hat diesen Sachverhalt vollständig ausgeblendet: Die Grundlegung einer Wissenschaft kann nicht ein materieller Gegenstand sein, sondern die Interpretationsleistung, die aus den gesichtspunktlosen Beobachtungsinhalten erst Strukturen und Zusammenhänge schafft. Schon die Kriterien der Auswahl von Archivalien setzt Entscheidungen voraus, was bewahrenswert ist und was nicht – ein höchst individueller Vorgang, der ohne ein urteilendes Subjekt nicht durchführbar ist. Bereits in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts betrug der Anteil des Aufhebenswerten nur noch 1 % des Gesamtvolumens der zunächst untersuchten potenziellen Archivinhalte (Franz 1974: 75). Aussonderungsprinzipien und Wertmaßstäbe verändern sich ständig, die Kassation von Archivalien kann sich aus der Sicht späterer Zeiten als irreparabler Fehler darstellen. Außerdem wohnt den Dokumenten ohnehin das Manko inne, fragmentarisch zu bleiben und nie den vollen Umfang der Zeit, aus der sie stammen, repräsentieren zu können – »deshalb sind Archive nicht nur Orte der Informationsbestände, sondern ebenso sehr Orte der Informationslücken« (A. Assmann 2009: 346). Diese Lücken müssen – so Oliver Mayer – zwangsläufig »blinde Flecken im historischen Bewusstsein der Zukunft hinterlassen«, sodass »das unverfälschte Heraufbeschwören des Vergangenen aus dem Fundus des Archivs zumindest als fragwürdig«

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

anzusehen ist.[14] Das Archiv ist also gerade nicht die sich von selbst verstehende Manifestation von Objektivität und Ordnung: »Die phantasmatische Totalität, die mitunter mit dem Archiv in Verbindung gebracht wird, zerfällt ihm [dem Forscher, A.B.] bei der konkreten Recherche oft zwischen den Fingern in verstreute Bruchstücke ohne erkennbare Kohärenz« (Mayer 2016: 33). Foucault verabsolutiert die Loslösung des Archivs von der Materie und setzt sich prinzipiell über die Tatsache der durch materielle Gegebenheiten geprägten Begrenzungen und Bahnungen von historischer Analyse hinweg – das berechtigte Moment in Mommsens Diktum und in den Ansätzen der empirischen Geschichtsschreibung, dass ohne eine gründliche Erschließung und Sicherung materieller Spuren auch keine Deutungsprozesse stattfinden können, wird hier übergangen. Trotzdem war die Wende in Richtung einer Neudefinierung des Archivs im Sinne der Akzentuierung der entscheidenden konstruktiven Interpretationsleistung im Archivierungsprozess unvermeidlich.

War das Archiv für das naive Verständnis ein physischer *Ort* zur Aufbewahrung von Dokumenten (z.B. in Bibliotheken oder Museen) und zugleich verbunden mit der Garantie einer unbezweifelbaren historischen Wahrheit, so geriet »dieses ›Versprechen‹ des Archivs auf unmittelbaren Zugang zur Vergangenheit« zunehmend ins Wanken (ebd.: 17) – der methodische Fokus verlagerte sich von dem institutionellen Ort auf den in ihm gespeicherten *Bestand* (ebd.: 22). Die interpretative Verantwortung rückte damit schon deutlicher in den Vordergrund: Der Bestand als ein wesentlich weniger statischer Gegenstand, der von konservatorischer Bearbeitung, Ordnung, Auswertung und Präsentation abhängt, macht bereits bewusster, dass der Archivar mit seiner Arbeit die Bedeutungshaltigkeit des Dokuments mitgestaltet. Es ist dann aus den geschilderten Gründen nur konsequent, wenn zuletzt auch der Bestand in seiner Abhängigkeit von den Deutungsmustern der ihn Bearbeitenden begriffen wurde und Jacques Derrida schließlich postuliert: »Die Archivierung bringt das Ereignis in gleichem Maße hervor, wie sie es aufzeichnet« (Derrida 1997: 35).

Die Filmgeschichte hat diesen Paradigmenwechsel im grundsätzlichen Verständnis von Bestimmung und Erschließung des Archivs umfassend mitvollzogen. In Kap. III war bereits dargelegt worden, wie im konventionellen Dokumentarfilm bei oft völligem Verzicht auf selbstreflexive Verfahren die Verwendung von Archivmaterial auf illustrative Funktionen reduziert oder als Beleg für die historische Tatsächlichkeit des Dargestellten herangezogen wird. Das Material wird dabei einer Erzählstruktur unterworfen, die sich nicht aus dem Gegenstand selbst herleitet, sondern einer Chronologie und Semantik folgt, die den an sich disparaten und fragmentarischen Archivalien den Schein einer Kausalität und Sinnhaftigkeit verleihen. An repräsentativen Beispielen war gezeigt worden, wie sowohl in solchen Dokumentationen als auch in Kompilationsfilmen Strategien aufklärerischer Pädagogik zum Tragen kommen, ohne dass die jeweiligen moralischen Botschaften zwingend dem herangezogenen Archivmaterial inhärent wären. Christa Blümlinger weist darauf hin, dass bei diesem Ansatz den Einstellungen durch unterschiedliche Beglaubigungstechniken wie teleologische Orientierung,

14 Oliver Mayer: Chris Marker und das audiovisuelle Archiv, Karlsruhe 2016, S. 31f. Mayers Arbeit enthält eine profunde Zusammenfassung der Geschichte des Archivs und des aktuellen Forschungsstandes dazu, der die vorliegende Darstellung in einigen Teilen folgt.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Freeze Frames oder Zeitlupen in Verbindung mit dem »Begriffsapparat« eines erklärenden Kommentars ein narrativer Effekt und damit dem Material Sinn zugewiesen werde (Blümlinger 2003: 86). Andere Techniken nutzen die Verbindung von Spielfilm und historischem Material: »Meist erscheint das Material an markanten Stellen, insbesondere Beginn und/oder Ende sind dafür beliebt, indem sie als Rahmen gleich zur Einstimmung oder im Nachgang visuell beglaubigen, dass es sich um eine ›authentische‹ Geschichte handelt, die auf der historischen Realität basiert« (Mayer 2016: 125). Genauso können innerhalb des Films dokumentarische und fiktive Aufnahmen ineinander übergehen oder Archivbilder selbst zum Ausgangspunkt eines ganzen Spielfilms gemacht werden (z.B. in *JFK* von Oliver Stone, 1993; siehe Steinle 2007: 260). Insbesondere im Doku-Drama (siehe Kap. III.2.7.) wird dieser Effekt einer gegenseitigen Beglaubigung von Fiktion und Dokument nutzbar gemacht: Archivmaterial und Zeitzeugeninterviews werden mit nachgestellten Spielszenen kombiniert, um das historische Faktum anschaulich zu machen und ihm gleichzeitig die Aura des Authentischen zu sichern. Auch hier wird aber auf eine bewusste, selbstreflexive Thematisierung der Vermischung von Vergangenheit und Gegenwart, Archiv und Inszenierung verzichtet.

Eine Alternative zu diesen konventionellen Mustern der Archivverwendung war bereits an den ästhetischen Verfahren des Essayfilms aufgezeigt worden (siehe Kap. III.1.3). Durch die assoziative Struktur der Montage, den Verzicht auf teleologische Anordnung des Materials, die Betonung diskontinuierlicher, bisweilen aphoristischer Sequenzabfolgen, Verwendung scheinbar unbedeutenden »Ausschussmaterials« (das aus unterschiedlichen Archiven zusammengetragen wurde und sich nicht nur einer einzigen homogenen Sammlung verdankt), die mit Hilfe kontrastiver Montagen freigelegten Widersprüche, Integration äußerst heterogener Medien, Fokussierung auf vereinzelte Details u.a. emanzipiert diese Bildsprache des essayistischen »Archivkunstfilms« (Blümlinger 2003: 82) die historische Erinnerung von einer positivistischen Bindung an das »objektive«, empirische Dokument und von vereinheitlichten, moralisierenden Narrativen. Der Essayfilm schafft durch seine Kritik der unreflektierten Bildrezeption Distanz, die scheinbar unbezweifelbare Wiedergabe des archivalischen Dokuments wird als Inszenierung entlarvt – zugleich beansprucht dieser Ansatz, die Grundlage für ein tragfähiges Verfahren einer Aktualisierung von Archivalien zu schaffen. Indem die fragmentarischen, lückenhaften und unzusammenhängenden Dokumente hinsichtlich ihrer eigenen Materialität angeschaut werden, können sie eine ganz eigene Signifikanz entfalten. So verweist Christa Blümlinger z.B. auf die Wirkung alter privater Filmaufnahmen, deren Material »den Eindruck der Rätselhaftigkeit und Zufälligkeit, aber auch der Historizität der Aufnahme« verstärke, »kleinste Gesten [nehmen] ein symbolisches Ausmaß an« (ebd.: 92). Heinrich Kaulen sieht in diesen Ansätzen eine Form, »die auf starre Hierarchisierungen und Systematisierungen verzichtet und stattdessen eine dem Essay und dem Traktat nahestehende, gleichsam musikalische Darstellung favorisiert, die den Gehalt zwanglos aus der Interpolation gleichrangiger Bedeutungselemente hervortreten lässt und so die Achtung für das Besondere auch zum Formgesetz der eigenen Schreibweise erhebt« (Kaulen 2000: 650). In dem individuellen historischen Detail können sich in diesem Moment »symptomatische Gesten« mitteilen (Mayer 2016: 67). Walter Benjamin bezeichnete solch ein Einzelphänomen, von dem aus sich ein historischer Zusammenhang erschließt,

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

als »Monade« bzw. als »Kristall des Totalgeschehens« (Benjamin GS, Bd. V/1: 575), Buck-Morss spricht von »Urphänomenen« (Buck-Morss 2000: 15). Aktualisierung des Archivmaterials würde damit also heißen, nicht durch kausale, philosophische oder narrative Systematisierung einen Zusammenhang zwischen dem Relikt der Vergangenheit und der Gegenwart zu konstruieren, sondern sich wahrnehmend so in das einzelne Material zu vertiefen, dass seine ihm eigenen, spezifischen Qualitäten eine für den gegenwärtigen Rezipienten relevante Symptomatik erlangen.

Damit verbunden ist ein weiterer Aspekt essayistischer Aktualisierung des Archivmaterials: Indem die filmisch-ästhetische Formgebung auf eine Eingliederung des Materials in eine konstruierte, vereinheitlichende Ordnung – ob kausallogisch oder dramaturgisch – verzichtet und auf das Fragment und das Unzusammenhängende setzt, konfrontiert sie den Zuschauer mit der Aufgabe, selber das Material zu deuten und einem interpretativen Prozess zu unterziehen. Die filmische Aufarbeitung selbst und zugleich die Beteiligung des Zuschauers am Aktualisierungsprozess werden zum Gegenstand der Reflexion gemacht. Oliver Mayer betont insofern »die semantische Volatilität des Archivs«, »dessen Bedeutung erst im Vollzug aufscheint« (Mayer 2016: 51). »Wenn alles, was aus dem Archiv stammt, modelliert durch die Arbeit des Benutzers, dann wieder in das Archiv eingeht, um erneut aktiviert zu werden usw. – dann ist Archiv nicht nur als Thesaurus, als Ort, als Wunderkammer zu verstehen, sondern als Prozess« (Fohrmann 2002: 22).

Für ein Verständnis von Erinnerungsleistungen, die am Archivmaterial entstehen, ist die Beobachtung von wesentlicher Bedeutung, dass an solchen Aktualisierungsprozessen das aktive Verhältnis des Rezipienten zu allen drei Zeitdimensionen – Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft – beteiligt ist. Reinhart Koselleck hat bereits 1979 in seiner Studie *Vergangene Zukunft – Zur Semantik geschichtlicher Zeiten* herausgearbeitet, wie keine Vergangenheitsanalyse ohne einen Einfluss durch die Zukunft zustande kommt: Es sind die auf die Zukunft ausgerichteten Interessen und Intentionen, die den wissenschaftlichen Blick auf die Vergangenheit leiten (Koselleck 1989: 191ff.) – und damit auch auf das Archiv: »Das ›Archivversprechen‹ auf Authentizität und historische Wahrhaftigkeit erhält durch den Zugriff der Gegenwart […] erst seinen Sinn, da die Archivalie ohne die Aktivierung durch aktuelle Nutzungen tote Archivmasse ohne Bezug zur gegenwärtigen soziokulturellen Sphäre bleibt. […] Jeder Zugriff auf das Archiv geschieht interessegeleitet und mit einer spezifischen Fragestellung, manchmal auch mit einer bereits feststehenden Zielsetzung« (Mayer 2016: 48). Nutzung, Interesse, Fragen und Zielsetzungen sind auf die Zukunft gerichtete bzw. sich aus ihr herleitende Antriebe oder Haltungen des Menschen und so formuliert Jacques Derrida konsequent: »Der Archivar produziert Archivarisches, deshalb wird das Archiv niemals abgeschlossen sein. Es ist von der Zukunft her geöffnet« (Derrida 1997: 123). Archivar und Archivnutzer verschmelzen in dem aus der Zukunft motivierten Prozess, durch den dem Archiv Bedeutung zugeschrieben wird.

Diese methodische Perspektive schützt allerdings keineswegs davor, erneut in teleologische Deutungs- und Erzählmuster zu verfallen: Ein aus der Gegenwart bzw. Zukunft hergeleitetes Interesse ist immer in der Gefahr, das archivalische Material unter den Prämissen heutiger Begriffe zu behandeln und damit ahistorisch zu verfahren. Der Grat zwischen einer durch gegenwärtige Fragen motivierten historischen Reflexi-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

on und einer Projektion der Gegenwart auf die Vergangenheit ist hauchdünn – nur die Prüfung des jeweils vorliegenden filmischen Beispiels kann erweisen, ob das aktuelle Interesse zu einer Nivellierung von Vergangenheit führt oder zu einer historischen Untersuchung, die ihren Zugriff einer gegenwärtigen Frage verdankt, diese aber gerade durch eine *Hervorhebung* des zeitlichen Abstands des Archivmaterials zur Gegenwart beantwortet. Oliver Mayer weist in seiner Arbeit auf die elementare Schwierigkeit einer »bereits feststehenden Zielsetzung, die im Archiv lediglich Illustrationsmaterial für eine gedanklich schon fixierte These sucht«, hin (Mayer 2016: 48) und grenzt davon einen Umgang mit den Archivartefakten ab, der in ihnen selbst die Leitgesichtspunkte der Aktualisierung sucht: »Die neuen Lesarten, denen man Archivmaterial zuführen kann, sind nicht unbegrenzt und vollkommen beliebig. Vielmehr muss die dabei aktualisierte Bedeutung bereits latent im Ausgangsmaterial angelegt sein – auch wenn sie nicht immer ohne weiteres erkennbar ist« (ebd.: 51). In diesem Sinne würde es also bei einem Prozess ästhetischer Aktualisierung des Archivs um durch gegenwärtige Anlässe motivierte Erkundungen gehen, die den eigenen Reflexionsprozess zum Gegenstand ihrer Untersuchung machen und gerade deshalb statt unbemerkten Gegenwartsprojektionen zu unterliegen die latent im Material angelegten Spuren der Vergangenheit aufsuchen, *durch* ihre Motivation und entsprechende Methodik das Archiv öffnen und eine produktive Analyse des Vergangenen ermöglichen.

Analyse Der Anteil des Archivmaterials in *Black Box BRD* beträgt knapp 21 % der gesamten Filmlänge. Damit ist bereits deutlich, dass Andres Veiel z.B. im Unterschied zu einigen essayistischen Produktionen, die vollständig aus Archivalien montiert sind, aber auch zum klassischen Kompilationsfilm diesem Material einen erheblichen interpretatorischen Rahmen beigibt, der nicht nur die Dokumente sich gegenseitig kommentieren lässt, sondern durch Interviews, Reenactments, aktuelle Aufnahmen von Orten und Landschaften einen ausgeprägten Deutungshintergrund schafft. Veiel wählt das Archivmaterial sehr konzentriert und auf das jeweilige inhaltliche Darstellungsmotiv bezogen aus. Er verwendet private Super 8-Aufnahmen genauso wie berühmte, ikonenhafte Sequenzen bundesrepublikanischer Geschichte: die Verhaftung von Baader und Meins; Dutschke und Schily an dessen Grab; Straßenschlachten; Auftritte Schmidts und Kohls. Fotos aus dem Privatbestand der Familie Grams und Herrhausen werden genauso einbezogen wie das Fahndungsfoto von Grams oder die Aufnahmen von Herrhausens Autowrack und vom ermordeten Hanns-Martin Schleyer. Es gibt kein grundsätzliches Prinzip, nach dem die Materialien eingesetzt werden, sondern jedes Dokument erfährt eine eigene Aktualisierungsstrategie, die von den in ihm enthaltenen Bildstrukturen und dem darstellerischen Kontext abhängig sind – insgesamt aber in einen dezidierten Narrationsprozess einbezogen werden.

Bereits die erste Einblendung eines Archivartefakts signalisiert, welchen Weg Andres Veiel bei dem Versuch, dokumentarisches Material zu aktualisieren, einschlägt: Nach den Schilderungen von Traudl Herrhausen über den morgendlichen Abschied von ihrem Mann, das Explosionsgeräusch und ihren sofortigen Aufbruch zu dem Unglücksort wird die Aufnahme des zerfetzten Wagens Herrhausens gezeigt. Bei der Untersuchung der Exposition von *Black Box BRD* wurde bereits herausgearbeitet, wie subtil Veiel diese Bilder in seinen Film integriert. Durch die enorme Symbolhaftigkeit des

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bildes, die Slow Motion, das allmähliche Heranzoomen an das Wrack, die unterlegten Geräusche bei gleichzeitiger ausgeprägter Stille entsteht ein zweifacher Prozess: Der Zuschauer wird zu einem gründlichen Beobachtungsvorgang veranlasst, dem Zeit zur Erfassung wesentlicher Details und für eigene Gedanken gelassen wird, und zugleich wird der Betrachtungsgegenstand derartig verfremdet, dass ein Bewusstsein für diesen Anschauungs- und Reflexionsprozess selber angeregt wird. Die Aufnahme wird nicht zur schnellen Illustration eines Sachverhalts oder einer Aussage herangezogen, sondern es wird vom ersten Moment an bewusst gemacht, dass nun ein komplexer, aktiver Aneignungsvorgang mit dem Blick auf die Archivalie einsetzt. Verlangsamung, Geräusch und Annäherungsbewegung verinnerlichen die Wahrnehmung und weisen den Zuschauer darauf hin, dass hier der Versuch unternommen wird, einen qualitativen, atmosphärischen Beobachtungsstandpunkt einzunehmen und – unterstützt durch den Kommentar der Witwe (also nicht eines allwissenden Erzählers) und die Zeichenhaftigkeit des Bildes – eine analytische Deutungstätigkeit anzustoßen, also einen Hintergrund des empirischen Faktums zu eröffnen.

Ganz in diesem Sinne ist auch der zweite Zugriff auf ein Archivbild realisiert: ein Standfoto von dem Gesicht Alfred Herrhausens, der offen und freudig im Halbprofil in die Kamera lächelt und den Zuschauer dabei direkt anschaut (0.04.44). Die Aufnahme wird fünf Sekunden lang stehen gelassen und verzichtet auf jeglichen Ton – auch hier wird dem Zuschauer Zeit und konzentrative Stille für eine intensive, ungestörte Betrachtung des Bildes gegeben, sodass möglich wird, sich für einen Moment in die Gesichtszüge und Mimik dieses Menschen einzuleben, die Eindrücke nachwirken zu lassen und sie reflektieren zu können. Durch die für eine filmische Darstellung ungewöhnliche Länge des Tonverzichts, durch die fehlende Bewegung sowie den direkt auf den Zuschauer gerichteten Blick Herrhausens wird der Rezipient deutlich auf sich selbst zurückgeworfen, wird sich seiner Aneignungstätigkeit bewusst und angeregt zu einer aktiven Auseinandersetzung mit dem Dokument. Ein Bewusstsein für den Rezeptionsprozess wird hier nicht als »Entlarvung« fragwürdiger Bildklischees verstanden – die Selbstreflexion führt nicht zu einer Distanzierung vom Bild, sondern zu einer Vertiefung des Umgangs mit ihm: Das Wrack erscheint nicht mehr nur als sensationelle Illustration von Terrorismus, sondern tritt sozusagen über seine abbildhaften Ränder hinaus und erweitert sich zur Wahrnehmung globaler Zerstörungsmechanismen überhaupt, und das Foto Herrhausens intensiviert die bislang verbal vermittelten Eindrücke von seiner Persönlichkeit, weil man nun – eingebettet in die Stille der Einstellung – wie in einem Schluss- und Höhepunkt des Bildaufbaus seiner bislang unbekannten physischen Erscheinung visuell gewärtig wird.

So verfährt Veiel auch bei Fotos von Wolfgang Grams: Nachdem seine Mutter ausführlich geschildert hat, wie sich Wolfgang aus ideellen Gründen beim Roten Kreuz gebrauchte Kleidung kaufte, wird ein Foto von ihm aus jener Zeit eingeblendet und acht Sekunden stehen gelassen (0.28.23) – der Zuschauer sieht in ein junges, rundliches, fast noch kindliches Gesicht mit rötlichem Kinnbart und es stellt sich schlagartig die Assoziation eines Mönches ein. Später wird an die Aufnahmen von der Beerdigung von Holger Meins und von Demonstrationen anlässlich seines Todes kommentarlos ein Foto von der Festnahme Grams' montiert (0.44.27). Beide Fotos werden nicht durch einführende Informationen erklärt. Sie sind mit acht bzw. sogar zehn Sekunden die

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

längsten Fotoeinstellungen im Film, sodass der Zuschauer zu intensiven Betrachtungen angeregt wird und eigene Bezüge herstellen kann. Wieder dienen die Aufnahmen also nicht zu einer Illustration des inhaltlich ausgeführten Sachverhalts, sondern verdichten die Wahrnehmung einer Individualität, und diese wird zum Zielpunkt – und nicht zum veranschaulichenden Darstellungsmittel – einer historischen Betrachtung. Durch das zweite Foto, das immerhin zehn Sekunden stehen bleibt, wird die in den Demonstrationsszenen noch allgemeine politische Situation plötzlich in ihren ganz konkreten menschlichen Konsequenzen ansichtig. Ein Beteiligter – Wolfgang Grams – wird verhaftet: Er wird eingerahmt von zwei Polizisten mit lederner Uniform und Helm, die Gewalttätigkeit des historischen Moments wird real und durch die Bekanntheit mit der verhafteten Person innerlich erfahrbar. Grams und die Polizisten schauen den Betrachter direkt an, sodass auch durch dieses Detail der Zuschauer wie zu einer Stellungnahme aufgefordert wird. Der Bildausschnitt des Fotos wird durch einen Schnitt verengt, Grams' Gesicht füllt das Bild vollständig aus und der Zuschauer bewegt sich wie suchend auf es zu und versetzt sich noch einmal stärker in seinen Ausdruck hinein. Die bewusste Auseinandersetzung mit dem dokumentarischen Material dient also auch hier nicht der kritischen Distanzierung, sondern einer Annäherung, um ein empathisches Verstehen der porträtierten Person möglich zu machen.

Trotzdem gibt es in *Black Box BRD* durchaus auch Momente der Selbstreflexivität, die dezidiert aus der Intention einer Entlarvung suggestiver Bildstrategien resultieren. Wenn z.B. der Ausschnitt aus der *Tagesschau*-Sendung vom 15.02.1987 präsentiert wird (1.14.15), der um Mitarbeit bei der Fahndung nach Wolfgang Grams und Birgit Hogefeld bittet, so konfrontiert diese Passage den Zuschauer mit einer geradezu absurden Bildfolge: Um zu veranschaulichen, wie Grams sich durch eine Veränderung der Frisur maskieren könnte, werden nacheinander über das ursprüngliche Foto drei Varianten möglicher Fingierung geschoben. So sieht man durch die Abfolge von krausem Lockenkopf, ältlicher Kurzhaarfrisur und seriös angelegtem Haar groteske Karikaturen des Gesichtes Grams' und erlebt unweigerlich die Unmöglichkeit, die – bei aller Notwendigkeit einer solchen Fahndungsmaßnahme – mit solch einer Bebilderung dem betreffenden Menschen gegenüber verbunden ist. Die Albernheit der fingierten Bilder wirkt wie eine Vergewaltigung des Dargestellten – zugleich entblößt sich aber auch die hilflose Naivität, die sich in einem solchen Aufruf verbirgt. Die *Tagesschau* wird als ein Inbegriff objektiver Autorität ironisiert – hier wird also aus der Perspektive einer gegenwärtigen Fragestellung heraus ein Archivinhalt aufgerufen, um die unreflektierte Bindung an die Bilder aufzulösen und sie einer Neubewertung zu unterziehen. Letztlich handelt es sich also um eine Problematisierung medial erzeugter Urteilsbildung.

Es ist sehr aufschlussreich, wie Andres Veiel im Einzelnen die Reflexion über die Aktualisierung von Archivmaterialien ausgestaltet. Schon die Einführung in die Biographie Wolfgang Grams' ist Ausdruck eines komplexen Verfahrens, das von vorneherein den Zuschauer an der Bildgenerierung beteiligt und ihn auf seinen produktiven Anteil an diesem Vorgang hinweist. Bereits die Aufnahmen von der Probe eines Kinder- und Jugendorchesters (0.12.48) bereiten die filmische Begegnung mit Grams vor, indem akustisch und visuell die Atmosphäre aufgebaut wird, von der die Eltern dann gleich am Anfang sprechen, wenn sie von den musikalischen Anlagen ihres Sohnes berichten. Dann werden die Klavier spielende Mutter und – sehr doppeldeutig – das »Notenbuch

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

für Wolfgang« gezeigt, das Leopold Mozart für seinen Sohn angefertigt hat und das hier zugleich als Notenbuch für Wolfgang Grams präsentiert wird. Nach dem Hinweis der Mutter auf den Geigenunterricht des Sohnes wird das erste Foto vom übenden Zehnjährigen eingeblendet (0.14.47) – an dieser Stelle noch ganz illustrativ, weil das Bild einfach eine Bestätigung der inhaltlichen Information darstellt und einen eher flüchtigen Eindruck von dem Jungen vermittelt. Durch die Betonung des Vaters, der Musiklehrer habe Wolfgang eine aussichtsreiche Musikerlaufbahn prophezeit, und den Hinweis der Mutter, man habe ihm ein absolutes Gehör bestätigt, werden in Verbindung mit dem Mozart-Heft die visuellen Inhalte aber schon von Stellungnahmen durchsetzt, die sich ein Stück weit selbst kommentieren und unmerklich in Frage stellen (der deutlich wahrnehmbare Stolz der Eltern und ihre Hoffnungen klingen in den Äußerungen unmittelbar an). Das Geigenfoto bildet aber nur den Auftakt einer Bildreihe, die Wolfgang in verschiedenen Altersstufen zeigen, und in diese Aufnahmen hinein spricht der Vater und berichtet: »Es hat irgendwie im Alter von 16 Jahren instrumental irgendwie einen Knacks gegeben, und er hat gesagt: ›Nee, das mach ich nicht weiter‹« (0.14.55). In diesem Moment erst verklingt der letzte Ton des Klavierspiels seiner Frau, sodass diese ganze Passage inhaltlich und atmosphärisch zusammengebunden ist. Das erste Foto nach der Geigenaufnahme zeigt einen deutlich älteren, jugendlichen Wolfgang, selbstbewusst, aber doch noch »ordentlich« in weißem Hemd, und exakt mit dem Hinweis auf den »Knacks« sehen wir die Aufnahme von einem verwandelten Jugendlichen in poppigem, fast psychedelisch gemusterten Hemd mit E-Gitarre und Band-Postern an den Wänden. Für den aufmerksamen Zuschauer ist sofort evident, dass sich hier ein klassischer Akt jugendlicher Emanzipation vollzogen hat und sich in der etwas ratlosen Äußerung des Vaters dessen Schwierigkeiten aussprechen, damals adäquat – also mit Verständnis – zu reagieren. Damit wird im selben Moment der Kommentar zum dargestellten Archivmaterial relativiert und in seiner Subjektivität kenntlich gemacht, und letztlich übernimmt umgekehrt zugleich das Foto eine Kommentarfunktion gegenüber den Äußerungen des Vaters. Der Zuschauer bezieht nun also aktiv Bild und Kommentar aufeinander, relativiert die sprachlichen Botschaften und reflektiert zugleich das gesamte Verhältnis von jugendlichem Aufbruch, Verhältnis zu den Eltern, Kreativität, gesellschaftlicher Erwartung etc. Er entwickelt aus der Abfolge der drei Fotos und den akustischen und sprachlichen Signalen der Sequenz trotz aller Kürze der Darstellung ein differenziertes Bild von der jugendlichen Entwicklungssituation Wolfgangs.

Dem elterlichen Kommentar wird dann erst recht der Boden entzogen, wenn in der nächsten Szene Albert Eisenach zu Wort kommt, der berichtet, wie sein Freund regelmäßig von seinen Eltern – wahrscheinlich in erster Linie von seinem Vater – geschlagen wurde (0.15.07). Wieder ganz ohne Ton wird an diese Äußerungen das Foto eines schmalen, mit verschränkten Armen auf einer Bank sitzenden Wolfgang in weißem T-Shirt montiert (0.15.36), das einen gewissen Trotz und zugleich Ernst signalisiert. Ergänzt wird es noch einmal durch die bereits erwähnte Schilderung Eisenachs, sein Freund sei manchmal dann auch für 1-2 Tage in einer Gartenhütte abgetaucht, was bei der Mutter eine gewisse Panik ausgelöst habe. Wenn man daraufhin die Eltern beim Mittagessen beobachtet, hat sich das Verhältnis des Zuschauers zu ihren Darstellungen bereits deutlich verändert – ihm teilt sich unweigerlich die bürgerliche, enge Atmosphäre des Haushaltes mit (verstärkt durch den Hinweis auf die damalige feste Sitzordnung

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

am Tisch), und die Formulierung der Mutter: »Manches Mal kamen wir schon so ein bisschen in Streit und besonders Vater und Sohn « (0.16.37) bestätigt in ihrer Verharmlosung dann die Verkürzung der Sichtweise auf die damaligen familiären Auseinandersetzungen. Das Foto, das an dieser Stelle eingeblendet wird, wirkt insofern nun wie ein Kommentar und nicht wie eine Illustration: Wolfgang blickt – zum ersten Mal mit Bart ausgestattet – offensiv in die Kamera, die Augen und den leicht geöffneten Mund wie zu einer Stellungnahme ansetzend (0.16.40). In die Einstellung hinein begründet die Mutter die Konflikte mit der Tatsache, dass sie ja mit ihrem Mann als Flüchtlinge aus dem Osten gekommen und insofern froh gewesen seien, überhaupt Geld verdienen zu können. Dennoch habe ihr Sohn dieses Leben seines Vaters mit seinen ewigen Wiederholungen abgelehnt. Nach dem bereits erwähnten Hinweis Matthias Dittmers auf Grams' schauspielerische Talente und den anschließenden Super 8-Sequenzen auf dem Balkon und am Strand erfolgt die Schilderung Albert Eisenachs von den Premierenfeiern im Park und Wolfgangs eigenständigen Wegen und anschließend die Montage eines letzten Fotos in dieser ganzen Einstellungsreihe (0.19.24): Man sieht in ein lächelndes Gesicht, umrahmt von langen, aber korrekt in der Mitte gescheitelten Haaren und einem inzwischen dicken Vollbart, Wolfgang Grams trägt dabei ein Jackett, unter dem ein weißes Hemd sichtbar ist. Die Aufnahme strahlt eine große Ruhe und Ausgeglichenheit aus und wirkt wie das Dokument des Abschlusses einer langen Entwicklungsphase, die nun übergeht ins Erwachsenenalter und eine noch unbekannte Zukunft. Das Foto füllt durch sein Längsformat das filmische Bild nicht aus, sodass es eingefasst wird von einem großen schwarzen Hintergrund, und der neuerliche Verzicht auf Ton sowie die immanente Struktur des Bildes, das stärker als bei jedem vorangehenden Foto einer Porträtaufnahme entspricht, geben der Einstellung die Bedeutung einer resümierenden Charakterstudie. Wieder gibt es keinen inhaltlich-logischen Zusammenhang zwischen den sprachlichen Darstellungen und dem Bild – dieses steht ganz für sich und wird natürlich trotzdem vor dem Hintergrund der gesamten nachklingenden Passage zu Kindheit und Jugend des Protagonisten gelesen. Die fehlende inhaltliche Kausalverbindung, der fehlende Ton, die ungewöhnlich lange Einstellung, die es dem Zuschauer nicht erlaubt, sich sofort wieder von einem anderen Bildinhalt ablenken zu lassen, verhindern eine unreflektierte Rezeption der Aufnahme – stattdessen konzentriert sich die Aufmerksamkeit auf die Erscheinung Grams' und auf den darstellerischen Weg, den die Formulierung des Porträts bisher zurückgelegt hat. Erinnerungsgegenstand und – nur selbstreflexiv zu erfassender – Erinnerungsprozess werden gleichzeitig zur Anschauung gebracht. Interpretatorischer Hintergrund und die sinnliche Präsenz des einen Archivartefakts werden zusammengeführt und zu einer Synthese verschmolzen, die der Zuschauer selber leisten muss – sonst bleibt die Wahrnehmung des Fotos eine flüchtig-unverbindliche Zurkenntnisnahme einer visuellen Information. Die Relativierung des elterlichen Kommentars (ohne die Eltern zu diskreditieren, denn man wird Zeuge der keineswegs selbstverständlichen Bereitschaft, solche Dinge überhaupt zu artikulieren und einer Betrachtung – letztlich durch ein ganzes Filmpublikum! – zu unterziehen) in der charakterisierten Einstellungsabfolge befreit die eingeblendeten Fotos von einer scheinobjektiven Deutung durch eine erzählerische Autorität. Der Zuschauer wird darauf verwiesen, dass er die Fotos selber interpretieren muss, und nur er kann in ihrer Abfolge vom zehnjährigen Kind bis zum vollbärtigen jungen Erwachsenen durch ei-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nen synthetischen inneren Bildaufbau eine Entwicklungsfigur erkennen, sie in ihrem Verhältnis zu den zeitgleichen familiären und gesellschaftlichen Strukturen betrachten und damit auch die Beobachtungsgrundlage für die Fragen nach den historischen Prozessen schaffen, denen der Film im Ganzen nachgeht.

Kommentierung Im Unterschied zu den meisten geschichtlichen Darstellungen im Dokumentarfilm verzichtet Andres Veiel in *Black Box BRD* vollständig auf einen Kommentar. Es war an Filmen wie Erwin Leisers *Mein Kampf*, Alain Resnais' *Nacht und Nebel* genauso wie an den späteren Produktionen von Runge, Grabe, Fechner und Wildenhahn gezeigt worden, wie es letztlich immer wieder ein Off-Kommentar ist, der das dokumentarische Material ordnet, erläutert, z.T. auch erklärt oder sogar moralisch bewertet. Die Schwierigkeiten, die mit diesen kommentierenden Eingriffen verbunden sind, wurden bereits erörtert: Zusammenhänge werden vorgetäuscht, die Autorität einer gefestigten Erzählerstimme wird zur Beglaubigung von »Tatsachen« genutzt, die Identität von Geschichte und Chronologie wird eher suggeriert als nachgewiesen. Auch den anspruchsvolleren, reflektierteren der erwähnten ästhetischen Ansätze unterlaufen pädagogisierende Belehrungen, uneingestandene Wertungen, Nivellierungen von bedeutsamen Brüchen u.v.m. Insofern stellen die radikale Zurücknahme des Kommentars und der Verzicht auf die ordnende Instanz eines allwissenden Erzählers einen entschiedenen Versuch dar, dem Gegenstand bzw. der Wertigkeit des auf ihn hinweisenden Archivmaterials gerecht zu werden und den Zuschauer in seiner produktiven Mitverantwortung bei der Aktualisierung der historischen Erscheinung ernst zu nehmen.

Auch Veiel weiß, dass ein Film ohne Kommentar nicht kommentarlos ist. Im Interview mit Felix von Boehm und Constantin Lieb äußert er: »Natürlich ist es eine Binsenwahrheit, dass ein Dokumentarfilm immer aufbereitete Wirklichkeit ist, das heißt gestaltete Wirklichkeit […] Erstmal ist es eine Chimäre, dass es dieses objektive Abbild von Wirklichkeit im Dokumentarfilm gibt, das gibt es natürlich nicht« (von Boehm/Lieb 2009). Die unzähligen Faktoren von der Motivauswahl über die Kameraposition bis zum Schnitt, die auch ohne verbale Einmischung kommentieren, sind in den vorangegangenen Kapiteln bereits dargestellt worden. Trotzdem macht es faktisch einen Unterschied, ob eine erzählende Instanz in die Darstellung eingreift oder ob diese ohne sie auskommt. Mit seinem Verzicht setzt Andres Veiel konsequent darauf, dass der Zuschauer sich selber anhand der filmischen Darstellung ein eigenes Urteil bildet und zu einem historischen Erinnerungsprozess gelangt, der diesen Namen verdient, weil er durch eine individuelle innere Aktualisierungsleistung zustande gekommen ist. Veiels Verfahren setzt darauf, dass sich der Zuschauer auf die Protagonisten, Ereignisse etc. stärker einlassen kann, als wenn sich immer wieder ein Dritter in die Wahrnehmung einschieben und ihm die Aufarbeitung ein Stück weit abnehmen würde. Er muss sich nicht mit Veiels Stimme, Aussehen, Verhalten oder den Äußerungen eines Erzählers beschäftigen, wenn er sich Traudl Herrhausen oder den Eltern von Wolfgang Grams annähert. Er kann selbst entscheiden, wie er ein Archivbild zu deuten oder ein geschichtliches Ereignis zu bewerten hat. Inwieweit diese eigenständige Reflexionstätigkeit tatsächlich durch den Film angeregt wird und inwieweit doch andere Formen versteckter, nicht eigens thematisierter Kommentierung zur Anwendung kommen, bleibt trotzdem zu prüfen.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Damit sind es die darstellungsimmanenten Details, die über die Frage der kommentierenden Strategien in *Black Box BRD* Auskunft geben. An einzelnen Beispielen konnte schon herausgearbeitet werden, wie die Aussagen wichtiger Kommentarinstanzen wie der Eltern von Wolfgang Grams durch Schilderungen anderer Beteiligter oder die Montage bestimmter Materialien relativiert oder wie andere Materialien durch die inhaltliche Unverbundenheit mit dem erzählerischen Kontext einer direkten Kommentierung entzogen werden. Mehrfach geschieht eine solche Auflösung unhinterfragter Kommentarmechanismen durch eine rigide Kontrastmontage. Das Foto von Alfred Herrhausen und seiner Tochter bildet einen gewichtigen Kontrapunkt zu den Aussagen Gerd Böhs über die Notwendigkeit, beim politischen Kampf über das Persönliche hinwegzusehen.

Ein starkes Beispiel für dieses Verfahren ist die extrem kontrastive Montage von zwei historischen Dokumenten, die für sich schon einen derartig ikonenhaften Status erlangt haben, dass sie geradezu prädestiniert sind, einen Mechanismus unhinterfragten Kommentierens auszulösen: das Foto von dem aufgebahrten Holger Meins und die Rede Helmut Schmidts anlässlich dessen Hungertodes (0.41.55-0.42.50). Die Aufnahme von Meins wird sehr lange (11 Sekunden) stehen gelassen. Dem Zuschauer soll offensichtlich die Möglichkeit gegeben werden, sich mit diesem massiv aufgeladenen Bild auseinanderzusetzen: Meins erscheint mit seinen schwarzen Haaren, dem langen Bart, dem gezeichneten Gesicht und den gefalteten Händen wie ein Heiliger, entrückt, verklärt und zugleich mit der ganzen Tragik seines Protestes, Abgleitens in die Gewalt und zuletzt seines Hungertodes behaftet. Andres Veiel verzichtet auf eine polemische Zuspitzung des Motivs durch die Einblendung des genauso berühmten Fotos von Meins in derselben Position, mit dem selben Antlitz, aber unbekleidet und ohne Decke – diese Dokumentation des abgemagerten, geradezu winzigen und an manche KZ-Aufnahmen erinnernden Körpers politisiert sofort die Reaktion auf das Bild und macht eine ruhige Urteilsbildung fast unmöglich. Stattdessen greift Veiel zu einem ganz anderen gestalterischen Mittel: Er lässt in die ersten Sekunden der Einstellung den Vater von Wolfgang Grams hineinsprechen, in den zweiten Teil Helmut Schmidt. Werner Grams berichtet von der Wirkung der Gefangenenbesuche seines Sohnes und dessen Reaktion auf den Umgang mit den Häftlingen, Wolfgang habe erlebt – die Äußerung sei hier noch einmal zitiert –: »Diese Behandlung kann nicht echt sein, die kann einfach nicht wahr sein, dagegen muss man sich auflehnen«. Vor dem letzten Satzteil wird das Foto von Meins eingeblendet, sodass die Artikulation des Aufbegehrungswunsches direkt mit der Aufnahme zusammenfällt. Nur zwei Sekunden später, also immer noch im Anblick des aufgebahrten Meins, setzt die Rede des Bundeskanzlers ein: »Jeder Sozialdemokrat muss jedes Todesopfer beklagen,« – jetzt wird die Rede auch visuell eingeblendet – »das als Konsequenz blindwütiger Ideologie erbracht wird. Im Übrigen wird eine unabhängige Kommission von Ärzten die Sache untersuchen und darüber hinaus soll ja niemand vergessen, dass der Herr Meins Angehöriger einer gewalttätigen, andere Menschen vom Leben zum Tode befördert habenden Gruppe, nämlich der Baader-Meinhof-Gruppe war, und nach alledem, was die Angehörigen dieser Gruppe Bürgern unseres Landes angetan haben, ist es allerdings nicht angängig, sie – solange sie ihren Prozess erwarten – in einem Erholungsheim unterzubringen. Sie müssen schon die Unbequemlichkeiten eines Gefängnisses auf sich nehmen«. Durch diese Montage prallen also über den toten Holger Meins hinweg die beiden konträren

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kampfpositionen aufeinander: politischer Protest und radikale Behauptung staatlicher Macht, beide mit unversöhnlicher Konsequenz. Auch hier illustriert oder erklärt das Foto also nicht, sondern bildet einen Beobachtungshintergrund für eine Auseinandersetzung zweier radikal gegensätzlicher Standpunkte, die der Zuschauer zu beurteilen hat. Er wird aufgefordert, die Positionen abzuwägen, zu verstehen und zu bewerten, und gleichzeitig wird er mit dem Bild des Leichnams konfrontiert, dem damit zugesprochen wird, eine Grundlage für diese Urteilsbildung zu schaffen (Schmidts Formel von der »blindwütigen« Ideologie z.B. muss sich an diesem Bild prüfen lassen). Das archivalische Dokument fungiert hier also nicht als Argument, aber auch nicht als informative Veranschaulichung, sondern wird gezielt herausgehoben als Gegenstand erkennender Betrachtung. Aktualisiert wird das Bild dadurch, dass es der gegenwärtigen Urteilsbildung des Zuschauers einen produktiven Anstoß gibt und dabei entscheidende gesellschaftliche Reflexionen auslöst.

Ein anderer Aspekt kontrastiver Montage von Archivmaterialien begegnet in den filmischen Aufnahmen von den Kämpfen der Frankfurter Hausbesetzerszene. Hier sieht man, wie Polizeikräfte mit Wasserwerfern und Schlagstöcken auf Demonstranten losgehen, aber auch, wie brutal diese wiederum die Polizisten attackieren. Sehr wichtig ist dabei vor allem eine kurze Szenenabfolge, in der zwei Motive mit fast identischem Inhalt aneinandergeschnitten werden (0.32.40-0.32.58): Zuerst sieht man, wie ein Polizist auf einen am Boden liegenden Demonstranten eintritt, eine Sekunde später aber eine Demonstrantengruppe, die einen Polizisten zusammentritt, und zwar auf eine wesentlich brutalere Art (später wird sich herausstellen, dass einer der Teilnehmer Joschka Fischer war; siehe Veiel 2002b: 0.32.21). Die Empörung über die Polizisten wendet sich also schlagartig um in eine Fassungslosigkeit angesichts der Gewalt der Demonstranten – die Montage bewirkt, dass eine moralische Einteilung in gut und böse, links und rechts, schuldig und unschuldig etc. aufgelöst wird und die Archivbilder durch die Widersprüchlichkeit ihrer Signale vielmehr eine Offenheit des Urteilsprozesses provozieren, die den Zuschauer in die Lage versetzt, das historische Material selber auszuwerten und zu deuten.

Zu den wichtigsten Archivmaterialien in *Black Box BRD* gehören die Fotos und Filmsequenzen, die sich auf Alfred Herrhausens Zeit in der »Reichsschule« in Feldafing beziehen (0.22.48-0.24.51). Hier greift Andres Veiel in der historischen Aufarbeitung bis in die Zeit des Nationalsozialismus zurück, und im Unterschied zu den ganz ohne archivalische Ergänzung auskommenden Schilderungen Werner Grams' über seine SS-Vergangenheit wird die Darstellung der Kindheit Herrhausens gezielt durch die Einbeziehung von Dokumenten unterstützt. Erneut fällt die differenzierte Vorbereitung auf, die der Einblendung der ersten Archivaufnahme vorangeht. Bevor man überhaupt eine historische Aufnahme des Schülers Herrhausen sieht, wird der Zuschauer eingeladen in die bereits erwähnte Ansprache eines ehemaligen Mitschülers vor den anderen Teilnehmern der (von Veiel initiierten) Jubiläumsfeier auf dem Schulgelände. Der Redner spricht in warmen Worten von Herrhausen und der damaligen Zeit, man blickt in die lächelnden, sympathisch dem Geschehen zugewandten Gesichter der alten Herren, hinter dem Redner sieht man auf eine Leinwand projizierte Fotos von Feldafing und dem erwachsenen Herrhausen. Während der Klassenkamerad weiterspricht, wird eine Aufnahme des jungen Herrhausen mit seinem Fahrrad eingeblendet, das die themati-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sche Anknüpfung an die nächsten (Bewegt-)Bilder ermöglicht: Während der Redner aus dem Off auf die Klassengemeinschaft hinweist, zeigt die Filmsequenz eine nationalsozialistische Jungengruppe, die einen vorbeifahrenden Mitstreiter vom Rad reißt und über ihn herfällt. Darauf folgt eine Prügelei zwischen einer unüberschaubaren Menge von Jungen, und die daran montierte Aufnahme einer marschierenden, militärisch gekleideten Jungenschar wird unterlegt mit einer Marschmusik, die sich nach einem Schnitt als das Spiel der Kapelle erweist, die vor den Gästen der Feier draußen in der Schulanlage aufspielt. Nach Bildern von einem Spaziergang der Herren über die Anlage und der kurzen, bereits zitierten Interviewpassage, in der auf Herrhausens Charakter hingewiesen wird, erfolgt die am stärksten hervorgehobene Einstellung der Sequenz: das acht Sekunden lang eingeblendete, von der Halbtotalen in die Totale wechselnde Foto des Schülers in streng sitzender Uniform, mit ernstem, selbstgewissem Blick, vorgestelltem Bein, die Hände hinter dem Rücken zusammengelegt. Es artikuliert eine Pose, die genau jene Energie und Bestimmtheit demonstriert, die sein Mitschüler an ihm beschreibt – die jetzt aber durch das Foto nicht nur informativ bestätigt, sondern wahrnehmbar gemacht wird. Bezeichnenderweise wiederholt die Montage diesen Gestus noch einmal (0.24.39-0.24.51): Nachdem die Schwester mit ersten erläuternden Worten zitiert und ein Foto von einer Leitungsperson mit Hitlergruß vor versammelter Jungenschar eingeblendet wird (ergänzt durch die Worte der Schwester: »War zwar eine nationalpolitische Schule, aber in der Ausbildung hervorragend«), blickt man auf das Foto des Jungen mit derselben Uniform, in der selben Stellung und am selben Ort, diesmal aber mit dem Vater an seiner Seite.

Die Ambivalenz der Passage ist evident: Ein Zeitzeuge erzählt mit warmer Sympathie von der Schulzeit und dem Kameraden Herrhausen, während im Hintergrund auf der Leinwand u.a. noch klein und unscharf und wie beiläufig das Foto von dem Anführer mit Hitlergruß vor militärisch stramm stehender Schülerschar gezeigt wird – später wird das Bild dann in voller Größe und Schärfe eingeblendet und man sieht die Details der Szenerie: Strahlendes Anführergesicht mit Hitlergruß, Lederhosen (auch bei den Erwachsenen), kurz geschorene Haare, militärischer Kollektivismus im Gewande provinziellen Lokalkolorits. Das wiederholt gezeigte Foto kommentiert also die zuvor sympathisch aufgenommene Ansprache. Neben die Prügel- und Kampfspielbilder wird die Formulierung der Schwester von der nationalpolitischen, aber »in der Ausbildung hervorragend[en]« NSDAP-Schule gestellt, und alle diese Signale münden ein in das fotografische Porträt des jungen Herrhausen – dieses Dokument begegnet dem Zuschauer also erst in dem Moment, in dem dieser durch die sich gegenseitig beleuchtenden und in Frage stellenden Sequenzen in eine innere Auseinandersetzung mit dem enormen Spannungsverhältnis zwischen positiven Aussagen zu Feldafing und den Dokumenten einer höchst fragwürdigen historischen Realität hineingeführt worden ist. Die immanenten Signale des Fotos vom kindlich-unreflektierten Militarismus über die aufrechte, vielleicht auch überhebliche Haltung (mit den Konnotationen einer »siegreichen« Elite) bis hin zu einem ernsten Selbstbewusstsein werden durch diesen von der Montage unterstützten, vom Zuschauer an den widersprüchlichen Materialien selbst generierten Interpretationsvorgang zum Sprechen gebracht. Es dient nicht als beleghafter Ausgangspunkt, von dem aus schlussfolgernd ein Urteil hergeleitet oder eine gesättigte Anschauungsfläche konstruiert wird, sondern es wird wiederum zu einem

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Zielpunkt, der durch die in ihn einfließenden, vorangegangenen interpretatorischen Leistungen und die mit ihnen zusammentreffenden sinnlichen Bildstrukturen zu einem Ausdruck für einen Zusammenhang wird, der weit über diesen biographischen Moment hinausweist: Selbstbewusstsein zeigt sich in seiner Gefährdung durch Überheblichkeit, ein Gestaltungswille kündigt sich an, der sich mit den Versuchungen der Macht und elitärer Selbstüberhebung auseinanderzusetzen hat. Der Zuschauer ahnt hier etwas von der Zukunft Herrhausens und von dem historischen Konflikt zwischen politischer Führung und sozialer Verantwortung. Wenn man den Jungen in seiner Uniform sieht, weiß man, dass mit dieser Uniform auch die vorher gezeigten Kampfspiele verbunden sind – dies evoziert unweigerlich die Konnotationen von sozialdarwinistischem »Kampf ums Dasein«, Konkurrenz, Sieg des Stärkeren und damit vom Milieu der um ihre Führungsrolle kämpfenden und um internationale Bedeutung bemühten größten Bank Deutschlands.

Die Aktualisierung des Archivmaterials ist also in diesem Falle gleichzusetzen mit einer Thematisierung der NS-Zeit. Andres Veiel legt bei der Biographie Herrhausens Wert auf eine Verbindung gegenwärtiger Fragestellungen mit dieser historischen Situation. Indem er dem Zuschauer mit Hilfe eines materiellen Archivartefakts das Kind im NSDAP-Gewand vorführt, bringt er die Stellung des Banken-Chefs in Beziehung mit den historischen Verwerfungen jener Zeit, aber nicht systematisch, sondern biographisch. Einerseits wird durch das Archivbild die Verbindlichkeit der Tatsache gesichert, dass diese historische Vergangenheit eine Rolle in Herrhausens Leben spielt (dies ist angesichts der bekannten Verstrickungen der Deutschen Bank in die politische Führung der nationalsozialistischen Bewegung unverzichtbar), andererseits dokumentiert es aber auch, dass eine kausallogische Herleitung des Verhaltens des Vorstandssprechers aus einer Nazi-Vergangenheit nicht möglich ist: Zum damaligen Zeitpunkt war er noch ein Kind. In der fotografischen Begegnung mit diesem Kind realisiert der Zuschauer den Entwicklungszusammenhang der früheren Zeit mit der heutigen – in der Biographie *einer* Person wird die zeitliche Verbindung der Nazi-Zeit mit der gegenwärtigen ansichtig und man wird mit der Notwendigkeit konfrontiert, das katastrophenbeladene Damals mit dem Jetzt in einem Zusammenhang zu sehen. Zugleich wird durch die Aufnahmen verhindert, dass dieser Zusammenhang plakativ oder klischeehaft geschieht: Banale Ursache-Wirkungs-Verhältnisse und moralische Schlussfolgerungen sind aus ihnen nicht ableitbar. Umso anspruchsvoller werden die Reflexionsprozesse, die Veiel damit anstößt. An die Stelle kausaler Herleitung tritt eine Vertiefung wesentlicher Fragen: Gibt es eine Nachwirkung nationalsozialistischer Intentionen auf die Zielsetzungen und Methoden der modernen Finanz- und Wirtschaftselite? Ist die von der damaligen Linken ausgegebene Gleichung »Politische Elite = Altnazis« mitsamt den damit verbundenen moralischen Schlussfolgerungen aufrecht zu erhalten? Liegen den modernen Strategien von Banken und Unternehmen zwangsläufig Mechanismen sozialdarwinistischer Antriebe zugrunde oder kann eine Bank oder ein Wirtschaftsunternehmen auch anderen Zielen und Handlungsmaximen folgen? Was ist Führung? Sind Verantwortung und Willensstärke gleichzusetzen mit Macht? Veiel beantwortet diese Fragen nicht, vielmehr setzt er hier um, was er in einzelnen Interviews über seine Arbeit gesagt hat: »Meine Vorstellung ist, in diese Risse reinzugehen und damit in die tieferen Schichten vorzudringen. Meine Arbeit begreife ich als eine Art von Forschungs-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

reise, d.h. es gibt immer bestimmte Phänomene, die in der Wirklichkeit auftauchen, die auch sehr schnell scheinbar erklärt und beschrieben sind, und ich sehe meine Arbeit darin, in gewisser Hinsicht die Zeit nochmal anzuhalten, Fragen zu stellen, Tiefenbohrungen sozusagen an diesen Phänomenen anzustellen, ins Ursachengestrüpp, in Wirkungsgeflechte reinzugehen« (von Boehm/Lieb 2009). Andres Veiel legt bei Herrhausen durch das Archivmaterial die Bruchstellen eines Lebenslaufes frei und arbeitet damit die Fragen heraus, die an dem unsichtbaren Ort des Zusammenstoßes von Vergangenheit und Gegenwart latent verborgen sind, die aber nur der Zuschauer selber beantworten kann. Die Aufnahmen entziehen sich logischer Systematik, veranlassen dafür aber einen Erinnerungsprozess, der an die Wurzeln gegenwärtiger Zeitfragen heranführt.

Materialität Wenn Michel Foucault das Archiv als »das Gesetz dessen« definierte, »was gesagt werden kann« und damit den traditionellen räumlich-physischen Begriff des Archivs durch einen logischen Diskursbegriff ersetzte, so wurde spätestens Anfang der 90er des letzten Jahrhunderts diese Position als einseitig kritisiert: Eine solche Definition werde dem Aspekt der Materialität des Archivs nicht gerecht (siehe A. Assmann 2009: 347). Tatsächlich ist das Archiv immer auch auf einen physischen Ausgangspunkt bezogen, der nicht willkürlich übergangen werden kann, so kompliziert und konstruktiv die Auswertung jener materiellen Spuren auch bleiben mag. *Black Box BRD* kann geradezu als ein Kommentar zu dieser Diskussion gelesen werden: Der Film enthält eine Reihe maßgeblicher Sequenzen, die sich durch die Qualität ihrer spezifischen materiellen Beschaffenheit auszeichnen und daraufhin dezidiert angelegt sind. Ihre Wirkung lässt sich als eine Wahrnehmung des zeitlichen Abstands zur Gegenwart des Zuschauers beschreiben – und damit als geschichtliche Erfahrung.

Unter diesen Sequenzen befinden sich die schon bekannten Super 8-Aufnahmen sowohl von der Familie Grams als auch Herrhausen, aber auch öffentliche Aufnahmen von Demonstrationen, der Festnahme Meins' und Baaders, der Entführung Schleyers bis hin zu Fernsehsendungen über und mit Alfred Herrhausen. Ihnen allen ist die Spur der Alterung anzumerken, aber gerade daran erlebt der Zuschauer die Faktizität der Vergangenheit: »Die Sprünge und Risse im Material, die sichtbaren Schlieren und Verfallserscheinungen verstärken den Eindruck der Rätselhaftigkeit und Zufälligkeit, aber auch der Historizität der Aufnahme« (Blümlinger 2003: 92). Die Beschädigungen und die bildimmanenten Signale wie z.B. die schauspielerisch und maskentechnisch nicht zu imitierenden Gesichter historischer Persönlichkeiten verleihen den Aufnahmen eine Patina, die das Material als alt kennzeichnen, von der Gegenwart des Rezipienten wegrücken und ihm eine ontologische Autorität verleihen, die es einer völligen Beliebigkeit der Deutung entzieht.

Eine besondere Bedeutung kommt dabei den privaten Super 8-Aufnahmen zu. Auf der einen Seite ist das Home movie »ein Erinnerungsmedium par excellence, seine Entstehung verdankt sich der bewussten Absicht des Filmenden, sich zu erinnern und das Vergängliche festzuhalten« (Scherer 2007: 244). Andererseits sind die Bilder nicht mit der Absicht aufgenommen worden, Historie darzustellen, sondern private, oft sehr persönliche Situationen oder Erlebnisse festzuhalten. Dadurch gehen sie im Unterschied zu öffentlichen Aufnahmen weniger aus dem Antrieb hervor, die eigene Darstellung

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

überzeugend zu präsentieren oder für eine offizielle Nachwelt zu fingieren – das Zeitkolorit überträgt sich spontaner und unvermittelter, das Material wirkt »authentisch, ungestellt, als Zeugnis eines Ereignisses, bei dem die Referenten […] leibhaftig anwesend waren« (Scherer 2007: 254). Die verwackelte Kamera, unprofessionelle Einstellungsgrößen, Fehlbelichtungen, Unschärfen, grobe Körnung, Laufstreifen, fehlender Ton, unsichere Schnitte dokumentieren die geringe Aufnahmeperfektion und damit zugleich eine intentional weniger vorbereitete und auf allgemeine Gültigkeit angelegte Bildfindung. Die technische Fehlerhaftigkeit verhindert eine mimetische Abbildpräzision, die Wahrnehmung des dargestellten Gegenstandes wird verfremdet, und es stellt sich der Effekt ein, dass sich das Erlebnis des Materials intensiviert und den Charakter von Tatsächlichkeit annimmt.

Bei den Super 8-Aufnahmen der Familie Grams in Spanien ist es evident, wie die Öffnung eines Archivs und die Begegnung mit dem aufbewahrten Material eine sonst verborgen bleibende, aber ausschlaggebende Vergangenheit zugänglich machen. Die vom Ende der Biographie her gebildeten Urteile über den Terroristen Wolfgang Grams und die Schießerei in Bad Kleinen, die das Bild seiner Persönlichkeit überlagern, werden durch die privaten Strandbilder aufgebrochen und es gelingt, wie gezeigt werden konnte, geradezu eine »Auferstehung« dieses Menschen in der Wahrnehmung des Zuschauers. An der Wirkung dieser Aufnahmen ist ihre materielle Beschaffenheit maßgeblich beteiligt. Die Verfremdung der Wahrnehmung durch die grobe Körnung, die Unschärfe, die verwackelte Kamera und die technischen Alterungsspuren bewirken unmittelbar den Eindruck des Fundes einer lange zurückliegenden, authentischen Realität, die nun der Vergessenheit entrissen wird und den faktischen Beleg zur Notwendigkeit einer Korrektur des aktuellen Bildes von Grams liefert. Mit der Intensität der privaten Bilder und der Unumstößlichkeit ihrer Materialität erhält diese Sequenz eine emotionale Überzeugungskraft, die einen neuen Blick auf die Biographie von Wolfgang Grams veranlasst. Gerade durch diese Verdichtung der dokumentarischen Wahrnehmung Grams' stößt der Zuschauer aber auch auf typische Zeitsignaturen, so z.B. auf die spielerisch-künstlerische Aufbruchsstimmung und die langen Haare als Protestbekundung. Die Bilder bestätigen Christina Scherers Feststellung: »In jedem Home movie fängt die autobiographische Aufzeichnung zugleich einen überindividuellen ›historischen‹ Moment ein, und jeder Entwurf eines Bildes personaler Identität ist verknüpft mit einem größeren kulturellen und konventionellen Rahmen« (Scherer 2007: 246). *Black Box BRD* demonstriert, wie ein ästhetisch eingeleiteter Erinnerungsprozess einen historischen Aktualisierungsvorgang auslösen kann.

Andres Veiel leitet daraus kein schematisches Prinzip der Archivbearbeitung ab. Nicht alle der im Film enthaltenen Super 8-Aufnahmen zeichnen sich durch die beschriebenen Aktualisierungsqualitäten aus: Einige der privaten Aufnahmen der Herrhausens aus der ersten Phase der Familiengründung und beruflichen Karriere z.B. fügen den sprachlichen Schilderungen kaum etwas hinzu, die Bilder vom Auto, Haus, familiärer Idylle mit Frau und Kind sowie dem Gebäude der VEW veranschaulichen atmosphärisch diese biographische Etappe Herrhausens, bestätigen aber eher die bereits durch die Interviews entstandenen Vorstellungen von dessen Lebensgang, als dass sie sie erweitern oder sogar korrigieren würden (was angesichts der unerwähnt bleiben-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

den alternativen Lebensentwürfe wie z.B. einem Philosophiestudium[15] durchaus angebracht gewesen wäre). Auch die Fotoreihe zur Begegnung mit seiner zweiten Frau und zur späteren Heirat hat eher einen begleitenden, veranschaulichenden Charakter und bleibt letztlich Illustration. Die Materialität der Bilder tritt hinter den Darstellungsinhalt deutlich zurück.

Ganz anders verhält es sich bei bestimmten Sequenzen, die öffentliche Aufnahmen einzelner dramatischer Ereignisse der 70er Jahre zum Inhalt haben. Eine Schlüsselstellung kommt in dieser Hinsicht den Bildern von der Verhaftung Holger Meins' und Andreas Baader zu. Sie sind nicht nur polizeilich und politisch von größter Bedeutung (die Verhaftung stellt einen der größten Erfolge in der Fahndung nach den hauptverantwortlich RAF-Terroristen und damit eine maßgebliche Wende in den politischen Auseinandersetzungen der BRD dieser Zeit dar), sondern werfen auch ein entscheidendes Licht auf die Thematik des Films und deren ästhetische Gestaltung. Biographisch bedeutet dieser Moment für Wolfgang Grams einen erheblichen Einschnitt, weil mit ihm seine Auseinandersetzung um die Haftbedingungen beginnt, um die Gefangenenbesuche und die Hungerstreiks – für Grams ein maßgeblicher Auslöser für seine eigenen Ohnmachtserlebnisse und Radikalisierung. Die Aufnahmen treffen auf ein Vorwissen des Zuschauers, das die Bilder in der Regel emotional und gedanklich auflädt. Hinzu kommt, dass Veiel sie auf signifikante Weise einrahmt: Vorher hatte man die Einstellungsabfolge über Herrhausens Weg zur Deutschen Bank mitvollzogen und daran anschließend Fischers Schilderungen von der Begeisterung v.a. junger Mitarbeiter, Koppers Darstellung seines frischen und siegesgewissen Auftretens und schließlich die Aufnahmen von den Vorbereitungen der Jahreshauptversammlung mit dem Motto »leading to results« – all dies sind Szenen einer überaus erfolgreichen Karriere. Unmittelbar daran montiert Veiel die Bilder von der Verhaftung (0.37.47), die motivisch, bildtechnisch und akustisch völlig aus der vorangegangenen Einstellungsreihe herausfallen und einen extremen Kontrast zu ihr darstellen.

Der Zuschauer prallt nach der mit Musik unterlegten, optisch elegant designten Welt der Deutschen Bank auf eine vollständig entgegengesetzte Szenerie. Die Musik bricht abrupt ab und wird übergangslos von dem Piepsen eines Funkgerätes abgelöst, dann von der durch einen Lautsprecher verstärkten Stimme des Polizei-Einsatzleiters, der versucht, Baader und Meins zur Aufgabe zu bewegen, dann folgen Schüsse und Schreie, wildes Stimmengewirr mit schnellen und drängenden Anweisungen. Die Bilder zeigen einen Panzerwagen, Polizisten, die sich Schutzkleidung anlegen, mehrere Schützen, die ihre Waffen alle auf ein bestimmtes Ziel ausrichten, dann die Abführung des nur mit einer Unterhose bekleideten Holger Meins und schließlich Baader mit schmerzverzerrtem Gesicht, der auf einer Krankenbahre zu einem Notarzt getragen wird. Die Sequenz dauert nur 35 Sekunden, ist aber äußerst verdichtet. Es sind wieder die Faktoren der Unschärfe, der groben Körnung, wackeligen Kamera und ungeordneten Bildregie, die den Materialcharakter der Aufnahmen hervorheben, diesmal noch ergänzt durch die Tonebene: elektronisches Funkgeräusch, Schüsse, Schreie

15 Zu den verschiedenen Berufsperspektiven und Studienwünschen Herrhausens, zu denen auch die Medizin und Geschichte gehörten, siehe Veiel 2002a: 67.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und Polizeikommandos werden sofort als Originalaufnahmen identifiziert und insofern als Wiedergabe des damaligen historischen Ereignisses erlebt. Man fällt mit diesen Einstellungen schlagartig hinunter in die harte, faktische und schmerzhafte Realität empirischer Ereignisse, Töne bestehen jetzt nicht aus Musik, sondern aus Geräuschen und Lärm, in die Bilder drängen sich unkontrollierte, unschöne und fehlerhafte Klänge hinein. Die Wirkung dieses archivalisch geprägten Vorgangs zielt diesmal weniger auf die Wahrnehmung von biographisch-intimer Nähe als vielmehr auf Zeugenschaft bei einem brisanten, historisch bedeutsamen Ereignis. Akustisch und visuell sind diese heftigen, materiellen Eindrücke Belege eines dramatischen Geschehens, in dem sich in wenigen Momenten entscheidende Weichenstellungen mit gravierenden politischen Konsequenzen ereignen. Die Archivbilder sind der adäquate Ausdruck für den historischen Augenblick, sie beweisen das Geschehen und zugleich gewährleisten sie die ungehinderte Teilnahme an ihm. Direkt im Anschluss daran berichtet Ruth Grams – nun wieder in einem ruhigen, geordneten Rahmen (im Wohnzimmer) – von den Gefangenenbesuchen ihres Sohnes und deren Wirkung. Das Chaos und die Wucht der vorangegangen dokumentarischen Aufnahmen werden wieder eingefangen und in einen übergeordneten narrativen Kontext eingebunden und es ist deutlich, dass durch die Zeugenschaft des Zuschauers bei dem historischen Ereignis die Einschätzungen der Mutter erst ihre Authentizität erlangen. In diesem Fall besteht also die ästhetische Intention der Verwendung von Archivaufnahmen in der direkten, geradezu sinnlichen Nähe zu dem historischen Ereignis – und für diese Nähe ist vor allem die starke Materialität der Aufnahme verantwortlich.

Bei aller Unterschiedlichkeit der angeführten Beispiele zeigt sich, dass die verschiedenen Alterungsspuren, Fehler, technischen Unzulänglichen (z.B. eine grobe Körnung) der Aufnahmen einen bedeutenden gemeinsamen Effekt haben: Sie prägen Bilder, welche die scharf konturierten, klaren, durch die aktuellen Aufnahmen vermittelten Realitätswahrnehmungen durchsetzen und wie zeichenhafte »Erfahrungsinseln« aus dem Strom der Filmbilder aufsteigen. Verfremdete Bilder, die nicht scharfe Gegenwart, sondern in zeitlicher Ferne liegende, von Schleiern überzogene Inhalte vermitteln und vereinzelt, z.T. unkontrolliert und unvollständig Vergangenheit in die bewusste Wahrnehmbarkeit aufsteigen lassen – das sind bei näherem Hinsehen alles Synonyme für Erinnerungsbilder. Auch die Materialität der Archivaufnahmen – verbunden allerdings mit der Montagestruktur des gesamten Films – begründet also die Erinnerungsqualität der Bildsprache von *Black Box BRD*. Diese Qualität ergibt sich, wie an mehreren Sequenzen gezeigt werden konnte, nicht aus einem Begriff von Authentizität, der bereits durch das bloße Zitat von Archivmaterial »objektive Wirklichkeit« wiederzugeben glaubt, sondern der immer durch vor- und nachbereitende Reflexionsprozesse das Material in Stand setzt, seine spezifische Wirkungsweise zur Entfaltung zu bringen, es also überhaupt erst zu realisieren. Wenn Veiel die Archivaufnahmen von der Entführung Hanns-Martin Schleyers einblendet, dann geschieht das auf eine für seine Ästhetik charakteristische Weise: Der Zuschauer sieht zunächst auf einer vorwiegend schwarzen Fläche einen hellen, aber inhaltlich kaum identifizierbaren Ausschnitt (es deuten sich Autos und eine grelle Straßenlaterne an), der ungefähr die Mitte der Bildfläche ausmacht, sie im Ganzen aber nicht einmal zu einem Viertel ausfüllt (0.53.16). Dann wird der Ausschnitt langsam herangezoomt und man erfasst nun die Inhalte der Aufnahme

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

immer deutlicher: Bilder von zerstörten Autos und auf der Straße liegenden Leichen, dann auch von einem Kinderwagen am Straßenrand. Jetzt erst – nach Sekunden bedrückender, nur von einem anhaltenden, beunruhigenden Ton unmerklich unterlegten Stille – setzt aus dem Off der Nachrichtensprecher ein, der die entsprechenden Informationen zu dem Geschehen mitteilt. Während dieser Einspielung des Textes wird die Szene aber immer noch sehr dunkel, durch schwarze Baumstämme hindurch aus der Distanz gezeigt – die nächtlich wirkende, bedrohliche Atmosphäre und der wie aus der Ferne beobachtende Kamerablick bleiben erhalten. Die Archivaufnahmen sind wieder unscharf, grobkörnig, verwackelt und vermitteln gerade deshalb die Aura einer Zeugenschaft von existenziell bedeutsamen Ereignissen. Die Bilder sind ungemein intensiv und lösen Eindrücke aus, die der Nachrichten-Text allein nicht hätte vermitteln können. Zunächst ganz unabhängig von den Inhalten der Aufnahme vollzieht die Einstellung also eine Bewegung auf eine im Dunkeln liegende Zone des Lichtes zu. Die Bewegung selber ist das Maßgebliche dieser Sequenz: Sie zeigt dem Zuschauer seine eigene Bewegung auf das historische Material zu, wie aus dem Dunkel der Vergessenheit steigen die Bilder des 5. September 1977 herauf und kommen dem gegenwärtigen Rezipienten wie Erinnerungen entgegen. Bezeichnenderweise wird dann nicht einfach in den logisch-informativen Modus umgeschaltet, sondern der Blick bleibt ein Stück weit im Zustand der Dunkelheit und ist z.T. noch verstellt – durch die dunklen Hindernisse, aber auch durch die unvollkommene Materialität der Aufnahmen, die damit ihren Abstand teilweise bewahren. Die Passage wird erkennbar inszeniert, aber zum Zwecke einer Herausmodellierung der dokumentarischen Materialqualitäten und der Erscheinung eines historischen Sachverhaltes.

Fazit Die Ästhetik Andres Veiels in *Black Box BRD* verweigert sich in Bezug auf die Verwendung von Archivmaterial jeder dogmatischen Festlegung. Archivaufnahmen können in dem Film durchaus auch illustrative Funktionen übernehmen, dennoch belegen letztlich die meisten Sequenzen ein Verfahren, das nicht bereits abgeschlossene Begriffsbildungsprozesse durch Hinzufügung von Archivartefakten lediglich veranschaulicht, sondern das durch inszenatorische Gestaltung und Reflexionsangebote kenntlich macht, dass solche scheinbar selbstevidenten Dokumente durch interpretatorische Prozesse erst zum Sprechen gebracht werden müssen.

Waltraud W. Wende resümiert: »Dabei stehen Reflexionsverhältnisse (der Erinnerungsprozess, die Erinnerungsinhalte genauso wie die Erinnerungsformen) im Zentrum der gesamten Unternehmung«, sodass »*Black Box BRD* indirekt die ›Methodik seiner eigenen Herstellung‹ selbstreflexiv zum Beobachtungsthema macht. Nicht Kausalitäten und Erklärungsangebote für außerfilmische Wirklichkeiten, sondern der Blick auf die Narrativität der Erinnerungsstrategien (die der präsentierten Zeitzeugen und die des Films selbst) rückt in der an die Zuschauer gerichteten Beobachtungsherausforderung gleichberechtigt neben die vom Film gebotenen Täter- und Opferbiographien« (Wende 2011: 242 u. 257). Veiel betont selber: »Gerade weil sich die Grenzen so auflösen und verschwimmen, ist meine Forderung, dass wir ein Ethos des Dokumentarischen brauchen, wo die Mittel offengelegt werden«, und fordert, »sozusagen den Werkzeugkasten auf den Tisch [zu] legen, mit welchen Mittel man geschraubt hat« (Veiel in: von Boehm/Lieb 2009).

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wenn Waltraud W. Wende allerdings diesen selbstreflexiven Aspekt verabsolutiert und behauptet, *Black Box BRD* erachte »die detektivische Suche nach eindeutigen Antworten, überzeugenden Erklärungen und rationalen Kausalitäten für den gewaltsamen Tod zweier Menschen für ›relativ‹ belanglos« (Wende 2011: 256), dann übergeht sie den höchst engagierten Versuch Veiels, zwar nicht zu eindeutigen (im Sinne von abschließenden), aber doch zu verbindlichen und überzeugenden Erklärungen zu gelangen. Es konnte gezeigt werden, wie die selbstreflexive Bewusstwerdung der Mitbeteiligung des Zuschauers an der Bildgenerierung und die Offenlegung des »Werkzeugkastens« in einer Vielzahl von Szenen verbunden sind mit dem Anspruch, historische Zusammenhänge freizulegen und in Ursachenschichten und »Wirkungsgeflechte« (Veiel, in: von Boehm/Lieb 2009) vorzudringen. Selbstreflexion und Konstruktion dienen in *Black Box BRD* dazu, die »im Ausgangsmaterial angelegt[en]« geschichtlichen Signaturen (Mayer 2016: 51) aufzuspüren und sichtbar zu machen. Es ist Oliver Mayer zuzustimmen, wenn er diese Signaturen als »symptomatische Gesten« bezeichnet (ebd.: 67). Hinsichtlich der Archivaufnahmen von den Frankfurter Hausbesetzer-Demonstrationen (0.31.48) weist Sonja Czekaj auf die Rolle des historischen Vorwissens bei der Rezeption dieser Szenen hin und bezieht sich dabei vor allem auf die Tatsache, dass einer der prügelnden und tretenden Akteure Joschka Fischer ist (Czekaj 2015: 184). Wenn sie von den Archivbildern sagt: »Ihr Aktualitätswert entfaltet sich unter dieser Voraussetzung [des genannten Vorwissens]« (ebd.: 185), dann reduziert sie allerdings die spezifische Verwendung der Aufnahmen auf ihren Informationsgehalt sowie die damit verbundene politische Aussage und blendet aus, welcher gestische Ausdruck und welche Wirkung auch ohne dieses Wissen von ihnen ausgehen. Die Bilder einer Straßenschlacht, in der Wasserwerfer auf Demonstranten gerichtet werden, Menschen aufeinander einschlagen – ob mit Polizeiknüppeln, Latten oder Fäusten –, Schilde und Helme als Schutz und zugleich als Vermummung eingesetzt werden, Polizisten ungeschützte Gegner an den Haaren ziehen oder Spalier laufen lassen, in der Demonstranten zur Zerstörung übergehen, Aggression, Hass und Wut aufeinander prallen und in der durch die hastigen Bewegungen, das Rennen, die stoßweisen Attacken jede Ordnung in ein Chaos zerfällt, gewinnen ihre Bedeutung und Aktualität nicht nur durch Joschka Fischer, die Frankfurter Hausbesetzerszene und die Verhaltensweisen der dortigen Polizei in den 70ern. Sie gehen über diese tagespolitischen Bezüge weit hinaus und charakterisieren allgemeinmenschliche Mechanismen von Ohnmacht und aus ihr hervorgehender Gewalt, von sich verselbständigenden Machtinstinkten, von Gruppenmechanismen, fehlendem Kommunikationsinteresse und der Unfähigkeit, jugendliche Veränderungsimpulse und politische Zuständigkeit in einen Dialog zu bringen und in gesellschaftlich befriedigende Lösungen zu überführen. Insofern sind diese Bilder »symptomatische Gesten«: Sie informieren nicht nur inhaltlich, formulieren nicht begriffliche Aussagen, sondern beschreiben Vorgänge, die durch ihre charakteristische Erscheinung zum Ausdruck für tieferliegende Zusammenhänge werden – hier für die gesellschaftliche Konflikteskalation in Folge der Unterdrückung historischer Zeitimpulse. Veiel greift auf diese Archivaufnahmen zu, weil er in ihnen ein Symptom erkennt, das die Entwicklung der RAF und das gewaltsame Ende des Chefs der Deutschen Bank beleuchtet.

Immer wieder legt der Film solche charakteristischen Gesten im Archivmaterial frei. Direkt auf die Straßenschlacht-Sequenz und einen kurzen Kommentar Gerd Böhs

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dazu folgen die Aufnahmen des golfspielenden Alfred Herrhausen (0.33.54). Zur Signatur dieser Szene gehört ein weiteres Mal der durch die Montage erzeugte Effekt. Nach den auch noch während der Sätze Böhs nachklingenden Kampfszenarien betritt der Zuschauer eine völlig andere Welt: still, grün, weit und wohlhabend – die Super 8-Aufnahmen sind einerseits privat, andererseits spricht aus ihnen und der kontrastiven Einstellungsabfolge der Gestus einer geschützten, gesunden, genießenden und von politischen Gemengelagen freien Lebensumgebung, die zugleich aber ein Stück weit abgehoben ist von der gesellschaftlichen Wirklichkeit und in Gefahr ist, Freiheit mit Isolation und egoistischer Selbstverwirklichung zu verwechseln und den Zusammenhang mit den sozialen Zeitforderungen zu übersehen. Ein scheinbar belangloses Privatdokument wird durch die ästhetische Bearbeitung zu einem Signum historischer Spannungsverhältnisse.

Die Beerdigung von Holger Meins erhält vor allem durch den Gang der Trauergemeinde (0.42.50), der am Ende in den Gang der Demonstranten übergeleitet wird, die mit Fahnen und Transparenten durch die Straßen ziehen, ihre spezifische Ausdrucksgebärde. Sie artikuliert sich im schmerzlichen, aber zugleich willensstarken, protesthaften Voranschreiten und lässt damit die Qualitäten eines tief in der Gesellschaft verankerten Aufbegehrens und Umgestaltungsbedürfnisses erlebbar werden. Hier ist es nun tatsächlich ein historisches Vorwissen, das in die prozessualen, gestischen Vorgänge geradezu »einschießt«: Die Bilder von Otto Schily und Rudi Dutschke am Grab, die geballte Faust Dutschkes und seine Worte »Holger, der Kampf geht weiter« sind derartig von dem Wissen um diese Lebensläufe und ihre Bedeutung für die Geschichte der BRD aufgeladen, dass in diesem Moment des Anblickes des Dokuments die Personen selber zum Zeichen für den historischen Zusammenhang werden und sich in ihr Bild prismatisch die ganze Dimension dieses Abschnittes deutscher Geschichte hineindrängt: der Studentenprotest, das Attentat auf Dutschke mit seinem letztlich doch tödlichen Ausgang, der Stammheim-Prozess, die Gründung der *Grünen* und zuletzt auch das Innenministerium dieser Republik unter einer rot-grünen Regierung. Auf die Atmosphäre des gemeinsamen Gangs zum Grab trifft dieses Motiv zweier Menschen, in denen sich Geschichte verkörpert, und es »blitzt« – um mit Walter Benjamin zu sprechen – augenblickshaft der Einzelmoment als »Kristall des Totalgeschehens« auf. Auch hier werden diese Bilder wieder nicht als informative Daten einer Sachberichterstattung verwendet, sondern als symbolisch konzentriertes Gesicht eines Gesamtgeschehens.

Wenn die Aufnahme von einer Hauptversammlung der Deutschen Bank den gestikulierenden Alfred Herrhausen auf riesigem, ins Pharaonenhafte übersteigertem Bildschirm zeigt, während er – kaum wahrzunehmen – von seinem Platz unter der Leinwand aus seine Rede hält (1.03.51), dann geht es Andres Veiel ebenfalls nicht um eine inhaltliche Wiedergabe der Sitzung und der Rede, sondern einerseits um die Betonung der Position Herrhausens, andererseits aber auch um das Bild einer medial erzeugten, fast kultischen Überhöhung bestimmter führender Persönlichkeiten zu überindividuellen Leitbildern. Die Handbewegungen Herrhausens werden dann durch die Montage einer kurzen Sequenz weitergeführt, in der Herrhausen mit derselben Gestik Journalisten gegenüber auftritt, und es folgt schließlich eine Stafette kurzer Archivaufnahmen, die den Banker in einer Talkrunde zeigen, in einem weiteren Interview, bei einem Termin mit Edzard Reuter und dem Daimler-Vorstand, mit dem Botschafter der Sowjet-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

union und zuletzt in engster privater Runde mit Helmut Kohl. Durch die Dringlichkeit der Fernseh-Gesprächsrunde, die eilende Dynamik beim Eintreffen bei Daimler, die große Bühne des Vorstands mit überdimensionalem Mercedesstern im Hintergrund, die Bedeutung des Zusammentreffens mit dem Botschafter und die Nähe zum strahlend lachenden Kanzler erhält diese Bildabfolge den Duktus eines beschleunigten, zielgerichteten und dadurch kraftvollen Weges an die Spitze politischer Macht, die in den Aufnahmen Kohls und zuletzt in dessen eigenen Worten im Interview ihren sichtbaren Höhepunkt findet. Die Stafette ist selbst der Ausdruck dieser Energie Herrhausens – über die inhaltlichen Details der jeweils dargestellten Situationen erfährt man gar nichts, es geht vielmehr um den Mitvollzug der Antriebe, die diesen Menschen in seine spezifische Position gebracht und seinem Handeln zugrunde gelegen haben.

IV.2.2.6. Reenactment

Den stärksten ästhetischen Gegenpol zu den Archivaufnahmen bilden in *Black Box BRD* die Reenactments, die noch viel offensichtlicher den inszenatorischen Duktus des Filmes prägen als die kompositorische Verwendung der Dokumente.

Mit den nachgestellten Bewegungen in der Eingangshalle der Deutschen Bank in Frankfurt und den Vorbereitungen der Sitzung im Büro Herrhausens setzen diese Sequenzen schon in der 78. Sekunde ein und durchziehen den Film bis in die Schlusspassage hinein. Sie machen rechnerisch nur 7 % des Films aus und angesichts der ca. 21 % Anteile des Archivmaterials wird deutlich, welchen Wert Veiel auf Dokumentation legt. Trotzdem ist die gleichmäßig verteilte und wirkungsintensive Platzierung der Reenactments von wesentlicher Bedeutung für die ästhetische Gestalt des Films. Dieses Verfahren korrespondiert mit den in den 80er Jahren einsetzenden hybriden Darstellungsformen, die gezielt die klassischen Genregrenzen zwischen Fiktion und Dokumentation überschreiten. Eine Reihe ausdrücklich nachgestellter Sequenzen in *Black Box BRD* belegen Veiels erklärte Intention, das strenge Schema dokumentarischer Abbildhaftigkeit, also der Beschränkung auf Archivmaterial, Interviews und aktuelle deskriptive Aufnahmen zu verlassen und eine Ästhetik zu erproben, die jene scheinbar objektiven Dokumente durch Spiel ergänzt. Veiels Ansatz ist zum Zeitpunkt der ersten Konzeption des Films keineswegs selbstverständlich. Es gibt zwar bereits eine lange Tradition des Reenactments, die von amerikanischen Nachstellungen der Bürgerkriegsereignisse (z.B. *Glory*, 1989) über Sergei M. Eisensteins *Oktober. Zehn Tage, die die Welt erschüttern* (Produktionsjahr 1927) bis in die Anfänge der Filmgeschichte zurückreicht (z.B. in der Nachstellung des Spanisch-Amerikanischen Krieges in *The Battle of Santiago Bay*, 1898; siehe Otto 2012: 237f.; Wortmann 2012: 144), allerdings handelt es sich hier um komplette Reinszenierungen historischer Ereignisse mit tausenden von Statisten und Schauspielern, die eine affirmative, z.T. sogar propagandistisch motivierte Identifikation der Zuschauer mit der nationalen Geschichte herbeiführen, nicht aber historische Analyse initiieren sollten. Letzteren Anspruch verfolgen andere Arbeiten, die seit den 70er Jahren auf sehr unterschiedliche Weise Reenactments in ihre Darstellungen einbeziehen: die filmische Simulation des Kennedy-Mordes in T.R. Uthcos und Ant Farms *The eternal frame* (1975), Horst Königsteins und Heinrich Breloers Doku-Drama *Das Beil von Wandsbeck* (1982) und natürlich ihre späteren Nachfolgefilme, Claude Lanzmanns *Shoah*

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(Erscheinungsjahr 1985) mit den Interviewpassagen, in denen der Autor einzelne KZ-Überlebende während des Gesprächs ihre damaligen Handlungen wiederholen lässt, oder Ende der 90er dann die Fernsehproduktionen Guido Knopps[16].

Mit Ausnahme des hochreflektierten, epochemachenden Ansatzes von Lanzmann haften den Beispielen erster Reenactment-Verwendungen aber noch Einschränkungen an, die eine substanzielle historische Reflexion kaum erlauben. Die Videoarbeit von 1975, die mit einem Team von Darstellern die private Super 8-Aufnahme des Hobby-Filmers Abraham Zapruders von der Erschießung J. F. Kennedys minutiös nachstellte, dauert nur knapp 24 Minuten und beschränkt sich vollständig auf diesen einen Ereignismoment, ohne ihn zu analysieren, aus dem historischen Kontext herzuleiten etc. Die Intention ist auch eine ganz andere als die Darstellung historischer Zusammenhänge: Es geht hier vielmehr um eine Thematisierung medialer Bilder als solcher und ihres mythisierenden und manipulativen Charakters. So schreibt Patricia Mellencamp: »Die Nachstellung analysiert die mediale Darstellung, indem sie von den körnigen Farbbildern, die sich wie eine griechische Tragödie in unsere Erinnerung eingebrannt haben, über eine Kopie der Vorbereitungen der Schauspieler, der Probedurchläufe und der Performance, hin zu einem Modell kommt – dem Videotape« – das Bild und die fehlende Reflexion der Zuschauer über seine Realität sei »das Geheimnis, und nicht wer Kennedy ermordet hat und wie man ihn ermordet hat« (zit. in Arns 2008: 55f.). Das Doku-Drama Breloers und Königsteins wiederum versteht sich – wie von beiden Autoren dezidiert ausgesprochen – als ein Kompromiss, der aus den Zugeständnissen an die Unterhaltungserwartungen des Fernsehpublikums an Sendeplätze zur Prime Time entstanden ist (Hißnauer/Schmidt 2013: 308ff.). Heinrich Breloer konstatiert: »Wir ahnten sehr früh, dass wir mit unseren Dokumentarfilmen nicht überleben würden. Und dass wir auch im Dritten Programm die Primetime-Plätze nicht halten konnten, die wir noch hatten, dass wir viel attraktiver werden mussten in der Erzählung unserer Geschichten« (Breloer/Feil 2003: 134). Christian Hißnauer und Bernd Schmidt weisen in einer Analyse der Produktion *Einmal Macht und zurück* (1994) über die Barschel-Affäre darauf hin, dass in die Dokumentation Action-Sequenzen eingebaut wurden, um wie im TV-Movie die Spannung zu steigern – letztlich nur, um sich in einer immer stärker werdenden Konkurrenz der Programmanbieter auf dem Markt behaupten zu können. In der erfolgreichen Produktion *Todesspiel* (1997), auf deren Ambivalenzen schon hingewiesen wurde (siehe Kap. III.2.7.), »geht die Adaption unterhaltsamer Elemente bis hin zur Anlehnung an amerikanisch geprägte Krimiformate« (Hißnauer/Schmidt

16 Dessen Mehrteiler *Hitlers Helfer* von 1996/98 enthält entgegen vereinzelter Aussagen – z.B. Sieber 2016: 21 – allerdings noch keine Reenactments. Die Reihe verwendet neben den klassischen Elementen der Archivbilder, Interviews, Aufnahmen von den thematisierten Orten und den massiv eingesetzten Kommentaren z.B. in der Folge über Hermann Göring nur wenige Sekunden Bildmaterial, in dem eine Kutschfahrt durch den Wald gezeigt wird: Man sieht die Pferde, den Kutscher und ganz kurz und von ferne ein kaum erkennbares Paar auf der hinteren Bank. An anderer Stelle wird – wieder nur für Sekunden – mit Bezug auf einen bestimmten inhaltlichen Aspekt eine Spielzeugeisenbahn gezeigt. Ansonsten ist die Fernsehserie als eine ganz konventionelle historische Dokumentation angelegt – die Einfügung von illustrierenden Spielszenen erfolgt bei Knopp erst später.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

2013: 310). Heinrich Breloer äußert sich dazu: »Es ist interessant, das jetzt zu beobachten, wie der Markt sagt: macht was auf dem Gebiet der Doku-Dramen. Die gehen doch, man kriegt doch Quote, *Todesspiel* hatte wohl sechs Millionen Zuschauer. Dazu noch die jungen Leute, hinter denen die Sender besonders her sind« (Breloer/Feil 2003: 132). Für die Produktionen von Guido Knopp gilt dieser Sachverhalt einer Orientierung an einer kommerziell rentablen Unterhaltungssendung, die möglichst viele Zuschauer erreicht, mindestens genauso. Eine Reihe von Studien belegen die ökonomischen Mechanismen als Katalysator dieser Produktionen, sodass Gerald Sieber von einer »internationalen Marktorientierung als Formatierungsfaktor« spricht (Sieber 2016: 35). Erklärtes Ziel Knopps ist es, zum Zwecke geschichtlicher Aufklärung ein Massenpublikum zu erreichen: »Aufklärung braucht Reichweite« schreibt er (Knopp 1999: 311), wobei die Grenze zwischen tatsächlicher Aufklärungsabsicht und ökonomischer Motivation nicht immer ganz trennscharf ist: »Aus dieser Prämisse [der Notwendigkeit von »Reichweite«, A.B.] legitimieren sich für [Knopp, A.B.] alle inhaltlichen und filmästhetischen Gestaltungsbedingungen seiner Reihen: Die Sendungen müssten ›Prime-Time-fähig‹, sollten ›attraktiv gemachtes, spannendes, bewegendes historisches Ereignisfernsehen‹ sein, sie müssten sich dem Konkurrenzkampf des Unterhaltungsprogramms stellen und wollten schließlich das ›große Publikum‹ erreichen« (Näpel 2003: 214f.; siehe auch Knopp 1999: 311f.). Bereits in seinem Handbuch über *Geschichte im Fernsehen* (1988) grenzt Knopp sich paradigmatisch von der wissenschaftlichen Aufarbeitung von Geschichte ab, indem er sie als langweilig und erfolglos bezeichnet (Knopp 1988: 2f.). Wenn eine Verbindung mit der Wissenschaft begrüßt wird, dann im Sinne einer Orientierung am »neuesten Forschungsstand, [am …] raschen Zugang insbesondere zu neuen Fakten« (ebd.) – Wissenschaftlichkeit bedeutet hier also nur faktische Korrektheit, aber nicht die Methode historischer Deutung. Dementsprechend ist Knopp für einen nur »scheinbaren« wissenschaftlich-methodischen Ansatz kritisiert worden, der »in seiner medialen Form kaum greifbar ist«, es handele sich hier um eine Präsentation, »weniger um einen Prozess der Erforschung« (Sieber 2016: 122).

Christian Hißnauer weist zu Recht darauf hin, dass das Reenactment in Deutschland Vorläufer hatte (siehe Hißnauer 2010: v.a. 301ff., u. Hißnauer/Schmidt 2013: 299ff.). Er verweist z.B. auf einen Solitär in der deutschen Filmgeschichte: auf den bereits erwähnten Film von Egon Monk *Ein Tag – Bericht aus einem deutschen Konzentrationslager1939* aus dem Jahre 1965, in dem theaterhaft verfremdet ein kaum verbalisierbarer Ausschnitt aus dem KZ-Alltag nachgestellt wird. Ende der 60er hat sich im Fernsehen dann mit dem »Dokumentarspiel« ein Genre herausgebildet, das sehr in Vergessenheit geraten ist, aber trotzdem innovative Formen des Reenactments erprobt hat. Der Autor Dieter Meichsner verschränkt 1968 in *Novemberverbrecher* (über die »Dolchstoßlegende«, Regie: Carlheinz Caspari) Archivmaterial mit nachgestellten Spielszenen (siehe Hickethier 1980: 280). Verschiedene Protagonisten, die aus einem Besprechungszimmer kommen, berichten von den Geschehnissen, die Szenen täuschen also in ihren Nachstellungen nicht eine perfekte Abbildung der Ereignisse vor, sondern widersprechen sich und bieten verschiedene Sichtweisen an. 1969 werden in *Der Fall Liebknecht – Luxemburg* (Regie: Theo Mezger) in stilisierten Kulissen die Tatnacht und in realistischeren Kulissen der spätere Gerichtsprozess nachgezeichnet – wieder wird einerseits mimetisch nachgestellt, andererseits verfremdet, um die Urteilskompetenz des Zuschauers nicht

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zu korrumpieren (Hißnauer 2010: 305f.). 1971 erscheint Franz-Peter Wirths zweiteilige Produktion *Operation Walküre*, in der Schauspieler, die vorher noch in der Maske gezeigt wurden, einzelne Szenen des Attentatsgeschehens spielen, die sich mit Interviews bzw. Zeitzeugenberichten abwechseln, ein Jahr später Rolf Hädrichs Film *Erinnerung an einen Sommer in Berlin* (über Deutschland zur Zeit der Olympischen Spiele in Berlin), der Interviews in Kulissen stattfinden und nahtlos in Spielszenen übergehen lässt, die einem Kapitel aus dem autobiographischen Roman *You can't go home again* von Thomas Wolfes (1940) entnommen sind. Dokumentation und Spiel werden differenziert ineinander verwoben (Hißnauer/Schmidt 2013: 301f.). Bodo von Borries weist außerdem auf Erwin Leisers Film *Die Mitläufer* (1983/84) hin, der NS-Wochenschauaufnahmen durchsetzt mit fiktionalen Szenen aus dem Alltagsleben damaliger einfacher Bürger (von Borries 2001: 224).

Das Reenactment als Mittel einer erkenntnismäßigen Erschließung von Geschichte beschränkte sich also bis Ende der 90er Jahre und damit bis zum Zeitpunkt der Dreharbeiten zu *Black Box BRD* auf wenige und z.T. noch stark an das Theater angelehnte Versuche, die letztlich ohne nennenswerten Einfluss auf die späteren Entwicklungen blieben. Wenige Jahre danach erlebt die Entdeckung des Reenactments für die historische Analyse einen Boom: Jetzt entstehen die immer wieder als Beispiele herangezogenen Produktionen wie *The Battle of Orgreave* von Jeremy Deller (2002), *The Milgram Reenactment* von Rod Dickinson (2002), *1971* von Johanna Hamilton (2004) oder *Die letzten Tage der Ceausescus* von Milo Rau (2009). Dies wirft ein Licht auf den ästhetischen Formfindungsprozess Veiels. Einerseits konnte er sich nicht abstützen auf eine bewährte Tradition des historischen Reenactments. Wie wir sehen werden, ist z.B. auch das seinen Arbeiten knapp vorausgehende Doku-Drama nicht geeignet gewesen, ihm für seine eigenen ästhetischen Versuche Vorbilder zu liefern. Die Reenactments in *Black Box BRD* weisen eine Form auf, die genuin für dieses Projekt entworfen wurde und insofern einen eigenständigen filmgeschichtlichen Beitrag in der Entwicklung dieser gestalterischen Gattung darstellt.

Bisher ist es kaum gelungen, das Reenactment konsistent zu definieren. »Für die Hinwendung zum neu entdeckten Paradigma der Geschichte und zur Praxis des ›Geschichte Aufführens‹ steht vielerorts kein angemessenes begriffliches Instrumentarium bereit«, stellt Günther Heeg 2014 fest und weist auf die sehr heterogenen, sich z.T. auch widersprechenden Definitionsversuche der letzten Jahre hin: »Zu den prominentesten unter ihnen zählt der Begriff der ›Vergegenwärtigung‹ und mehr noch der ›Verlebendigung‹ des ›toten‹ Vergangenen sowie die Propagierung von dessen ›unmittelbarem körperlichen Erleben‹« (Heeg 2014: 11). Andersherum wird betont, Reenactments seien weniger die Nachstellung einer (ohnehin physisch nicht wiederholbaren) Vergangenheit als vielmehr eine »Handlung, die das Narrativ eines vergangenen Ereignisses mit dessen symbolischer Tragweite« aufgreife (Harten 2012: 26), also keineswegs eine sinnliche Gegenwart herstelle, sondern eine Semantisierung des historischen Vorgangs betreibe (Sieber 2016: 121). Manfred Hattendorf hatte bereits 1999 das Reenactment – eher beschreibend als definierend – als einen von vier Aspekten der Geschichtsdokumentation und als das »Nachstellen einer Szene mit Hilfe von Darstellern oder Schauspielern« kenntlich gemacht (Hattendorf 1999: 222). Was heißt aber »Nachstellen«? Ist eine vollständige Wiederholung aller Details des Ereignisses gemeint oder eine Andeutung mit

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

einzelnen wenigen Realien der einstigen Situation? Vor allem: Wer sind die »Darsteller« im Unterschied zu den »Schauspielern«? Sind hierbei auch die historischen Akteure selber (wie z.B. in *Shoah*) gemeint? Christian Hißnauer ist bereits präziser: »Es handelt sich [bei dem Reenactment] um von den Protagonisten oder Schauspielern (nach)gespielte Szenen, die so oder ähnlich stattgefunden haben oder sehr wahrscheinlich hätten stattfinden können. Re-enactments sind also keine frei erfundenen Spielszenen – wobei die Grenzen aber fließend sind« (Hißnauer 2011: 250). In der letzten Formulierung deutet sich bereits der Konflikt an: Wie weit darf ein Reenactment in seiner erfinderischen Ergänzung gehen? Wie lange lässt sich tatsächlich von einer *Re*-Inszenierung sprechen, wo beginnt die sich vom Dokument endgültig absetzende Fiktion? Angesichts dieser Schwierigkeiten, das Reenactment auf kategorische Eigenschaften zu fixieren, schlägt Ulf Otto vor, es gar nicht erst »als ein theoretisch abzugrenzendes Genre auf eine Formidentität festzulegen, sondern stattdessen als eine zeitgenössische *Geste* auf seine historische Kontingenz hin zu untersuchen« (Otto 2012: 231).

Weiterzuführen scheint hier ein Ansatz, den Maria Muhle auf der Tagung *Do it again – Reenactment im Dokumentarfilm* 2016 in Zürich in ihrem Vortrag *Die Gretchenfrage des Reenactments* ausgeführt hat.[17] Sie möchte einen Weg aus dem Dualismus von Identifikation mit dem vergangenen Ereignis durch immersive Erfahrungen, Emotionalität, Sinnlichkeit einerseits und kritischer, distanzierender Ästhetik (zum Zwecke der Dekonstruktion naiver Wahrheitsauffassung) andererseits weisen, indem sie Formen einer Reinszenierung nachzeichnet, »die die Exaktheit ihrer Wiederholung nicht von Anfang an einer kritizistischen Verfremdung aufgibt, sondern vielmehr erprobt, inwiefern gerade eine genaue, hypermimetische […] Nachahmung das Potenzial hat, Platz für jene Differenzen oder Prozesse zu schaffen, die sich im Vollzug des Reenactments ereignen«. Sie greift einerseits die klassische Stoßrichtung der Nachstellung auf, die durch einen affektiven Bezug zur Vergangenheit diese dem Rezipienten näherbringen und Anschaulichkeit generieren soll, andererseits betont sie die Notwendigkeit, sich von einem naiven Verständnis des Reenactments als Wiedergabe historischer Wahrheit abzugrenzen, sondern vielmehr durch die präzise Mimesis des historischen Vorganges dessen medialisierte Konstruktion mitzuvollziehen. Die Arbeiten Milo Raus gehen für Maria Muhle in dieser Hinsicht viel weiter als Dellers *The Battle of Orgreave* oder Dickinsons *Milgram Re-enactment*: Diese Projekte zielten letztlich immer noch darauf ab, falsche Berichterstattungen zugunsten der »wirklichen« Wahrheit zu entlarven, während es Rau nur darum gehe, das Ereignis noch einmal präzise nachzuahmen, um darin das eigene Verhältnis zur Generierung des Bildes zu beobachten. Inwieweit diese bewusste Erfahrung des Konstruktionsprozesses tatsächlich dazu führt, die Vergangenheit – so Muhles Anspruch – verständlicher zu machen, bleibt allerdings offen. Inke Arns beschreibt in diesem Sinne in ihrem Aufsatz *History will repeat itself* (2008) noch differenzierter das Verhältnis von Identifikation und Distanzierung als eine prozessuale Abfolge, in der sich historische Erinnerung ereignen kann: Durch die »Löschung« der sicheren »Distanz zwischen abstraktem Wissen und persönlicher Erfahrung, zwischen dem Damals und dem Heute, zwischen dem Anderen und dem Selbst« im Moment der Nachstellung verbinde sich der Rezipient mit seinem Gegenstand (Arns 2008: 60). Erst

17 Siehe https://blog.zhdk.ch/zdok/2016/die-gretchenfrage-des-reenactments/

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

in diesem Augenblick – und nicht durch distanzierte Reflexion – könne er aber die Distanz erfahren, die zur Vergangenheit besteht, und die eigene, über mediale Instanzen vermittelte Erinnerungstätigkeit realisieren. Steve Rushton sieht diesen Ansatz als »das zentrale Thema von Reenactments als Kunstform«: »Diese Tendenz fragt danach, wie Erinnerung permanent neu strukturiert wird – und das nicht nur von Filmregisseuren und Reenacteurs, sondern auch von uns persönlich, als vermittelnde und (medial) vermittelte Subjekte« (zit. ebd.).

Noch bevor dieser Diskurs über Begriff, Form und Funktion des Reenactments einsetzt, erprobt Andres Veiel bereits in *Black Box BRD* sehr spezifische eigene Möglichkeiten nachstellender Inszenierung, die ihre Beleuchtung durch die erwähnte, sich zeitgleich entwickelnde Ästhetik hybrider Geschichtsdokumentation erfährt.

Die Formen des Reenactments in *Black Box BRD* sind sehr differenziert und reichen von fast unmerklichen Details wie dem Gruß zwischen der Pförtnerin der Deutschen Bank und Herrhausens früherer Sekretärin Pinckert bei ihrem Betreten des Bankgebäudes bis zu längeren und wiederholten Motiven wie der Wagenkolonne Herrhausens, die an verschiedenen Orten in Frankfurt zum Einsatz kommt und die Hälfte aller Reenactments des Films im engeren Sinne ausmacht. Schon in dieser Differenziertheit besteht ein wesentlicher Unterschied zu vielen anderen Filmen, die Reenactments verwenden. In der Regel wird deutlich die Spielszene vom dokumentarischen Bericht und vom Interview getrennt, d.h. Interview, Archivmaterial und Spielszene bilden eigene, separate Kategorien, die sich innerhalb des Films einander ablösen. In *Black Box BRD* verhält es sich anders: Die Dokumentation selber ist durchsetzt von Einstellungen, die innerhalb der empirischen Darstellung eines Sachverhalts Aufnahmen enthalten, die nachgestellt sind – auch wenn es sich nur um wenige Handgriffe einer Person (z.B. um die im realen Konferenzraum der Deutschen Bank stattfindende Sitzungsvorbereitung durch die Sekretärin) oder um einige Personenbewegungen an einem Ort (in der Eingangshalle der Bank) handelt. Solch eine Darstellung dokumentiert, zugleich fingiert sie aber auch – mit dem Ziel, den Eindruck von dem thematisierten Sachverhalt zu vertiefen. Das korrekte Zurechtrücken des Bleistifts auf dem Deutsche Bank-Block schafft keine spannungserzeugende Spielhandlung und ahmt auch nicht einen konkreten historischen Vorgang zwecks Veranschaulichung nach (diese könnte auf Stift und Block problemlos verzichten), sondern ruft für einen kurzen Moment eine Qualität des Arbeitsmilieus Herrhausens auf, die ein charakteristisches Licht auf sein Wirkungsfeld wirft. Wenn Traudl Herrhausen in ihrem Haus hinter einem großen Fenster gezeigt wird, wie sie scheinbar dem Wagen ihres Mannes nachschaut (0.02.23), dann ist unmissverständlich signalisiert, dass es hier um eine Inszenierung geht – ihr Mann ist seit vielen Jahren tot –, dass es sich zugleich aber auch nicht um reines Spiel handelt – Frau Herrhausen ist keine Schauspielerin, die Szene ist auch nur ganz kurz und aus der Distanz aufgenommen und kann keinerlei Spielhandlung ersetzen. Eine spielfilmentsprechende Identifikation des Zuschauers mit der Nachstellung wird durch solche Sequenzen also gezielt durchbrochen – es wird immer bewusst gemacht, dass der Moment inszeniert ist. Die Zielsetzung solcher Reenactments ist also nicht in einer Verlebendigung des Gegenstandes im Sinne einer identifikatorischen Vereinnahmung des Zuschauers zu sehen, der dem Inhalt nahekommen, ihn vor allem emotional intensiv erleben und nicht an Lücken und Fragmenten hängen bleiben soll. Es geht durchaus um emotio-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nale Wahrnehmung, aber zum Zwecke einer vertieften Erkenntnis des Gegenstandes. Wenn z.B. die Eltern von Wolfgang Grams in ihrem Auto sitzen und durch einen Wald fahren (1.31.56), dann simuliert diese Szene die letzte Fahrt zu ihrem Sohn – sie wird aber nicht durch Schauspieler fingiert, es geht Veiel hier um die von diesem schweren Weg betroffenen Menschen selbst. Es ist klar, dass diese Fahrt schon lange her ist, und dennoch bringt die Aufnahme die Eltern in eine Situation, die in einem Zusammenhang mit dem damaligen Ereignis steht. Obwohl die Szene gestellt ist, erfindet sie nicht, täuscht nicht Unmittelbarkeit vor, sondern versetzt den Zuschauer in die Lage, in den Gesichtern der betroffenen Persönlichkeiten etwas von der Realität des damaligen Geschehens wahrzunehmen. Veiel beschreibt solch eine Inszenierung als eine Ermöglichung von Beobachtung: »Der Hauptunterschied zum Doku-Drama ist zunächst, dass ich nicht mit Schauspielern arbeite, d.h. dass ich Menschen in eine Situation zurückbringe, in der sie so handeln, wie sie das gewohnt waren. Schon am Anfang: Die Sekretärin sortiert Akten, eine andere Mitarbeiterin legt den Stift zurecht und präpariert das Vorstandszimmer – das heißt ich nehme eben nicht einen Schauspieler, der jetzt von außen kommt, dem ich Anweisungen gebe, sondern ich führe Menschen dahin, wo sie etwas tun, was sie immer getan haben, und dabei beobachte ich sie. Und dadurch, dass sie das viele Jahre ihres Lebens, Jahrzehnte getan haben, ist es auch nicht ein Anlauf, d.h. Frau Pinckert kam – an dem Turm ist sie zwanzig Jahre ihres Lebens genau da morgens vorbeigegangen, hat gegrüßt und ist in den Fahrstuhl und in die oberste Etage gefahren, und genau das tut sie jetzt für die Kamera wieder, obwohl sie seit einigen Jahren pensioniert ist. Ich glaube, das merkst du – das ist so meine Hoffnung -, dass dies ein organisches Reinszenieren ist« (Interview, 01.06.2018: 433).

Der gravierende Unterschied zu Produktionen wie Breloers *Todesspiel* oder Knopps Fernsehdokumentationen zeigt sich vor allem an den längeren Reenactment-Passagen, insbesondere den mehrfach wiederholten Aufnahmen der Wagenkolonne. Diese Sequenzen rücken den Film – auch wenn sie zusammengerechnet nur 3 $\frac{1}{2}$ Minuten ausmachen – am stärksten in die Nähe zum Doku-Drama oder sogar zu den History-Formaten im Fernsehen. Man sieht drei Wagen in effektvoller Staffelung hintereinander, z.T. auch mit quietschenden Reifen, identifiziert den mittleren Wagen mit dem Mercedes Herrhausens, erlebt Tempo, Macht, elitäre Eleganz und erwartet fast eine theatralische Handlung in Richtung eines Beschusses, einer Verfolgungsjagd oder einfach nur des Aussteigens einer beeindruckenden Person und ihres Ganges in das Bankgebäude. Solche Erwartungen werden aber konsequent unterlaufen: Die Fahrt bleibt Ausschnitt und wird nicht in eine echte Spielhandlung überführt. Der größte Unterschied zum gewöhnlichen Reenactment – z.B. im Doku-Drama – besteht darin, dass es keinen gespielten Herrhausen gibt (in *Todesspiel* z.B. werden alle maßgeblich an den Ereignissen Beteiligten – von Gudrun Ensslin bis zu Helmut Schmidt – von Schauspielern dargestellt). Dieser Umstand ist von entscheidender Bedeutung. Er zeigt, dass es Veiel nicht darum geht, fehlendes Anschauungsmaterial zu ersetzen – im Gegenteil: Durch Vermeidung einer vorgetäuschten Sichtbarkeit Herrhausens wird ein Imaginationsraum geschaffen, der den Zuschauer sich diese Person anhand der mitgelieferten Bildsignale aktiv vorstellen lässt. Die Wagenkolonne erfüllt diesen Zweck: Sie unterbreitet dem Zuschauer einige Bildgesten, die Herrhausen bzw. seine Tätigkeit charakterisieren und nicht abbilden: Schnelligkeit, Energie und damit die Dynamik seiner

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Initiative, das Herausgehobene (und Isolierte) seiner Macht, entschiedener Antrieb bei der Umsetzung seiner Ziele. Diese Eigenschaften werden nicht durch inhaltliche Kommentare vermittelt, sondern durch die Bewegung der Kolonne, die Undurchdringlichkeit der Wagenfenster und den grau-metallischen Glanz der Karossen, durch die mit der Marke Mercedes verbundenen Konnotationen und die atmosphärische Ausstrahlung der Architektur (kühl, betoniert, verglast, überdimensional in die Höhe ragend), durch die sich die Kolonne bewegt.

Dabei bleibt es aber nicht: Die Darstellung der drei Fahrzeuge ist noch wesentlich differenzierter, als es zunächst den Anschein hat. Die Kolonne wird immerhin neun Mal in Szene gesetzt – allerdings immer sehr verschieden und in anderen Kontexten. In der ersten Sequenz ist es früher und heller Morgen und nachgestellt wird die Fahrt in den Tod. In der zweiten wird tatsächlich ein Abschnitt des Dienstweges gezeigt, der mit dem Einfahren in die Tiefgarage der Deutschen Bank endet. In einer weiteren Einstellung sehen wir die Fahrzeuge auf der Stadtautobahn von hinten – dann bei der Ankunft in Frankfurt, dessen Skyline als Silhouette vor rötlich leuchtendem Abendhimmel erscheint. Aus dem Off spricht Pater Augustinus über die Todesahnungen seines Freundes und zitiert ihn mit den Worten: »Letztlich sind wir in der Hand Gottes« (1.14.05). Die fünfte Sequenz ist grobkörnig und schwarzweiß, insofern stark verfremdet. Sie geht in eine Nahaufnahme der Fenster von Herrhausens Wagen über – aus dem Off diesmal unterlegt mit Thomas R. Fischers Frage: »Was war es denn nun wirklich? Wie wurde er zum Ziel?« (1.15.09). Dann folgt in gleißendem Sonnenlicht die schnelle Fahrt auf dem Flughafen zum Flieger, der sich direkt im Anschluss in die Luft erhebt (die Reise zum mexikanischen Staatschef Hurtado simulierend). In der siebten Sequenz fährt die Kolonne in ein tiefblaues, abendliches Dunkel hinein, in der achten sieht man sie im nächtlichen Dunkel zwischen Frankfurter Bürotürmen – vorher berichtet die Sekretärin von Herrhausens wortlosem Abschied an seinem letzten Abend in der Bank –, und die letzte Einstellung zeigt nur noch das Anlassen der Motoren beim morgendlichen Aufbruch, der bereits in der ersten Sequenz dargestellt worden war. Wieder sieht man den Straßenabschnitt, auf dem das Attentat ausgeübt wurde, diesmal allerdings bleibt die Straße leer, die tödliche Katastrophe muss der Zuschauer selber imaginieren.

Das Motiv der Wagenkolonne individualisiert sich also jeweils von Einstellung zu Einstellung: In der Fahrt zur Bank, die in die Aufnahmen der Tiefgarage einmünden, dominieren Bilder einer eleganten, offensiven, fast überheblichen Mercedes-Phalanx, die einem Werbeclip von Daimler hätten entnommen sein können; dann wird dieser aggressive Duktus schon deutlich zurückgenommen, indem man in der nächsten Einstellung die Wagen von hinten sieht; bei der Ankunft vor der Skyline fährt die Kamera gar nicht mit, sondern nimmt die Wagen von der Seite auf und löst sie ab durch die atmosphärisch dichte Aufnahme Frankfurts, die – natürlich unterstützt durch die Schilderungen des Paters – zu gedanklichen Reflexionen anregt; die grobkörnige, schwarzweiße Verfremdung mit Nahblick auf Herrhausens Fenster wirkt wie aus einer versteckten Überwachungskamera aufgenommen und vermittelt eher die Perspektive des Verfolgers als Herrhausens; auf dem Flughafen wird die Wagenkolonne wieder von der Seite aufgenommen, diesmal aber in einer äußerst dynamischen Anfahrt zum Flugzeug, dessen Start zu dem Vorgang noch dazu gehört; die nächtliche Fahrt in einem letzten bläulichen Schimmer zwischen den Türmen Frankfurts mit ihren zahlreichen

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Lichtern und der zugleich dunklen Macht der Architektur vermittelt einen fast unwirklichen Eindruck von Melancholie und anfänglicher Transzendierung der physischen, materiellen Existenz Herrhausens; das Anlassen der Motoren ganz zum Schluss ist eine direkte Wiederholung der ersten Sequenz, schafft also eine Rahmung, die aber nicht statisch ist, sondern eine Veränderung erfährt: Die Fahrt selber wird diesmal nicht mehr ausgeführt.

Mit den sich in den Sequenzen manifestierenden unterschiedlichen Handlungs- und Lebensszenarien des Vorstandssprechers verändert sich also auch die Wahrnehmungsperspektive auf sie, der Zuschauer ist an dem Aufbau des Bildes von Herrhausen beteiligt: Wird er von der Macht des Bankers zunächst fast attackiert, begleitet er Herrhausen später ruhig beobachtend, gliedert ihn dann – entsprechend seinem inneren Zustand zum thematisierten Zeitpunkt – in einen größeren biographischen Reflexionszusammenhang ein; realisiert den Blick einer unbekannten, Herrhausen vernichten wollenden Instanz; wird trotzdem Zeuge einer durch die Fahrbewegung und die Lichtverhältnisse auf dem Flughafen äußerst dynamischen und »strahlenden« globalen Initiative, um sich am Ende in einem sich verdunkelnden und irreal werdenden Gesamtbild von Fahrzeugen, Türmen, Lichtern, Himmel, Nacht von der Szenerie der gegenständlichen, fest umrissenen, tagespolitischen »Realität« mit der schmerzlichen Vorahnung eines drohenden Verhängnisses abzulösen.

Die mehrfach in Szene gesetzte Wagenkolonne fungiert also nicht als ein emblematisches Zeichen zum Zwecke der Wiedererkennbarkeit der Herrhausen-Passagen unter dem Signum eines vorgefassten Werturteils (der kapitalistische Banker mit Mercedes-Aufgebot). Ohne dass eine Spielhandlung inszeniert wird, enthält diese Abfolge eine erzählerische Struktur, die eine geschlossene Figur bildet, in der sich ein biographischer Weg mitteilt – ohne selbst ausgesprochen zu werden: Auf 89 Minuten (wenn man die erste und die letzte Fahrzeug-Einstellung als Eckpunkte nimmt) verteilen sich neun Sequenzen von insgesamt nur 3 $\frac{1}{2}$ Minuten, die also nur Anstöße bilden – Fragmente, die der Zuschauer durch seinen produktiven Mitvollzug wie bei einem Gemälde, das mit wenigen Strichen eine charakteristische Ausdrucksgestalt erzeugt, zu einem Ganzen fügt. Man erlebt durch die Aufnahmen durchgehend eine Persönlichkeit, die auf dem Weg ist, einen Willen, der entschlossen und energisch auf ein Ziel hinarbeitet – zugleich ist dieser Weg in sich differenziert, gegliedert und wandelt sich vom fast elitären, reifenquietschenden Aktivismus über biographische Selbstreflexionen, eine sozial bedeutende, aber extrem umstrittene Initiative bis zur lebensgefährlichen Bedrohung und zu Grenzerfahrungen, in denen sich der Tod ankündigt. Wenn Heinrich Breloer von seinem Verfahren sagt: »Wir machen für die Zuschauer ein Ganzes daraus und geben ihnen ein Stück aufgelöster Geschichte zurück«, so wählt Veiel einen ganz anderen Ansatz: Er signalisiert durch die Kürze, Bruchstückhaftigkeit und Unzugänglichkeit (der Protagonist bleibt hinter den Fenstern unsichtbar) des anschaulichen Angebots, dass eine sinnliche Ganzheit eine Illusion wäre, und ermöglicht dem Zuschauer statt ihn einer narrativen Suggestion zu unterwerfen durch gesteigerte Eigenaktivität anhand weniger symptomatischer Anstöße selber einen Zusammenhang zu bilden, der nicht als fertige Gestalt präsentiert wird, aber auch nicht verneint wird. Die Fragmente belegen nicht die Unmöglichkeit einer Annäherung an das Geschehen, sondern enthalten

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

komprimierte, signifikante Gesten, die in der nur produktiv herzustellenden Verbindung mit den jeweils anderen Einstellungen eine Aussage formulieren.

Wie schon bei Errol Morris' *The thin blue line* stoßen wir hier also auf eine Synthese von faktischem Bericht und Fiktion, durch die eine Zusammenhangserkenntnis angestrebt wird, in der die Verbindlichkeit der Empirie eine Grundlage der Untersuchung bildet, aber erst die Ergänzung durch inszenatorische, z.T. sogar fingierende Mittel eine essenzielle Einsicht möglich macht. Die Diskontinuität der Ereignisse wird nicht übermalt, sondern als Ausgangspunkt für die innere Nachbildung einer Dramaturgie biographischer Entwicklung aufgegriffen, an die Stelle von Dekor treten Leerstellen, die dem Zuschauer produktive Reflexionsprozesse ermöglichen und ihn zu einem Nachdenken über die Hintergründe der Ereignisse anregen. Der Unterschied dieses ästhetischen Ansatzes zu den Methoden des Doku-Dramas wird sofort evident, wenn man die letzte Spielszene über die Entführung Hanns-Martin Schleyers in *Todesspiel* mit der letzten die Wagenkolonne Herrhausens betreffende Einstellung in *Black Box BRD* (1.31.29) vergleicht: Während man im ersten Fall Zeuge der minutiös nachgespielten, bildfüllenden Hinrichtung Schleyers wird (Teil II, 1.26.59), sieht man im zweiten Fall eine leere Straße. Elf lange Sekunden verharrt der Kamerablick auf diesem Schauplatz, auf dem nichts passiert: still, ohne kommentierende Erklärung. Andres Veiel setzt hier erneut ganz auf die Einbildungskraft des Zuschauers, der mit diesem leeren Straßenabschnitt allein gelassen wird – die Anschauung des durch die Aufnahme angesprochenen Geschehens und seines biographischen Hintergrundes wird ganz in die Entscheidung und Verantwortung des Rezipienten gelegt.

Solche produktiven Freiräume sind vom Doku-Drama und anderen ähnlichen Reenactment-Formaten nicht intendiert – hier setzt häufig auch die Kritik an ihnen an: »Widersprüche, nach wie vor offene Fragen und vor allem die Konsequenzen des ›Deutschen Herbstes‹ [… kommen in *Todesspiel*, A.B.] nicht vor« (Steinle 2009: 153), »es gibt keine Leerstelle, keine offenen Fragen, keine Möglichkeit zum Einhaken, zur Phantasie für eigene Bilder, jegliche Vorstellung wird besetzt« (Wirtz 2008: 22). Es ist sehr aufschlussreich, welche Entwicklung seit den ersten Versuchen des Doku-Dramas der Anteil an nachgespielten Szenen in den Filmen Breloers und Königsteins genommen hat: Waren es beim *Beil von Wandsbek* Anfang der 80er noch 24,9 %, steigerte er sich bis zum *Todesspiel* auf 73,8 %, in *Speer und Er* (2005) beträgt er sogar 82,6 %[18] – angesichts der ca. 7 % in *Black Box BRD* wird der Unterschied hier offensichtlich. An die Stelle von Analyse, historische Reflexion, Zusammenhangsbildung tritt der starke Effekt, der z.B. in *Todesspiel* in dem Hantieren der Terroristen mit den Waffen erzeugt wird, obwohl solche Szenen für eine Darstellung der Vorgänge völlig überflüssig gewesen wären und letztlich nur ein an Spielfilme gewöhntes Unterhaltungsbedürfnis bedienen. Der Zuschauer wird von einer Flut von Bildern überwältigt, die durch ihren »konkretistischen Illusionismus« (Koch 2003: 226) eine Anschauung der historischen Situation suggerieren, diese aber durch Affekterzeugung in Wirklichkeit verstellen.

Die Schwierigkeit liegt bei diesen Strategien vor allem darin, dass letzten Endes der Unterschied zwischen Wahrnehmung und Erfindung verschleiert wird, anstatt ihn

18 Siehe Hißnauer/Schmidt 2013: 311; untersucht wurden hier jeweils die ersten 30 Minuten.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

produktiv kenntlich zu machen. Gerald Sieber konstatiert: »Das Tabu der Darstellungsreichweite oder -vielfalt von Reenactments ist mittlerweile soweit aufgebrochen, dass komplette Schauspielszenen (ohne paralleler Sprecherbegleitung), welche entkontextualisiert von Spielfilmszenen eigentlich nicht mehr zu unterscheiden wären, in die Dokumentation aufgenommen sind, weshalb es zunehmend problematischer wird eine klare Grenze zwischen hybriden massenmedialen Geschichtsdarstellungsformaten zu ziehen« (Sieber 2016: 139). Horst Königstein hat selber einmal den Unterschied seines Ansatzes gegenüber dem (wesentlich wirkungsmächtigeren) Vorgehen seines Kollegen Heinrich Breloer herausgestellt: »Was Heinrich interessiert, was mich wirklich nicht so interessiert: die absolute Verdoppelung der Realität. Die Leute müssen 100 %ig so aussehen wie auf dem Foto. Also Heinrich ist an absoluter Verwischung der Ebenen interessiert. Ich nicht« (zit. in Hißnauer/Schmidt 2013: 320). Eine solche »Verwischung« hat Konsequenzen: »Das Zeigen ersetzt das Erklären. Der Gestus des Zeigens suggeriert, dass sich Geschichte in ihrer Faktizität erweist, nicht in ihrer Deutung. Das Bild inszeniert sich als selbstevidentes Zeugnis« (Hißnauer 2012: 374). Der Zuschauer verwechselt durch solche filmischen Strategien die konsistente Abfolge der Bilder mit dem Zusammenhang selbst, auf den sie verweisen. Paradoxerweise werden durch diesen Vorgang die eigentlichen Protagonisten der Geschichte, die ja besonders nah und anschaulich präsentiert werden sollen, zu exemplarischen Statthaltern einer teleologischen, verständlichen und vor allem spannenden Narration, die der tatsächliche Darstellungszweck ist. Gerald Sieber hat herausgearbeitet, dass durch die beschriebenen Reenactment-Methoden keineswegs eine Subjektivierung der Protagonisten entsteht, sondern an die Stelle ihrer individuellen Charakterisierung eine schemenhafte Verdinglichung tritt, welche die Figuren zu statischen, psychologisch durchschaubaren Stellvertretern macht, die sich weitgehend in Phrasen statt in Dialogen verständigen – letztlich also zu Statisten der Geschichte, nicht zu ihren individuellen Akteuren (Sieber 2016: 140-164).

Veiels genuiner ästhetischer Ansatz, Situationsnachstellung und Dokumentation, fiktionales Spiel und Empirie miteinander zu verbinden, äußert sich besonders prägnant in einer eher unscheinbaren, kurzen Szene, die durch dieses synthetische Vorgehen eine besondere poetische Qualität erlangt. Sie betrifft den tragischen Endpunkt der Biographie Herrhausens: die Nacht vor dem Attentat. Die Szene wird wieder subtil eingeleitet, indem Hilmar Kopper schildert, wie Herrhausen seiner Beobachtung nach »zu sehr angehoben« und die Bodenhaftung »in einen Höhenflug hinein« verloren habe (1.27.23). Daraufhin sieht man die Spitzen der beiden Türme – diesmal nicht aus dem Hubschrauber aufgenommen, sondern mit ruhiger Standkamera offensichtlich von einem gegenüberliegenden Gebäude aus – in luftiger Höhe vor dem strahlenden Panorama des Sonnenuntergangs: Die Sonne berührt gerade den Kamm des Taunusgebirges, am Himmel ziehen schmale Wolken. Genau in dem Moment, in dem die Sonne hinter den Bergen versinkt, leitet die Montage über in eine Interviewsequenz mit Herrhausens Witwe, die ihren Unglauben zum Ausdruck bringt, mit dem sie damals auf die Niedergeschlagenheit ihres Mannes reagierte, der schließlich formulierte: »Ich weiß nicht, ob ich das überlebe« (1.28.05). Dann folgt die Aufnahme von einem der beiden Türme extrem steil herab, fast senkrecht an ihm entlang in die Tiefe der Straßen (1.28.09). An dieser Stelle setzt die genannte Szene ein (1.28.19): Die Perspektive wechselt nach einem

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

harten Schnitt in das damalige Büro Herrhausens, seine Sekretärin Almut Pinckert tritt an den Schreibtisch und schaltet die Lampe auf ihm aus, sodass es schlagartig dunkel in dem Raum wird. Almut Pinckert verliert sich in diesem Moment ganz im Dunkel des Zimmers, durch die Fenster blickt man aber auf die – nun nächtlich erleuchtete – Silhouette des hohen und oben zur Pyramide zugespitzten Messeturmes sowie auf einzelne andere Hochhäuser. Dann folgt eine sehr komplexe, räumlich bzw. gegenständlich kaum greifbare Einstellung, in der Almut Pinckert sich vor dem Hintergrund der nächtlichen, durch die Fenster in das Büro eindringenden Licht- und Hochhausszenerie auf die Kamera zubewegt, bis sie im Profil ihres Gesichtes und ihres Oberkörpers von einer nicht identifizierbaren Lichtquelle seitlich beleuchtet wird – da sich aber zwischen ihr und der Kamera offensichtlich noch eine Glastür befindet, auf der ebenfalls die Spiegelungen von einzelnen Lichtern aufleuchten, wird sie auch von vorne überlagert von Lichtreflexen. Die ganze Gestalt ist also eine transparente Erscheinung der vertrauten, jahrelang mit Herrhausen zusammen arbeitenden Frau, die sichtbar wird, durch die sich aber der Blick zugleich in eine andere, nächtliche, lichtdurchsetzte Welt richtet. Aus dem Off hört man ihre ernste, traurige Stimme, die den letzten Moment ihrer Begegnung mit Herrhausen beschreibt: »Und dann hat Herr Dr. Herrhausen ganz gedankenverloren und richtig abwesend das Büro verlassen, ohne dass man sich verabschieden konnte« (1.28.27). Der Blick richtet sich anschließend immer noch aus der Höhe herab auf die hell erleuchtete Alte Oper und die vielen Straßenlaternen auf ihrem Vorplatz – wie in eine andere Zeit und Wirklichkeit hinein. Die Kamera bewegt sich dann – durch die Fahrstuhlfenster auf die gegenüberliegende Fassade mit einzelnen beleuchteten Büros blickend – langsam in die Tiefe, um zuletzt in die bereits erwähnte nächtliche Fahrt mit der Wagenkolonne durch das irreale Dunkelblau zwischen den schwarzen Türmen und den vielen Lichtpunkten hindurch überzuleiten.

Die Äußerung Koppers gibt also bereits das Motiv vor, das dann in einer differenzierten Komposition von Bildern, Stimmen, Geräuschen (mehrere der Bildeinstellungen sind unterlegt mit einem durchgehenden diffusen Rauschen der aus der Tiefe heraufklingenden Straßen) und Bewegungen sich immer stärker verdichtend durchgeführt wird: den Verlust der Verbindung mit der physisch-diesseitigen Welt. Die »Höhe« des biographischen Standpunktes versinnbildlicht Veiel durch die Höhe der Türme, sie ist aber unmittelbar verbunden mit dem Ausblick des Untergangs – im Bild des Sonnenuntergangs genauso wie in dem Ton des schmerzhaften Abschieds der Sekretärin von Herrhausen und der langsamen Bewegung an den Türmen herab in die Tiefe. Dieses Herabsteigen aus der Höhe ist zugleich ein Ende, das mit einem Prozess der Transzendierung verbunden ist: Die Sekretärin erscheint als Kontur, die sich in Licht und Dunkelheit verliert – als ob man in ihrem Bild die Perspektive Herrhausens selbst einnähme, der sie gar nicht mehr richtig wahrnimmt, sondern »gedankenverloren« das Zimmer verlässt, sich innerlich also in einer eigenen Welt bewegt. Durch die Spiegelungen, die an die Stelle von Wänden tretenden Fenster, die Dunkelheit und die Lichter in ihr findet eine Enträumlichung statt, selbst die körperlich in Erscheinung tretende Protagonistin löst sich in Linien, Licht und Stimme auf, sodass an ihr so etwas erlebt wird wie der Weg, den Herrhausen bis zum nächsten Morgen selber gehen wird. Auch der Alten Oper kommt die Rolle einer merkwürdigen räumlich-zeitlichen Entgrenzung zu: In ihrer prunkvollen, aus ganz anderen Zeiten stammenden Architektur und ihrer

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

strahlenden Beleuchtung scheint dem Zuschauer aus der Tiefe das Relikt einer untergegangenen Welt voller (illusorischem Theater-)Glanz und Zauber entgegen – wie eine Erinnerung an eine Vergangenheit, die spätestens mit dieser Nacht für immer verloren geht. Der Blick in die Büros beim Herunterfahren wirkt ganz ähnlich wie ein tableauartiger, distanzierter Rückblick in die ambitionierte Geschäftigkeit der eigenen Arbeit, zu der man selber aber nicht mehr gehört, und unten auf der Straße leitet einen das tiefe Violett-Blau in eine Ferne, in die man sich haltlos verliert.

Die Abfolge der Einstellungen vermittelt dem Zuschauer die biographische Situation Alfred Herrhausens, der sich anschickt, diese räumliche Welt zu verlassen. Die Montage wechselt zwischen Interview, aktuellen Aufnahmen des Ortes und einem Reenactment. Auch hier wird aber nicht eine Spielszene im eigentlichen Sinne inszeniert, sondern mit Almut Pinckert tritt eine Protagonistin auf, die tatsächlich an den faktischen Ereignissen beteiligt war und sogar mit einer im Interview formulierten Äußerung zu Wort kommt. Dennoch ist sofort evident: Die leuchtende Schreibtischlampe, ihr Ausschalten, die Schritte durch das Büro sind sämtlich nachgestellte Vorgänge, die über 10 Jahre nach Herrhausens Tod eigentlich keinen Sinn haben. Trotzdem nimmt der Zuschauer die Aussage nicht – wie sonst üblich – von dem Talking head Almut Pinckerts entgegen, die Situation wird nicht der rein sprachlichen Vermittlung durch ihre Worte überlassen, sondern in diesen äußerst andeutungshaften und poetisierten Bildern vermittelt. Dem Zuschauer wird vom ersten Moment an bewusst gemacht, dass hier zum Zwecke einer ästhetischen Erfahrung etwas »künstlich« nachgestellt wird, zugleich wird aber erlebbar, dass diese Künstlichkeit einem künstlerischen Ausdruck dient, der stärker als auf anderem Wege zu einer Vergegenwärtigung des damaligen Vorgangs führt, der für Herrhausen und auch über ihn hinaus von großer Bedeutung ist.

Der Unterschied zum Reenactment als Spielszene besteht darin, dass Andres Veiel die Nachstellung bewusst kürzer fasst und in einer momenthaften Andeutung belässt. Er setzt auf den verdichteten, sinnlichen Anstoß einer charakteristischen Geste, die bereits einen inneren Vergegenwärtigungsprozess auslösen kann. Interview und Aufnahme der realen beteiligten Person sowie des aktuellen, empirischen Ortes sind direkter Bestandteil des Reenactments, machen es also eher zu einer momenthaften Akzentuierung bzw. Steigerung des Historischen statt zu einem anschaulichen Ersatz. Das Ende Herrhausens und mit ihm eine Vielzahl biographischer, gesellschaftlicher und religiöser Bezüge verdichten sich in diesem kurzen Moment der Aufnahme seiner ihm tief verbundenen Mitarbeiterin in dem dunkel werdenden Büro, weil jedes Detail – vom Löschen der Lampe über die Öffnung in den freien Raum hinter den Fenstern bis zu den unräumlichen Spiegelungen und Auflösungen um die Gestalt der Sekretärin – zu ausdruckshaften Repräsentanten des größeren Zusammenhangs werden.

Diese symbolische Qualität eines Motivs teilt sich Veiel oft im *Gespräch* mit – daraus entspringt dann eine entsprechende Bildfindung, welche die Interviewaussagen in verdichteter Form noch über sich hinausführt, anstatt sie begleitend zu illustrieren: »In der Regel mache ich diese Aufnahmen *nach* dem Gespräch. Im Gespräch habe ich eine bestimmte Emotionalität empfunden, d.h. ich sehe, dass sie [Almut Pinckert, A.B.] das Bild von Herrhausen nicht zufällig im Hintergrund hat. Das muss eine ganz starke Verbundenheit gewesen sein und ich merke, wie sehr sie diese Verbundenheit zur Arbeit, aber auch zu Herrhausen selbst geprägt hat – wie sie gelebt hat in ihrer Arbeit und was

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sie ihr bedeutet hat. Da ist dann die Hoffnung, bestimmte Momente des Gesprächs eben nicht bebildern zu müssen, sondern eigenständig weitererzählen zu können – und dann ist die Frage: Wie mach ich das? Das ist ein Mensch, der auch verlassen wurde – und da frage ich eben nicht: ›Was hat der Tod für Sie bedeutet und was haben sie in dieser Nacht erlebt?‹, und sie hätte gesagt: ›Ich war sehr verloren‹ oder ›Das war ein einsamer Moment‹. Ich habe ohnehin empfunden, dass das enthalten war in dem, *wie* sie etwas erzählt hat – und das hat bei mir zu diesen Bildern geführt: ein Mensch, der alleine ist im Büro, in der Totalen, dann macht sie noch das Licht aus. Ich gehe in diese Dämmerung, ich gehe in die Nacht, ich gehe in eine Verlorenheit, sie ist alleine, die Bank ist leer – man hat dieses Gefühl, und das ergänzt das gesprochene Wort oder es ergänzt es nicht nur, sondern es ist oftmals sogar stärker« (Interview, 01.06.2018: 434). Charakteristisch für diesen Prozess ist, dass das »Spiel« am Ende nicht der Veranschaulichung einer bereits vorher definierten Aussage dient, sondern zum Katalysator für eine ungeahnte, sich aktuell vollziehende Einsicht wird: »Durch meinen Eingriff produziere ich eine Wahrheit, die ich selbst noch nicht voraussehe. Das wäre ein erweiterter Begriff der Inszenierung: […] Dass ich einen Menschen etwas tun lasse, das er so vielleicht nicht tun würde, aber dadurch, dass er es tut, entsteht etwas Drittes« (ebd.).

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass es in *Black Box BRD* letztlich nur sehr wenige Sequenzen gibt, die im eigentlichen Sinne als Reenactment aufgefasst werden können. Andres Veiel arbeitet immer wieder auch mit Einstellungen, die eine Art Zwischenstellung zwischen Dokumentation und Reenactment einnehmen und ein Bewusstsein dafür schärfen, worin sich letztlich nachgestellte Spielszene und ästhetische, forschende Nachzeichnung der untersuchten Gegenstände unterscheiden. Der Film enthält eine Reihe von Aufnahmen, die den Ort des dargestellten, aber vergangenen Ereignisses aufsuchen. Traudl Herrhausen fährt in das Ferienhaus in den Bergen (1.24.49), in dem eines ihrer denkwürdigen Gespräche mit ihrem Mann stattgefunden hat, von denen sie berichtet. Die Fahrt dorthin und das Betreten des Hauses sind natürlich nachgestellt – trotzdem aber wieder keine von Schauspielern dargestellte Spielhandlung. Die Aufnahmen vermitteln den Gestus des innerlichen Freiwerdens von der Enge und den Zwängen des Hier und Jetzt und bereiten strukturell die Äußerungen der Witwe über die Visionen und Zielsetzungen ihres Mannes und zugleich die hemmenden Anwürfe der »ewigen Bedenkenträger« gegen sie vor. Das Gleiche gilt für die bereits angesprochene Aufnahme des weggeschobenen Sarges in der Pathologie, die inszeniert ist, sich aber auch faktisch an diesem Ort genau so ereignet; für den Gefängniswärter, der für das Kamerateam eine Zelle aufschließt; für die Putzkolonne, die besonders akkurat und kameratauglich ihren Säuberungsauftrag in der Versammlungshalle durchführt; für Gerd Böh, der durch das Rosentor in seine Hütte tritt und mit diesem Gang die Gesamtatmosphäre des Gartens und der Hütte einzufangen hilft, sowie für die Zugfahrt nach Bad Kleinen, die nichts nachstellt, trotzdem aber den Ablauf der Annäherung an diesen tragischen Ort nachvollzieht, durch Verfremdung steigert und schließlich in dem eigens für diese Szene aufgenommenen, auf das Quietschen des bremsenden Zuges erfolgenden Ausruf »Meine Damen und Herren, auf Gleis 4 willkommen in Bad Kleinen« ein symbolhaftes Signal als Abschluss findet. Immer wird inszeniert, aber letztlich nur,

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 ineinandergreifen: 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 Kompromisslosigkeit 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 (0.39.57), 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

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 einzubeziehen. 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 Veielschen 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 Wolfgangs 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 Worten, im Kampf gegen die Tränen sehr starke Emotionen mitteilen und ein seelischer Raum der Empathie und des Mitvollzuges dieses tragischen Schicksals entsteht. Oft

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 *Todesspiel* 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 *Todesspiel* 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

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(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, 0.50.01-0.51.04). 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 größenwahnsinnig – größenwahnsinnig ursprünglich aus idealistischen Intentionen, aber aus ideologisch völlig verrückten Vorstellungen kommend, sich selbst zu Verbrechern wandelnd, größenwahnsinnige Verbrecher« (Teil I, 0.31.52). 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 substanzielle Dialogsituation (Teil I, 0.47.45).

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-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 tieferen 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

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

einer Entscheidung zum Widerstand und der nicht aufzulösenden Unvereinbarkeit von liebender Identifikation und Realisierung der zerstörerischen, aber nicht mehr aufzuhaltenden 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

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 gedehnten 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 kennenlernt 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-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 selbstkritischer 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, befragt, 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 Bezügen 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-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 existenzielle 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 ersetzenden 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-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 (0.14.55), Jürgen Schneider vom Militärstützpunkt Wiesbaden (0.19.31), 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 Zeitzeugenaussagen 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 vorbereitenden 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,

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Herrhausens; 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 Herrhausens 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 Veiels 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-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Veiels, 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 (0.24.13).

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 (0.16.09), 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 (0.56.20). 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 erinnerungspsychologischen 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-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

bildgenauigkeit 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 Veiels 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 schmerzhaft 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 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 erinnerungspsychologischer 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 Geltenlassen 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

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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. Veiels 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 Veiels, 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 Bewegungsillusion erzeugt.

Deleuze hat sich intensiv mit den Positionen Henri Bergsons – vor allem mit *Materie 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-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

son verweist auf die Tatsache, dass das Bewusstsein im Moment des Erinnerns deutlich realisiert, dass es mit einer Realität verbunden ist, die sich nicht aus dem gegenwärtigen sinnlichen Eindruck (der »Wahrnehmung«) herleiten lässt, sondern eigenständig ist: Das ist die Vergangenheit. Wir würden nie die Erinnerung als sie selbst erkennen, »wenn sie nicht, obgleich ein gegenwärtiger Zustand, zugleich etwas wäre, das sich scharf von der Gegenwart abhebt« (ebd.: 172). Damit ist aber nicht der konkrete Erinnerungs*inhalt* gemeint (der bereits mit der sinnlich-materiellen Gegenwart in Berührung gekommen ist und sich als »Erinnerungbild« artikuliert), sondern die verborgene, sich in der Tätigkeit ihrer Aktualisierung mitteilende eigentliche Erinnerung (die »reine Erinnerung«), von der man weiß, dass es sie gibt, die sich aber gewissermaßen noch vor dem Stadium der Verkörperung befindet: »Geht es darum, eine Erinnerung wiederzufinden, eine Periode unserer Geschichte heraufzubeschwören, so sind wir uns eines Aktes *sui generis* bewusst, durch den wir uns von der Gegenwart lösen, um uns zunächst in die Vergangenheit im Allgemeinen zu versetzen und dann in eine bestimmte Region der Vergangenheit […]. Unsere Erinnerung aber verbleibt noch im virtuellen Zustand; wir versetzen uns so lediglich in die Lage, sie zu empfangen« (ebd.). Diese empfangene Erinnerung wäre dann schon das Erinnerungsbild, das sich mit unserer materiellen Organisation ein Stück weit verbunden hat und erst damit bewusst werden kann.

Gilles Deleuze konstatiert nun vor dem Hintergrund dieses Zusammenhangs »eine Unzulänglichkeit des [filmischen, A.B.] Erinnerungsbildes in Bezug auf die Vergangenheit. Bergson hat immer wieder darauf hingewiesen, dass das Erinnerungsbild nicht von selbst ein Vergangenheitszeichen besitzt, sozusagen eine von ihm repräsentierte und verkörperte ›Virtualität‹, durch die es sich von anderen Bildtypen unterschiede« – ein Beispiel für diesen Umstand sieht er in der Rückblende, die eher logisch auf eine Vergangenheit hinweist, als Bild aber genauso sinnlich und damit gegenwartsbezogen ist wie die Sinneswahrnehmung (Deleuze 1997, *Kino 2*: 76f.). Die Aktualisierung der reinen Erinnerung setzt für Deleuze die Wahrnehmung von Zeit voraus. Er weist darauf hin, dass Zeit immer zwei konstituierende Momente in sich schließe: den »der vorübergehenden Gegenwarten und den der sich bewahrenden Vergangenheiten« (Deleuze 1997, *Kino 2*: 132). Zeit entstehe in diesem Sinne durch eine Doppelung von Bild: Das eine sei der Inhalt der aktuellen und sofort vorbeiziehenden Sinneswahrnehmung, das andere das in der Erinnerung bewahrte. In dem Moment, in dem beide Bilder gleichzeitig wahrgenommen und aufeinander bezogen werden, erleben wir Zeit. Das Erinnerungsbild wird im Zusammenprall mit dem sinnlichen Wahrnehmungsbild zur Brücke von der Gegenwart in die reine Erinnerung, indem es eine »Bewegung in die Zeit und das Gedächtnis hinein« auslöst (Fahle 2002: 102). Deleuze weist in seinem zweiten Band zum Kino darauf hin, dass seit den 60er Jahren zunehmend Filme entstanden seien, die mit dieser Verdoppelung von Bildern arbeiten, in der in einem Augenblick Zeitprozesse in ein verdichtetes Konzentrat zusammengezogen und erkennbar werden. Er nennt solche verdichteten Doppelbilder »Kristallbilder« und weist nach, wie in den besagten Filmen durch »irrationale« Schnitte Brüche, diskontinuierliche und simultane Strukturen erzeugt werden, die die Bilder aufeinanderstoßen lassen und aus ihrer linearen Ordnung und damit von der Raumvorstellung befreien – und erst dadurch einen Zugang zur Zeitwahrnehmung ermöglichen (ebd.: 108-116 u. 53). Ein Beispiel für ein solches Verfahren sieht Deleuze in einer Sequenz aus *Das Gespenst der Freiheit* (1974)

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

von Luis Bunuel (ebd.: 138). Ein kleines Mädchen wird als vermisst erklärt, das offenkundig anwesend ist und der Mutter sogar zuruft: »Mama, ich bin doch da« (1.06.44) – dieses Paradoxon lässt sich nur auflösen, indem man die räumliche Wahrnehmung durch die Zeitdimension ergänzt und das Geschehen in zwei gleichzeitig anwesende, aber zu verschiedenen Zeiten sich ereignende Vorgänge aufgliedert. Sofort teilt sich Zeit als eigene Realität mit.

Sonja Czekaj weist im Hinblick auf zwei Reenactments in *Black Box BRD* darauf hin, dass die Qualitäten des »Kristallbildes« auch auf den ästhetischen Ansatz Veiels zutreffen (Czekaj 2015: 178 u. 186). Die Darstellung des Attentats auf Alfred Herrhausen bricht am Ende aus dem »Bewegungsbild« aus, indem die Nachstellung der Autofahrt im Moment des Passierens des mit einer Lichtschranke versehenen Straßenabschnittes kollabiert (siehe Czekaj 2015: 178): Die Aufnahmen werden ersetzt durch die bereits beschriebenen Schwarzweiß-Schlieren und die Weißblende. Damit stoppt Veiel den Automatismus des sukzessiven Bewegungsbildes, hält den linearen Bilderfluss an und erzeugt mit den langen, komplett ungegenständlichen Sequenzen einen Bruch der Chronologie, in dem Zeit erfahren wird. Der Raum öffnet sich für den Erinnerungsprozess. Sonja Czekaj resümiert: »Wenn bei der filmischen Aktualisierung des Attentats die Bilder einen sukzessiven Kontrastverlust erleiden und ihre Zeitlichkeit verzerrt wird, bis sie in abstrakten Schemen kollabieren, die nichts Semantisierbares mehr zeigen, erlangen sie tendenziell den Status von Erinnerungsbildern« (ebd.). Auch die Annäherung an den Hof der Eisenachs ist als ein »Kristallbild« im Sinne Deleuzes zu lesen: »Aus der subjektiven Kameraperspektive – wer das Subjekt ist, bleibt zunächst unklar – wird der Weg zu einem Haus zurückgelegt. Freunde von Grams berichten dort über dessen letzten Besuch, bevor der Weg wieder aus der subjektiven Kameraperspektive in entgegengesetzte Richtung zurückgelegt wird. Auch hier wird der Zuschauer, wie in der Exposition, in eine Situation eingeführt, ohne zunächst zu wissen, ob und inwiefern sich diese auf historische Begebenheiten stützt, ob sie sich im Hier-und-Jetzt abspielt oder bereits vergangen ist. Auch im Hinblick auf Gegenwart und Vergangenheit unterläuft der Film also in den allgemeinen Erwartungshorizont eingeschriebene Gegensätze« (Czekaj 2015: 186).

Die an Czekajs Beispielen beschriebenen Bildqualitäten durchsetzen den Film von seinem Anfang bis zur Schlusssequenz. Immer wieder begegnen z.B. Strategien einer Umwendung der Chronologie. Die biographischen Darstellungen beginnen sowohl bei Herrhausen als auch bei Grams mit dem Tod. Die Lebensläufe werden von ihrem Ende her beleuchtet, die Bilder ihrer einzelnen Etappen sind im Folgenden immer verbunden mit dem Wissen um die tragischen Konsequenzen der jeweiligen Entscheidungen und Handlungen. Es entsteht eine zirkuläre Zeitstruktur, die zwei aus verschiedenen zeitlichen Stadien stammende Bilder aneinandersetzt und zwischen ihnen den Zeitprozess selber erlebbar macht. Die Folge davon ist, dass die dargestellten biographischen Momente nicht nur in ihrer sinnlichen Außenseite erscheinen, sondern als Gegenstand von Erinnerung, die wiederum die Wahrnehmung von Ursachen, Antrieben und Hintergründen anstößt. Der tragische Tod der Protagonisten provoziert unmittelbar die Frage nach seinen Gründen – und damit ist die Motivation für den Erinnerungsprozess hergestellt. Auch auf dieses Verfahren ist der Begriff der »mnemischen Energie« anzuwenden. Die chronologischen Ereignisse würden in ihrer sukzessiven Aneinander-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

reihung nur das jedesmalige Konstatieren von Ergebnissen erlauben – der Blick vom Ende her erzeugt die Klammer, unter der die Ereignisse eine auf Vergangenheit ausgerichtete analytische Suchbewegung auslösen, Bedeutung erhalten und sich einem verbindenden Zusammenhang öffnen.

Wesentlich für die Zeitgestalt des Films sind seine Sprünge und Brüche, welche die dargestellten Vorgänge einer linearen Kontinuität entziehen. *Black Box BRD* löst hier ein, was Walter Benjamin von der Geschichtsbetrachtung überhaupt eingefordert hat: eine Erkenntnis, die in einer »Stillstellung« der Gedanken durch die Konfrontation mit spannungsvollen, also sich widersprechenden Konstellationen (Benjamin 2015: 152) dazu gelangt, das Abgeschlossene aufzubrechen, den geschichtlichen Moment »aus dem Kontinuum des Geschichtsverlaufes heraus[zusprengen]« und damit für die Zukunft zu öffnen (Benjamin GS, Bd. V/1: 594).

Wenn Herrhausens kleinbürgerliche Herkunft beschrieben wird und darauf Bilder seiner ersten Ehe mit Ulla Sattler und seines Arbeitgebers VEW, deren Generaldirektor sein Schwiegervater war, folgen (0.25.21), bemerkt der Zuschauer deutlich den Abstand zwischen diesen Welten, der auch nicht dadurch aufgelöst wird, dass man die Ehe als strategische Karrieremaßnahme interpretiert. Ähnlich unvermittelt erscheint Herrhausens Schritt in die Chefetage der Deutschen Bank, der keineswegs naheliegt. Wenn sein Freund Paul Brand rückblickend berichtet, wie sich Herrhausen mit der Frage konfrontiert sah: »Gehe ich zur Deutschen Bank oder bleibe ich sauber bei der VEW?« (0.34.42), dann dokumentiert diese Passage, dass es keinen Automatismus des Weges zum bundesdeutschen Spitzenfunktionär gab, sondern dass dieser Weg Entscheidungen voraussetzte, Alternativen bereithielt, also nicht einer Determination aus den Gegebenheiten der Vergangenheit unterlag. Mit der Übernahme der beruflichen Verantwortung bei der Deutschen Bank war ja auch nicht garantiert, dass Herrhausen diesen Posten überhaupt adäquat ausfüllen würde – und schon gar nicht war vorgezeichnet, auf welch provokative Weise dies am Ende geschehen würde. Andres Veiel betont mit der Herausarbeitung solcher Diskontinuitäten die Unmöglichkeit, biographische Entwicklung kausal aufzufassen: Seine Darstellung verweigert sich einem Erklärungsmuster, welches das Spätere aus dem Früheren schlussfolgernd herleitet. Damit richtet er die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die originären Leistungen der betreffenden Persönlichkeit, auf ihre Individualität, die sich ihren Intentionen verdankt und nicht ihrer Vergangenheit.

Die Diskontinuität der Darstellung erreicht deshalb ihre Wirkung, weil sie auch formal eingelöst wird. Veiel hätte die Schritte zu den VEW und zur Deutschen Bank durchaus kleinteiliger und allmählicher beschreiben können, die Sprünge in der Biographie werden aber unterstrichen durch den konsequenten Verzicht auf dekoratives Detail, faktische Vollständigkeit, abpolsternde Übergänge, die die kausalen Lücken nur verwischen würden. Veiel legt Wert auf eine bewusste Konfrontation mit den Brüchen und Fragmentstrukturen von Biographie.

Dies gilt auch für die Darstellung Wolfgang Grams'. Sein Vater spricht mit seinem Hinweis auf jenen »Knacks« (0.14.54), der sich bei Wolfgang im Alter von 16 Jahren bei seinem Abschied von Geige und Klavier zugunsten der Gitarre und Band ereignet habe, direkt einen solchen Bruch an und lässt dabei auch durchblicken, dass dieser Vorgang für die Eltern schwer nachzuvollziehen und von Enttäuschungen begleitet war. Gerade hier aber – vielleicht noch mehr als auf dem großen, ereignisreichen und oft sehr öf-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

fentlichen Parkett der Karriere eines Herrhausens – ist schnell evident, dass solch ein »Knacks« – insbesondere der Bruch mit den klassischen Instrumenten und den Erwartungen der Eltern – nicht nur ein zufälliger, zusammenhangloser Vorgang war, sondern ein notwendiger Bestandteil biographischer Entwicklung, in der sich schrittweise die individuelle Physiognomie einer Persönlichkeit artikuliert. Natürlich waren das Klavierspiel und das Verhalten der Eltern nicht der Grund jener Begeisterung für das neue Instrument und für die Rockmusik, sondern die nach Emanzipation und eigenem Ausdruck verlangende, sich aus der Zukunft ankündigende Persönlichkeit Wolfgangs. Auch hieraus wird aber kein Prinzip biographischer Entwicklung abgeleitet: Spätere Brüche im Leben Grams' zeichnen sich durch eine Gewaltbereitschaft und eine Brutalisierung der politischen Argumentation aus (siehe 1.06.43, 1.08.17 oder 1.11.31), die mit dem warmherzigen, sozial empfindenden, empathiefähigen Charakter Wolfgangs nur schwer zusammenzubringen sind. Diese Brüche bezeugen die Unberechenbarkeit von Geschichte: Was aus den Anliegen, Impulsen und Fähigkeiten eines Wolfgang Grams wurde, war nicht vorgegeben, sondern unterlag einer Vielzahl von Bedingungen und vor allem Entscheidungen.

Bei Alfred Herrhausen sind es zuletzt die kompromisslosen Initiativen zur Umgestaltung der Bank und zum Schuldenerlass, die Rätsel aufgeben und sich nicht vollständig aus seinem bisherigen Lebenslauf verstehen lassen (Rolf E. Breuer schildert selber, dass sämtliche Mitarbeiter von Herrhausens Plänen überrascht waren, siehe 1.26.24). Hier blitzt tatsächlich momenthaft und kristallin verdichtet ein historischer Zusammenhang auf, der von den Konsequenzen des amerikanisch geprägten Investmentbankings bis zur Utopie einer sozial verantwortlichen Bank reicht. Die tragische Zuspitzung der Biographie Herrhausens erscheint weder als Resultat vorangegangener Ereignisse noch als Ursache für spätere Entwicklungen. Sie besitzt eher den Charakter der symbolischen Verdichtung einer komplexen historischen Problemstellung. Auch die letzte Begegnung der Eltern von Wolfgang Grams mit ihrem Sohn löst sich aus einem linearen Zeitkontinuum merkwürdig heraus: Im Widerspruch zu seinem Verhalten in den letzten Jahren wünscht er ein Wiedersehen, bricht also für einen Moment mit seiner politischen Existenzform und wird privat. Damit kehrt er zu seiner früheren Biographie zurück, und bezeichnenderweise erwähnt seine Mutter ja auch seine geradezu kindliche Freude über das Wiedersehen (1.34.50). Der Erwachsene wird zum Kind – die Zeit wendet sich in ihre Anfänge zurück. Da gleichzeitig aber auch die Trauer angesichts dieses vielleicht letzten Abschieds zur Sprache kommt, stellt sich neben die Kindheit – also die Vergangenheit – sofort auch das Zukunftsbild, die Nähe des drohenden Todes, und schlagartig wird die Biographie Wolfgang Grams' als Zeitprozess erlebbar – ein echtes »Kristallbild«, in dem der Zuschauer sich selbst als Erinnernder erfährt. Auch hier wird der biographische und zugleich geschichtliche Moment aufgewertet, indem er aus seiner kausalen Herleitung aus Früherem befreit und nach der Charakteristik seiner Erscheinung befragt wird, die originär und nicht abgeleitet auftritt.

Wesentlich ist aber wieder, dass diese Brüche, Sprünge und Diskontinuitäten auch ästhetisch vollzogen werden. An die Äußerungen der Kollegen Herrhausens – im wahrsten Sinne des Wortes von »höchster Etage« aus gesprochen – wird in extremer Kontrastmontage die erwähnte Probe oder Aufführung des Kinderorchesters geschnitten (0.12.47), was inhaltlich einen gewaltigen Bruch bedeutet und zugleich eine äußerst

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

komplexe Zeitfigur entwirft: Auf den Rückblick erfolgt unmittelbare Gegenwart und Zukunft (auf die alten Herren des Vorstands die musizierenden Kinder), zugleich wird aber auch vom Lebensende zum Lebensanfang zurückgegangen (die Kinder bilden die thematische Brücke zur Kindheit Wolfgangs). Symptomatisch ist auch hier wieder die auf die Reinigungsaufnahmen im Versammlungssaal der Deutschen Bank folgende Sequenz der Verhaftung von Baader und Meins (0.37.47). Der Zuschauer wird radikal aus dem Mitvollzug der Biographie Alfred Herrhausens herausgerissen und aus dem heutigen, auch filmtechnisch gestochen scharf in Szene gesetzten Saal in die vergangene Welt der von verwackelten, grobkörnigen Bildern festgehaltenen RAF-Terroristen katapultiert, also ohne direkte inhaltliche Verbindung in die Vergangenheit zurückgeführt. Dadurch wird aber erst seine Aktivität herausgefordert, in der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen und in den empirisch nicht aufeinander beziehbaren Vorgängen der Versammlung und der Festnahme Geschichte zu verorten.

Die Zusammenziehung zweier Bilder zu einer Konstellation, in der eine Zeitwahrnehmung entsteht, muss nicht grundsätzlich über einen Bruch bzw. eine extrem konfrontative Montage erfolgen. *Black Box BRD* enthält einige Beispiele, die dokumentieren, wie sensibel und differenziert sich solche »Zeit-Bilder« (ein Oberbegriff, dem Deleuze das »Kristallbild« subsumiert), die im Zwischenraum zwischen den beiden zusammengeführten Bildern angesiedelt sind, konstituieren können. Wenn Ruth und Werner Grams im Auto auf einem Forstweg gezeigt werden, dann liegt sofort auf der Hand, dass sie jetzt eine Situation nachstellen und nicht die einstige Fahrt zu ihrem Sohn abgebildet wird. Trotzdem hat es diesen Moment ganz ähnlich gegeben, sie sitzen wieder nebeneinander und denken an ihre Begegnung mit Wolfgang. Mit der Wahrnehmung der zeitlichen Differenz zum tatsächlichen Ereignis nimmt der Zuschauer zugleich Teil an der Erinnerungsarbeit der Eltern – die Ferne und gleichzeitige Nähe zur Gegenwart ihres Sohnes vermittelt ihm etwas von der existenziellen Realität dieses Erinnerungsvorgangs. Wenn Gerd Böh die alte »Venceremos«-Flagge an seiner Gartenhütte befestigt (1.06.26), entsteht ein ironischer und fast unfreiwillig komischer Effekt zeitlicher Distanzwahrnehmung: Die bürgerlich-spießige Szenerie des Gartens steht in keinem Verhältnis zu den großen Kampfparolen seiner jungen Jahre – Zeit wird hier als Prozess des Verlustes gekennzeichnet, in dem Ideale sich überlebt haben. Hier klingt ein wichtiges Motiv an: Erinnerung kann zu einer Begegnung mit ursprünglichen Impulsen und Zielsetzungen führen, die durch das Leben in Vergessenheit geraten und ins Unbewusste abgesunken sind – oder aktiv verdrängt wurden. Diese Zeitsequenz formuliert eine unaufdringliche, aber ernste Frage, die Andres Veiel durch seine ganze Biographie und verschiedene seiner Werke begleitet: Was ist die Natur des Ideals? Was geschieht mit ihm über die Zeit hinweg, muss es im Laufe des Älterwerdens verblassen oder hat es Dauer und lässt sich immer wieder erneuern?

Eine herausragende Stellung unter den »Zeit«- oder »Kristallbildern« nimmt die bereits thematisierte Koppelung der Sequenzen zu Grams' Tod mit den direkt daran geschnittenen Super 8-Aufnahmen in Spanien ein. Hier handelt es sich auch um eine Kontrastmontage, zugleich ist der inhaltliche Zusammenhang der beiden Bildfelder aber so deutlich, dass sie nicht als Bruch, sondern als zusammengehörig erlebt werden können. Der Zuschauer wird sich durch diese Zusammenführung des Zeitprozesses bewusst, der sich zwischen Jugend und Tod vollzieht und der sich durch Veränderung aus-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zeichnet. Es war bereits dargelegt worden, wie die Hinführung zu dieser Zeitwahrnehmung einen intensiven Erinnerungsvorgang hervorruft, der Wolfgang Grams schlagartig ins Leben zurückruft und ihn zugleich in seinen ursprünglichen, noch nicht von seinem politischen Extremismus korrumpierten Wesenszügen wahrnehmbar macht. Man vollzieht gewissermaßen einen Weg zurück zu den eigentlichen Wurzeln dieser Biographie.

Auch das Porträt Alfred Herrhausens enthält zahlreiche solcher »Zeit-Bilder«. Die zeitlichen Verschränkungen bei der Darstellung der Jubiläumsfeier in Feldafing zwischen der Gegenwart der Feier und den Aufnahmen des Lichtbildvortrages über den prominenten »Kameraden« wurden oben schon beschrieben, ebenso das Bild der sich abends in den Bürofenstern spiegelnden Almut Pinckert, durch das die Gegenwart der Sekretärin und ihre Erlebnisse am letzten Abend vor Herrhausens Tod ineinandergeschoben werden und darin die Erinnerung an jenen tragischen Moment motiviert wird.

Eine Schlüsselsituation bezüglich der ästhetischen Gestaltung von Zeitwahrnehmung stellt die Montage unterschiedlicher Aufnahmen von Helmut Kohl dar. Eine Reihung von Archivaufnahmen seit dem Jahr 1985, in dem Alfred Herrhausen zum zweiten Sprecher der Bank ernannt wurde und damit den Zenit seiner öffentlichen Wirksamkeit erreicht hat, wird übergeleitet in die Darstellung der Wahl Kohls 1982 zum Kanzler und seiner Amtseinführung. Direkt an diese Bilder wird Veiels Interview mit Kohl fast 20 Jahre später montiert (1.05.40). Hier gibt es also wieder Zeitumwendungen und -sprünge, die den Zusammenhängen gegenüber einer bloßen Chronologie den Vorrang einräumen. Die Aufnahmen von der Wahl Kohls beinhalten auch die Szene, in der Helmut Schmidt seinem Nachfolger zu seinem Sieg gratuliert (1.04.49). Damit verdichten sich in diesen Bildern große und wesentliche Linien der Geschichte der BRD – Andres Veiel akzentuiert bezeichnenderweise einen Wendepunkt (unterstrichen durch Kohls Formulierung einer »geistig-moralischen Wende«), ein »Scharnier« zwischen Vorher und Nachher, in dem sich symbolisch vergangene und künftige Entwicklung wie in einem Brennspiegel artikulieren. Dann setzen die Interviewaufnahmen ein und man sieht einen deutlich älteren Helmut Kohl, dessen Kanzlerschaft bereits hinter ihm liegt und der nun in unmittelbarer Gegenwart in die Kamera schaut. Die historischen Aufnahmen aus dem Bundestag sind also bereits durch das Aufeinandertreffen der beiden Kanzler und durch die geschichtlich aufgeladene Situation dazu angetan, beim Zuschauer umfassende zeitliche Reflexionen auszulösen und nachhaltige Erinnerungserlebnisse anzustoßen. Wenn Kohl dann als Interviewpartner um die Jahrtausendwende erscheint, steigert sich die Zeitwahrnehmung noch einmal – dieser vehemente Sprung macht Identität und Veränderung von Biographie und Geschichte schlagartig ansichtig, der Zuschauer wird für einen Augenblick zum Teilnehmer eines historisch-zeitlichen Stromes, in dem sich Entwicklung vollzieht. Die Rolle der Sozialdemokratie, die Frage nach »geistig-moralischen« Gesichtspunkten in Politik und Wirtschaft, die Realitäten der Herrschaftsägide eines Kanzlers, der für eine christliche Partei und eine moralische Wende stehen will und seine Position durch eine massive Verflechtung von Wirtschaft und Staatsmacht zementiert – dazu im Interview der Hinweis auf Herrhausens Mission in Ungarn, die kurze Zeit später zu einem maßgeblichen Katalysator des Endes des »Eisernen Vorhanges« und damit einer jahrzehntelangen Weltordnung wird: Es sind

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

umfassende Motive, die in diesen wenigen Filmminuten als Geschichte Deutschlands eine Zeiterfahrung auslösen.

Wesentlich für die filmische Gestaltung von Zeit in *Black Box BRD* ist nicht zuletzt die Verwendung der Slow Motion. Es war bereits darauf hingewiesen worden, welche entscheidende Wirkung in der Exposition des Films von der Verlangsamung der Bewegung ausgeht, mit der sich die Kamera Herrhausens Autowrack nähert. Der Zuschauer wird über eine rein informative Aufnahme der Bildinhalte hinausgeführt und stärker auf seine seelischen Wahrnehmungen bei dem Vorgang verwiesen: Der Betrachtungsvorgang wird aus der Bindung an die gegenständliche Außenwelt befreit und damit verinnerlicht – man nimmt Teil an der Annäherung Traudl Herrhausens an diesen Ort und es ist durch die Slow Motion viel deutlicher zu erahnen, welche extremen Empfindungen sich in ihr abgespielt haben müssen. Innenwelt und Außenvorgang werden durch die vom »Bewegungsbild« sich ablösende, einen autonomen Wahrnehmungsraum erschließende Zeitgestaltung als zwei unterscheidbare Realitäten kenntlich gemacht.

Dies gilt auch für die anderen Sequenzen, in denen Veiel mit der Slow Motion arbeitet. Wenn ganz zu Beginn der Exposition stark verlangsamt Mitarbeiter der Deutschen Bank gezeigt werden, wie sie im intensiven Dialog durch die Eingangshalle gehen, erfüllen diese Aufnahmen nicht nur eine illustrative, das Leben der Bank veranschaulichende Funktion, sondern man wird aufmerksam auf die potenziellen Motive der in diesem Hause arbeitenden Menschen – dem Geschehen wird ein seelischer Innenraum hinzugefügt, der Hintergründe, Intentionen, Entscheidungen erahnen lässt.

In der inhaltlich vollständig konträren Sequenz der Frankfurter Straßenschlacht anlässlich der Hausbesetzungen (1.32.20) fügt die Verlangsamung zu den sensationalistischen Gewaltszenen die Dimension der dabei entstehenden Empfindungen und Gedanken der Protagonisten hinzu. Das Öffnen einer Gefängnistür (0.41.19) bleibt durch die Slow Motion nicht nur ein technischer Vorgang, sondern vermittelt etwas von dem seelischen Geschehen, das mit dieser Öffnung für einen Häftling zwischen Zelle und Außenwelt verbunden sein mag.

IV.3. *Der Kick* (2006)

IV.3.1. Der Entstehungsprozess

Am Abend des 12. Juli 2002 treffen sich in dem Dorf Potzlow in der Uckermark vier Freunde im Alter von 16-23 Jahren, um etwas zu trinken. Sie spielen Karten und hören Musik, leeren zwei Kästen Bier und später Schnaps, bis irgendwann nachts die Stimmung kippt, der Älteste von ihnen – der 23jährige Marco Schönfeld – den sechszehnjährigen Marinus Schöberl provoziert, mehrfach ins Gesicht schlägt und ihn – gegen jedes Wissen – zwingt zuzugeben, dass er ein Jude sei. Sebastian Fink (17), der Marinus eigentlich gar nicht kennt, schlägt ebenfalls auf ihn ein und uriniert auf den Oberkörper und in das Gesicht des bereits auf dem Boden liegenden Jungen. Später schleppen sie ihn auf Fahrrädern in einen Schweinestall ab, zwingen ihn nach vielen weiteren Schlägen, in die Kante des Futtertroges zu beißen, und Marcel (17), der jüngere Bruder von Marco, springt seinem Freund auf den Hinterkopf. Als sie merken, dass er noch lebt,

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

werfen sie noch einen Gasbetonstein auf seinen Kopf und vergraben ihn dann in der Jauchegrube. Die Brüder und Sebastian haben ihren eigenen Freund umgebracht.

Als man vier Monate später die Leiche von Marinus findet, geht die Nachricht von dem unfassbaren Ereignis um die Welt. Das Dorf wird von Scharen von Journalisten heimgesucht. Daraus entsteht einer der Anstöße für Andres Veiel, das Ereignis aufzuarbeiten: »Ein Teil der Presse unterstellt dem Dorf ein stilles Einvernehmen mit den Tätern. Das ist der Auslöser, mich mit der Tat und den Tätern näher zu beschäftigen. Sehr bald zeigt sich, dass der mir vertraute Weg, sich den Beteiligten mit der Kamera zu nähern, versperrt ist. Der Pfarrer, sonst oft der vermittelnde Part in ähnlichen Recherchesituationen, brachte die Abwehr auf den Punkt: ›Wir wollen Sie hier nicht, wir brauchen Sie hier nicht, es ist genug Schaden durch die Medien angerichtet worden‹« (Veiel 2006: 274).

Offensichtlich ist es neben der unfassbaren Tat selber erneut die Frage nach den Mechanismen der Urteilsbildung, die Veiel hier beschäftigt. Die Auseinandersetzung mit den Vorgängen in Potzlow hat für ihn massive Konsequenzen: Die Recherchen, die ihn bis in den Schweinestall und zum Trog führen, die Eindrücke von der Grausamkeit der Tatnacht haben zu Folge, dass ihn »diese Bilder […] bis in den Schlaf« verfolgen (ebd.: 275). »Bei mir war es so, dass es nachts dann gekommen ist, nachts bin ich aufgewacht mit einem rasenden Herzklopfen und da hat's mich eingeholt. Also es war so – wie verspätet kam an, dass ich eben nicht in einem Film drin gewesen bin, sondern dass hier tatsächlich jemand so auf diese Weise gestorben ist. Und der Schlaf war weg, es war morgens um vier und es war vorbei« (Veiel 2005a: 12.30).

Andres Veiel erlebt die Abgründe im Verhalten der Täter wie eine Aufforderung, über die Antriebe des menschlichen Handelns bzw. über die Natur des Menschen überhaupt nachzudenken: »Als ich von der Tat gehört habe, war das für mich so, dass es so unvorstellbar erstmal für mich gewesen ist. Wie ist es möglich, dass Menschen, junge Menschen dazu in der Lage sind, einen Menschen über Stunden zu quälen, zu foltern, und dann ist immer noch nicht genug?« (Veiel 2005a: 00.07; siehe auch seine Äußerungen in Kranz 2006). Erinnert sei auch an Veiels Äußerung: »Das war ja eigentlich der Wunsch: das Ursachendickicht auseinander zu nehmen – ohne jetzt im Nachhinein die einzelnen Faktoren im Hinblick auf ihre Ursächlichkeit endgültig zu werten. 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. Ich glaube, es war für mich wichtig, aus der Fassungslosigkeit herauszukommen und in Ansätzen zu den verschiedenen Schichtungen einen Zugang zu kriegen« (Interview, 27.01.2018: 425f.). Zu diesen Motiven kam für Veiel aber sofort die erwähnte zweite Problemstellung hinzu: »Dazu kam, dass ich gemerkt habe, dass das erste Bild, das für mich entstand, eben die Geschlossenheit war – dass niemand drüber reden will. Und genau das reizt mich, weil ich das Gefühl hab, alle Rollläden sind unten, und dadurch reproduziert sich in der Öffentlichkeit erstmal das Bekannte, nämlich hier: faschistoider Nährboden, das Dorf, das mehr oder weniger da reingezogen wird, Teil dieser braunen Suppe wird« (Veiel 2005a: 07.09) – »es geht nicht darum, hier emotional weggespült zu werden und nicht mehr denken zu können. Genau das ist wichtig – hier ist immer zu wenig gedacht worden« (ebd.: 13.23). Veiel realisiert sehr

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schnell die Problematik, dass die reflexhaften Urteile, mit denen die Zeitgenossen auf dieses Verbrechen reagieren, geradezu verhindern, zu einem Verständnis der Ereignisse zu gelangen und damit auch zu entsprechenden Einsichten in gesellschaftliche Aufgabenstellungen und zu einer Therapie der Zustände.

Im Moment dieser persönlichen Auseinandersetzung mit dem Mord an Marinus Schöberl erhält Veiel ein Angebot von Volker Hesse, dem Intendanten des Maxim Gorki-Theaters in Berlin, für seine Bühne ein Stück zu entwickeln (ebd.). Obwohl Hesse eigentlich an eine Theaterfassung der Studie von Gerd Koenen über *Vesper, Ensslin, Baader* (2003) denkt, schlägt ihm Veiel ein Stück über den »Fall Potzlow« vor (N. Fischer 2009: 58f.) – hier kommt ihm plötzlich eine Möglichkeit entgegen, für sein Anliegen einer angemessenen Aufarbeitung der Potzlower Vorgänge eine künstlerische Form zu finden: die konsequente Verfremdung einer Darstellung der Thematik, die als filmischer Abbildrealismus zwangsläufig scheitern musste.

Andres Veiel war sofort klargeworden, dass er nicht mit der Kamera in das Dorf kommen und darauf hoffen konnte, auch nur einen der beteiligten Personen zu filmen: »Hier mit der Kamera aufzutreten? Das Terrain war verseucht, die Presse war hier, das Fernsehen war hier, keiner will mit einer Kamera irgendetwas mehr noch zu tun haben, und damit ist es gelaufen […]. Das heißt, ich werde sie mit einer Kamera, in Anwesenheit einer Kamera nicht öffnen können größtenteils. Und damit war klar: Der Weg ist versperrt« (Veiel 2005a: 06.31). Eine Wende in dem Annäherungsprozess entsteht durch die Reaktion des Pfarrers, der sich nach ersten massiven Signalen der Ablehnung zumindest zwei Filme von Veiel ansieht und dadurch schließlich doch Vertrauen fasst. Es dauert dann noch einmal acht Wochen, bis der Pfarrer zu einem Gespräch – zunächst aber noch ohne Aufzeichnung – bereit ist (ebd.: 19.36).

Von September 2004 bis April 2005 dauert der Prozess der Recherche, in dem auch bei anderen Dorfbewohnern allmählich die Bereitschaft wächst, sich zu äußern – zum Ehepaar Schönfeld, den Eltern der Täter, entsteht der Kontakt über deren Anwälte. Zusammen mit der Berliner Dramaturgin Gesine Schmidt fährt Andres Veiel immer wieder nach Potzlow, um oft nach ersten tastenden Gesprächen allmählich die Erlaubnis zu erhalten, mit einem kleinen Aufnahmegerät Aufzeichnungen zu machen (siehe N. Fischer 2009: 47f. u. Veiel 2006: 274f.). Das Vertrauen im Dorf ist inzwischen so gewachsen, dass es den Bewohnern geradezu ein Bedürfnis geworden ist, zu sprechen. Sogar die beiden inhaftierten Söhne der Schönfelds sind schließlich bereit, sich interviewen zu lassen. Nur Sebastian Fink und die Angehörigen des Opfers Marinus verweigern sich bis zum Schluss hartnäckig jeden Kontaktes. Am Ende entstehen mehr als 1500 Seiten protokollierter Interviews, Anklageschriften, psychologischer Gutachten und Vernehmungsprotokolle – sie bilden das Material für eine Textfassung, die die beiden Autoren auf 40 Seiten verdichten.

So radikal wie selten zuvor stößt Veiel auf die Frage, was ein Dokument zu leisten vermag. Die Interviewpartner lassen sich nicht filmen, aber auch der Schweinestall, der Trog, das Dorf entziehen sich für ihn vom ersten Moment an der filmischen Darstellung: »Ich möchte keine Illustrierung. Die Art und Weise, wie die Leute hier über die Tat sprechen: Die Bilder entstehen im Kopf. […] Ich glaube, ich möchte das nicht in Handlung auflösen, sondern einfach hier pur die Sprache bestehen lassen« (Veiel 2005a: 06.00). Das Geschehen ist für Veiel zu entsetzlich, als dass es sich naturalistisch abbil-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

den ließe – außerdem würden solche Bilder durch ihren sensationalistischen Charakter ganz andere Wirkungen erzielen als eine bewusste, erkenntnismäßige Aufarbeitung. Die reflexhaften Reaktionen würden gerade die Meinungen und Vorurteile zementieren: »Der Zuschauer würde auf Marcos Glatze starren, wo eine SS-Rune eintätowiert ist, und denken: ›Auf dieses Monster *will* ich mich gar nicht einlassen‹ […] Dringen wir damit tiefer in seine Geschichte ein, in seine Biographie? Begreifen wir über das so genannte ›unmittelbare Dokument‹ tatsächlich etwas?« (Veiel in Sennhauser 2007).

Aber auch die Fülle der reinen Textdokumente provozierte nach der Entscheidung für ein Bühnenstück eine prinzipielle Auseinandersetzung mit dem Begriff des Dokumentarischen. Auch hier stellte sich die Frage, inwieweit eine Rekonstruktion der Ereignisse innerhalb einer dokumentarisch veranschaulichten und damit »authentischen« dramatischen Handlung die Essenz des Themas überhaupt würde erfassen können. Andres Veiel entschied sich für eine gesteigerte Form von Verfremdung mit dem Ziel, »über eine abstrakte Aufarbeitung des Falls eine produktive Distanz aufzubauen« (Veiel 2006: 275): Die 19 Personen des Stückes ließ er von nur zwei Schauspielern – Susanne-Marie Wrage und Markus Lerch – spielen, wobei sich die Rollenzuordnung keineswegs am Geschlecht der betreffenden Person orientierte. Wrage spielt z.T. Männer und umgekehrt. Das Stück spielt die Ereignisse nicht nach, sondern beschränkt sich auf die Wiedergabe der Interviewtexte, Protokolle etc. – es bleibt dem Zuschauer überlassen, sich anhand der Äußerungen der 19 Personen selbst ein Bild von den Vorgängen zu machen.

In diesem Umgang mit dem dokumentarischen Material und der Betonung der aktiven Beteiligung des Rezipienten am Rekonstruktionsprozess entsteh unweigerlich die Frage nach Möglichkeit und Aufgabe von Geschichtsreflexion. Andres Veiel stellt selbst diesen Zusammenhang her: Nachdem er darauf hingewiesen hat, dass mit einem verfremdenden Umgang mit den Ereignissen nicht gemeint sei, die Monstrosität der Tat zu relativieren und zu einem sentimentalen, verharmlosenden »Verstehen« aufzurufen, führt er aus, dass es auf der anderen Seite aber auch darum gehen müsse, »deutlich zu machen: Das Ganze hat eine Geschichte, und die Geschichte hat sehr viel mit diesem Dorf zu tun, sie hat aber auch mit der ganzen Struktur hier drumherum zu tun, eine Versteppung, eine soziale, moralische Versteppung, die hier eingetreten ist, und wo die Tat selbst praktisch wie ein Fettauge auf einer sehr trüben Suppe schwimmt. Aber man kann eben nicht nur das Fettauge jetzt analysieren, sondern muss die Suppe mit genauso schmecken und die werde ich auch dem Publikum vorsetzen. Und das geht eben nicht, indem ich irgendwelche Zitate zusammenklaube, sondern das geht nur dadurch, dass ich selbst in diese Suppe hineinsteige« (Veiel 2005a: 05.06). Jene »produktive Distanz«, die durch Abstraktion des empirischen Materials angestrebt werden soll, hat für Veiel also nicht die Funktion, das tatsächliche Geschehen zu verallgemeinern und handhabbarer zu machen, vielmehr geht es umgekehrt darum, in der Befreiung vom naturalistischen Abbild-Reflex den Blick zu öffnen für das Wesentliche des betrachteten Inhaltes und in dem empirischen Ereignis den bildhaften Verweischarakter auf den Hintergrund – das »Ursachengeflecht« (Veiel in N. Fischer 2009: A24) – aufzusuchen. Im Fall von Potzlow ist dies sofort mit der Konsequenz einer Ausrichtung auf historische Zusammenhänge verbunden. Weder das emotionalisierende, sinnlich-filmische Abbild, noch das dokumentarische »Zusammenklauben« von Archivmaterial wird für

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Veiel dem Gegenstand gerecht, sondern die ästhetische Gestaltung, die in dem Dokument durch seine Verfremdung den auf der empirisch-tatsächlichen Oberflächenschicht nicht greifbaren Zusammenhang erforscht. Das »Fettauge« muss als solches kenntlich gemacht werden, damit es auf die »Suppe« hinweisen kann.

Die Uraufführung des Stückes fand am 23. April 2005 am Theater Basel und am 24. April am Maxim Gorki-Theater Berlin statt. Noch während der Probenarbeiten zur Theateraufführung realisierte Andres Veiel, dass er im Inszenierungsprozess immer wieder filmische Gestaltungslösungen entwarf, und es wurde ihm schnell klar, dass er aus dem Stück noch eine filmische Adaption entwickeln würde: »Ich habe gemerkt, ich denke filmisch. Das heißt, […] dass ich im Inszenierungsprozess oft sehr nah ran gehe. Das heißt, mich interessiert, was im Auge passiert, was jemand mit den Händen darstellt. Und all das, was mich da interessiert, verpufft in der Totalen des Theaters. Es wird vielleicht in der Spannung spürbar, aber es wird nicht im Detail zum Zuschauer transportiert. Das heißt, ganz früh war für mich klar, mich interessiert das Feine, was sich im Theater nur mittelbar rüberbringen lässt. Und von daher habe ich gedacht, wäre es schön, eine zweite Fassung zu machen, wo das zur Geltung kommt« (Veiel in N. Fischer 2009: A4f.; siehe auch das Interview am 01.06.2018: 442f.). So gehen Veiel und sein Team im Mai 2005 noch einmal für vier Tage in den *Gewerbehof der Alten Königstadt Berlin* – eine leere Fabrikhalle am Prenzlauer Berg – und filmen die Inszenierung. Es zeigt sich aber schnell, dass nicht an ein bloßes Abfilmen des Bühnengeschehens zu denken ist, sondern der Film ganz eigene ästhetische Verfahrensweisen verlangt (Veiel 2006: 276; N. Fischer 2009: A4f.). So nötigt Veiel seinen beiden Schauspielern z.B. ab, nachts unter großen Erschöpfungszuständen zu spielen, weil sie sonst zu absichtsvoll, also gestisch zu plakativ gewirkt hätten und zu wenig privat (N. Fischer 2009: 63). Erschöpfung und Müdigkeit unterstützen die halbbewussten mimischen und gestischen Signale, die den Figuren jene authentische, auch zwischen den Zeilen wirkende Spontanität und Nähe im Detail verleihen, die den realen, gefilmten Interviewpartnern sonst eigen sind. So entsteht eine Arbeit, die das Genre des Dokumentarfilms genauso an seine Grenzen bringt wie die Gattungsgesetze des dokumentarischen Theaters. Ihre Uraufführung fand 2006 auf der Berlinale statt. Prämiert wurde sie noch im selben Jahr u.a. von der Jury der evangelischen Filmarbeit als »Film des Jahres«, mit dem »New Berlin Film Award« (»Bester Spielfilm«) und mit dem »Grand Prix« beim Festival »Vision du Réel« in Nyons.

IV.3.2. Analyse

IV.3.2.1. Interviews

Der Textkörper von *Der Kick* besteht mit wenigen Ausnahmen (Verhörprotokolle, Aussagen des Staatsanwaltes, psychologische Gutachten, die Strafakte Marco Schönfelds) aus Interviewpassagen. Die Gespräche führten Andres Veiel und seine Co-Autorin Gesine Schmidt. Nur die Interviews mit der vor den Recherchen verstorbenen Birgit Schöberl – der Mutter des Opfers – stammen von der RBB-Journalistin Gabi Probst, die ihre Aufnahmen Veiel für seine Produktion zur Verfügung stellte (siehe N. Fischer 2009: 48).

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Rekonstruktion von Vergangenheit verdankt sich in diesem Projekt also konsequent dem gesprochenen Wort sich erinnernder Beteiligter. Für die Frage nach den Prozessen historischer Erinnerung bedeutet dies, dass *Der Kick* sehr stark auf die Bedeutung der Oralität und der autobiographischen Motivation der Auseinandersetzung mit Vergangenheit aufmerksam macht. In den meisten Fällen handelt es sich in dem Film (von dem hier im Unterschied zur Theaterfassung hauptsächlich die Rede sein wird) nicht um geschichtliche Erinnerung, sondern um die persönliche Erinnerung an die Einzelheiten der Tat, an Details des eigenen Lebenslaufes oder an beteiligte Personen. Daraus ergibt sich die Frage, in welchen Momenten und wie sich diese Erinnerungen ins Geschichtliche hinein vertiefen.

Die Aussagefähigkeit einer derartig stark auf mündlichen Zeitzeugenäußerungen aufgebauten Rekonstruktion hat eine entscheidende Voraussetzung, die mit erheblichen methodischen Konsequenzen verbunden ist: Sie verlangt die Bereitschaft bzw. das Bedürfnis der Befragten, sich zu erinnern und zu artikulieren. In den vorangegangenen Kapiteln konnte deutlich werden, dass der Inhalt einer Erinnerung nicht unabhängig zu denken ist von den Prozessen seiner Aktualisierung. Diese Prozesse hängen maßgeblich von der Atmosphäre des Gesprächs, also auch von der Person des Fragenden ab. Das Resultat des Erinnerungsprozesses, zu allererst aber natürlich schon die Motivation, sich überhaupt zu artikulieren, verdanken sich der Haltung und der Persönlichkeit des Initiators des Gesprächs, also des Künstlers. Sein authentisches Interesse ist oft geradezu der Grund für das Zustandekommen von Erinnerung. Die Untersuchung und die sie durchführende Person sind also nicht voneinander zu trennen – zum Forschungsprozess gehört konstitutiv das Subjekt der Forschung hinzu. Dies wird im Falle von *Der Kick* besonders evident. Es war bereits darauf hingewiesen worden, wie stark die Abwehr in Potzlow gegen jede filmische oder sonstige Aufarbeitung der Ereignisse im Juli 2002 war: Die Einwohner haben systematisch ihre Türen und Fenster verriegelt, wenn sich ihnen jemand näherte, der mit ihnen über das Thema sprechen wollte (siehe Veiel 2005a: 01.18 u. 06.52). Sie verweigerten sich, weil sie entsetzt und wütend über das Verhalten der Journalisten waren, die z.T. die kleinsten Äußerungen zu diffamierenden Schlagzeilen über das »faschistoide«, kaputte Dorf nutzten und die daraufhin zunehmende Redeunwilligkeit wiederum als Bestätigung für den zurückgebliebenen, dumpfneonazistischen Zustand der Leute auslegten. Die Aktionen gingen so weit, dass z.B. den Jungen, die Marinus damals in der Jauchegrube gefunden haben, Geld angeboten wurde, dass sie vor laufender Kamera noch einmal buddeln würden (siehe Veiel in N. Fischer 2009: A4).

Insofern ist es erstaunlich, dass es Veiel gelungen ist, diese Mauer der Verweigerung zu durchbrechen. Die entscheidende Grundlage für diesen Erfolg war die Bildung von Vertrauen. Veiel schildert, wie er auf die ersten Anfragen beim Pfarrer jene bereits erwähnte negative Antwort erhielt, und wie er ihm dann aber entgegenhielt: »Sie wissen ja gar nicht, wer ich bin. Sie kennen mich ja gar nicht« (Veiel 2005a: 19.33). Dieser Moment, in dem Veiel einen der Betroffenen mit der Aufforderung konfrontiert, ihn als Individuum wahrzunehmen, sorgt dafür, dass der Pfarrer sich auf sein Gegenüber dann doch einlässt und sich öffnet.

Dieser erste Schritt der Wahrnehmung eines Anderen, seiner Haltung und seiner Intentionen kann hier als Grundlage eines Vertrauensverhältnisses angesehen werden.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hinzu kam nun die Bereitschaft Veiels, acht Wochen warten zu können, sich dann zu einem ersten Gespräch ohne jede Aufzeichnung zu treffen, dann noch einmal zu warten, bis schließlich ein nächstes Gespräch stattfinden konnte. Veiels Anliegen war, »mit sehr viel Zeit, mit dem Versuch deutlich zu machen, dass es eben gerade nicht darum geht, da das erste Beste halt zu nehmen und irgendwelche Vorurteile nochmal dann rauszuziehen und alles mit hellen Scheinwerfern auszustrahlen – sondern mit ihnen zusammen, dass sie selbst auch entscheiden können: Was wollen sie sagen und was soll da reinkommen?« (Veiel 2005a: 19.31). Der Zeitprozess erscheint hier erneut als entscheidende Grundlage der Reflexion, hier nun aber bereits auf die Recherche und die gesamte Anbahnung eines Projekts bezogen. Darüber hinaus spricht Veiel die Notwendigkeit an, die Gesprächspartner in die Entscheidungen über die Verwertung des Interviewmaterials einzubeziehen – damit signalisiert er, dass er sie nicht als ästhetisches Mittel instrumentalisiert und zum Objekt macht, sondern als verantwortliche Mitgestalter, als Subjekte ernst nimmt.

Das Ergebnis gibt Veiel Recht: Seine Bemühungen führen eine Wende herbei, die angesichts der beschriebenen Verhältnisse als einmalig angesehen werden darf. Die Potzlower gewinnen Vertrauen, öffnen sich allmählich, bis sie schließlich sogar das Bedürfnis signalisieren, sich mitzuteilen. Andres Veiel berichtet noch während der Recherchearbeit, als noch gar nicht abzusehen war, wie weit dieses Vertrauen einmal gehen würde: Zuerst habe er gedacht, er »werde hier nur beschimpft werden und bespuckt […]. Aber dann habe ich sehr bald gemerkt, dass so eine Bereitschaft da ist oder auch eine Not, nicht nur eine Bereitschaft, sondern auch eine Not da ist, zu sprechen. Das heißt, sie kapseln sich ein, aber eigentlich wollen sie reden, und das ist genau der Widerspruch. Und wenn man ein bisschen Vertrauen aufbaut, dann […] irgendwann ist der Wunsch da, auch zu reden« (ebd.: 20.48). Besonders bemerkenswert ist die Tatsache, dass diese Bereitschaft auch bei den Schönfelds und am Ende sogar bei ihren Söhnen, den beiden Tätern, entsteht. Veiel schildert diesen Vorgang: »Oftmals war es so, dass bei dem Versuch, das Tonband aufzustellen, erst mal ein klares ›Nein‹ kam. Vier, fünf Mal waren wir bei den Eltern der Täter und haben irgendwann mal mitgeschrieben. Und dann war irgendwann die Möglichkeit da, ein Tonband aufzustellen« (Veiel in N. Fischer 2009: A3). Dieser Prozess ging dann aber noch viel weiter: »Das Spannende für mich war ja, dass bei den Leuten, wo wir oft waren – also da rechne ich jetzt auch die Eltern der Täter mit ein –, dass dort das Bedürfnis immer größer wurde zu sprechen. Die haben am Ende gesagt: ›Wann kommen Sie wieder?‹ Da waren wir keine Belästigung mehr, sondern es war vielleicht die Erfahrung, dass es ihnen gut tat, mit uns zu sprechen. Da hat sie jemand ernst genommen, wir haben zugehört, wir haben nicht sofort bewertet. Es gab so etwas wie die befreiende Kraft des Sprechens und daraus ist Vertrauen entstanden« (ebd.: A4).

Zu diesem Vorgang gehört, dass auch der Fragende sich dabei verändert und einen Prozess durchmacht. Andres Veiel beschreibt dies vor allem im Hinblick auf seine Begegnung mit Marco, dem ältesten der Täter und treibende Kraft der Gewalteskalation: »Ich hatte vor dem ersten Treffen mit Marco unheimliche Probleme und habe mich gefragt: ›Kann ich dem jetzt einfach so die Hand geben?‹ Als ich ihn dann aber erlebt habe, saß da plötzlich ein Häufchen Elend vor mir. Ganz anders als alle meine Vorstellungen. Ich habe mich selbst gewehrt gegen die Art von Einfühlung und Mitgefühl. Ich dachte:

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

IV.3.2.2. Verfremdung

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

Markus Lerch und der Regie gelingt es, diese Qualitäten sogar einzufangen, wenn er eine Frau darstellt, also die äußere Erscheinung, Stimmlage und habituelle Ausstrahlung noch weiter von der tatsächlichen Person abweicht. In der 11. Szene (0.23.31) spielt er die Mutter des Opfers, Birgit Schöberl, ohne dass dies in irgendeiner Weise künstlich wirken würde. Zunächst hält sie, wenn sie über den aufgefundenen Rucksack spricht, noch sehr an sich, wird dann etwas forcierter, als sie der Polizei den Vorwurf macht, dass sie nicht entschlossen genug nach Marinus gesucht habe, um sich dann nach einem Innehalten deutlich leiser und introvertierter einzugestehen: »Ich mach mir auch manchmal Vorwürfe, ja«, weil ihr plötzlich die Situation vor Augen tritt, wie sie ihrem Sohn nicht erlaubt hatte, nach Bayern zu fahren (er wollte mit seiner Schwester einen Ausflug dorthin unternehmen; siehe Veiel 2007: 124). Nach einem deutlichen Einatmen und einer Aufrichtung des Oberkörpers sammelt sie sich dann wieder, um in gefasster Haltung wie ein Geständnis abzulegen von ihrer Weigerung, ihn zu seiner Schwester zu fahren. Obwohl die Mimik sich dann kaum verändert, entsteht allein durch die leicht niedergeschlagenen Augen, die leiser werdende Stimme und ein kaum merkliches Ausatmen eine Innenwendung und der Zuschauer gewinnt den Eindruck einer ihr stark vor Augen stehenden Erinnerung, die mit einem tiefen Selbstzweifel verbunden ist. Be-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

IV.3.2.3. Zeit

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Darauf antwortet seine Ästhetik: Durch die Montage wird der Zuschauer zuerst an einem Erinnerungsprozess beteiligt, der ihm die existenzielle Dimension der Ereignisse vermittelt und Fragen aufwirft. Wenn er dann auf das Verhör mit seiner unumstößlichen Faktizität gestoßen wird, erhält dieses die Qualität einer unumkehrbaren Wahrheit, die eine erinnernde Erkenntnissuche verlangt. Die Szenenabfolge erweist sich als ein analytischer Prozess, in dem ein verborgener, dunkler Zusammenhang allmählich durch eine Rückbewegung in die Vergangenheit ans Tageslicht gehoben wird. Das Verhör wird aufgeladen mit Bedeutung, weil man durch die vorangestellten Erzählungen seinen Kontext kennt.

Die Montage der weiteren Szenen bestätigt das Motiv, durch chronologische Brüche und handlungslogisch unverbundene Einstellungen solche reflexiven Bewegungen beim Zuschauer auszulösen, die verschiedene Zeitstufen miteinander in Beziehung setzen, verborgene Zusammenhänge aufspüren etc. So enthalten z.B. die Schilderungen von Achim Fiebranz in der nächsten Szene (0.07.24) zunächst eine autobiographische Erinnerung an die eigene Schulzeit, die dann übergeht in die Erzählung von den gemeinsamen, von ihm stark angeregten Unternehmungen (vor allem dem Bau von Kanus) mit Marinus und seiner Freundin, bis die letzten Äußerungen schließlich die Tatnacht beschreiben. Die Sequenz wird vorbereitet durch den im Verhör vorgebrachten Bericht Marcels, wie er mit den Freunden am Abend vor der Tat zu Fiebranz gefahren sei. Die Montage der Äußerungen Fiebranz' wirkt insofern wie ein verifizierendes »Heranzoomen« an die Ereignisse – um dann aber genau diese Erwartung zu unterlaufen und die vorgegebene Zeitebene zugunsten einer Erinnerung an viel frühere Vorgänge zu verlassen. Damit wird an die Stelle eines aktuellen und chronologischen Tatsachenberichts eine biographische Zeitbetrachtung gerückt, die die Reflexionen des Zuschauers sofort zu Erinnerungsprozessen veranlasst, die eine autonome Erzählfigur inaugurieren, anstatt protokollarisch den Tathergang abzubilden. An die Stelle des Berichts tritt ein Bild – die Folge ist die Vertiefung der Ursachenforschung ins Zeitliche hinein. Der Zuschauer realisiert, dass es Gründe für den Ort geben kann, an dem die Katastrophe ihren Ausgang nahm: Er trifft hier auf das Milieu einer durch Arbeitslosigkeit und Alkoholismus geprägten Ödnis. Fiebranz hatte mit seinen Aktionen durchaus gegen die drohenden Vakuumsituationen angekämpft. Für einen kurzen Moment blitzt hier bereits die Physiognomie einer Tragik auf, die die Ereignisse wie ein roter Faden durchzieht: Fiebranz' liebevolle Zuwendung zu den Jugendlichen wirkt fast rührend und auch seine klare Ansage gegen irgendwelche Entgleisungen klingt glaubhaft, und dennoch fließt hier der Alkohol und keimt zwischen Fernsehen, Kartenspiel und Mensch-ärgere-dich-nicht eine verhängnisvolle Langeweile, und auch Fiebranz ist nicht frei von Ausbrüchen enthemmter Gewalt.[19]

In diesem Sinne wechseln sich im weiteren Verlauf des Films regelmäßig unterschiedliche Zeitebenen ab: Der Gegenwartscharakter des Plädoyers des Staatsanwaltes, der Verhöre, der Rede des Pfarrers u.a. wird immer wieder durchbrochen von Passagen,

19 Was im Film andeutungsweise anklingt, belegt eine nur in der Theaterfassung enthaltene Szene, in der Fiebranz als Reaktion auf ein Fehlverhalten Marcos diesen brutal zusammenschlägt und auf entwürdigende Weise für über eine Stunde in eine Kiste sperrt (siehe Veiel 2007: 46-48).

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die den Zuschauer in länger vergangene, sich aus dem Handlungsgeschehen heraushebende Zeitschichten hineinführen, untereinander aber auch in keinem linearen, kausallogisch oder zeitlich zusammenhängenden Kontinuum stehen. Die Rede des Pfarrers von den »unmenschlichen Kreaturen«, den »Feinden der Liebe« und »verkommenen jugendlichen Glatzenträgern« (0.32.31) wird direkt mit der Erinnerung Marcels an einige schöne Erlebnisse aus seiner Kindheit, aber auch an den ersten Schnaps mit 11 Jahren, den ihm sein Großvater eingeschenkt hat, kontrastiert (0.32.54). Die Erinnerung eines Erziehers an den Dialog mit Marcel über seinen älteren, inhaftierten Bruder wird unvermittelt abgelöst von Marcels eigenen Äußerungen, in denen sich die Angst artikuliert, die er vor Marcos Entlassung hatte (0.42.10). Daran wird wiederum die Stellungnahme Heiko Gäblers, eines Neo-Nazis und Freundes von Marco, montiert, die in ihrer harten, apodiktischen, fast regungslosen und inhaltlich aggressiven Diktion (es wird die Abschiebung von Ausländern und ein »deutsches Denken« gefordert) die Darstellung in die unmittelbare Gegenwart zurückgeholt (0.43.14). Der »Zeit-Bild«-Charakter dieser Sequenzen im Sinne Deleuzes ist auch hier evident: Auf die Erinnerung an eine Person prallt deren Auftritt selbst – Marcel wird erst durch diesen Kontrast »real« (er ist weder eine »unmenschliche Kreatur« noch das unschuldige Kind von einst), seine Vergegenwärtigung geschieht im Moment der Zeiterfahrung. Dann wird der Zuschauer durch den spezifischen Charakter des Gäbler-Auftritts wieder in die Gegenwart zurückgerissen, sodass Marcels Äußerungen als erinnerte Zeit bewusst werden können – mit dieser Erfahrung entsteht die Wahrnehmung des tragischen Prozesses, der dem Handeln Marcels am Ende zugrunde lag.

Eine ähnlich differenzierte Modulation der Zeitebenen findet sich gegen Ende des Films, als Marcos Freundin Sandra Birke ein nationalistisches Kampflied singt (1.04.04) und dann schildert, wie sie ihren späteren Freund kennen gelernt hat. Im Singen des Liedes entsteht wieder ein Moment unmittelbarer Gegenwart, denn hier wird nicht *über* etwas reflektiert, sondern gehandelt – und durch die Melodie ein starkes Sinneserlebnis erzeugt. Wenn dann der Satz folgt: »Marco saß auf Sessel bei Kumpels, das war Silvester '97 in Teltow« (1.04.33), ist es die klassische Diktion der Erzählung, die im Imperfekt, mit Zeitangabe und einem spezifischen Handlungsablauf den Zuschauer unweigerlich in den Strom eines vergangenen Ereignisses hineinnimmt, der tatsächlich mindestens sieben Jahre zurückliegt. Durch diesen Kontrast entsteht wieder eine Spannung zwischen Gegenwart und Vergangenheit, in der sich im Erleben der Zeitlichkeit auch die seelischen Nuancen von Vergänglichkeit, Verlust, Hoffnung etc. mitteilen, die mit der Liebe zu einem fernen, inzwischen zum Mörder gewordenen Partner verbunden sind. Die Erzählung wird – gerade in der Konfrontation mit dem Lied – als Erinnerungsmedium schlechthin bewusst. Indem nun aber noch eine Sequenz folgt, in der die Eltern Marcos von dessen Gewaltausbrüchen berichten, reicht die stark aus der gegenwärtigen Nähe Sandra Birkes zu ihrem Freund artikulierte Erinnerung noch weiter in die Vergangenheit hinein und legt Schichten frei, die auch dem zeitlichen Horizont der Freundin verborgen waren. Das gegenwärtige Absingen des Kampfliedes und Sandra Birkes Verhältnis zu Marco Schönfeld erfahren somit schließlich ihre Beleuchtung durch ein sehr komplexes Entwicklungsgeschehen, das auch weit zurückliegende Vorgänge betrifft.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Der Weg in das Ursachengeflecht Die stärkste historische Erinnerungstätigkeit löst *Der Kick* durch eine (von anderen Szenen unterbrochene) Reihung von Sequenzen aus, die sich aus der Gegenwart immer weiter in die Vergangenheit zurückbewegen und immer ein spezifisch geschichtliches Motiv ansprechen.

Zunächst verwebt Veiel in der ersten Hälfte des Films mehrere Beschreibungen der Lebensverhältnisse ineinander, denen die Täter, das Opfer und die Einwohner Potzlows über viele Jahre ausgesetzt waren und z.T. immer noch sind. Fiebranz schildert den Alkoholkonsum und die inhaltslosen Freizeitbeschäftigungen (0.09.41), der Staatsanwalt den »fehlenden zivilisatorischen Standard«, den er ebenfalls am Alkoholismus, aber auch an Verwahrlosung (fehlender Aufmerksamkeit der Eltern für ihre Kinder), Arbeitslosigkeit, Desinteresse und Unfähigkeit zur Empathie festmacht (0.10.54). Marcel beschreibt, wie erwähnt, selber, wie er schon mit 11 Jahren von seinem Opa – Traktorist bei der LPG – zum Schnapstrinken aufgefordert wurde und dann immer stärker zu trinken begann. Schließlich habe er Springerstiefel bekommen, die ihn wiederum (neben anderen Anlässen) einer fortgesetzten, demütigenden Gewalt aussetzten (0.34.42 und 0.40.31). Heiko Gäbler illustriert mit seinen neonazistischen und fremdenfeindlichen Betrachtungen das soziale Milieu einer Reihe von jungen Menschen dieser Region (0.43.14).

Indem Andres Veiel verschiedene Orte und Zeitpunkte ineinander verschränkt, die unverbunden sind und trotzdem deutliche Gemeinsamkeiten aufweisen, beleuchtet er den Boden, der den Ereignissen in Potzlow zugrunde liegt. Diese Diagnostik legt eine Reihe von Faktoren frei, die maßgeblich die Zeitsituation prägen: mangelnde Sinnerfahrungen durch fehlende Betätigung, Betäubung durch Alkohol und inhaltslose »Unterhaltung«, Gewalt als Ventil innerer Leere, soziale Verletzungen und Minderwertigkeitserlebnisse in Folge jener Gewalttätigkeiten. Von dieser Symptomatik aus, die bis in die Gegenwart der Interviews reicht, unternimmt der Film nun in der zweiten Hälfte (siehe die Grafik in Flad 2010: 363) den Versuch einer zeitlichen Tiefenbohrung zum Zwecke einer Analyse der Ursachen. Eine Scharnierstelle dazu ist die 29. Szene, in der Jürgen Schönfeld sich an die 60er Jahre in Potzlow erinnert (51.33). Er beschreibt die Gaststätte, die jetzt zu sei, gegenüber habe es noch eine gegeben – mit einem Kino –, in der Nähe sei ein Freilichtkino gewesen. Dann erwähnt er den großen Platz, auf dem das Erntedankfest gefeiert worden sei mit anschließendem Tanz im Saal. Im Dorf habe es außerdem zwei Lebensmittelläden gegeben, eine dritte Gaststätte, Bäcker, Fleischer, Friseur, in dessen Räumen später eine Sparkasse eingezogen sei. Auch sie gibt es nicht mehr: »Aber heute: alles nicht mehr. Von 700 Leuten von der LPG sind zwei übriggeblieben« (0.53.13). Diese Erinnerungen versetzen den Zuschauer aus einer ganz individuellen Perspektive in eine andere Welt, mit der er unweigerlich seine eigene vergleicht. Dieses Aussterben vormals lebendiger innerstädtischer Alltagskultur, zu der das Einkaufen in unterschiedlichsten Läden genauso gehört wie die Dienstleistungen eines Friseurs, einer Sparkasse oder einer Gaststätte und die sozialen Höhepunkte wie Feste und Tanzabende, ist für die Region charakteristisch, aber auch für die Entwicklung der Dörfer und Städte in Westdeutschland. In den wenigen Sätzen Jürgen Schönfelds macht sich das Erlebnis eines Wandels bemerkbar, der nicht nur eine lokale Problematik betrifft, sondern einen historischen Prozess, der sich spätestens seit den 80er Jahren in Deutschland und darüber hinaus vollzogen hat. Die »Versteppung«,

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

von der Andres Veiel spricht (Veiel 2005a: 05.18), wird durch diesen Erinnerungsakt wahrnehmbar als eine übergreifende Entwicklungstatsache, in der sich durch Technisierung, Rationalisierung, Globalisierung eine Verarmung regionaler Lebensvielfalt geltend macht. Zugleich spielt aber auch ein historischer Faktor hinein, der tatsächlich mit der spezifischen Problematik der DDR-Geschichte zu tun hat. Dass von den 700 LPG-Mitarbeitern nur zwei übriggeblieben sind, ist sowohl die Folge eines zuvor herrschenden fragwürdigen Wirtschaftssystems als auch der kalten und ausbeuterischen Abwicklung ostdeutscher Betriebe im Zuge der »Wende«.

Schon mit dieser ersten weiter zurückreichenden Erinnerungssequenz wird die vordergründige Erscheinungsebene der aktuellen historischen Ereignisse transparent für tieferliegende Zusammenhänge. Durch den Vergleich, also die erinnernde Bewegung *zwischen* den 60ern und heute, wird der Zuschauer aufmerksam für die Wirksamkeit gesellschaftlich-historischer Mechanismen, die durch technische Vereinheitlichung in Verbindung mit kapitalistisch motivierter Effizienz anonyme und ungerechte Sozialverhältnisse erzeugen. Diese Einsichten schließen sich dann unvermittelt mit der Erwähnung der LPG zusammen: Die LPG ruft als Schlagwort unmittelbar die Bilder sozialistischer Planwirtschaft und der hinter ihr stehenden Utopie kommunistischer Weltanschauung auf, mit ihrer »Abwicklung« geht aber auch das Klischee einher, dass dieses System von der erfolgreichen marktwirtschaftlich-demokratisch orientierten westlichen Hemisphäre besiegt sei. Diese Konnotationen mögen groß angesetzt erscheinen, in dem lokalen, winzigen Ausschnitt uckermärkischer Geschichte brechen diese Kontexte aber als konkrete Wirkungshintergründe auf.

Der historische Erinnerungsprozess bleibt aber auch bei diesem Rückblick noch nicht stehen. In der 35. Szene ist es wieder Jürgen Schönfeld, der eine Situation schildert, die auf erschütternde Weise ins innere Zentrum der Katastrophe verweist. Er erzählt, wie sein Vater ihm erst kurz vor seinem Tode mitgeteilt habe, was er als Kind gegen Ende des 2. Weltkrieges erleben musste, als die Russen in den Ort kamen: Diese seien auch in ihr Haus eingedrungen und hätten von seinem Vater verlangt, ihnen seine Uhr abzugeben. Er habe sich geweigert, auch nachdem sie versucht hätten, ihm die Uhr mit Gewalt abzunehmen. Daraufhin seien seine Frau und er vor den Augen des Kindes stranguliert worden (0.58.58).

Diese Szene macht deutlich, wie weit sich Andres Veiel mit *Der Kick* vom Dokumentarismus im naiven Sinne eines naturalistischen Abbildrealismus entfernt hat. So unbestreitbar Jürgen Schönfelds Schilderung ein Zeitzeugendokument ist, so unverkennbar ist der Anteil ästhetischer Formung durch den Autor an dieser Einstellung. Ihre Positionierung bildet den Höhepunkt einer Abfolge von Erinnerungen, die gegen die Chronologie von der Gegenwart bis in die Zeit des Nationalsozialismus zurückführt und einen stufenweisen Prozess der Aufdeckung vollzieht. Die Qualität dieser Aufdeckung und ihre Wirkung hätten sich nur schwerlich entfalten können, wenn Veiel in chronologischer Reihenfolge das Weltkriegserlebnis, die 60er, 90er usw. thematisiert hätte. Die kompositorische Figur des Films ist mit der Architektur des analytischen Dramas verwandt, das schrittweise die in der Vergangenheit liegenden Ursachen für den gegenwärtigen Konflikt enthüllt. Diese Struktur verleiht der erkenntnismäßigen Annäherung an die Geschichte ihren Gehalt. Die Erinnerung verdankt sich einer Tä-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tigkeit, die sich aktiv umwendet und zurückgeht – die in dieser Tätigkeit aufgebrachte Kraft bildet die Grundlage, in den geschichtlichen Zusammenhang vorzudringen.

Die Einrahmung des von Jürgen Schönfeld geschilderten Ereignisses unterstreicht, dass dieser kathartische Moment der Aufdeckung eines vormals verborgenen, aber existenziell entscheidenden Sachverhalts ästhetisch intendiert ist. Andres Veiel montiert vor die Szene die ähnlich entsetzliche Schilderung Jutta Schönfelds von der extremen Demütigung Marcos im Alter von 14 Jahren, als die Familie gerade in Potzlow angekommen war (1994): Er wird von 7-8 Jungen zusammengeschlagen, gezwungen mit einem toten Aal um den Hals in den See zu steigen, sich danach auszuziehen und vor den anderen zu onanieren. Für Marco war dieser Vorfall so entwürdigend, dass er niemandem je davon erzählt hat und ihn erst die Mutter zwei Jahre später nach beharrlichem Nachfragen dazu bringen konnte, unter Tränen davon zu berichten. *Nach* Schönfelds Schilderung der Ermordung seiner Großeltern erfolgt die Wiedergabe des Verhörausschnittes, in dem Marcel beschreibt, wie Marinus auch nach dem Sprung auf den Kopf noch geröchelt habe, sodass sie ihn dann mit einem Gasbetonstein endgültig getötet hätten – auch dieses Bild ist ein Gipfelpunkt traumatischer Erinnerung. Seine direkte Verbindung mit den beiden vorangegangenen Szenen macht deutlich, dass Andres Veiel hier gezielt die über mehr als ein halbes Jahrhundert auseinanderliegenden Situationen zu dem Konzentrat eines extremen Katastrophengeschehens verdichtet, das in seiner Entsetzlichkeit die schwerste und nachhaltigste Erschütterung des Zuschauers im Stück bzw. Film auslöst und damit eine existenzielle Katharsis im eigentlichsten Sinne des klassischen Dramas provoziert.

Alle drei Szenen enthalten das Motiv des Verschweigenwollens eines schrecklichen und für die spätere Biographie ausschlaggebenden Erlebnisses. Jutta Schönfeld sagt über Marco: »Der hat sich seine Welt aufgebaut, da lässt er keinen ran« (0.58.53), Jürgen Schönfeld über seinen Vater: »Die Wut, die saß drin bei meinem Vater, das ist klar, aber der hat sich nichts anmerken lassen. Nie was gesagt, mir gegenüber nicht, nie« (1.00.09), Marcel wird im Verhör entgegengehalten: »›Vorhalt: Ihre Erklärung erscheint bezüglich der Verletzung des Marinus und anderer Aussagen unglaubwürdig. Möchten Sie Ihre Aussage diesbezüglich überdenken?‹ ›Sie haben Recht. Nachdem ich auf den Kopf von Marinus gesprungen war, röchelte dieser noch und war noch leicht bei Bewusstsein…‹« (1.00.55). In allen drei Fällen befreit ein schwer errungener und durchlittener Erinnerungsmoment eine unerlöste, traumatische Erfahrung aus ihrer Verborgenheit. Die Wirkung auf den Zuschauer ist jeweils sehr ähnlich und sie provoziert die Einsicht, dass auch den entsetzlichsten Taten verborgene und dennoch existenziell virulente Ursachen zugrunde liegen, die verlangen, entdeckt und verstanden zu werden.

Angesichts der ästhetischen Komposition des Films drängt sich das Bild auf, dass die erinnernde Bewegung in die historische Vergangenheit von (Erinnerungs-)Raum zu Raum ein weiteres Tor öffnet und zu einem ursächlichen Zentrum gegenwärtiger Ereignisse vordringt. Es ist insofern nur konsequent, wenn Veiel die Schilderung Schönfelds von dem traumatischen Erlebnis seines Vaters nicht mit dem Bild der erhängten Eltern abbricht, sondern von diesem Null- und Wendepunkt aus wieder ein Stück weit chronologisch verfährt und Schönfelds sich direkt daran anknüpfende Erzählung von den späteren Leiderfahrungen des inzwischen erwachsenen Vaters mit in die Szene einbe-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zieht: 1960 wurde die Familie im Zuge der Verstaatlichung der Landwirtschaft zwangsenteignet und verlor alles, was sie sich nach dem Krieg mühevoll aufgebaut hatte.

Die drei Szenen bilden zusammen einen Kern der filmischen Aufarbeitung des Potzlower Mordes: Sie legen in der Abfolge von Weltkrieg, Zwangsenteignungen der DDR, Wendezeit und der Tat im Schweinestall 2002 Wurzeln menschlicher Gewalt frei. Durch die Verbindung dieser Szenen, die unter sich in keinem direkten kausalen Verhältnis stehen, artikuliert sich ein unterschwelliger, aber fundamentaler historischer Konflikt, der sich durch das 20. Jahrhundert hindurchzieht: ein tödlicher ost-westlicher Antagonismus, der in Hass, ideologische Zwangsvollstreckungen, Sinnverlust und Zerstörung eskaliert. Hier stößt man auf das Ursachengeflecht, das Andres Veiel anspricht (Veiel in N. Fischer 2009: A24) und dem er mit seiner Arbeit nachgehen will – nicht durch kausale Herleitung, sondern indem er den Zuschauer auf bestimmte Felder historischer Ereignisbeziehungen hinweist und auf die sich zwischen ihnen vollziehenden Prozesse aufmerksam macht. Die nicht in einen konstruktiven Zusammenhang gebrachten historischen Impulse individueller Freiheit (westlicher Liberalismus) und sozialer Verantwortung und Solidarität (Sozialismus) erzeugen Vakuumsituationen, die zu Ausgangspunkten enthemmter Gewalt werden. Diese Zusammenhänge werden im Film nicht ausgesprochen – er stellt aber die Grundlagen bereit, sie sich in einem bewussten Erkenntnisprozess zu erarbeiten.

Carola Flad weist im Hinblick auf die Szene, die Schönfelds tragische Erinnerungen enthält, auf psychologische Studien hin, die das Phänomen der »vererbten Gewalt« untersuchen (Flad 2010: 371ff.). Die Erforschung von Traumata und psychotischem Verhalten hat zu Tage gebracht, dass sich in der Familie geheim gehaltene Vorgänge unbemerkt tradieren und schließlich pathogene Folgen haben können. In nichtsprachlichen Gesten und Verhaltensweisen werden die betreffenden Erlebnisse dann aber doch symbolisch vermittelt, erzeugen Verunsicherungen und können schließlich über drei Generationen ihre zerstörerische Wirkung entfalten (ebd.: 372): »Für diese [Schädigungen] ist im allgemeinen charakteristisch, dass ihnen jeglicher Sinnzusammenhang abhanden gekommen ist. Es handelt sich vor allem um psychotische Störungen, schwere Formen des Schwachsinns und unterschiedliche Arten von kriminellem oder Suchtverhalten, die es dem Betreffenden schwer machen, sich im Leben zurechtzufinden« (Serge Tisseron in Flad 2010: 373). Verlust von Sinnzusammenhängen, gravierende Persönlichkeitsstörungen sowie Suchtverhalten liegen bei Marco und Marcel definitiv vor – die psychologische Diagnose erhellt insofern bereits ein Stück weit die Ereignisse in Potzlow. Zugleich gerät aber auch die Verzahnung psychischer Prozesse mit historischen Zusammenhängen in den Blick: Die entscheidenden Traumata sind nicht in einem rein privaten Raum entstanden, sondern erfolgen bei dem Kriegserlebnis aus einer sehr konkreten geschichtlichen Gewalteskalation und bei der brutalen Demütigung Marcos aus Vorgängen, die mit den Vakuumsituationen vor und nach der »Wende« verbunden sind (auch bei den 7-8 jugendlichen Protagonisten dieser Tat wäre zwangsläufig zu fragen, was ihrem zerstörerischen Handeln vorausgegangen ist – es geht hier nicht um altersspezifische Rangeleien). *Der Kick* verweist wie kaum ein anderer Film auf diesen Sachverhalt, dass Psychologie und Historie sehr eng ineinandergreifen, und er wirft letztlich die Frage auf, ob geschichtliche Reflexion ohne eine entsprechende Ergänzung überhaupt auskommen kann.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Für Andres Veiel ist diese Ergänzung Bestandteil seines ästhetischen Ansatzes. Charakteristisch ist in dieser Hinsicht, wie er historisch ausgerichtete Szenen psychologisch und anthropologisch einführt. Die 29. Szene, in der Jürgen Schönfeld das vielfältige Leben im Potzlow der 60er beschreibt, leitet er mit einem komplexen Vorgang ein, der erst nach Zwischenschritten zu den eigentlichen Erinnerungsdetails führt. Zunächst gehen die Schönfelds im Hintergrund der Bühne im Halbdunkel aufeinander zu und tanzen Cha-Cha-Cha (0.51.31). In dieses Tanzen hinein spricht – immer noch aus dem Dunkel heraus – Jürgen Schönfeld seine ersten Worte: »Was meinen Sie, was damals los war, hier in Potzlow – in den 60ern, ha!« und erwähnt die beiden Gaststätten, um dann mit seiner Frau nach vorne ins Licht und zu der Bank im Bühnenvordergrund zu gehen. Nachdem sie sich gesetzt haben, erfolgen die bereits referierten Schilderungen vom Lebensalltag in Potzlow zur damaligen Zeit. Der szenische Ablauf ist schrittweise aufgebaut. Der Tanz reißt die filmische Handlung zunächst völlig aus der bedrückenden, z.T. entsetzlichen Gesamtatmosphäre heraus (soeben war im Verhör die Schilderung des »Kicks« erfolgt und in der anschließenden Szene der zynische Umgang der Stadtverwaltung und Politik mit Frau Schöberl dargestellt worden) und verortet sie in der Banalität alltäglicher Gegenwart (das Mitsprechen des Cha-Cha-Cha-Taktes durch Jürgen Schönfeld erinnert an die Lernversuche in einem Anfänger-Tanzkurs). Die Darstellung bringt den Zuschauer also gewissermaßen für einen Moment wieder zu sich selbst, um die Voraussetzung zu schaffen, dann erneut mit Bewusstsein einen Erinnerungsvorgang zu beginnen, der sich nun ca. 40 Jahre zurückspannt in die Kindheits- und Jugendzeit der Schönfelds. Dieser Vorgang wird unterstützt durch die Bewegung der Protagonisten aus dem Hintergrund in das helle Licht – dieser Gang nach vorne in die Sichtbarkeit und in die Nähe des Zuschauers ist mehr als nur ein metaphorisches Zeichen für Erinnerung: Das Gehen und das Erscheinen im sichtbaren Vordergrund verkörpern im wahrsten Sinne des Wortes den Prozess der Retention, die erinnernde Tätigkeit wird geradezu leiblich erfahrbar. Auch die freudig-heitere Tonlage Lerchs alias Schönfeld vermittelt die Wahrnehmung einer anderen zeitlichen Welt, die nicht mehr in der Gegenwart existiert, sondern nur noch der Erinnerung zugänglich ist.

IV.3.2.4. Der Umgang mit den Dokumenten

IV.3.2.4.1. Dokumentation und Fiktion

Der Textkorpus von *Der Kick* besteht, wie erwähnt, ausschließlich aus dokumentarischem Material, dem eine intensive und langwierige Recherchearbeit vorausgegangen ist. Damit unterscheidet sich das Projekt maßgeblich von den Mustern des Geschichtsdramas oder -romans, die im 18. und 19. Jahrhundert und letztlich bis in die Gegenwart hinein historische Inhalte »erfunden« haben, auch wenn sie unter Umständen – man denke an Büchners *Dantons Tod* – explizit empirische Dokumente in den Text integriert haben (siehe Kap. II). Andres Veiel betont mit seiner Ästhetik ausdrücklich, dass er an diese Form der Fiktionalität nicht anknüpft, sondern dass es ihm um die empirische, also methodisch bewusste Untersuchung geht. Der sinnlich vermittelten Faktizität misst er offenkundig einen größeren Realitätsgehalt bei als der rein fiktiven Erzählung. So formuliert er in einem Interview: »Je fiktionaler es ist, desto leichter kann man es [das

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dargestellte Ereignis, A.B.] wegschieben« (Veiel in Kirschner 2005) – die lebensweltliche Verbindlichkeit des künstlerischen Ausdrucks stellt sich für Veiel über die Empirie ein.

Es würde aber zu kurz greifen, wenn man dem *Kick* vollständig seine Fiktionalität absprechen würde. Auch bei diesem Projekt stoßen wir auf eine Pendelbewegung zwischen Faktizität und freier Gestaltung. Veiel leitet seinen Aufsatz über *Die Grenzen des Darstellbaren* mit den Worten ein, er bewege sich »verstärkt in den Zwischenzonen von Dokument und Fiktion«, und bezieht diesen Hinweis dann auch explizit auf *Der Kick* (Veiel 2006: 274ff.) – in erster Linie weist er auf die Verfremdung des dokumentarischen Materials durch den Verzicht auf naturalistische Abbildung und stattdessen das Spiel der beiden Akteure hin (ebd.: 276f.). Es ist sicherlich nicht ganz zufällig, dass sich die Verantwortlichen des Projekts – Andres Veiel, seine Co-Autorin Gesine Schmidt und der Intendant des Maxim Gorki-Theaters Volker Hesse – widersprechen, wenn sie nach seinem Genre-Status befragt werden: Gesine Schmidt antwortet spontan, sie würde es als dokumentarisches Drama im Sinne von Kipphardts *Bruder Eichmann* betrachten (Schmidt 2005: 07.25), Hesse hingegen setzt das Projekt dezidiert von Kipphardts Theater ab: Es sei »nicht mit dem Stichwort ›Dokumentartheater‹ abzustempeln« – »ich spüre, dass er [Veiel, A.B.] diese Recherchen, diese genauen Wirklichkeitserfahrungen jetzt so stark abstrahiert, dass da aus den Protokollen eben eine Art Kunstzeichen auch wird, und dass es doch mehr um eine bestimmte dichterische oder verdichtete Umsetzung schlussendlich geht. Also das ist etwas Anderes, als was z.B. damals Kipphardt oder solche Autoren gemacht haben« (Hesse 2005: 05.55). Im Beiheft zur DVD-Fassung des Films stellt der Herausgeber Wolfgang Bergmann die Arbeit in die Tradition des »dokumentarische[n] Theater á la Hochhuth, Kipphardt oder Peter Weiss« und im Programmheft der Theaterfassung werden die *Notizen zum dokumentarischen Theater* von Peter Weiss abgedruckt – Veiel selbst äußert sich aber anders: Er tue sich »mit dem Begriff Dokumentartheater schwer«, er habe »kein Kroetz-Stück machen [wollen] im Sinne einer naturalistischen Bühnendarstellung« (Veiel in Kirschner 2005), man habe »jetzt nicht dem Dokumentarischen so gehuldigt […], dass alles eins zu eins abgebildet wird« (Veiel in N. Fischer 2009: A3). Sowohl das Stück als auch der Film brächten »das dokumentarische Genre an seine Grenzen. Das hat mich daran gerade gereizt« – ein Motiv, das allerdings nicht einem prinzipiellen ästhetischen Dogma oder einer persönlichen formalen Vorliebe entspringt: »Die Form entwickelt sich aus einer inhaltlichen Notwendigkeit« (zit. ebd.: 59).

Die Unsicherheiten bei dem Versuch, das Projekt einem literatur- bzw. filmgeschichtlichen Genrebegriff zuzuordnen, dokumentieren, dass Veiel mit ihm eine ästhetische Form geschaffen hat, die sich nicht aus Vorbildern herleiten lässt, sondern eine originäre Synthese von Dokumentation und Fiktion darstellt. Das Dokument wird in dem oben charakterisierten Sinne gewürdigt als unverzichtbare Grundlage einer Bildgenerierung, die ein reflektiertes Bewusstsein von dem Verhältnis von faktischer Wahrnehmung und produktiver Phantasie hat. Zugleich beinhaltet diese Synthese das Wissen um die Tatsache, dass erst jener produktive Akt die Wirklichkeit des dargestellten Inhaltes konstituiert, also erst der ästhetische Formgebungsakt die Interpretationen, Gewichtungen und Beleuchtungen leistet, der den Gegenstand zum Gegenstand macht. Veiel und Schmidt stützen sich radikaler als fast alle Vorgänger auf den empirischen Textkörper. Zugleich greifen sie ästhetisch ein: Aus den 1500

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Seiten Material extrahieren sie ein 40seitiges Konzentrat, das natürlich in der Auswahl entschiedene Interpretationen und gestalterische Entscheidungen beinhaltet. Die Anordnung der Szenen erfolgt nach ästhetischen und nicht nach chronologischen oder systematischen Gesichtspunkten – damit werden, wie im Kapitel über die Zeitstruktur des Films zu sehen war, bestimmte Gesichtspunkte hervorgehoben, Fragen herausgearbeitet, Zusammenhänge in den Blick genommen. Wie schon in *Black Box BRD* wird die Gesamtkomposition zu einem Bild, dessen Struktur einen symbolischen Ausdruckscharakter erlangt – man denke vor allem an die auf eine »Aufdeckung« zulaufende, sich erinnernd stufenweise in die Vergangenheit vorarbeitende Form des analytischen Dramas. Über die Textstruktur hinaus schaffen der Bühnenraum, die Akteure und ihr Spiel sowie die Licht- und Tonregie eigene Erzählräume, die in einer naturalistischen Reproduktion Potzlows und seiner Ereignisse nie zu generieren gewesen wären. »Begreifen wir über das so genannte ›unmittelbare Dokument‹ tatsächlich etwas?« – Veiel beantwortet diese Fragestellung nicht durch eine Abschaffung des Dokuments, sondern durch dessen Verbindung mit inszenatorischen Formen seiner Auslegung. Mit Carola Flad lässt sich von einem »dokumentarische[n] Inhalt […] in fiktionalisierte[r] Form« sprechen (Flad 2010: 350), und das gilt für den Film noch mehr als für das Stück: Das abgefilmte Schauspiel steht in einem enormen Kontrast zu dem, was man gemeinhin unter einem Dokumentarfilm versteht, in dem Kameras reale Orte, Personen und Handlungen abbilden.

Da es in der vorliegenden Untersuchung um die *filmische* Fassung von *Der Kick* geht, ist hier nicht der Ort für eine umfassende Einordnung der Produktion in den Diskurs um Geschichte und Positionen des dokumentarischen Theaters. Vor dem Hintergrund der angesprochenen, immer wieder zu Vergleichen mit den Vertretern des Dokumentartheaters führenden Eigenschaften des Projekts kann aber zumindest festgehalten werden, an welchen Stellen seine Differenzen zu dieser Theaterform sichtbar werden (zu diesen Differenzen siehe auch N. Fischer 2009: 58ff.). Veiels Dokumentarismus führt nicht dazu, die Empirie als »juristisches« oder moralisch-aufklärerisches Beweisargument für die »wirkliche« Wahrheit zu instrumentalisieren. Dirk Pilz resümiert: »Ein Dokumentartheater, wie Veiel es entwirft, klebt darum weder arglos an den Fakten noch leugnet es schlichtweg die Macht der Realität; es ist allerdings frei von jedem agitatorischen Gestus und hat einzig zeigenden Charakter, indem es verfremdend auf etwas weist, das man auch ohne Theater sehen könnte, so aber sonst eben nicht sieht« (Pilz 2006). Ganz ähnlich Hajo Kurzenberger: »Genau das erfüllt Veiels Absicht und Credo: Das Theater nicht zur moralischen Anstalt zu machen« (Kurzenberger 2007: 63) – im Unterschied beispielsweise zu den aus marxistischen Positionen hervorgehenden ästhetischen Verfahrensweisen eines Peter Weiss liege bei Veiel kein »›Modell‹, kein ›verwendbares Muster‹ der Wirklichkeitserklärung [vor], auch kein ›Tribunal‹. Und auch das ›Allgemeingültige‹, das hier gewonnen wird, ist keine feststehende Wahrheit, sondern eine Zwischenerkenntnis mit begrenzter Reichweite und Anwendungsmöglichkeit« (ebd.: 65f.). Veiel selber betont: »Es ist unsere Sicht auf die Tat und das Umfeld. Deshalb tue ich mich mit dem Begriff Dokumentartheater schwer« (Veiel in Kirschner 2005), Kunst habe eher einen »Forschungsauftrag« als einen »Bildungsauftrag« (siehe N. Fischer 2009: 60).

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Auswahl der Dokumente, ihre Komposition und bühnenästhetische Umsetzung führen die Darstellung einerseits über eine deskriptive Wiedergabe, andererseits über ein politisch-pädagogisierendes Lehrstück hinaus – vielmehr erlangt ihre dramatische Struktur symbolische Qualitäten im Sinne einer symptomatisch verdichteten, Charakteristisches herausarbeitenden Bildhaftigkeit. Der Zuschauer bringt im aktiven Mitvollzug der auf den ersten Blick disparat nebeneinanderstehenden Sequenzen eine eigene Anschauung von dem dargestellten Gegenstand hervor und wird in die Lage versetzt, einen interpretativen Transfer herzustellen, in dem sich die Aktualität und existenzielle Bedeutung der Bildgenerierung erweist.

Das ist etwas ganz Anderes als die Collage- bzw. Montagetechnik eines Eberhard Fechner, die Carola Flad in Bezug auf *Der Kick* in Anschlag bringt (Flad 2010: 330). Fechner geht von einem auktorialen Erzähler aus, der Ausschnitte aus unterschiedlichen Interviewsequenzen zu einem von ihm selbst definierten Ordnungsgefüge zusammensetzt, also über eine ihm im Unterschied zum Zuschauer zugängliche »Wahrheitseinsicht« verfügt (siehe Kap. III.2.6.3.). Eine solche allwissende Instanz maßt sich Veiel nicht an – er lässt im Unterschied zu Fechner die Protagonisten selber in aller Ausführlichkeit zu Wort kommen, arbeitet die Fragestellungen heraus, setzt aber keine Antworten voraus.

Dies wird sehr deutlich, wenn man Veiels ästhetische Arbeitsschritte auf dem Weg von der Theaterproduktion zur filmischen Adaption verfolgt. Hier wird man Zeuge seiner wesentlichen Gestaltungsintentionen und -kriterien. Es fällt auf, dass Veiel und Schmidt bei der Produktion des Films nicht weniger als 10 Szenen aus der Bühnenfassung streichen, und es handelt sich dabei keineswegs um inhaltlich unbedeutende Passagen. Im Gegenteil: In den meisten Fällen sind es – auch in historischer Hinsicht – ausgesprochen gehaltvolle, aussagekräftige Szenen. Es betrifft u.a. die Schilderungen von Torsten Muchow, dem Vater von Marinus' Freund Matthias: Er beschreibt sehr aufschlussreich die Verständnislosigkeit der Lehrer, die demütigende Lage eines Hilfsschülers, die Auswirkungen der Arbeitslosigkeit und vor allem das Phänomen eines tiefgreifenden, sich vordergründig in Langeweile äußernden seelischen Vakuums bei vielen der betroffenen Jugendlichen (siehe die Szenen 7, 16 und 31). Im Hinblick auf die geschichtliche Dimension der Potzlower Ereignisse ist die Erinnerung einer Dorfbewohnerin an die Todesmärsche von KZ-Häftlingen sehr wichtig, die aus dem Osten nach Ravensbrück getrieben wurden (Szene 21). Diese Bilder sind für die Zeitzeugin verbunden mit den Erinnerungen an die Flüchtlinge aus Ostpreußen und Polen, die sie zum Anlass nimmt, auch die Situation der zugezogenen Familien Schönfeld und Schöberl zu erwähnen.

Insofern erstaunt es, dass Andres Veiel ausgerechnet diese Sequenzen ausspart. Sein Ansatz erfährt aber gerade durch diese unerwartete, vordergründig unlogische Maßnahme eine charakteristische Beleuchtung: Sie verhindert das vorschnelle Urteil, vermeidet eine allzu begrifflich abgeschlossene Erklärung (Muchows Interpretation der gesellschaftlichen Situation in Potzlow) sowie eine illustrative Ereignisschilderung. Muchow und die Dorfbewohnerin sind für das thematisierte Geschehen selber eigentlich sekundär und lenken die eigenständige Bildgenerierung des Zuschauers durch Antworten und zusätzliches sinnliches Erzähldetail eher ab. Weder der bloße Begriff noch die sinnliche Anschaulichkeit für sich interessieren Veiel, sondern die durch

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

den Rezipienten erzeugten geistigen, bedeutungshaltigen Gestaltbilder – letztlich also Sinn-Bilder, welche nicht durch die Menge faktischer Inhalte, sondern durch die plastische Kontur weniger, aber charakteristischer Anstöße ausgelöst werden. Letztlich gehen die Sachverhalte, die mit den erwähnten Szenen angesprochen werden, durch deren Aussparung keineswegs verloren: Sie werden durch die Anschauung der produktiven *Verbindung* reduzierter Sequenzen in verdichteter und damit intensivierter Weise wahrnehmbar. Historische Erinnerung wird auf diesem Wege gegenüber einem positivistischen, allenfalls anschaulichen Tatsachenbericht, aber auch gegenüber einer begrifflichen Geschichtserklärung vertieft.

IV.3.2.4.2. Verwandte Formansätze

In der konsequenten Beschränkung auf das Dokument bei dessen gleichzeitiger Ästhetisierung zeigt sich *Der Kick* verwandt mit anderen Projekten, die auf den ersten Blick ganz andere Gegenstände bearbeiten und eine völlig andere künstlerische Form aufweisen, bei näherem Hinsehen aber von sehr ähnlichen Intentionen und Gestaltungsansätzen geprägt sind. Gemeinsamkeiten und Unterschiede beleuchten Veiels Arbeit auf signifikante Weise, sodass auf sie im Folgenden näher eingegangen werden soll.

IV.3.2.4.2.1. Walter Kempowski: *Echolot*

Ein Vergleich des zehnbändigen literarischen, über Jahre hinweg entstandenen Werkes *Echolot* (1993-2005) von Walter Kempowski mit *Der Kick* mag erstaunen, ermöglicht zuletzt aber wesentliche Einblicke in die spezifische ästhetische Verfahrensweise Veiels.

Kempowski wählt wie Veiel den Weg der kommentarlosen Montage von Dokumenten, um einen Prozess historischer Erinnerung zu initiieren. Beide setzen auf die Wirkung der kompositorischen Struktur der künstlerischen Gesamtgestalt, in der sich schließlich doch ihre Analyse mitteilt. Schon die grundsätzlichen Intentionen, die den beiden Projekten jeweils zugrunde liegen, weisen eine Verwandtschaft auf: Mit dem Titel *Echolot*, für den sich Kempowski schon 1988 entschied (Bittel 2005: 139), signalisiert dieser, dass es ihm in seinem monumentalen Werk um die Erkundung einer unter der Oberfläche der Ereignisse liegenden Ursachenschicht geht. Sehr knapp beschreibt er in einem Interview das Echolot als »ein Gerät, mit dem man den Grund abtastet, über den man dahingleitet« (Kempowski in Hage 1993). Das Echolot wird in der Schifffahrt eingesetzt, um mit Hilfe der Aussendung eines elektrischen Schallimpulses, der vom Gewässerboden zurückgestrahlt wird, die Zeit bis zur Ankunft der Schallwelle am Grund und damit die Wassertiefe zu messen. Der Titel enthält also Konnotationen der Tiefe, eines der äußeren Wahrnehmung verborgenen Grundes, der Aussendung von Signalen, die nach ihm suchen, und von dem Standpunkt, von dem aus diese Suchbewegung initiiert wird (die sichtbare Welt über der Oberfläche). Für den vorliegenden Zusammenhang ist der Hinweis Eckehard Czuckas sehr wichtig: »Am Ende des 20. Jahrhunderts ist das Echolot ein bildgebendes Verfahren, also eine Technik, die […] die empfangenen Signale in Bilder verwandeln kann. […] Die Bilder eines Echolots sind, wenn sogenannte Rohdaten ankommen, eher schemenhaft undeutlich. Sie werden durch Analyse der Bilddaten – durch Interpretation, wenn man so will – in eine genaue räumliche Abbildung umgesetzt« (Czucka 2020: 111). Die Entsprechung

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der »Echolot«-Metaphorik mit den Prozessen historischer Deutung (im Sinne der bisherigen Ausführungen) geht also sogar so weit, dass der in der Seefahrt praktizierte technische Vorgang auf die Bildqualität des unter die Oberfläche verweisenden Signals aufmerksam macht und dieser Sachverhalt impliziert, dass die entsprechenden Daten erst durch einen interpretatorischen Vorgang zum Bild gemacht werden.

Kempowskis Titel erinnert an unterschiedliche Metaphern, die Andres Veiel verwendet, um seine filmischen Intentionen zu beschreiben. In einem Interview mit Felix von Boehm und Constantin Lieb führt er aus: »Also ein Seismograph erfasst ja feinste Bewegungen, die sonst manchmal sogar der Mensch – selbst wenn er sehr sensibel ist – nicht erfasst. D.h. das ist – jetzt überspitzt – das Gerät oder der Ausdruck für eine Vorrichtung von Wahrnehmung, kleine Beben zu erfassen, die möglicherweise ein großes Erdbeben entweder ankündigen oder einem großen Erdbeben nachgehen, d.h. mit diesem Erdbeben entstehen Krater, es entstehen Risse, und meine Vorstellung ist, in diese Risse reinzugehen und damit in die tieferen Schichten vorzudringen. Meine Arbeit begreife ich als eine Art von Forschungsreise, d.h. es gibt immer bestimmte Phänomene, die in der Wirklichkeit auftauchen, die auch sehr schnell scheinbar erklärt und beschrieben sind, und ich sehe meine Arbeit darin, in gewisser Hinsicht die Zeit nochmal anzuhalten, Fragen zu stellen, Tiefenbohrungen sozusagen an diesen Phänomenen anzustellen, ins Ursachengestrüpp, in Wirkungsgeflechte reinzugehen« (von Boehm/Lieb 2009). An anderer Stelle spricht er, wie bereits zitiert, hinsichtlich der Geschehnisse in Potzlow etwas prosaischer vom »Fettauge«, das »auf einer sehr trüben Suppe schwimmt. Aber man kann eben nicht nur das Fettauge jetzt analysieren, sondern muss die Suppe mit genauso schmecken, und die werde ich auch dem Publikum vorsetzen. Und das geht eben nicht, indem ich irgendwelche Zitate zusammenklaube, sondern das geht nur dadurch, dass ich selbst in diese Suppe hineinsteige« (Veiel 2005a: 05.06). Auch mit diesen Äußerungen wird die Dimension eines hinter oder unter den historischen Erscheinungen liegenden Zusammenhangs angesprochen, der sich im Einzelereignis punktuell mitteilt, in diesem selber aber nicht vollständig enthalten ist. Jörg Drews schreibt – auf Kempowski bezogen –: »Marginales wird symptomatisch« (Drews 1994: 225).

Das Ausloten der historischen Untergründe führt bei beiden Autoren zu einer beeindruckenden Gründlichkeit der Untersuchung. Veiels Konvolut von ca. 1500 Seiten zusammengestellter Dokumente überbietet Kempowski nochmals um ein Vielfaches: *Echolot* lässt in 10 Bänden auf mehr als 7500 Seiten ca. 2000 Menschen zu Wort kommen – dahinter steht ein vom Dichter selbst angelegtes Archiv (Czucka 2010: 264), aus dem *Echolot* nur ein kleiner Auszug ist. Die diesem Archiv entnommene Textauswahl »bezieht so gut wie alles Erreichbare ein: Offizielle Verlautbarungen der NS-Führung, deren informelle Texte, Briefe und Tagebucheintragungen der ›Volksgenossen‹, formelle und private Äußerungen von Repräsentanten des geistigen Lebens, regimekritischen und regimetreuen gleichermaßen, dokumentarische Gebrauchstextsorten wie Theaterzettel und Programmankündigungen, schließlich, als Folie, vergleichbare Äußerungen aus dem Ausland« (Eroms 1996: 96-97). Diese enorme Intensität an Recherche, an Interesse am vielfältigen Chor unterschiedlichster Zeitzeugenaussagen hat seinen Ursprung in Motiven, die sich an bestimmten »Keimzellen« biographischer Erfahrungen des Autors beschreiben lassen. Kempowski weist selbst auf einen Moment hin, der zu ei-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nem wesentlichen Auslöser für sein großes historisches Werk wurde. In der Einleitung, die er dem ersten Band von *Echolot* voranstellt und mit »Statt eines Vorwortes« überschreibt, schildert er ein biographisches Erlebnis: »An einem Winterabend des Jahres 1950 wurde ich in Bautzen über den Gefängnishof geführt, und da hörte ich ein eigenartiges Summen. Der Polizist sagte: ›Das sind Ihre Kameraden in den Zellen, die erzählen sich was.‹ Ich begriff in diesem Augenblick, dass aus dem Gefängnis nun schon seit Jahren ein babylonischer Chorus ausgesendet wurde, ohne dass ihn jemand wahrgenommen oder gar entschlüsselt hätte, und es wurde mir bewusst, dass ich der einzige Zuhörer war: ein kleiner Häftling und zwar für knappe zwei Minuten.« Diese Erfahrung verbindet sich nun durch ein anderes Erlebnis mit dem Inhalt, den Kempowski seinem Werk gibt: »Jahre später, als ich in Göttingen studierte, sah ich einen Haufen Fotos und Briefe auf der Straße liegen, die Menschen traten darauf: es war die letzte Hinterlassenschaft eines gefallenen Soldaten, Fotos aus Russland und Briefe an seine Braut. Das gab mir einen Stich, und ich sammelte die Sachen ein« (Kempowski 1993: 7). Auf der einen Seite ist es also das Erlebnis der Gleichzeitigkeit unendlicher vieler und unterschiedlicher Erzählungen, das Kempowski einen wesentlichen Anstoß gegeben hat – also gar nicht eine inhaltliche Erfahrung (die Stimmen der Gefangenen waren ihrem Inhalt nach nicht zu verstehen), sondern die Wahrnehmung des Chorus als solchem, die eine Ahnung vermittelte von der Realität einer »Gesamterzählung«, die über die Einzelbiographie hinausgeht und – in der Regel unbeobachtet – als kollektives Geschehen den Boden für die historischen Entwicklungsprozesse darstellt.

Auf der anderen Seite steht die Berührung durch ein konkretes individuelles Schicksal, das der Vergessenheit anheim zu fallen droht und demgegenüber Kempowski eine Verpflichtung verspürt, es zu bewahren, zu würdigen und sichtbar zu machen. Mit der Metapher des »Echolotes« verbindet sich das Motiv des Hinhörens, das die persönlichen Lebensgeschichten der Menschen wahrnimmt, die in die Ereignisse des 2. Weltkriegs involviert waren – ob als Täter oder Opfer. So schreibt Kempowski am Ende seiner Einleitung: »DAS ECHOLOT gehört jenen, die geduldig den Stimmen lauschen, die in der Stratosphäre stehen. Das Zuhören kann es möglich machen, dass wir endlich ins reine [sic!] kommen miteinander. Wer eine Formel für den Krebsgang der Menschheit sucht – mit dem Echolot holt er sie aus der Tiefe« (ebd.). Mit den »Stimmen, die in der Stratosphäre stehen«, sind insbesondere die Verstorbenen gemeint, die zu »hören« für Kempowski eine entscheidende Aufgabenstellung darstellte.

Eine Verantwortlichkeit den Verstorbenen gegenüber macht sich auch bei Andres Veiel in seinem Film *Die Überlebenden* (1996) geltend, in dem er sich, wie bereits dargestellt, mit dem Selbstmord dreier Mitschüler beschäftigt, die mit ihm das Gymnasium besuchten und in die selbe Klasse gingen wie er. Veiel versucht zu verstehen, warum sich seine Mitschüler nach ihrer Schulzeit zu diesem tragischen Schritt gedrängt sahen. Später vertieft er sich in die Biographien Herrhausens und Grams', und schließlich stößt er angesichts des Todes von Marinus Schöberl auf Zusammenhänge, welche die erhängten Urgroßeltern Marcels und Marcos genauso betreffen wie die zum Zeitpunkt der Recherche schon verstorbene Mutter von Marinus. Auch bei Andres Veiel ist es die Simultanität der Erzählungen, die ihn interessiert – von der Parallelität der Biographien Grams' und Herrhausens bis zu dem Geflecht tragischer Lebensläufe in der

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Uckermark. In diesen Gleichzeitigkeiten spricht sich für Veiel ein historisches »Untergrundgeschehen« aus, das die Aufgabenstellungen der Gegenwart berührt.

Diese grundsätzlichen Darstellungsintentionen veranlassen beide Künstler in den angesprochenen Werken zu einem Verzicht auf fiktive Spielhandlungen. Jörg Drews charakterisiert die Einstellung Kempowskis als eine Vermeidung von Fiktion – das Erfinden von Schicksalen habe angesichts der abgründigen Dimensionen der Weltkriegsereignisse etwas »Frivoles« und verbiete sich (Drews 1994: 234). Veiel und Kempowski interessieren sich für die empirischen Individuen – bei Kempowski führt dies sogar zu dem Impuls, »ein Archiv für ungedruckte Biographien aufzumachen« (zit. in Czucka 2020: 100) – und beziehen sich deshalb konsequent auf das Dokument. Es soll nicht durch einen Interpreten überformt werden, sondern für sich selbst sprechen – damit erhält die *Zusammenstellung* der Dokumente eine wesentliche Bedeutung: »Die Authentizität jedes einzelnen Textes wird durch die Aufnahme in die Sammlung im Zitat bewahrt und zugleich in der Einordnung aufgehoben« (ebd.: 101). Walter Kempowski beruft sich mit dieser eigentlich schon 1975 ausgearbeiteten Verfahrensweise (siehe Hempel 2004: 153) immer wieder auf Walter Benjamins *Passagen*-Werk und sein Diktum: »Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen« (zit. in Hempel 2005: 27). Mehrfach ist deshalb schon betont worden, Kempowski habe mit *Echolot* »den radikalen Traum Walter Benjamins von einer nicht-narrativen Geschichte ohne metageschichtliche Einschübe realisiert (Müller 2009: 173), er erfülle »das Vermächtnis dessen, der sein Buch über die ›Pariser Passagen‹ zumindest auf einer gewissen Stufe der Konzeption sich als pure Montage von Zitaten dachte, die so sprechend zu arrangieren seien, dass ein Autor-Kommentar überflüssig würde« (Drews 1993: I). Volker Ladenthin sieht in einer Formulierung Kempowskis in *Mark und Bein* diese Position ähnlich ausgedrückt. Von dem Protagonisten Jonathan Fabrizius heißt es: Er »verzichtete auf Belehrung, er strebte dem originären Erlebnis zu […], er wollte die Relikte des Dritten Reiches anfassen, spüren, einatmen« (zit. in Ladenthin 2000: 55). Dirk Hempel resümiert, der Autor sei mit *Echolot* »vom Schriftsteller zum Arrangeur von Texten geworden, vom Erfinder dichterischer Erzählung zum künstlerischen Gestalter realer Erzählung, zum ›Geschichtserzähler‹« (Hempel 2005: 32). Der Unterschied zum positivistischen Sammeln und additiven Benennen von Archivalien liegt in dem Arrangement: Der Autor ist hier insofern Künstler, als dass er die vorgefundenen Dokumente nach gestalterischen Gesichtspunkten auswählt und kompositorisch zusammenfügt.

Walter Kempowski bezeichnet solch ein Verfahren als »Collage«: »Bei ›Collage‹ denken wir nicht zu Unrecht an Bilder von Max Ernst oder Schwitters, in denen autonome Stücke zusammengesetzt werden und dann eine Spannung erzeugen durch das Nebeneinander von anscheinend Unvereinbarem« (zit. in Damiano 2020: 268). Mit dem Hinweis auf jene »Spannung«, die offensichtlich zwischen dem »Unvereinbaren«, also den »autonomen Stücken« doch einen Zusammenhang zu stiften vermag, deutet der Autor auf eine Realitätsebene hin, die gar nicht in den Einzelinhalten der Dokumente zu erfassen ist, sondern in den Beziehungen zwischen ihnen – diese Ebene wäre insofern nicht gegenständlich zu verstehen, sondern als unter der empirischen Oberfläche liegende, historische Ursachenschicht. Dieses »Strukturprinzip des multiperspektivischen Erzählens, bei dem viele Stimmen simultan zu Wort kommen« (Damiano 2020: 275), erzeugt einen virtuellen Dialog. In seiner Einleitung zum *Echolot* bestätigt Kem-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

powski diese darstellerische Figur auch tatsächlich als seine wesentliche Intention (siehe *Statt eines Vorwortes*, Kempowski 1993: 7). Er montiert immer wieder Texte aneinander, die sich – ohne dass die Autoren sich gekannt und ein tatsächliches Gespräch geführt hätten – aufeinander beziehen, sich beleuchten und kommentieren. So finden sich im ersten Band[20] unter den Dokumenten zum 3. Januar 1943 Tatsachenberichte aus der deutschen Militärführung, die besorgniserregend sind und einen gravierenden Notstand an der Front (v.a. das Fehlen von Heizmaterial und Nahrung) signalisieren, und kurz darauf liest man in ganz privaten Dokumenten von den kalten Füßen der Oma in Bad Schreiberhau, von Pferdeschlitten, Kaffeetrinken in Jena, von Klößen und Hammelbraten (ebd.: 117-122). Die Kontrastierung dieser Texte hat zur Folge, dass die Realitäten der Kriegsereignisse die wohlige Stimmung der privaten Sonntagsunternehmungen in der Heimat in ihrer Ahnungslosigkeit und ihrem bürgerlichen Illusionismus entblößen, und andersherum die unbekümmerten, glücklichen Erlebnisse, die ja durchaus zu einem »normalen« menschlichen Leben dazu gehören, die Hoffnungs- und Trostlosigkeit der Kriegswirklichkeit spürbar machen. Obwohl die Zusammenstellung der Dokumente konstruiert ist, ermöglicht sie Wahrnehmungen, die keineswegs willkürlich sind, sondern dem Leser erkenntnismäßige Zugänge zu den historischen Vorgängen bahnen. Nicht die schreibenden Personen selber, aber der Leser, der ihre Äußerungen aufeinander bezieht, lässt das Gespräch der Verstorbenen entstehen. Auch dieses Verfahren ist insofern nicht zu verwechseln mit den technisch fingierten, also nicht in der Imagination des Zuschauers entstandenen Dialogen Eberhard Fechners. Obwohl Fechner und Kempowski eng zusammengearbeitet haben und aus dieser Zusammenarbeit mehrere Filme hervorgegangen sind (siehe Schneider 2020: 254ff.), unterscheiden sich ihre künstlerischen Ansätze in diesem Punkt erheblich: Bei Kempowski darf sich die sprachliche Äußerung der Zeitzeugen auch quantitativ entfalten und es wird nicht in sie eingegriffen, während Fechner, wie gezeigt, sogar Satzteile auseinanderschneidet und zu einem Text zusammenfügt, den es nie gegeben hat. Bei Kempowski bleibt die Autonomie des Zeugnisses unangetastet, die dialogische Textur entsteht zwischen den Dokumenten und wird vom Zuschauer hervorgebracht.

Walter Kempowski wählt unterschiedlichste Formen der literarischen Montage. Kontrastierungen werden nicht nur durch die Montage gegensätzlicher Positionen vorgenommen, sondern auch durch die Gegenüberstellung unterschiedlicher geographischer Standorte (in *Barbarossa '41* z.B. Leningrads und der Stellungen der die Stadt belagernden deutschen Soldaten, siehe u.a. die Texte vom 7. Dez. 1941 in Kempowski 2004: 332ff.) oder durch den Wechsel von Makro- und Mikrowahrnehmungen: Manchmal werden allgemeine, z.T. weltpolitische Motive durch eine ganz alltägliche und detaillierte Ereignisschilderung »herangezoomt«, manchmal wird der Leser aus einer scheinbar zufälligen Privatszenerie durch das nächste Dokument in das globale Geschehen hinausgerissen und an die gleichzeitigen historischen Ereignisse erinnert. Die historische Vorstellungsbildung kommt in Bewegung, löst sich von der Bindung

20 Die vorliegende Analyse basiert auf einer Untersuchung mehrerer Bände von *Echolot*, die interpretatorischen Beispiele beschränken sich aber vor allem auf den ersten Band der Reihe (Echolot. Ein kollektives Tagebuch. Januar und Februar 1943, Bd. 1, 1993) und den vorletzten (Barbarossa '41. Ein kollektives Tagebuch, 2002, 5. Aufl. 2004).

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

an die eine vertraute Position und erhält die Möglichkeit, ein differenzierteres und vertieftes Geschichtsbild zu entwickeln.

Die Gegensätze gehören zusammen: Dieses Motiv betont Walter Kempowski durch die Dialogbildung, aber auch durch die Rahmung der Dokumentensammlung, indem z.B. der erste Band seinen Anfang nimmt mit dem Neujahrstag 1943, der den Anlass bietet, vor- und zurückzuschauen und damit den Zusammenhang von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu thematisieren (Kempowski 1993: 9ff.). Barbarossa '41 setzt ein mit dem Beginn des Russlandfeldzugs (21./22. Juni) und endet mit der Silvesternacht 1941 – also wieder mit jenem zeitlichen Wendepunkt, der in einem Augenblick die Zeiten ineinander verschmilzt. Auch die Darstellung der Tage selber erhält eine Rahmung: Im ersten Band beginnt der Tag mit einem biblischen Zitat, einer Tagebucheintragung und einer Schlagzeile als Motto-Auftakt, dann folgt der Vermerk des Leibarztes Hitlers Theodor Morell über die betreffende Behandlung (meist Injektionen), am Ende stehen Danuta Czechs protokollarische Tatsachenberichte aus dem KZ Auschwitz-Birkenau; in *Barbarossa '41* gibt es ein biblisches Zitat als Motto, dann Künstlerzitate, Berichte aus der militärischen Führung, und den Abschluss bilden Darstellungen aus dem Warschauer Getto und ebenfalls die Protokolle von Danuta Czech, hinter die dann noch eine Strophe aus unterschiedlichen Liedschnulzen gesetzt wird.

Obwohl es sich nur um die Zusammenstellung von Dokumenten handelt, erhält diese eine narrative Struktur – verstärkt durch eine kompositorische Ordnung nach thematischen Leitmotiven (Begegnung mit dem Tod, Verlust der Söhne, ideologische Blendung, Holocaust, Widerstand und menschliche Größe, Religion u.a.) und durch eine Rhythmisierung des Archivmaterials u.a. durch die tägliche Wiederholung der Abfolge bestimmter Textgattungen. Jörg Drews weist darauf hin, dass Walter Kempowski durch die kontrollierte Länge der Zitate das Lesetempo reguliert und damit die Versenkung des Lesers in das Einzeldokument unterstützt, und dass er die Zahl der zu Wort kommenden Stimmen so bemisst, dass sie nicht zu hoch wird – dass er andererseits aber auch auf eine Stimmenvielfalt setzt, um »das Gefühl zu behalten, dass in dem Raum, den man da lesend betritt, die Dimensionen groß, die Menschen zahlreich und der Atem lang ist, der da weht und den man braucht, um sich in dem Hallraum zu bewegen, den [er] aus Zitaten errichtet hat« (Drews 1994: 228).

Zu dieser ästhetischen Strukturierung gehört genauso aber die mehrfache Brechung der Linearität, der thematischen Vereinheitlichung und dialektischen Ordnung sich gegenseitig beleuchtender Perspektiven. Immer wieder ragen in die Erzählungen punktuelle Momente der Erkenntnis, schicksalshafte Einschläge, Entscheidungen u.a. hinein. Jacob Kronika berichtet knapp und nüchtern von der Nachricht an ein Nazi-Ehepaar, der Sohn – früher ein begeistertes HJ-Mitglied – sei nach dem Versuch, zu desertieren, »wegen Feigheit vor dem Feind« erschossen worden. Einen Tag später konstatiert er: »Bei Stalingrad hat Hitler den Weltkrieg Nr. 2 verloren«, außerdem fällt ihm die hohe Zahl der Todesanzeigen und die beunruhigende »Sterblichkeitsziffer unter Kleinstkindern« auf (Kempowski 1993: 302 u. 335). Diese Feststellungen sind derartig klar, sachlich und zutreffend, dass sie unter den Verblendungen, Verharmlosungen oder auch Ahnungen und Sorgen, die in den sie umgebenden Dokumenten zum Ausdruck kommen, deutlich hervorstechen und über den chronologischen Zeitfluss der Ereignisse hinaus reichen. An anderen Stellen gibt es souveräne Analysen, die sich eben-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

falls eher neben das Nacheinander der Zeugnisse stellen, welche ein nur halbwaches Bewusstsein gegenüber den Ereignissen verraten: Helmuth James von Moltke erfasst hellsichtig die Stärke des russischen Heeres (Kempowski 2004: 223), Bernard Goldstein nimmt im Hohn der deutschen Zeitungen den Unterton der Angst wahr (ebd.: 396), Gottfried Benn prophezeit die aufkeimende Wirtschaftsmacht Asiens (ebd.: 443f.). Außerdem zitiert Kempowski immer wieder Äußerungen, die sentenzartig die Essenz der angesprochenen historischen Prozesse erfassen und durch ihre Tiefe einen zeichenhaften Charakter erlangen: Theodor Haecker notiert am 1. Januar 1943: »Der Hass ist die letzte Offenbarung abgefallener Geister, die Logik der Auflösung. Sie ist aber auch die Auflösung der Logik« (Kempowski 1993: 64); der russische Soldat Soil Jegorow schreibt vor Leningrad an seine Geliebte: »Hiermit möchte ich Dir mitteilen, dass ich nun freiwillig zur Landwehr gekommen bin. Man kann uns jederzeit, am Tage oder bei Nacht, an die vorderste Kampflinie schicken. Darum ist es mir heute viel leichter an Dich zu schreiben, ich brauche nicht mehr die Worte der Liebe verschleiern oder in meinem Herzen unterdrücken« (Kempowski 2004: 214); Paul Hübner notiert in Finnland in sein Tagebuch: »Die Fahrt durch das erwähnte Kampfgebiet: Zerschossene Fahrzeuge, zerfetzte Flugzeuge, ausgebrannte Panzer, zerrissene Pferdeleiber und dazwischen die Toten, an rauchenden Baumstümpfen, am Wegrand mit offenen Augen, neben Wagen und Lafetten, im Heidekraut, im Morast – Freund und Feind, Junge und Alte, Väter, Söhne, Gatten: Menschen!« (ebd.: 278); der Sanitäter Wilhelm Hebestreit: »Auch mit verwundeten russischen Gefangenen, die ich pflegte, hatte ich Erlebnisse, die ich nie vergessen werde. Ich versuchte, ihre Wunden zu heilen. Und es gelang mir, etwas ganz anderes zu heilen, denn – sie hörten auf, Feinde zu sein« (ebd.: 485). Diese Äußerungen bringen an der Grenze zum Tod, in den Extremsituationen menschlicher Existenz elementare, aber spontane, augenblickshafte Einsichten in die Dimensionen des menschlichen Lebens zum Ausdruck. Grundsätzlicher und reflektierter sind Formulierungen von Dietrich Bonhoeffer, der sich über die Auseinandersetzung des Menschen mit dem Bösen äußert (Kempowski 1993: 63), oder von Hans Scholl, der kompromisslos das Versagen des deutschen Geisteslebens konstatiert (ebd.: 109). An anderen Stellen artikulieren sich eher beiläufig Motive mit geradezu symbolischem Bildgehalt: So erzählt z.B. Nina Chudjakowa – eine junge Frau in Leningrad – von dem Abend des 15. Dezember 1941, an dem sie am Klavier mit zittrigen Fingern Beethovens *Egmont*-Ouvertüre gespielt habe: »Ich habe ins Schwarze getroffen. Die majestätischen Klänge der Ouvertüre, die zum Kampf und Sieg aufrufen, lagen in Übereinstimmung mit den Gedanken der Soldaten, haben ihren Kampfgeist und die Entschlossenheit, bis zum Sieg gegen den Feind zu kämpfen, gehoben« (Kempowski 2004: 467f.). Beethovens Musik entfacht den Kampfgeist der gegen Deutschland ziehenden Soldaten – prägnanter kann die Absurdität dieses zerstörerischen Krieges kaum auf den Punkt gebracht werden.

An dem Konzept der Rahmungen, der dialogischen Montage, der Rhythmisierung, Bremsungen, aber auch der aus dem Fluss der Erzählungen und der Chronologie herausragenden singulären Schlüsselbilder wird deutlich, dass es Walter Kempowski immer wieder um Umwendungen, Rückbezüge auf bereits Gehörtes, eine Ineinanderschau von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und um freie Beweglichkeit zwischen den Zeiten geht. Sabine Kyora weist darauf hin, dass in *Echolot* permanent zwei gegensätzliche erzählerische Zeitstrukturen miteinander in Beziehung gesetzt werden:

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

eine diachrone Struktur, die aus kontinuierlich fortgeführten Geschichten besteht, die den Fortgang des Krieges oder das Schicksal eines Schreibenden verfolgen, und eine synchrone Struktur, die durch ein Nebeneinander von Motiven zustande kommt – die z.B. anhand von Tagebucheintragungen von Hans-Henning Teich, Willi Graf, Sophie Scholl, Elisabeth Hartnagel oder Max Mannheimer eine Studie darüber erlauben, wie sich Menschen in ansatzweise gleichem Alter und mit ähnlichem bürgerlichen Hintergrund völlig verschieden zum Nationalsozialismus und zu ihrer Zeit gestellt haben (Kyora 2005: 167). Dieses Spannungsverhältnis diachroner und synchroner Erzählstrukturen provoziert beim Leser eine Aufmerksamkeit für die übergreifenden Zusammenhänge, die im Blick auf das Nacheinander der einzelnen Ereignisse oft unbemerkt bleiben, weil ihre Verbindung sich nicht in dem einzelnen empirischen Detail zeigt.

Ein wesentlicher Faktor für diese reflexive, sich aus der Chronologie lösende und sich auf den Zeitprozess selber wendende Lesetätigkeit sind in *Barbarossa '41* eine Reihe von Passagen, in denen Walter Kempowski anhand der Äußerungen von im *Echolot* zitierten Künstlern seine eigene Rolle als Autor befragt und kommentiert. Auffällig ist bereits die Tatsache, dass in fast allen Fällen der jeweilige Tag nach dem erwähnten Motto durch Texte eingeleitet wird, die von Dichtern stammen – die zitierten Autoren reichen von Albert Camus, André Gide und Paul Valéry über Julian Green bis zu Gottfried Benn, Bertolt Brecht und Ernst Jünger. Die ästhetische Entscheidung, die Äußerungen von Dichtern derartig stark zu gewichten und an solch einer herausgehobenen Stelle zu exponieren, weist darauf hin, dass es Kempowski explizit darum ging, die Rolle des Schriftstellers im Kontext der Ereignisse zu thematisieren. Eine besondere Bedeutung erlangen dabei die Äußerungen Thomas Manns, die so regelmäßig wie bei keinem anderen Autor angeführt werden. Das schwierige Verhältnis zwischen der eigenen biographischen und dichterischen Welt und den konkreten, dramatischen Tatsachen des Krieges, das einige Darstellungen der Kollegen kennzeichnet (siehe z.B. Alfred Mombert, Kempowski 2004: 115), findet sich auch in seinen Schilderungen wieder: Von Amerika aus reflektiert Mann das historische Geschehen sehr genau und differenziert, trotzdem mutet es manchmal befremdlich an, wenn direkt neben solchen Betrachtungen dann von Kaffeetrinken, Promenadenspaziergang, Strandbesuch und Darmreizung, bedecktem Wetter und Rasur berichtet wird (ebd.: 91, 145, 285, 414). Das sind natürlich auch die alltäglichen Realitäten eines Lebens im amerikanischen Exil, und die vielen politischen Betrachtungen, die in jeder dieser Eintragungen letztlich den Schwerpunkt bilden, beweisen Manns große Aufmerksamkeit für die wesentlichen Dimensionen des aktuellen Geschehens. Trotzdem spiegelt sich in ihnen die Herausforderung, als Künstler der Brisanz der aktuellen Ereignisse gerecht zu werden.

Es scheint Kempowski darum zu gehen, die Mitverantwortung des Künstlers und damit auch sein eigenes Schreiben kritisch zu befragen. Damit signalisiert er wie auch Andres Veiel, dass für ihn historische Erkenntnis nicht ablösbar ist vom Standpunkt des Erkennenden selbst. Bezeichnend ist in dieser Hinsicht die Einfügung der bereits erwähnten Kritik Hans Scholls am abgehobenen Ästhetizismus des aktuellen Kulturlebens, aber auch die Äußerung Julian Greens: »Ich glaube, in den kommenden Monaten wird die Literatur im Leben dieses Landes einen äußerst bescheidenen Platz einnehmen. Traurig zu denken, dass dies Tagebuch zu einem Kriegstagebuch wird, mit allem, was daran langweilig und lästig ist« (ebd.: 426). Kempowski begnügt sich aber nicht mit

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

programmatischen Überschriften, sondern balanciert enorme Gegensätze aus. Wenn Herrmann Kükelhaus in sein Tagebuch notiert, wie das Rauchen einer Zigarette verhindert habe, dass er unter den Soldaten im gegenüberliegenden Haus war, als es vor seinen Augen von einer Granate in die Luft gesprengt wurde, und dann ganz bewusst ein Gedicht über den Mond einfügt (ebd.: 544), dann werden Außengeschehen und seelischer Innenraum in ein extremes Spannungsverhältnis getrieben. Während hier die Poesie zwar äußerst provokativ, trotzdem aber nachvollziehbar auftritt, gibt sie an anderen Stellen ihre potenzielle Fragwürdigkeit preis. Die vom Nationalsozialismus begeisterte Grete Dölker-Rehder, die selber Gedichte verfasst, zitiert am 29. Juni 1941 Ernst Wiechert: »Das Unsterbliche eines Verses ist nicht geringer als das Unsterbliche des Blutes«, um dann den Sieg über Russland zu feiern, »den wohl jeder bei uns als selbstverständlich erwartet hat. […] Unsere Herzen sind erfüllt von Stolz, Schmerz und Dank. Gott will doch wohl Deutschland erhalten. Es ist ja so wunderbar, dass es uns vergönnt ist, einen Gegner nach dem anderen zu erledigen« (ebd.: 149). Den Höhepunkt der Verselbstständigung poetisierender Sprache bilden die Schlagertexte, die Kempowski in *Barbarossa '41* generell an das Ende des Tages setzt und die direkt auf Danuta Czechs KZ-Protokolle folgen. Was zunächst von Kempowski oft noch als Gratwanderung zwischen Poesie und Realität charakterisiert wird[21], gerät hier im hohlen, die historischen Realitäten zynisch verdrängenden Wort der Schnulze zur brutalen und gefährlichen Verirrung.

Wie in *Der Kick* hebt im *Echolot* die Auswahl und Montage der Materialien das Werk über eine bloße Dokumentensammlung hinaus und verleiht ihm eine ästhetische Gestalt – die Kritik Christian Meiers, Kempowski habe eine bloße Quellensammlung abgeliefert, der es an interpretatorischen Akzenten mangele, sodass man vor lauter Nähe zum Detail nicht die eigentliche Geschichte sehe (Meier 1995: 1133), wird damit hinfällig. Walter Kempowski formuliert: »Der Weg zur Form [ist] die eigentliche Leistung«, sie sei »der höchste Inhalt« (zit. in Damiano 2005: 176). Diese Form verdichtet in *Echolot* die Leseerfahrungen zu einem Gesamteindruck, der den Rezipienten zu einem Bewusstsein seiner historischen Erinnerungsmöglichkeit anregt und ihm eine eigene Deutungstätigkeit abverlangt: »Das Interpretieren wird somit zur Aufgabe des Lesers« (Damiano 2005: 174). Dieser wird mit den Dokumenten allerdings nicht einfach wie mit einer bloßen Quellensammlung allein gelassen, sondern die Strukturierung der Texte ermöglicht weitreichende historische Einsichten – wenn der Leser sie aktualisiert.

Die Ansätze Walter Kempowskis und Andres Veiels zeigen sich verwandt in einer Ästhetik, die sich um eine Synthese aus der Wahrnehmung des Dokuments, in das nicht fiktiv eingegriffen wird, und einer gestalterischen Formung, durch die »das Kunstwerk den Inhalt preisgibt« (Kempowski in Damiano 2005: 176), bemüht. Angesichts der großen äußerlichen Verschiedenheit ihrer Werke überraschen eine Reihe substanzieller

21 So z.B. bei Marianne Sperl: »Ein Wort von Walter Flex fiel mir neulich auf: ›Nur wer beherzt und bescheiden die ganze Not und Armseligkeit der Vielen, ihre Freuden und Gefahren mitträgt, Hunger und Durst, Frost und Schlaflosigkeit, Schmutz und Ungeziefer, Gefahr und Krankheit leidet, dem erschließt das Volk seine heimlichen Kammern, seine Rumpelkammern und seine Schatzkammern‹« (Kempowski 2004: 443) – die Aufmerksamkeit des Dichters für die Not der Mitmenschen liegt hier ganz nah bei dem Ton eines völkischen Nationalismus, für den Flex bekannt war.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ähnlichkeiten, welche die Metaphorik der Leitmotive und die hinter ihnen stehenden Intentionen, die kompositorisch provozierte Aktualisierung der Archivalie, die Gestaltung von Zeitstrukturen oder die symbolische Verdichtung von Darstellungsinhalten betreffen. Das Vorgehen der beiden Autoren unterscheidet sich allerdings auch, und zwar in mehrfacher Hinsicht. Kempowskis Ausgangspunkt ist archivalischer als Veiels: Es geht ihm durchaus um ein möglichst umfangreiches Sammeln von Spuren der historischen Katastrophe des 2. Weltkriegs und um eine umfassende Rekonstruktion der unüberschaubaren Ereignisse jener Zeit. Veiel geht von einem aktuellen Anlass aus, der nach Untersuchung, Erkenntnis und auch Therapie verlangt. Hier kommen natürlich unterschiedliche biographische Voraussetzungen zum Tragen: Kempowski hat die Zeit des Nationalsozialismus selbst erlebt und sein Anliegen hat in diesem Sinne für ihn immer noch Aktualität – Veiel kann auf diese Zeit nur historisch zurückblicken, ihn überwältigen dafür wesentlich stärker die Abgründe der Ereignisse, die sich soeben vollziehen und aktuelle Fragen aufwerfen. Trotzdem ist dieser Unterschied nicht nur biographisch bedingt, sondern zeugt von einem unterschiedlichen künstlerischen Ansatz: Walter Kempowski geht es um den menschheitlichen Chor, der die Stimmen vieler einzelner Verstorbener aufbewahrt und ihrer gedenkt, Veiel sucht das umfassende Ursachengeflecht, um den individuellen Einzelfall in der Gegenwart aufzuklären – beide erforschen die Simultanität der Ereignisse, um in dieser den historischen Zusammenhang aufzusuchen, Veiel verbindet die einzelnen Dokumente aber doch zu einem komprimierteren Narrativ, das die jeweils dargestellte Persönlichkeit oder Situation stringenter und kontinuierlicher verfolgt und analysiert. Er arbeitet – unter Beteiligung des Zuschauers – die Fragestellung der Untersuchung heraus, bei Kempowski wird sie schon vorausgesetzt.

Es ist Kempowski vorgeworfen worden, die von ihm zitierten Personen erschienen derartig fragmentarisch, dass ihre Darstellung nicht transparent werde für ihren historischen und biographischen Hintergrund und damit verzerrt und unverständlich bleibe (siehe Struck 1998: 132). Sabine Kyora hat am Beispiel der Äußerungen Willi Grafs ansichtig gemacht, dass diese Kritik z.T. berechtigt ist (Kyora 2005: 158) – die von Kempowski verwendeten Texte Grafs lassen ohne ein außerliterarisches Vorwissen nichts erahnen von seiner Widerstandstätigkeit, und damit verfehlt die Eingliederung Grafs in den Gesamtkorpus der Dokumente natürlich ihre Aufgabe. Dies gilt umgekehrt genauso für nationalsozialistische Protagonisten wie Generaloberst Heinz Guderian, dessen Äußerungen durch die ausschnitthafte Zitation und fehlende historische Erläuterung bisweilen sympathisch klingen – seine ehrliche Einschätzung der militärischen Lage im Winter 1941 und sein mutiges Eintreten für seine Soldaten an der russischen Front, das ihn sogar in Gegensatz zu Hitler bringt, erwecken den Eindruck eines kritikfähigen und sozial verantwortlichen Zeitgenossen, obwohl er faktisch maßgeblich mitverantwortlich war für die Katastrophe des 2. Weltkriegs und sich noch in der Bundesrepublik der frühen 50er Jahre im Kreise einflussreicher Altnazis für die Unterwanderung der demokratischen Struktur des Landes engagierte (Klee 2005: 208). Diese Schwierigkeiten lassen sich nicht dadurch relativieren, dass Kempowski auch hier der Intention folge, vorschnelle und klischeehafte Urteile zu vermeiden – die angeführten Texte Guderians ermöglichen nicht, sich ein belastbares Urteil zu bilden, das seine tatsächlichen Positionen und Handlungen berücksichtigt. Indem Andres Veiel nicht nur Dokumen-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

te montiert, sondern ihre Hintergründe recherchiert und in eine zusammenhängende Darstellung überführt, vermeidet er dieses Problem und gelangt zu konsistenten Dokumentationen, auch wenn er die Texte nicht teleologisch anordnet, sondern dem Zuschauer die Interpretation überlässt. Für die Wirkung einer nur durch die Montage der Materialien gestaltenden Ästhetik ist es offensichtlich entscheidend, wie das Verhältnis von detaillierter Zitation und Fragmentierung faktisch ausfällt: Werden die Leerstellen zwischen den Dokumenten (und inhaltlich auch *in* ihnen) zu groß, verliert die Montage die Autorität einer interpretierbaren materialen Grundlage historischer Urteilsbildung.

Veiels ästhetischer Eingriff in das Dokument geht sichtlich weiter als das Verfahren Walter Kempowskis – vor allem natürlich auch durch seine Dramatisierung. Auch in *Echolot* wird die Bildgenerierung aber stärker angeleitet, als es zunächst den Anschein haben mag – man denke nur an die am Ende des jeweiligen Tages eingefügten Eintragungen von Danuta Czech, die in ihrer entsetzlichen Präzision und Sachlichkeit eine historisch nie gekannte Dimension der Zerstörung dokumentieren und selbst die schrecklichsten der zitierten Kriegsberichte und erst recht die Reflexionen, Analysen, Mutmaßungen über die Ereignisse wie ein illusionäres Nebelgebilde erscheinen lassen. Diese Texte vollziehen einen radikalen qualitativen Sprung in der Realitätserfassung der damaligen Vorgänge, bilden einen Höhe- und Tiefpunkt der Darstellung schlechthin und konfrontieren den Leser mit einer Tatsächlichkeit des historischen Geschehens, die ihm vorher so nicht zugänglich war. Trotz dieser deutlichen kompositorischen Strukturierung der Dokumente ist bei Veiel die ästhetische Gestalt aber geformter und konzentrierter – bei Kempowski verselbstständigt sich der Stoff gegenüber der Formung manchmal zu einer Materialfülle, die vom Leser bewusstseinsmäßig kaum mehr zusammengehalten werden kann. *Der Kick* richtet sein Interesse letztlich auf bestimmte Individuen – Marinus Schöberl, Marcel und Marco Schönfeld – und sieht in ihnen die Subjekte des geschichtlichen Zusammenhangs, Kempowski definiert das Individuum als Teil einer großen kollektiven Bewegung: »Wind ist nur am Kornfeld darzustellen, nicht an einem einzelnen Halm« (zit. in Hempel 2005: 31).

IV.3.2.4.2.2. Romuald Karmakar: *Das Himmler-Projekt*

Eine radikale Variante der Beschränkung auf das empirische Textdokument stellt Romuald Karmakars Arbeit *Das Himmler-Projekt* (2000) dar. Karmakar konzentriert sich in dieser Produktion auf die gefilmte Rezitation eines einzigen nationalsozialistischen Textes: Der Schauspieler Manfred Zapatka trägt die fast dreistündige Rede Heinrich Himmlers vom 4. Oktober 1943 in Posen vor 92 Gruppenführern der SS vor – ein Projekt, dem Andres Veiel hinsichtlich seiner hybriden Formstruktur eine Nähe zu *Der Kick* zuschreibt (Lenssen 2019: 213).

Tatsächlich berühren sich die Ansätze Karmakars und Veiels in einigen wesentlichen Punkten. Gemeinsam ist beiden das existenzielle Interesse an Menschen, die sich extremer Gewalttätigkeit schuldig gemacht haben – zugleich aber auch der entschiedene Versuch, die mechanischen Urteilsreflexe aufzulösen, die sich mit solchen Täterbiographien sofort verbinden. Schon die Rezensionen zur Uraufführung des *Himmler-Projekts* betonen Karmakars konsequente Vermeidung klischeehafter Bilder, die sich bei der Darstellung des Bösen fast zwangsläufig ergeben und »die Wahrnehmung und die

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Analyse blockieren« (Spreckelsen 2001). »Statt den üblichen Klischees – Totenkopfuniformen, knarzende Stimmen, schneidig-dreiste Gesten – begegnet man der geistigen Essenz der rassistischen Barbarei« (Lederle 2001), Karmakar widersetze sich einer »eilfertigen Distanzierung […], weil er die Trennung nicht akzeptiert, mit der die Gesellschaft in Gute (und Kluge) und Böse aufgeteilt wird« (Göttler 2001). Tobias Ebbrecht attestiert in seiner Studie über den Regisseur dem *Himmler-Projekt* und den ähnlich verfahrenden *Hamburger Lektionen* (2006, Zapatka liest zwei Reden des Imams Mohammed Fazazi in einer Hamburger Moschee, die auch von drei Attentätern des 11. September 2001 gehörten wurden): »Sie durchbrechen den Reizschutz jener zu Stereotypen erstarrten Bilder, die wir uns vom Bösen machen« (Ebbrecht 2010: 59). Er beschreibt Karmakars Ansatz als einen Versuch, »die emotionale Schutzschicht« des Zuschauers zu überwinden: »Er erkundet die Psychologie der Täter mit der Kamera – und in diesen mitunter verstörenden, manchmal schmerzhaften Prozess bezieht er das Publikum ein. Dabei handelt es sich um ein Verfahren, das keine Rückversicherung für die Zuschauer zulässt: ›Die Leute verlangen eine Rückversicherung ihrer eigenen Unsicherheit durch mich, die da lautet, wenn ich eine dieser Figuren unsympathisch finde – so wie sie –, dann befinden sie sich auf der sicheren Seite‹« (ebd.: 56). Diese Resümees könnten genauso auch für *Der Kick* gelten. Wenn Romuald Karmakar bemängelt, dass man sich in Deutschland so wenig für die Täter interessiere (siehe Amend/Lebert 2001), dann spricht daraus ein ähnliches Motiv wie aus Veiels Untersuchungen der Antriebe von RAF-Terroristen oder dreier junger Männer, die ihren Freund zu Tode foltern: Es sind die »Grabenbrüche«, die Abgründe des Unbegreiflichen im menschlichen Verhalten, aus denen beide Künstler ihre Erkenntnisfragen beziehen. Die Angriffe auf Karmakar angesichts der Dokumentation *Warheads* (1992, ein Porträt von Söldnern und Legionären von Mississippi bis Kroatien), er sympathisiere mit den Killern, verherrliche die Kriegsgewalt (vgl. Ebbrecht 2010: 52) und gebe sich endlich als Faschist zu erkennen (vgl. Worthmann 2000), beantwortet er mit der Feststellung: »Die Rolle des Täters anzunehmen ist anstrengender. Aber wir brauchen die Bereitwilligkeit dazu, sonst kommen wir nicht weiter« (ebd.). Ganz ähnlich betont Andres Veiel in den bereits zitierten Aussagen und in seinem Werk, dass man auch dem Phänomen des Neonazismus nur konstruktiv begegnen könne, wenn man das Handeln der betreffenden Protagonisten in seinem Zustandekommen nachzuvollziehen versuche.

Beiden Regisseuren geht es um Erkenntnis, nicht um Rechtfertigung oder Sensationalismus. In seinen Interviews kommt Romuald Karmakar immer wieder auf diese Intention zu sprechen: Es gehe um »Erkenntnisgewinn« (in Kammerer 2013: 203), bei der Auseinandersetzung mit Himmler um »den Kern dieses Menschen«, der sich z.B. in dem scheinbaren Widerspruch von Kräutersammeln und Massenvernichtung äußere (in Amend/Lebert 2001) und erkennbar mache, »wofür Himmler steht« (in Worthmann 2000) – ein »Nadelöhr«, durch das man »das ganze Panorama«, nämlich »die gesamte Lage der Nation« erblicke (in Fricke/Nicodemus 2000).

Auch in den Mitteln zu solchen historischen Untersuchungen ähneln sich Veiels und Karmakars Ansätze. Wie *Der Kick* verzichtet *Das Himmler-Projekt* konsequent auf filmische Originalaufnahmen von Personen, Orten und Handlungen. An die Stelle der auf Wachsplatten festgehaltenen Rede Himmlers sowie Fotos und Filmaufnahmen von ihm, die in den meisten Darstellungen seiner Person selbstverständlich hinzugezogen wer-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

den, tritt der Schauspieler Manfred Zapatka. In schlichtem schwarzem Anzug trägt er an einem Pult stehend vor grauem Hintergrund im Fotostudio die Rede Himmlers vor, an einem einzigen Tag im Dezember 1999. Vier Kameras (zwei seitlich, zwei in mittlerer Achse) nehmen ihn auf, sodass Karmakar zwischen den Ansichten wechseln und in Verbindung mit Veränderungen im Bildausschnitt die Ansicht auf den Schauspieler variieren kann. In den drei Stunden gibt es nur 50 Schnitte – nichts soll die Aufmerksamkeit von der Wahrnehmung des Sprechaktes selber ablenken: »Man wird als Betrachter beteiligt. Durch die formalen Reduzierungen hat man einen Zugang, der aus dem unmittelbaren Erleben des Textes kommt« (Fricke/Nicodemus 2000). Die Abwesenheit des historisch korrekten Zeitkolorits führt keineswegs zu einer Abschwächung der geschichtlichen Wahrnehmung, vielmehr reinigt sie den Text geradezu von assoziativen Überlagerungen, die durch bestimmte Bilder oder Tonaufnahmen sofort aufgerufen würden. Im selben Moment erfährt die Intensität, mit der sich die Ungeheuerlichkeit der tatsächlichen Formulierungen Himmlers auf den Zuschauer überträgt, eine entscheidende Steigerung. Indem der Text von der Außenerscheinung Himmlers befreit wird und für sich zu sprechen beginnt, entblößt er seinen eigentlichen Charakter. Maßgeblich ist hierfür auch der »kühle, von allen Affekten freie« Tonfall Zapatkas (Göttler 2001). Es war Romuald Karmakar sehr wichtig, dass Zapatka Himmler nicht spielte und auch nicht durch seine stimmliche, mimische oder gestische Modulation emotionalisierende oder pädagogisierende Effekte ansteuerte – er griff zu diesem Zweck mit kurzen Signalen ein und legte seinem Protagonisten bewusst auch nie die Originalaufnahmen der Rede vor (siehe Kammerer 2013: 202).

Zu den Mitteln der Verfremdung gehört beim *Himmler-Projekt*, dass die Darstellung überraschend aus dem Sprechvorgang aussteigt und einen selbstreflexiven Moment der Distanzierung von der Rede ermöglicht: An einzelnen Stellen verspricht sich Zapatka (siehe v.a. bei 1.12.24), trotzdem wurde die Sequenz nicht herausgeschnitten – für einen Moment wird dem Zuschauer die Differenz zwischen Schauspieler und historischer Realfigur wieder bewusst und genau deshalb wird die Textwirklichkeit als solche geradezu gegenständlich erfahrbar. Karmakar berichtet über diese Situationen: »Das hat mir ganz gut gefallen, weil man als Zuschauer plötzlich wieder ein Gefühl dafür bekommt, aha, das ist ja eigentlich eine Person. Das ist ein Mensch! Und eben nicht Heinrich Himmler. Einfach dieser Manfred Zapatka, der es irgendwie schafft, die vielen Brücken und verlorenen Gedankengänge von Himmler zu fassen« (Karmakar in Kammerer 2013: 208). Bezeichnenderweise lautet der Untertitel zu dem Filmprojekt *Manfred Zapatka und die Rede Heinrich Himmlers bei der SS-Gruppenführertagung in Posen am 4. Oktober 1943* und nicht *Die Himmler-Rede, gelesen von Manfred Zapatka* o.ä.: Der Schauspieler wird an erster Stelle genannt und nicht nur als Ausführungsorgan erwähnt – die Semantik des gesamten Titels oszilliert zwischen der historischen Figur Himmler und dem Schauspieler Zapatka, die Grenze zwischen Dokumentation und Fiktion wird bewusst gemacht und damit auch die Aktualisierungsleistung sowohl Zapatkas als auch des Zuschauers.

Zapatka tritt einmal aus dem filmischen Szenenaufbau im Studio heraus, als er an die Stelle kommt, an der Himmler den Eindruck äußert, seine Rede könne durch einen Küchenschacht mitgehört werden (0.06.55). Himmler unterbricht seine Darstellung und kehrt nach technischen Anweisungen (eine Matratze soll dem Problem Abhilfe

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

verschaffen) und der Anordnung zur Einstellung des Küchenbetriebs schließlich an sein Pult zurück, um fortzufahren. Zapatka trägt in unveränderter Einstellung zunächst die ersten irritierten Sätze Himmlers vor, verlässt dann mit seinem Skript das Pult und geht einige Meter durch das Studio, das man in seinem ganzen licht-, kamera- und tontechnischen Aufbau nun sieht, um an der Seite die Notizen zu dem auf der Wachsplatte festgehaltenen Hintergrundgeschehen vorzulesen. Dann kehrt er genau wie Himmler wieder an das Pult zurück und fährt mit seiner Lesung fort. Auch hier fällt der Zuschauer aus dem filmischen Bild heraus, um gleichzeitig aber einen bewussteren und gesteigerten Zugang zu der faktischen Konsistenz der Redesituation zu erlangen und die ganze Absurdität, Widersprüchlichkeit und Pathologie von Himmlers Auftritt noch intensiver wahrzunehmen. Man fühlt sich in diesen Sequenzen an die Momente in *Der Kick* erinnert, in denen Susanne-Marie Wrage und Markus Lerch durch wenige Veränderungen ihrer Haltung eine dargestellte Person auflösen und eine andere entstehen lassen oder in denen noch vor Beginn der Spielhandlung die beiden als Schauspieler gezeigt werden, die sich für die Filmaufnahme zurechtmachen.

Bei Romuald Karmakar ist diese Ästhetik, die den Illusionscharakter einer abbildrealistischen Geschichtsdarstellung durchbricht, mit einer direkten Kritik an den konventionellen Formaten zeitgeschichtlicher Filmproduktionen verbunden. Über die entsprechenden Narrative im Fernsehen beispielsweise heißt es: »Da passiert eigentlich permanent Folgendes: Man sieht eine reale historische Person, dann wird gegengeschnitten auf den Schauspieler. […] Was soll ein Schauspieler in so einer Situation eigentlich machen? Er kann meiner Meinung nach nur verlieren. 1997 hat Manfred Zapatka in Heinrich Breloers *Todesspiel* gedreht. Da wurde das genauso gemacht. Der echte Helmut Schmidt erklärt, was er damals alles Tolles getan und geleistet hat, dann sieht man Manfred Zapatka als Kanzler Schmidt in irgendeinem Büro in Bonn, der das nachspielt. Als Regisseur kann man so etwas nur machen, wenn einem die Schauspieler völlig egal sind« (Karmakar in Kammerer 2013: 201f.). Für Karmakar »verliert« der Schauspieler hier deshalb, weil er gegenüber dem »wirklichen« Schmidt zu einer unwirklichen, illustrativen Kunstfigur herabgewürdigt wird, die letztlich der Verstärkung des Unterhaltungswertes der Geschichtsdarstellung dient. Karmakar stimmt dem Hinweis von Dietmar Kammerer zu, dass in solchen Filmen – er erwähnt hier auch *Der Baader-Meinhof-Komplex* von Uli Edel – der Unterschied zwischen Schauspieler und historischer Figur verwischt werde. Am Beispiel von Bruno Ganz' Darstellung Hitlers in *Der Untergang* bezeichnet er das Problem: »Das ist für mich nichts anderes als Suggestion von Geschichte, die genau das Gegenteil von dem erzeugt, was intendiert ist« (ebd.: 205). Die präzise Nachstellung des Dekors und Geschehens erzeuge die Illusion, dies sei die tatsächliche historische Wirklichkeit. Paradoxerweise sieht gerade er als verfremdender Künstler den Umgang mit den Originaldokumenten dadurch in Gefahr, dass sie von jenen illustrativ »richtigen« Produktionen regelrecht verstellt werden.

Romuald Karmakar beobachtet beim Fernsehen den Einsatz immer einfacherer Mittel. Die Talking heads interviewter Zeitzeugen z.B. würden »mittlerweile genauso verwendet wie Zitate aus Wochenschauen. Sie werden nicht mehr herangezogen, um Sachverhalte darzustellen, sondern nur um gegenwärtiges Dokumentarmaterial alternativ zum damaligen Dokumentarmaterial zu verwenden. Da werden im Grunde von den Zeitzeugen nur noch Einzeiler verwendet und als Beweise für die eigentli-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

chen Thesen des Films benutzt. Der Kanon heißt: ›Bitte nicht zu viel erzählen, wir wissen schon Bescheid‹« (Karmakar in Fricke/Nicodemus 2000). Die Konsequenzen des sich von solchen Konventionen absetzenden Ansatzes von Romuald Karmakar insbesondere für eine historische Reflexion charakterisiert Tobias Ebbrecht: »Karmakars Geschichten aus Deutschland unterscheiden sich fundamental von den zahlreichen Geschichtsfiktionen der letzten Jahre von *Napola* bis zu *Der Untergang*. Suggerieren diese Filme abgeschlossene Vergangenheiten und adaptieren gleichzeitig einen nicht als solchen reflektierten Blick aus der Gegenwart, versucht Karmakar genau diese Trennungen zu unterlaufen. Hier gibt es weder eine abgeschlossene Vergangenheit noch eine ungebrochene Gegenwart. Beides bleibt unbewältigt, und genau daher rührt der keineswegs kalte, sondern meist ungewohnte (und oft schmerzhafte) Zugang zu Geschichte und Gegenwart« (Ebbrecht 2010: 48f.).

Karmakars Projekte dekonstruieren die »ungebrochenen« Vorstellungen, die in unserer Gegenwart von anderen Zeiten – in diesem Falle der NS-Zeit – vorherrschen, um die untersuchte Vergangenheit schließlich »rekonkretisieren« zu können (Dietmar Kammerer entlehnt diesen Begriff von dem Historiker Ulrich Herbert, siehe Kammerer 2013: 203). Sie ermöglichen durch diesen Vorgang eine geschichtliche Zeiterfahrung, die zur Grundlage für den historischen Erinnerungsprozess werden kann. Karmakar recherchiert sehr detailliert den genauen Kontext und die Überlieferung von Himmlers Rede und stellt dabei fest, dass der uns heute bekannte Text eine von Himmler selbst redigierte und an vielen Stellen deutlich geglättete Fassung ist (siehe Möller 2010: 94). Er stellt anhand der Originaltondokumente nun minutiös den ursprünglichen Text wieder her, macht dabei die vielen Fehler, Auslassungen, grammatikalischen Brüche, Versprecher Himmlers sichtbar und zeigt schließlich auch, dass die berüchtigten Sätze über den Holocaust (es sei ein »Ruhmesblatt unserer Geschichte«, angesichts der Leichenberge in den KZ's bei der Ausrottung der Juden »durchgehalten zu haben und dabei […] anständig geblieben zu sein«, 1.39.59) nur dreieinhalb Minuten der dreistündigen Rede ausmachen und einen viel größeren Raum seine Ausführungen zur militärischen Lage, zu den Slawen, zu den Tugenden der SS, zu den Aufgaben nach dem (gewonnenen) Krieg u.v.m. einnehmen. Der endlos ausgedehnte und ungeordnete Sprechakt selbst und die inhaltliche Gestalt der Rede werden durch diesen »Rekonkretisierungsakt« also freigelegt, sodass ein seit langem eingespieltes Zitat-Klischee aufgelöst werden kann und eine historische Person sowie die aus ihr sprechende Zeitsituation wahrnehmbar werden – wie auch die intensive Recherchearbeit Andres Veiels eine Dekonstruktion verfestigter Vorstellungsbilder möglich macht.

Karmakar und Veiel setzen auf die Imaginationstätigkeit des Zuschauers und schreiben der Bildgenerierung, die durch Brüche, Lücken, Widersprüche im filmischen Narrativ hindurchgegangen ist, eine größere Wirklichkeitshaltigkeit und Verbindlichkeit zu, als einer naturalistischen Anschaulichkeit. Unter anderem an *Warheads* hat Romuald Karmakar die Erfahrung gemacht, dass nicht in einem Abfilmen realer Kampfhandlungen, sondern in den Erzählungen der Söldner »Bilder hinter den Worten entstehen können, auch ohne die entsprechenden Szenen. […] Statt Grausamkeiten nachzustellen, bleibe ich dicht am Schauspieler. […] Darauf habe ich auch beim *Himmler-Projekt* vertraut« (Karmakar in Worthmann 2000). Dem von der Bindung an das naturalistische Abbild befreiten Wort schreibt Karmakar das Vermögen

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zu, eine bilderzeugende Kraft zu entfalten, die wesentlich dazu beiträgt, Geschichte vergegenwärtigen zu können. Harald Fricke schreibt über seine Reaktion auf das *Das Himmler-Projekt*: »Am Ende von Karmakars Version will man niemals wieder Filme sehen, in denen Schauspieler den historischen Vorbildern ähneln. Dafür war der Vorgang zu einmalig« (Fricke, 21.02.2000).

Trotz der unverkennbaren Nähe der Ansätze Romuald Karmakars und Andres Veiels in *Das Himmler-Projekt* und *Der Kick* gibt es auch Unterschiede, die die spezifischen Zugangsweisen der beiden Künstler zur Geschichte beleuchten. Besonders augenfällig ist natürlich zunächst die Tatsache, dass Karmakar nur einen Schauspieler einsetzt, während Veiel mit zwei Schauspielern arbeitet, die wiederum nicht nur jeweils einen Protagonisten verkörpern, sondern fast 20 Personen. Karmakar beschränkt sich auf ein einziges Dokument, das er mit Manfred Zapatka in Szene setzt, Veiel verarbeitet viele und sehr unterschiedliche, z.T. auch gegensätzliche Dokumente, aus deren Gefüge sich die Gestalt des Gesamttextes ergibt.

Dieser Unterschied ist nicht nur thematisch bedingt, sondern Ausdruck eines anders ausgerichteten ästhetischen Anliegens, das sich in mehreren Arbeiten ganz ähnlich artikuliert: Ob bei den Söldnern, bei Himmler oder Mohammed Fazazi – Karmakar möchte die Textkörper möglichst für sich sprechen lassen, ohne sie der Struktur einer geleiteten Untersuchung zu unterwerfen. Das ist bei Veiel anders: Auch bei ihm fehlt der ordnende und belehrende auktoriale Kommentar, trotzdem sind die Sprech- und Spielakte so angeordnet, dass sie die Struktur einer analytischen Erforschung annehmen. Gerade die Vielfalt der Perspektiven ermöglicht hier ein Verfahren, das Hintergründe freilegt, ohne die das historische Einzelphänomen unverständlich bliebe.

Man kann Romuald Karmakar nur zustimmen, wenn er seinen Wunsch zum Ausdruck bringt, *Das Himmler-Projekt* möge in voller Länge im Geschichts- oder Deutschunterricht den Schülerinnen und Schülern vorgespielt werden: »Ich glaube, das hätte mir viel mehr erklärt und viel mehr gebracht und viel mehr Gedanken in Gang gesetzt als dieses immer schon Bekannte und Vorgekaute, was man dann halt so aufsaugen soll« (Karmakar in Kammerer 2013: 203). Josef Lederle schreibt: »Es ist Karmakars Verdienst, durch seinen kompromisslosen Stil, Menschen vor der Kamera unzensiert und unkommentiert sprechen zu lassen, mehr zum Verständnis einer verbrecherischen Barbarei beigetragen zu haben, als alle vergleichbaren (Fernseh-)Formate der letzten Jahre. Selten ist der Kern eines menschenverachtenden Systems so unspektakulär und doch so präzise seziert worden wie in dieser zurückgenommenen Lesung« (Lederle 2001). Es ist tatsächlich so, dass das Projekt nicht nur einen dokumentarischen Inhalt abbildet, sondern weitreichende Reflexionsprozesse anstößt. Trotzdem bleibt bei der Posener Rede natürlich offen, wie sie zustande kommen konnte, welche biographischen Vorgänge ihre abgründigen Formulierungen möglich gemacht haben, welche Rolle sie für Himmler selbst gespielt hat etc. Aus den Aussagen Marco und Marcel Schönfelds wäre wohl kaum die verheerende Wirkung jahrzehntelanger staatssozialistischer Bevormundung in der DDR, aber auch des Abbaus lebendiger gesellschaftlicher Sozialstrukturen während und nach der Wende so herauszuarbeiten gewesen, wie dies durch die Schilderungen weiterer Personen zu erreichen war. Auch die psychologische Verfassung eines Menschen wie Marcel, der von seinen Eltern als liebenswert beschrieben wird und in den Verhörprotokollen selbst seine brutale Mordtat schildert, wäre in ihren Tiefenschichten nicht

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zugänglich geworden, wenn sich die Darstellung nur auf eine der Dokumentgruppen beschränkt hätte.

Man kommt sehr weit in der psychologischen Beobachtung der Ausdrucksformen, Haltungen und Antriebe, die aus Himmlers Rede sprechen: Sie bietet eine erstaunlich reiche Grundlage für eine Analyse der Untergründe, aus denen heraus sie artikuliert wurde. Zugleich stößt der Zuschauer aber auch an Grenzen, die nicht nur in der Sache, sondern auch in der Beschränktheit des ausgewählten Beobachtungsgegenstandes begründet liegen: Man vernimmt einen Mann, der deutscher Innenminister ist, zugleich aber derartig verblendet, dass er 1943 von Aufgaben nach dem siegreichen Krieg spricht; man stößt auf einen hemmungslosen Biologismus bei einer Person, die der SS als einem spirituell aufgeladenen Orden vorsteht; Himmler erwähnt als Mitglied des deutschen Kulturlebens Herders »besoffene Stimme« (0.36.14). Der Zuschauer möchte nach den Zusammenhängen fragen, aus denen solche Konstellationen entstehen können, durch den Film bekommt er aber keine Hilfestellung. Es ist bemerkenswert, dass Karmakar bei diesem und einigen anderen Projekten den eigentlich historischen Gegenstand ganz aus seinem chronologischen Kontext herauslöst, weder ein Vorher noch ein Nachher beschreibt und vollständig darauf verzichtet, den Entwicklungsprozess nachzuzeichnen, aus dem das geschichtliche Phänomen hervorgeht. In *Der Kick* wird versucht, die thematisierte gesellschaftliche Problemstellung aus ihrer historischen Genese heraus zu verstehen, die durch die schrittweise und rückführende Staffelung von den Gegenwartsereignissen über die Wende, die DDR-Zeit bis in die traumatischen Erfahrungen im Zweiten Weltkrieg durchleuchtet wird. Eine solche Einbindung des historischen Einzelphänomens in eine prozessuale, zeitliche Bewegung geschichtlicher Zusammenhänge überlässt Karmakar ganz dem Zuschauer. Er isoliert es, legt es unter die Lupe filmischer Beobachtung, um gerade durch diese Beschränkung auf die intensive Wahrnehmung des einen Phänomens so viele Eindrücke, Einsichten und Fragestellungen zu generieren, dass von ihnen aus der Zuschauer erst wirklich zu tragfähigen Vergleichen und Bezügen zu anderen Phänomenen gelangen kann, die dann durch diesen Vorgang eine Beleuchtung erfahren und an Bedeutung gewinnen.

Es ist Romuald Karmakar vorgeworfen worden, sein Ansatz einer »Form der selbstredenden Enthüllung« (Kühn 1993: 23) kommentiere die z.T. kaum zu ertragenden Motive seiner Darstellungen zu wenig (vgl. Leinemann/Rodek/Stölzl 2000: 35 oder Ebbrecht 2010: 52). Er begegnet dieser Kritik mit der Feststellung: »Ich zeige, was ist. Wertungen interessieren mich nicht« (zit. ebd.: 51). Karmakars Filme belegen, dass er eine solche Aussage nicht im Sinne eines naiven rankeschen Empirismus auffasst. Dennoch zeigt sich an ihnen die Ambivalenz, der die Geschichtsanalyse bei dem Versuch, historische Wirklichkeit zu erfassen, ausgesetzt ist: Darstellen, »was ist«, ohne dabei interpretativ einzugreifen, wird im Sinne eines konsequenten Objektivitätsanspruchs immer wieder als Ziel historischer Forschung ausgerufen, zugleich erhebt sich verlässlich und geradezu notwendig der Einwand, eine solche Objektivität sei nicht ohne die Konstruktionsleistung des forschenden Subjekts zu denken. Karmakar zitiert Nietzsche mit den Worten: »Die Suche nach Objektivität ist die Angst vor der eigenen Subjektivität« (zit. in Worthmann 2000) – er weiß um den produktiven Anteil des Subjekts an der Feststellung dessen, was ist. Sein Verständnis von einer Zurücknahme der wertenden Einmischung eines Kommentars bezieht sich eher auf moralische Beurteilungen und vereinfachen-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

de begriffliche Vereinnahmungen des betrachteten Geschehens, die sich vorschnell vor eine aktive, rückhaltlos wahrnehmende Verbindung mit dem Gegenstand schieben können. Romuald Karmakars Ausgangspunkt ist in diesem Sinne ein sensualistischer, der geradezu kontemplativ auf der intensiven Wahrnehmung des betrachteten historischen Gegentandes ruht – sehr deutlich beobachtbar auch bei seiner (allerdings nicht auf die Geschichte bezogenen) Arbeit *196 bpm* (2002), in der er kommentarlos drei Nebenschauplätze der Loveparade 2002 in Berlin einfängt und im dritten Teil in einer einzigen Einstellung über 50 Minuten den Münchener DJ Hell zeigt, wie er in einem Berliner Club Musik auflegt. Andres Veiels Ausgangspunkt ist hingegen kognitiver ausgerichtet: Er vertieft sich weniger radikal in die sinnliche Erscheinung eines historischen Phänomens, um stattdessen nachhaltiger den letztlich nur gedanklich zu erfassenden Zusammenhang zu erforschen, der der Geschichte als komplexes Entwicklungsgeschehen zugrunde liegt. Er verbindet aktiv die Zeiten, um anhand der prozessualen Gestalt des historischen Wandels zu gesellschaftlich relevanten Einsichten zu gelangen. Im Sinne dieser differierenden Ausgangspunkte ergänzen sich die Ansätze Karmakars und Veiels.

An diesem Vergleich wird deutlich, dass der Begriff des »hybriden« Geschichtsformats wenig tragfähig ist: Wenn er genauso für das Doku-Drama Breloers wie für ihm diametral entgegengesetzte Positionen verwendet wird und sogar diese Auffassungen untereinander noch einmal deutlich zu unterscheiden sind, zeigt sich seine Unschärfe und die Gefahr, auch mit ihm wieder in begriffliche Klischees zu verfallen. Die aktuellen dokumentarischen Ansätze filmischer Vergegenwärtigung von Geschichte sind je neu zu charakterisieren und zu interpretieren.

IV.3.2.5. Der Titel

Wie schon bei *Black Box BRD* überschreibt Andres Veiel den *Kick* mit einem Bild. Die Formulierung ist mehrdeutig. Zunächst enthält sie einen Hinweis auf ein faktisches Detail des Mordes an Marinus: Marcel verlangte nach dem Vorbild der amerikanischen Kinoproduktion *American History X* (1998), in dem ein weißer Skinhead von einem Schwarzen verlangt, in eine Bordsteinkante zu beißen, um ihm dann auf den Kopf zu springen, von Marinus, in den Schweinetrog zu beißen – die weiteren Vorgänge wurden bereits beschrieben. Marcel gibt später an, dass er im Stall tatsächlich plötzlich an die Filmszene gedacht habe und diese zu einem letzten Auslöser für seine Handlungen im Stall geworden sei (0.48.56). Er hatte erst zwei Wochen vor der Tat den Film gesehen (im Verhör spricht er zunächst von einem halben Jahr).

Ursprünglich bezeichnet der Begriff »Kick« einen Anstoß mit der Folge eines starken Erlebnisses. Carola Flad beschreibt ihn als »eine Antriebskraft, die sich von etwas anderem auf das eigene Handeln überträgt« und schreibt ihm den Charakter eines »singulären Momentes« zu, »der existenzielle Auswirkungen hat, der einen Wendepunkt darstellt und der Zukunft und Vergangenheit scheidet« (Flad 2010: 366). »Kick« ist ein Lehnwort aus dem Englischen, wo es die Bedeutung »Tritt« bzw. »Stoß« hat und vor allem im Bereich des Sports verwendet wird (so v.a. das »Kicken« im Fußball). In die deutsche Sprache hat es in metaphorischer Übertragung Einlass gefunden und bezeichnet eher im psychologischen Sinne jene skizzierte Qualität des inneren Anstoßes mit »existenziellen Auswirkungen«.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Andres Veiel erweist sich erneut als Psychologe, wenn er wie bei seinem Verweis auf die »Black Box« mit dem »Kick« eine bedeutende gesellschaftliche und biographische Problematik thematisiert. Der Titel macht auf eine charakteristische Zeitsignatur aufmerksam: Eine Vielzahl gesellschaftlicher Handlungen vom Extremsport bis zum Drogenkonsum verraten ein ausgeprägtes Bedürfnis nach Erfahrungen, die mit solchen Situationen momenthafter Erzeugung starker Erlebnisse zu tun haben und nicht selten mit dem Begriff des »Kicks« belegt werden (siehe Warwitz 2016). Vordergründig kann sich dieses Bedürfnis in Sportarten wie Kickboxen und Motorradfahren (inklusive Kick-Start) manifestieren, aber auch in Bungee- oder Basejumping, Wingsuit-Fliegen u.v.m., die zwar das Wort selber nicht im Namen haben, aber dennoch genau diesen Effekt verfolgen – der sich physiologisch bekanntlich dann auch in einem »Adrenalin-Kick« niederschlagen kann. Nicht unbedeutend sind auch Konnotationen wie der synonym zum »Kick« verwendete »Flash«, der das plötzliche Eintreten der Wirkung von Heroin und anderer Drogen bezeichnet.

Diese speziellen Varianten des Begriffs machen auf einen Sachverhalt aufmerksam, der eine Grundproblematik heutiger Gesellschaft betrifft. Abgesehen von den erwähnten äußeren Spielarten des »Kicks« artikuliert sich in dem Begriff ein allgemeinmenschliches Verlangen nach Erlebnis und intensivem Seinsgefühl. Er beinhaltet das Moment plötzlicher, aber dafür besonders starker emotionaler Erregung, die durch einen unmittelbar wirksamen Stoß hervorgebracht wird und sich explosionsartig und rauschhaft entlädt. Diese Erlebnisqualitäten scheinen das angesprochene Gefühl von Existenz und Identität hervorzurufen, weil sich in dem Anstoß ein Antrieb, also Wille manifestiert und das unvermittelte Eintreten seiner Wirkung Realitäts- und Selbsterfahrungen evoziert. *Der Kick* wirft mit dem Titel Fragen nach dem Gelingen dieser Identitätserfahrungen auf: Was sagt es über eine Gesellschaft aus, wenn sie den »Kick« braucht, also offensichtlich unter Defiziten im Selbst- und Wirklichkeitserleben leidet und dementsprechend zu Ersatzhandlungen greift?

Gewalt würde vor diesem Hintergrund als die Folge ausbleibender Sinnerfahrungen zu verstehen sein, die sich am eigenen Tätigsein entzünden und darin ein Selbstwertgefühl vermitteln. Es liegt sehr nahe, dass sich in dem Moment, in dem sich Marcel an das Bild des Bordsteinkicks erinnert, auf ihn endgültig ein Gefühl totaler Verfügungsgewalt und Macht überträgt, die ihm die Gewissheit vorspiegelt, jemand zu sein, also zu existieren.

Einer semantischen Analyse des Begriffes »Kick« erschließt sich zunehmend der Symbolcharakter des Titels: Die vielfältigen Aspekte, die mit ihm verbunden sind, werden zu einem Bild verdichtet, in dem sie sich gegenseitig beleuchten, Bedeutung gewinnen und auf über sie hinausgehende, allgemeinmenschliche Zusammenhänge verweisen. Vieles weist darauf hin, dass der neonazistische Zerstörungsakt als ein Ventil für das unausgelebte Bedürfnis nach Selbstvergewisserung verstanden werden kann, und dass dieses Ventil in exzessiver Gewalt erlebt wurde, die ein Gefühl von Stärke und Macht vermittelte. Andersherum weckt die zynisch-ironisierende Anspielung auf die Filmszene in *American History X* ein Bewusstsein für die Art und Weise, wie das Bedürfnis nach Erlebnis und Seinsgefühl vielfach »eingeholt« wird: Der Titel formuliert eine Kritik an medialer Verzerrung und sprachlicher Unwahrhaftigkeit, die sogar so weit geht, dass sie unter dem Vorwand einer aufklärerischen Darstellung amerikanischen

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Neonazismusses mit Hilfe suggestiver filmischer Mittel den Bordsteinkick als solchen zum Gegenstand emotionalen Rausches macht und den Täter letztlich sogar ästhetisch heroisiert – dieser wendet sich in Zeitlupe und in leichter Untersicht mit trainiert-muskulösem nacktem Oberkörper und großem Hakenkreuz-Tattoo auf der Brust bei sphärischen Choralklängen dem Zuschauer zu, die Arme fast christusähnlich wie bei der Kreuzigung ausgestreckt, ein Anfangsmotiv wieder aufnehmend, in dem er ebenfalls in Zeitlupe rhythmisch ausschreitend direkt auf die Kamera zugeht.

Durch die Herkunft aus dem Bereich des Sports sowie durch unzählige mediale Anspielungen haftet dem »Kick« unvermeidbar die Aura des Unterhaltenden an, in dem Emotionalität und sachlicher Gegenstand nie ganz zur Deckung kommen. So oszilliert der Titel – weit über seinen einzelnen semantischen Inhalt hinausweisend – zwischen der Beschreibung einer Tat, Medienkritik, psychologischer Deutung von Gewalt, Diagnose gesellschaftlicher Vakuumsituationen u.v.m., und die begriffliche Überschreibung des Projekts versteht sich nicht als definitorische Antwort, sondern generiert andersherum Fragen. Der Titel evoziert einen Prozess, der gar nicht den Anspruch hat, zu einer abschließenden Erklärung zu gelangen, sondern die Problemstellung zu erkennen und die Auseinandersetzung mit ihr zu vertiefen.

IV.3.2.6. Exkurs: *Uckermark* von Volker Koepp und *Zur falschen Zeit am falschen Ort* von Tamara Milosevic

Angesichts der bemerkenswerten inhaltlichen Nähe zu *Der Kick* drängt sich notwendig ein Vergleich mit zwei Arbeiten auf, die direkt in der Uckermark bzw. in Potzlow selbst entstanden sind. *Uckermark* von Volker Koepp ist in demselben Jahr gedreht worden, in dem sich der Mord an Marinus ereignet hat, und setzt sich mit der gesellschaftlichen und historischen Situation genau der Region auseinander, mit der man es bei diesen Ereignissen zu tun hat. Die Arbeit von Tamara Milosevic beschäftigt sich explizit mit dem Mord an Marinus und bietet insofern die direkteste Vergleichsmöglichkeit mit Veiels Produktion.

Volker Koepp gehört zu den Dokumentarfilmern, die an dem filmästhetischen Umbruch in den 80er Jahren wesentlich beteiligt waren. In der Kultivierung des Interviews, der psychologischen Porträtkunst und der Intensität historischer Spurensuche weist er deutliche Gemeinsamkeiten mit Andres Veiel auf. Auch in der ästhetischen Formsprache finden sich Parallelen. Peter Braun weist darauf hin, dass sich die »Metareflexion« über historische Narrativität und ihre konstruktivistischen Konsequenzen nicht nur im Essayfilm und im dekonstruktivistischen Experimentalfilm wiederspiegeln, »sondern auch in den weit traditioneller anmutenden Dokumentarfilmen von Volker Koepp« (Braun 2004: 355). Koepp hatte schon zu DDR-Zeiten in seinen Arbeiten für die DEFA einen ausgeprägt dokumentarischen und interviewbasierten Ansatz: In Filmen wie *Das weite Feld* (1976) oder *Leben in Wittstock* (1984) verweigerte er sich einer dramatisierenden, spannungserzeugenden Handlung und ließ stattdessen mit großen Einstellungslängen und epischem Interesse am sinnlichen Detail die Protagonisten und die Landschaften, in denen sie leben, zur Geltung kommen. In späteren Filmen wie *Herr Zwilling und Frau Zuckermann* (1999), *Kurische Nehrung* (2001), *Söhne* oder *Holunderblüte* (beide 2007), mit denen er internationale Bekanntheit erlangte, hat er diese ästhetischen Qualitäten noch

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

weiterentwickelt. Die explizite Intention der Entschleunigung, die Auflösung chronologisch-linearer Narration zugunsten einer diskontinuierlichen Zeitstruktur und eines z.T. unverbundenen Nebeneinanders inhaltlicher Motive, der Verzicht auf Archivmaterial genauso wie auf Kommentare, ein sehr loses Grundmuster der Montage sowie die programmatische Wertschätzung von Leerstellen bringen Koepp in die Nähe zu Claude Lanzmann, Marcel Ophüls oder eben auch Andres Veiel und verleihen seinen Filmen eine Komplexität, die über die Genrekriterien einer traditionellen Geschichtsdokumentation weit hinaus geht.

Dies gilt auch für *Uckermark* (2001/02). Nach einer langen Aufnahme des fast vollen Mondes vor nächtlichem Himmel und der Titeleinblendung setzt der Film ohne jede erläuternde Exposition mit dem Dialog zwischen einem älteren Herrn und einer jungen Frau ein, die gerade einen Schalthebel umgelegt hat, den man der Stellwerktechnik zuordnet. Weder durch Namenseinblendung noch durch kommentierende Klärung des Kontextes werden die beiden vorgestellt – es bleibt völlig dem Zuschauer überlassen, seine Schlussfolgerungen über die Personen und den Hintergrund der Szene zu ziehen. In dem Dialog geht es um das drohende Ende der Bahnstation, in der man sich offensichtlich befindet und die 1994 kurz vor der Auflösung stand. Es wird deutlich, dass der ältere Herr maßgeblich daran beteiligt war, dass die Station gerettet werden und ein gewisser Umfang an Eisenbahn- und Busverbindungen erhalten werden konnte – was für die Frau wiederum die Rettung ihres Arbeitsplatzes bedeutete. Man befindet sich also sofort in einer historischen Erinnerungssituation: Mit dem Vorgang von 1994 werden die Ereignisse der Nachwendezeit und zugleich die Geschichte der DDR angesprochen und die kurz darauf erfolgende Erwähnung des Alters des Mannes – 84 – sowie seine Erinnerung an seine Fahrten 1923 reichen noch weiter zurück. Der Hinweis auf die Rettung des Bahnbetriebes ruft umgekehrt Assoziationen aktueller Versuche auf, in Richtung Zukunft an einer Verbesserung der Verhältnisse zu arbeiten. Schon die ersten Sequenzen provozieren beim Zuschauer also eine Wahrnehmung von Zeitprozessen, die Vergänglichkeit, biographischen Wandel (schon durch den Altersabstand zwischen den beiden Protagonisten) und momenthafte Entscheidungssituationen genauso wie eine Ahnung von Zukunft beinhalten.

An diese Eingangspassage werden ausgedehnte und unkommentierte Landschaftsaufnahmen montiert (0.05.05), die wiederum abgelöst werden von Bildern aus einem historischen Betrieb, der alte Haushaltsgeräte, handwerkliche und landwirtschaftliche Maschinen repariert bzw. museal restauriert (0.05.34). Es kommen Mitarbeiter zu Wort, die schildern, dass sie ihre Tätigkeit im Rahmen einer Arbeitsbeschaffungsmaßnahme ausüben und bald in den Vorruhestand gehen müssen, weil es für sie in diesem Alter (Ende 50) keine Stellenaussichten mehr gebe, die Arbeitslosenquote liege bei 20-23 %. Dagegen wird schließlich die Aufnahme einer schmalen alten Allee geschnitten, die Kamera richtet sich dabei zuletzt auf das Kopfsteinpflaster und zoomt sehr nahe an dieses heran (0.12.50) – wieder ein Bild des Alters, in diesem Fall der vergangenen Welt eines archaischen Wegebaus.

Diese kompositorische Struktur, die man mit Peter Braun als »fragmentarische Erzählform« bezeichnen könnte (Braun 2009: 80), zieht sich durch den ganzen Film. Koepp legt mehrere Motivreihen an, die von der Familie von Arnim erzählen, von dem Theaterregisseur Fritz Marquardt, von Beschäftigten in diversen, oft aussterbenden

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Arbeitsverhältnissen, von zwei Bauern, die vor dem Haus sitzen und über die Vergangenheit sinnieren, und dann immer wieder von den Landschaften und der spärlichen, bisweilen ruinenhaften Architektur in ihr. Das jeweilige Motiv wird aber nie vollständig ausgeführt, sondern nach einer Weile stehen gelassen, von anderen Themen abgelöst, um erst später wieder scheinbar zufällig aufgegriffen zu werden. Wenn die Frau im Stellwerk andeutet, dass sie vielleicht nicht mehr lange an diesem Arbeitsplatz sein werde (0.00.32), andere Frauen gezeigt werden, wie sie im Rahmen einer Arbeitsbeschaffungsmaßnahme auf den Feldern nach archäologischen Überresten suchen und schildern, wie sie die soziale Sicherheit in der DDR durchaus genossen hätten und nun nach verschiedenen Ausbildungen und Berufen durch eine SAM (Soziale Arbeitsmaßnahme) ein bisschen Geld verdienen können (1.05.40), oder wenn der Geschäftsführer eines Mischfutterwerkes erwähnt, dass er 14 Mitarbeiter entlassen musste (0.43.18), dann werden diese Hinweise nicht zu einem informativen oder gesellschaftskritischen Kommentartext zusammengeführt, sondern bleiben unbeantwortet – regen den Zuschauer aber dazu an, in den Fragmenten selber eine gewisse thematische und semantische Figur aufzufinden.

Es entsteht allmählich ein erzählerisches Geflecht, in dem »die Stränge der einzelnen Menschen […] stark miteinander verwoben sind« (Koepp 2006: 5) und eine »Synthese« aus ihnen entsteht (ebd.: 4). Mehrere Protagonisten betätigen sich in der Landwirtschaft, einige sind aus dem Westen zugezogen, in den sie in ihrer Kindheit fliehen mussten, andere waren schon immer hier, sind aber ähnlichen Schicksalsschlägen (z.B. Enteignung oder Arbeitslosigkeit) ausgesetzt gewesen. Von ganz unterschiedlichen Seiten aus werden der Staatssozialismus und die Auswirkungen kapitalistischer Inbesitznahme seit 1990 beschrieben. Kulturelle Etappen von der Romantik (v.a. Brentano und von Arnim) bis hin zu Heiner Müller greifen ineinander, ohne direkt aufeinander bezogen zu werden. Bei verschiedenen Personen geht es um den Aufbau und die Wiederbelebung verfallener Lebensumgebungen.

Ähnlich wie in *Der Kick* leuchtet dieses Geflecht sukzessive die Schichten einer Vergangenheit aus, die den historischen Boden der gegenwärtigen Uckermark bildet. Die persönlichen Erinnerungen, aber auch die materiellen Spuren der Historie dieser Region rufen einschneidende Etappen der DDR-Geschichte, der Wiedervereinigung und der Strukturveränderungen der 90er Jahre auf. Ohne je in eine vereinheitlichende und belehrende Ereignischronologie eingegliedert zu werden, unternehmen die Protagonisten in sehr unterschiedlichen Gesprächszusammenhängen Rückblicke in die Vergangenheit, die bis in das Mittelalter zurück reichen: Adolf Heinrich von Arnim (der 84jährige Herr in der ersten Einstellung) erwähnt das 22 Generationen zurück liegende Leben seines Vorfahren Wilke von Arnim, der die Burg Gerswalde errichten ließ und als Stammvater der in der Uckermark angesiedelten von Arnims gelten kann (0.38.28). Immer wieder kommt durch das Ehepaar Graf Hahn (die Ehefrau ist eine von Arnim) die bedeutende Rolle der von Arnims im 19. Jahrhundert zur Sprache, in dem z.B. der Erbauer ihres Schlosses – Friedmund von Arnim – eine Märchensammlung herausgegeben hat (1.39.26). Die Bauern (0.50.47) und von Arnim beschreiben, wie ab Mitte der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts in der Gegend systematische Aufsiedelungen betrieben wurden, die zum Bau vieler Bauernhäuser geführt haben, die heute noch die Dörfer prägen – aber auch, wie schon damals kapitalistische »Finanzhaie« Menschen

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

um ihren Besitz gebracht hätten (von Arnims Vater hat durch riskante Anlagen, die ihm eine Bank nahegelegt hatte, den gesamten Grundbesitz verloren). Die Schilderungen verdichten sich dann bei der Erwähnung der Zeit direkt vor und nach dem Ende des 2. Weltkriegs, von der man erfährt, dass die von Arnims 45 Großbetriebe in der Region besaßen, die ihnen in der DDR abgenommen wurden. Viele Menschen mussten fliehen – einer der beiden Bauern ebenso wie Fritz Marquardt und die Familie von Frau Hahn. Ihre Mutter konstatiert knapp: »Da ist das schon etwas schwierig, wenn man alles stehen und liegen lassen muss« (0.19.45). Durch Fritz Marquardt erfährt der Zuschauer etwas von den politischen Verhältnissen in den 50ern und von seinem heutigen kritischen Urteil über den Kommunismus (0.37.37). Die Konsequenzen der sozialistischen Ideologie werden besonders greifbar in den schmerzhaften und resignierten Erinnerungen der beiden Bauern an 1960, als ihnen durch die Zwangsenteignungen zugunsten der LPG's alles genommen wurde. Sie berichten von einem Nachbarn, der sich das Leben genommen habe, und von 11 Familien, die sofort weggezogen und z.T. nach Kanada ausgewandert seien (0.50.47). Besonders eindrücklich ist ihr Fazit: 1945 (nach der Flucht) sei alles weg gewesen, nach dem langen Aufbau 1960 dann wieder, und mit der Wende durch zweifelhafte Machenschaften der leitenden Funktionäre vor Ort zum dritten Mal (1.19.28). Die Perspektivlosigkeit der Gegenwart wird an den Schilderungen der SAM-Beschäftigten genauso deutlich wie an dem Hinweis von Graf Hahn, heute seien dort, wo vor dem Krieg und auch noch in der DDR 43 Menschen gearbeitet hätten, zwei bis drei Beschäftigte tätig – zur Bewirtschaftung von 200 ha Land brauche es heute nur noch eine Arbeitskraft (1.04.18).

Nach eigener Aussage montierte Volker Koepp seine Interviewsequenzen durchaus chronologisch in der Reihenfolge, in der er die Gespräche geführt hatte (Koepp 2006: 5). Aufgrund der Vielzahl unterschiedlicher Interviewpartner wird die Gesamtdarstellung im Moment der Verschränkung der Gesprächssequenzen dann aber doch diskontinuierlich: »Ich bringe die Aussagen der Menschen, die ich befragt habe, zunächst in keinen bestimmten Sinnzusammenhang« – nicht inhaltlich, sondern »über die Bildmontage ergeben sich dann plötzlich doch wichtige und erstaunliche Bezüge, die man, wenn ich anders vorgehen würde, niemals erkennen würde« (ebd.). Die eher zyklische als lineare Erzählstruktur – die Motive kehren wiederholt zum Anfang zurück – entspricht dem Prozess der Erinnerung, wie er in der vorliegenden Arbeit wiederholt charakterisiert wurde. Die Landschaftsaufnahmen in ihren langen Einstellungen, einige Gesprächssequenzen, alltägliche Vorgänge wie Feldarbeit, Kaffeetrinken der Alten, Schlittschuhlaufen der Kinder oder Brombeerpflücken verorten die Darstellung immer wieder in der Gegenwart, bis dann erneut – meist von Fragen Koepps angestoßen – die Erinnerungen der jeweiligen Gesprächspartner einsetzen. Diese Erinnerungen bereiten sich durch erste vordergründige Dialogpassagen vor, werden wieder fallen gelassen, um neu anzusetzen, sich tastend dem erinnerten Gegenstand anzunähern und ihn schließlich entscheidend zu konturieren – bis schlagartig existenzielle historische Zusammenhänge ans Tageslicht kommen: die Bedeutung der Uckermark für die literarische Kultur des19. Jahrhunderts, die antisozialen Mechanismen einer profitorientierten Wirtschaftsordnung, die Herausforderungen eines wiedervereinigten Deutschlands.

Ein herausragendes Beispiel für diese Korrespondenz von filmischer Struktur und psychologischem Erinnerungsprozess ist das Interview mit den beiden Bauern, die in

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ihrer Originalität eine ähnlich starke und sinnbildhafte Präsenz erlangen wie Herr Zwilling und Frau Zuckermann in dem berühmten gleichnamigen Film über Czernowitz. Die beiden alten Herren schildern zögerlich, eigenwillig, ehrlich und immer auch mit einer Portion Ironie die gegenwärtige Lage im Dorf, aber auch die Aufsiedelung zwischen 1928 und '30, die Zwangskollektivierung, Abwanderung und schließlich die Vorgänge der Wendezeit (0.50.47 u. 1.19.28). Es wird schnell deutlich, dass sie Schweres durchgemacht haben, aber sie wollen die Erinnerungen daran eigentlich gar nicht erst aufsteigen lassen, halten immer wieder inne, verstummen, müssen durch Fragen angestoßen werden. Koepp zerteilt das Gespräch in zwei Sequenzen, die mit einem deutlichen Abstand von einer halben Stunde in den Film montiert werden. Inhaltlich würde sich gar nichts ändern, wenn die Sequenzen zusammenhängend gezeigt würden – ästhetisch ist der Unterschied aber gravierend: Indem die anderen Erzähllinien (die Schilderungen Graf Hahns, Marquardts, der SAM-Damen u.a.) in ihrer atmosphärischen und inhaltlichen Verflechtung bereits den massiven Wandel in der Lebensqualität der letzten 10 Jahre erlebbar gemacht haben, setzt der zweite Teil des Interviews mit seinen tragischen Aspekten von Verlust und Betrug auf diesem historischen Boden auf und wird in seiner Wirkung auf den Zuschauer noch deutlich gesteigert. Wenn die Darstellung zu den vor dem Haus auf zwei Plastiksesseln sitzenden kauzigen Herren zurückkehrt, entsteht durch den zwischengeschobenen halbstündigen Abschnitt ein Eindruck von Zeit, der inhaltlich durch die beschriebenen Motive verstärkt wird. Der Gehalt der Szene verdankt sich also keineswegs nur ihrem Inhalt, sondern genauso einer strukturellen Formgebung, die gezielt mit der Gestaltung von Zeitprozessen arbeitet. Bezeichnend ist auch, dass im zweiten Teil die beiden Protagonisten fast aufgefordert werden müssen, über die Vergangenheit zu sprechen. Einer der beiden macht eine unscheinbare Andeutung (»Ich hätt noch wat auf Lager«), der andere wehrt das aber sofort ab: »Ach, hör auf« (1.19.32). Der Zuschauer wird nun unmittelbar Zeuge eines Prozesses, in dem sich aus den verdrängten und verschwiegenen Erinnerungen an eine über 10 Jahre zurückliegende Situation allmählich und durch nachhaltige Widerstände hindurch ein Sachverhalt herausschält, der auch für die aktuelle Situation des Dorfes und seiner Bewohner von wesentlicher Bedeutung ist. Es geht in *Uckermark* insofern deutlich nicht um Information oder um veranschaulichende Belege einer auch ohne die Interviews zu vermittelnden historischen Wirklichkeit, sondern um den Prozess der Erinnerung und ihrer Artikulation an sich.

Geschichte als Narration: *Uckermark* ist ein originärer Beitrag zu diesem Postulat. Jenseits des avantgardistischen Experiments leitet der Film seine historische Darstellung derartig konsequent aus den Erzählungen einzelner Menschen her, dass seine ästhetische Struktur wesentlich radikaler mit dieser metahistorischen Perspektive Ernst macht als die meisten der zeitgleich entstehenden Dokumentationen. Volker Koepp verabsolutiert diesen Ansatz aber nicht. Er schreibt der historischen Annäherung auch nichtsprachliche Komponenten zu: Es sind auch die Aufnahmen von Ruinen als materielle Reste, mit denen der Film Erinnerungsprozesse auslöst, ebenso werden die Landschaften als Textur gelesen, wenn die Felder, Wiesen, Hecken, Straßen, Waldränder und Seen die Spuren menschlicher Kultivierungsarbeit wiedergeben und in der Verbindung mit der Architektur und den in ihr lebenden Bewohnern Wandel und damit Zeit erlebbar machen. Die filmische Spurensuche nimmt sowohl in der Dynamik der Gespräche

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

als auch in diesen landschaftlich-architektonischen Aufnahmen einen archäologischen Charakter an, und es erscheint nicht ganz zufällig, dass sich diese Qualität bis in inhaltliche Motive hinein erstreckt: Die Schwiegertochter des Grafen Hahn legt in der Dorfkirche restauratorisch das Wappen der von Arnims frei, die SAM-beschäftigten Frauen sammeln auf den Feldern Keramik-Fundstücke ein, die sie an eine Archäologin abgeben. Die konstruktive Seite der persönlichen Erzählung wird bei Koepp verbunden mit dem Gestus des Freilegens – insofern erheben die geschichtlichen Erinnerungsbewegungen des Films durchaus den Anspruch einer Erkundung von Wirklichkeit, auch wenn deutlich signalisiert wird, dass diese sich immer im Subjekt bricht und individualisiert. Es gibt in *Uckermark* keinen »objektiven« historischen Bericht, sondern Sichtweisen des Einzelnen. Damit werden die Protagonisten des Films zu eigenständigen Subjekten, die Ziel und nicht Instrument der Darstellung sind. Es handelt sich bei ihnen nicht um Sprachorgane der Aussageintention des Autors, sondern um Erkenntnispartner.

Genauso wie bei Andres Veiel bildet die Geschichte das »Gravitationszentrum« der filmischen Arbeit Koepps (Braun 2004: 352). In mehrfacher Hinsicht sind die Ansätze der beiden Künstler miteinander verwandt. Beide interessieren sich für die Menschen und ihre Biographien, aus denen Geschichte hervorgeht, und reduzieren sie nicht auf ihre Rolle als illustrierende oder beglaubigende Stichwortgeber. Beide arbeiten aber auch heraus, wie die Einzelbiographie erst im Verhältnis zu anderen Biographien die überindividuellen historischen Entwicklungsprozesse sichtbar macht. Peter Braun resümiert im Hinblick auf Koepp: »Die Filme Koepps begnügen sich jedoch niemals mit *einem* Protagonisten, sondern setzen durch die Montage mehrere Protagonisten in Beziehung zueinander. Aus der Unterschiedlichkeit der Erinnerungen ergibt sich so ein mehrperspektivisches Bild, das die Grenzen der individuellen Erinnerungsfähigkeiten übersteigt« (Braun 2004: 363) – dies liest sich auch wie ein Kommentar zum ästhetischen Verfahren in *Black Box BRD* und in *Der Kick*.

Genauso aufschlussreich sind allerdings auch die Unterschiede dieser Ansätze. Der Auslöser für die Produktion von *Der Kick* und zugleich dessen erzählerisches Zentrum ist ein einzelnes dramatisches Ereignis – alle Szenen kreisen um diesen einen tragischen Augenblick und hängen auch untereinander mit ihm auf differenzierte Weise zusammen. Der Mord in Potzlow ist ein aktuelles Geschehnis, dessen Darstellung eine unmittelbare politische Relevanz erhält. Sie versteht sich als Intervention in die gegenwärtigen gesellschaftlichen Verhältnisse.

Uckermark erhebt diesen Anspruch nicht. Zwar werden sehr aktuelle, z.T. brisante gesellschaftliche Problemstellungen angesprochen (Übervorteilungen in der Wendezeit, Arbeits- und Perspektivlosigkeit, Existenzängste, die Aushöhlung einer vormals lebendigen Kultur u.v.m.), trotzdem beschränkt sich die Darstellung auf eine ruhige, fast kontemplative Beobachtung der Verhältnisse. Während *Der Kick* durch den schrittweisen Nachvollzug der Tatnacht und die unterschiedlichen Erinnerungen an die jeweiligen biographischen Vorgänge, die auf diese Nacht zulaufen, letztlich eine dezidierte Handlungsstruktur erkennen lässt, stellt Volker Koepp Schauplätze zusammen, die für sich Aspekte von Handlungsvorgängen aufweisen – man denke an den Aufbau des verfallenen Schlosses und der Landwirtschaft durch die Hahns, an das Engagement Adolf Heinrich von Arnims oder an die Tätigkeiten im Rahmen diverser Arbeits-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

beschaffungsmaßnahmen –, untereinander aber nicht durch einen direkten Ereigniszusammenhang verbunden sind. An die Stelle von Entscheidungssituationen, Auseinandersetzungen, Eskalationen o.ä. treten mit wenigen Ausnahmen die Landschaften und die eher längerfristigen Bewegungen von Lebensläufen und regionalen Entwicklungen. Diese Perspektive, mit der Volker Koepp sich der Geschichte annähert, erinnert an Fernand Braudels Begriff der »Longue durée«, die er in seiner epochemachenden Schrift *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'epoque de Philippe II*. (Paris 1949) von der »Moyenne durée« und dem »Événement« absetzt: Sie umfasst die langsamen, sich über Jahrhunderte erstreckenden Rhythmen der Geschichte, in denen die Menschen stark mit den räumlichen Verhältnissen ihrer Kultur verbunden sind und weniger in ihren individuellen Handlungen als vielmehr in den kollektiven gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Strukturen an mentaler historischer Entwicklung teilnehmen. Das »Événement« hingegen beschreibt die klassischen Inhalte der Ereignisgeschichte, die sich oft nur in Tagen oder Wochen vollzieht und sich wesentlich stärker aus individuellen Protagonisten, Impulsen und Taten herleitet. Braudels Unterscheidung impliziert den Standpunkt, dass diese flüchtige Ebene des »Événements« erst durch die elementaren Prozesse der »Longue durée« erklärt werden kann. Ganz ähnlich erscheinen bei Volker Koepp die bewegten Ereignisse der letzten Jahrzehnte wie eingebettet in einen größeren kulturellen und geographischen Zusammenhang, der dem Ereignis seine Brisanz nimmt und es einem weiter gespannten Entwicklungsbild unterwirft.

Die Landschaften, die *Uckermark* ausmisst, erscheinen in dem Film nicht als idyllisches Dekor, vor dem die Menschen präsentiert werden, sondern sie bilden selber einen Teil des historischen Zusammenhangs. Koepp betont: »Die Landschaft wird im Film nicht willkürlich verwendet, sondern taucht immer dann auf, wenn sich eine sinnvolle Verquickung mit den auftretenden Menschen ergibt. Somit ist die Landschaft nicht nur Landschaft per se, sondern Teil des Lebens« (Koepp 2006: 6). Damit erfährt der untersuchte geschichtliche Zusammenhang aber unweigerlich eine Vertiefung in eine fast zeitlose, dauerhafte Dimension historischer Wirksamkeit, die über die momenthaften Ereignisse weit hinausgeht. Wenn Peter Braun resümiert, die Landschaften würden auf diese Weise bei Koepp zu einem »Medium des Gedächtnisses«, das die unsichtbaren Spuren der Geschichte freilege und eine zweite, darunterliegende Schicht als »melancholische Geographie« offenlege (Braun 2009: 71f.), dann verweist er letztlich auf diese Ebene eines das Individuelle übersteigenden und den äußeren Vorgängen zugrundeliegenden strukturellen Bedingungsgeflechts. *Uckermark* evoziert in diesem Sinne Erinnerungsarbeit: »Als Zuschauer beobachten wir diese Prozesse des Erinnerns, des Hervor- oder Heraufholens alter, lange verschütteter Bruchstücke der früheren Lebenswelt« (Braun 2004: 363), Koepps geschichtliche Spurensuche umfasst Bereiche, »die im Bewusstsein der Menschen nahezu verschwunden waren« (Schreiber 1996:162).

Dieser Ansatz gerät leicht in die Gefahr, das »Événement« zu unterschätzen, die augenblickshaften, am Individuum hängenden Entscheidungsqualitäten historischer Ereignisse zu übersehen und den Menschen zugunsten anonymer Strukturen aus dem Blick geschichtlicher Ursachenforschung zu verlieren. So fällt tatsächlich auf, dass *Uckermark* im Unterschied zu den Arbeiten Andres Veiels die spezifischeren gesellschaftlichen Vorgänge in der Region bzw. in der Zeit überhaupt weitgehend ausspart. Die Bilder bleiben z.T. beschaulich, und an einzelnen Stellen wird die Annäherung

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

an die Menschen privat, sodass ihre gesellschaftliche und historische Tragweite nicht sichtbar wird: Die Schilderung der ersten Begegnung von Arnims mit seiner späteren zweiten Frau (1.12.57) ist interessant, aber wenig relevant für eine Betrachtung des geschichtlichen Zusammenhangs, und auch das Porträt der Schwiegertochter der Hahns (1.34.59) beleuchtet nur noch die innerfamiliären Motive der betreffenden Personen. Die in *Der Kick* geschilderte Brisanz der politischen und moralischen Zustände in Potzlow, die scharfe Kritik des Staatsanwaltes an der inneren Verwahrlosung der Bewohner, die Äußerungen des Pfarrers über den Neonazismus, die sozialen Konflikte, die Szenarien von Krankheit, Alkoholismus, Gewalteskalation etc. findet man in *Uckermark* nicht. In Koepps Film begegnet dem Zuschauer ein durchgehender Grundton der Melancholie, aber nicht die Dramatik aktueller Krisenbewältigung. Während Veiel auf eine Thematisierung der ferneren Vergangenheit verzichtet, obwohl diese eine wesentliche Grundlage für die historische Situation der Region bildet, vermeidet Koepp den letzten Schritt einer Gegenwartsanalyse. Es ist bezeichnend, dass das eine Projekt die Tragödie einer Gruppe junger Menschen sowie die Frage nach der Zukunft der heranwachsenden Generation thematisiert, während das andere Projekt diese nur ganz kurz und von ferne streift: Man sieht auf dem winterlichen Kirchplatz kaum unterscheidbar eine kleine Gruppe von Mädchen vorbeigehen (1.38.29) und am Ende auf dem zugefrorenen See drei Kinder Schlittschuh laufen (1.42.26) – Jugend verliert sich hier geradezu in der Totalen. Nur in einer fast peinlich gestellten Szene trifft ein etwas verschlafen wirkender junger Mann, der sich gerade in der Initiative »Vierte Welt« engagiert und eine Ausbildung vor sich hat, auf Herrn von Arnim, der ihm sitzend einige moralische Grundsätze und Lebensratschläge auf den Weg gibt und seine Freude darüber zum Ausdruck bringt, ihm mit einer Wohnung aushelfen zu können (1.25.43). Alle Beteiligten der Szene – auch der sich mit Fragen deutlich einmischende Koepp – sind sich einig über die Fragwürdigkeit des Auftretens anderer Jugendlicher im Dorf, die mit etwas weniger langen Haaren »an der Bushaltestelle herumstehen« (1.30.19). Das bleibt in *Uckermark* der einzige Hinweis auf die Problematik von Jugend und Rechtsradikalismus an diesem Ort und in dieser Zeit (fast gleichzeitig ereignet sich der Mord in Potzlow). Stattdessen sind es immer wieder alte Leute, für die Koepp sich interessiert – inkorporierte Vergangenheit, die aber bisweilen die Gegenwart verliert. Der filmische Erinnerungsprozess erfährt dabei seine Motivation nicht immer aus den Fragestellungen heutiger Zeit – die archäologische Sympathie für die »Longue durée« eröffnet große und wichtige historische Perspektiven, gerinnt phasenweise aber auch zur Nostalgie.

Zur falschen Zeit am falschen Ort von Tamara Milosevic (2005) Eine völlig andere Uckermark begegnet dem Zuschauer in der knapp einstündigen Dokumentation *Zur falschen Zeit am falschen Ort* von Tamara Milosevic. Mit ihrer Abschlussarbeit an der Filmakademie Baden-Württemberg kommt die Absolventin Veiels *Der Kick* thematisch sehr nahe. Die Exposition des Films bildet die – übrigens von Markus Lerch verlesene – Anklageschrift, in der der Tathergang am 12./13. Juli 2002 in Potzlow beschrieben wird. Ausgangspunkt der Arbeit ist also ebenfalls der Mord, wieder geht es um eine Aufarbeitung des schrecklichen Ereignisses und eine Untersuchung der Verhältnisse, die ihm zugrunde liegen. In Matthias Muchow und seinem Vater Torsten begegnen wir zwei Protagonisten, die

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

auch in *Der Kick* eine wesentliche Rolle spielen, auch wenn in der Filmfassung der Vater keine Erwähnung findet.

Gegenüber *Uckermark* von Volker Koepp zeichnet sich *Zur falschen Zeit am falschen Ort* durch ein ungleich größeres Interesse für die aktuellen gesellschaftlichen Konfliktlinien der Region aus. Die inhaltlichen Berührungspunkte sind genauso wie gegenüber *Der Kick* frappierend: Am Ende der Dokumentation begleitet die Kamera Matthias bei seinem Gang in das Jugendheim in Gerswalde, das in *Uckermark* eine Erwähnung findet (1.26.16). Hier wird das Jugendheim nun aber nicht nur peripher erwähnt, sondern bildet den bedrückenden Schlusspunkt einer sozialen Tragödie, die sich in der Biographie Matthias Muchows niederschlägt, letztlich aber die Zeitverhältnisse und die gesellschaftlichen Strukturen dieser Region betrifft: Der durch den Mord an seinem engsten Freund traumatisierte, aber auch schon vorher sich selbst überlassene Junge wird zu Hause von seinen Eltern nicht mehr geduldet und in das Heim gebracht, damit er eine Ausbildungsstelle bekommt und – so die Auffassung der Eltern – endlich selbständig wird. In einer Reihe von Szenen wird der Zuschauer Zeuge der perspektivlosen, langweiligen und vom Alkoholkonsum gezeichneten Lebenswirklichkeit einer Gruppe von Potzlowern um den Kleinunternehmer Torsten Muchow, der zwar mit seinem Schuppen durchaus einen Raum für Jugendliche und andere orientierungslose Mitbewohner bietet, aber trotzdem resigniert wirkt. Die Darstellung dieser Szenerie und die Thematisierung des Mordes beleuchten eindringlich die schwierige, fast ausweglose Situation der Region.

Von Veiels *Der Kick* unterscheidet sich die Arbeit dadurch, dass sie in die Umstände des Mordes und dessen Ursachengeflecht so gut wie gar nicht eindringt und auch ästhetisch nicht die Radikalität der gleichzeitig mit ihr entstehenden Theater- und Filmproduktion aufbringt. Die Mordtat bildet durchaus eine Grundlage für die Untersuchung, diese selbst beschränkt sich aber letztlich auf ein Porträt der Familie Muchow, in dem sich die Tragödie Marinus Schöberls ein Stück weit spiegelt. Hier macht sich sicherlich die Problematik geltend, dass die Dorfbewohner sich öffentlich nicht mehr äußern wollten und einer medialen Aufarbeitung des Vorgefallenen kategorisch verweigerten. Tamara Milosevic hat den Anspruch, mit der Kamera den Ort und die Menschen abzubilden, und geht dementsprechend auch in und vor den Stall, in die Straßen und zu den Menschen, der personelle Radius ihrer Darstellung muss damit aber auf wenige Gesprächspartner beschränkt bleiben. Dieser Sachverhalt wirft noch einmal ein Licht auf die soziale Leistung Veiels, einen Zugang zu den Menschen gefunden zu haben, die direkt mit der Tatnacht verbunden waren – genauso aber auf die ästhetische Entscheidung, auf die Kamera zu verzichten.

Zur falschen Zeit am falschen Ort ist im Unterschied zu *Der Kick* eigentlich die Weitererzählung der Ereignisse von Potzlow. Sie stellt weniger eine historische Analyse als ein Psychogramm eines einzelnen Menschen dar, der ebenfalls ein Opfer der Verhältnisse dieses Ortes wurde. Die Biographien der Schönfelds, die Hintergründe der Tat usw. bleiben im Dunkeln, an dem weiteren Schicksal Matthias Muchows werden aber wesentliche gesellschaftliche Zusammenhänge ablesbar, die auch die Katastrophe vom Juli 2002 beleuchten. Während der Polizist Peter Feike die Antwortlosigkeit der Dorfbewohner angesichts der Mordtat schildert und letztlich die Verantwortung bei den Eltern sucht, die heutzutage ihre Kinder viel zu sehr vernachlässigten (05.07 u. 13.59), weist

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Torsten Muchow diese Kritik zurück und bezeichnet als wesentlichen Faktor für die problematischen sozialen Zustände die seit der Wende veränderten Lebensverhältnisse, die angesichts des kapitalistischen Leistungsdrucks keine Zeit mehr für den Mitmenschen ließen – ohnehin sei man unter dem alten politischen System nie zur Selbständigkeit erzogen worden (14.31). Den enormen Druck beschreibt auch Peter Feike (15.41), weder er noch Muchow lassen dabei an irgendeiner Stelle Selbstkritik durchklingen. Stattdessen reihen sich in der Darstellung nun Szene an Szene, die in der so harmlosen Profanität des Potzlower Lebensalltags auf unfreiwillige Weise wie eine unheimliche Wiederholung der im Kontext des Mordfalls bekannt gewordenen Zustände erscheinen und das nächste biographische Trauma des jungen Matthias Muchow ankündigen. Man beobachtet biertrinkende Jugendliche und Erwachsene, die in trostloser Ödnis herumsitzen und nicht selten durch den Alkoholkonsum die Kontrolle verlieren, man erfährt von einem Bürgermeister, der nichts für das Dorf tut, und wird Zeuge eines makabren, als Gag gemeinten Schauspiels, in dem Torsten Muchow als Chirurg verkleidet und mit einem langen scharfen Messer bewaffnet in seinem Treff einen Kumpel damit bedrängt, dass er ihn jetzt kastrieren werde. Genau in der Mitte des Films – als Peripetie, die die Schilderung einer tatsächlichen Verschärfung der Lebensumstände von Matthias einleitet – wird eine Situation gezeigt, in der ein Angestellter von Muchow bei einem Ausflug an den See von den anwesenden Freunden (vor allem von Muchow selbst) verspottet und gedemütigt wird (er wird ins Wasser gezerrt, seines Handys mit einem Wurf ins Wasser entledigt und am Ende mit einer Autofußmatte behängt, 27.00). Unter höhnischem Gelächter wird dabei das Handy wieder aus dem Wasser gezogen, dem Mann hingehalten, um es dann wie bei einem Hunde-Apport erneut und noch weiter in den See zu werfen. In der nächsten Szene schildert jener Mikie, dass er sich durch das Arbeitsverhältnis in Abhängigkeit von Muchow befinde (32.22), und dieser selbst beschreibt Mikie später als verkommenen, verfressenen und verdummten Alkoholiker, der noch nicht mal mehr für die Müllabfuhr tauge (35.23). Das ist die Atmosphäre, in der Matthias aufwächst, und vor allem richten sich die resignativen und distanzierten Urteile des Vaters am Ende auch gegen ihn.

Aus den Äußerungen des Vaters spricht ein tiefgreifender Fatalismus: Matthias ruhe sich auf seinem Erlebnis mit dem Tod seines Freundes aus (11.10), müsse jetzt langsam mal raus aus dem Haus (21.52), veranstalte durch sein passives Herumhängen nur »Müll« (37.11). Als Matthias dann doch mit einem Schulabschluss nach Hause kommt, der zum ersten Mal keine Fünfen und keine negativen »Benehmen«-Kommentare aufweist und ihm eine Berufsausbildung ermöglicht, sodass er glücklich feststellt: »Hab ich einmal in meinem Leben was richtig hingekriegt« (43.27), ist die Antwort des Vaters: »Und wie geht's nun weiter?«, um ihn dann mit »nö, kein Bock« nachzuäffen und seinen Umgang mit den Leuten zu kritisieren, »die ins Negative gehen« (44.35). Schließlich entscheiden sich die Eltern dazu, ihn in das Jugendheim in Gerswalde zu schicken – die Mutter kommentiert diesen Schritt mit den Worten: »Da sind ja noch mehr solche Chaoten. Is halt für solche, die nich wollen […]. Endlich is er weg« (50.25). Ihr Mann resümiert schließlich auf die Frage hin, ob er etwas falsch gemacht habe, dass es seine Frau gewesen sei, die sich immer wieder eingemischt habe: »Ach lass doch mal, ach lass doch mal«, seine Auffassung sei eine andere: »Jungs müssen immer 'n bisschen härter

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

rangenommen werden wie Mädchen« (51.59). Auf diese Aussagen folgt dann die Fahrt der Muchows zum Jugendheim.

Hinter einigen der zitierten Antworten und hinter manchem Grinsen vernimmt man eine uneingestandene Scham und ein Wissen um die provozierende Einseitigkeit der Aussage, und dennoch bestätigen die Maßnahmen und auch das Verhalten anderen Personen gegenüber diese Haltung. Es wird deutlich, dass Matthias an ähnlich tiefgreifenden Verletzungen und Einsamkeiten zu leiden hat wie Marinus und auch die Täter. Tamara Milosevic montiert recht unspektakulär Interviewpassagen aneinander, durchsetzt von Aufnahmen der Landschaft und des Ortes, und dennoch wird mit diesen zunehmend bedrängenden Szenen eine geradezu dramatische Signatur freigelegt. Die Alltäglichkeit der Vorgänge entpuppt sich als Maske für ein brisantes pathologisches Hintergrundgeschehen, das vor der Monstrosität des Mordes an Marinus Schöberl zu verblassen scheint, bei näherem Hinsehen aber einen beunruhigenden Zusammenhang mit ihm aufweist. Es zeigt sich, dass die Traumatisierung durch den Mord an seinem Freund nicht die Ursache von Matthias' Schwierigkeiten ist, sondern als Ausdruck desselben Problemgeflechts aufzufassen ist wie die Tat selbst. Dies herausgearbeitet zu haben ist das Verdienst der Abschlussarbeit. Trotzdem ist nicht zu übersehen, dass sie dort stehen bleibt, wo eine Untersuchung der Gründe für diese Zustände in Potzlow nun historisch einsetzen würde.

Der Einsatz der Kamera ermöglicht bestimmte Eindrücke, auf die Andres Veiel durch seine Entscheidung zur konsequenten Verfremdung verzichten muss: Die Bilder vom Stall und von der nächtlichen Straße, die Marinus auf dem Weg in seinen Tod mit den anderen drei Jungen passiert haben muss, materialisieren den Tathergang und verleihen der Darstellung einen bedrückenden Realitätscharakter. Auch die Möglichkeit, Matthias Muchow so direkt und spontan in seinen Regungen, Empfindungen und Äußerungen wahrnehmen zu können, erzeugt eine Verbindlichkeit der Auseinandersetzung mit den Potzlower Ereignissen, durch die Tamara Milosevic durchaus ein Zugang zu der Thematik gelingt. Darüber hinaus provozieren die eingeschobenen Landschaftsaufnahmen, die z.T. sehr an die Bilder Volker Koepps erinnern, zu Reflexionen über den kaum begreiflichen Widerspruch zwischen landschaftlicher Schönheit und den sozialen Wirklichkeiten der Region. Dieser Widerspruch war ja einer der Ausgangspunkte für Andres Veiel bei seiner Annäherung an die Vorgänge in Potzlow (Veiel 2005a: 00.25) – in das Theaterstück kann er die Landschaft aber nicht integrieren. Während Koepp angesichts der Faszination für die Landschaft die aktuellen Ereignisse in den Hintergrund treten lässt und Veiel die Landschaft verliert, weil er diese Ereignisse bearbeiten will, bezieht Tamara Milosevic beide Ebenen aufeinander und deutet mit der Schilderung der handgreiflichen Unvereinbarkeit von Idylle und gesellschaftlichem Konflikt an, wie weit sich Natur und Mensch voneinander abgelöst haben.

An *Zur falschen Zeit am falschen Ort* bestätigt sich dennoch die Schwierigkeit, die eigentlich thematisierte menschliche Katastrophe mit der Kamera abzubilden. Die Aufnahmen des Films bleiben letztlich doch an die Außenseite des Geschehens gebunden – die unsäglichen Abgründe im Moment der Tat vermitteln sich wesentlich stärker über die sprachlichen und szenischen Verdichtungen in *Der Kick* als über die dokumentarische Visualisierung: Die Jauchegrube ist als solche in Milosevics Aufnahmen nur ungenau zu erkennen, Wetterverhältnisse, physische Details wie verrottetes Holz, abge-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

platzter Putz, ein beschädigtes Tor, sich im Winde wiegende Äste oder Unkrautwuchs überlagen die Bilder von dem in der Anklageschrift dargestellten Geschehen und die Symbolik des Ortes. Durch die Komplexität der optischen Signale wird man als Zuschauer eher abgelenkt und kommt an die Abläufe der Tat kaum heran. Es sind eher die durch die ästhetische Gestaltung in der Einbildungskraft des Zuschauers hervorgerufenen Eindrücke als die durch die Kamera abgebildeten Bildinhalte, die hier die historische Imagination ermöglichen und damit den Erinnerungsprozess intensivieren.

IV.4. *Wer wenn nicht wir* (2011)

In seinem ersten Spielfilm führt Andres Veiel seine Auseinandersetzung mit der RAF-Thematik unter ganz anderen ästhetischen Voraussetzungen fort. Der Anstoß zu *Wer wenn nicht wir* erfolgte noch in einer Phase, in der die Arbeit an *Black Box BRD* nachklang. 2002 war die Buchpublikation zu dem Film erschienen, in der Veiel noch einmal schriftstellerisch eine Reihe von Aspekten des Themas weiterverfolgt und vertieft hatte. Ein Jahr später erhielt er von einer Fernsehredakteurin den Hinweis auf Gerd Koenens soeben veröffentliche Studie *Vesper, Ensslin, Baader – Urszenen des deutschen Terrorismus* (2003). Veiel war von den Darstellungen Koenens fasziniert. Eigentlich wollte er sie nur zur Kenntnis nehmen, um der Redakteurin, die ihm einen Film dazu nahegelegt hatte, zu antworten, dass bei dem Thema für ihn nichts mehr zu sagen sei – nach der tatsächlichen Lektüre rief er aber sofort bei Koenen an, weil ihn interessierte, wie er so viele unbekannte, für ihn ganz neue Materialien ausfindig gemacht habe, »eigentlich ging der Film da schon los«, resümiert Veiel (Veiel 2011b: 01.20). An anderer Stelle erinnert er sich: »Ich las das Buch […] und war in dem Moment überzeugt: Ich muss diesen Film machen« (Veiel 2011a: 01.22).

Das Erkenntnisinteresse Andres Veiels hinsichtlich der Antriebe der 68er-Bewegung und der RAF war mit seinen bisherigen Arbeiten keineswegs erschöpft, sondern erhielt mit den unbekannten Dokumenten und den Fragen, die sie aufwarfen, neue Nahrung. Auch bei diesem Projekt folgte Veiel nicht einem einmal formulierten, bewährten darstellerischen Konzept, sondern ausschlaggebend waren für ihn erneut die konkreten Gegebenheiten, die ihre spezifische Formfindung erforderten. Er entschied sich erstmalig für das Format des Spielfilms. Ausgangspunkt waren ursprünglich wieder neben der Lektüre unterschiedlichster Dokumente Interviews mit Zeitzeugen: Koenens Arbeit gab den Anstoß zu intensiven eigenen Recherchen, aus denen am Ende Gespräche mit insgesamt 40 Personen hervorgingen, zu denen Verwandte genauso gehörten wie Freunde, Klassenkameraden und andere Wegbegleiter Ensslins, Baaders und Vespers (Peitz 2011). Bei der Frage nach der ästhetischen Verarbeitung des Materials stieß er im Unterschied zu *Black Box BRD* an eine Grenze. Einige der Zeitzeugen, die z.T. zum ersten Mal überhaupt zu ihren Erlebnissen befragt worden waren, waren nicht bereit, vor der Kamera zu sprechen (ebd.). Diese Schwierigkeit bestand z.T. auch schon bei *Black Box BRD* – vor allem bei Birgit Hogefeld –, allerdings nicht in diesem Ausmaß. Dokumentarismus ist an die Zitierbarkeit originalen Materials gebunden – wenn nicht genügend empirische Aufnahmen zur Verfügung stehen, kann der betrachtete

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Gegenstand unter Umständen nicht dargestellt werden. Selbst bei einer Ästhetik, die bewusst auf Leerstellen setzt, um dem Zuschauer eine produktive Verarbeitung des Dargestellten zu ermöglichen, kann bei einer zu großen Lückenhaftigkeit des Materials der umgekehrte Effekt eintreten, dass sich der Gegenstand verliert, ungreifbar, vage, schemenhaft wird. An dieser Stelle besitzt eine Fiktionalisierung die Möglichkeit, ein kontinuierlicheres, anschaulicheres Narrativ herzustellen. Die Füllung der Lücken muss damit nicht zwangsläufig mit willkürlicher Erfindung einhergehen, denn die spezifischen Details der Drehbuchinhalte und der schauspielerischen Darstellung können unter Umständen das Ergebnis intensiven Studiums der verfügbaren Quellen und ihrer gewissenhaften Deutung sein. Veiels Ansatz ist insofern auch hier ein dokumentarischer, als dass er auf der Grundlage einer äußerst gründlichen, jahrelangen Recherche historische Persönlichkeiten darstellt statt fiktionale Personen einzuführen. Andersherum stellt Andres Veiel in Frage, ob eine rein dokumentarische Darstellung von Gudrun Ensslin tatsächlich objektiver ausgefallen wäre: »Erst mal ist für mich ganz wichtig, dass ich mir auch bestimmte Freiheiten nehmen muss, weil ich weiß auch nicht, wer die reale Gudrun Ensslin wirklich war. Und selbst, wenn sie jetzt hier sitzen würde und man ein langes Interview mit ihr macht, wissen wir nicht: Was verdrängt sie, was verschweigt sie, wo muss sie sich rechtfertigen? […] Das gibt mir auch wiederum eine Freiheit, jetzt nicht Sachen zu erfinden, sondern den Schauspielern zu vertrauen, dass sie eine Umsetzung finden. […] Ich kann für mich nur sagen, dass ich glaube, durch die Recherche da sehr sehr nahe rangekommen zu sein und natürlich mit den Schauspielern überlege: Ist das in sich stimmig?« (Veiel in Greuling 2011: 04.46).

Veiel ist auch bei diesem Projekt nicht an einer dogmatischen Grenzziehung zwischen den Gattungen interessiert, sondern macht deutlich, dass die Grenzen in bestimmten Fällen verwischen können. Die »Erfindung« der gespielten Szenen dient in *Wer wenn nicht wir* der psychologischen Analyse und geht – so Veiels Überzeugung – bei diesem Sujet in der historischen Beobachtung weiter als die dokumentarische Rekonstruktion (siehe Interview am 01.06.2018: 443ff.). Wenn Claudia Lenssen resümiert, Veiel sei sich sicher gewesen, »die stürmischen Etappen der politischen Biografien nicht im retrospektiven analytischen Modus eines Dokumentarfilms, sondern als präsentisches Spielfilm-Narrativ mit zeithistorischen Referenzen entwickeln zu wollen« (Lenssen 2019: 227), dann verweist sie auf ein Dilemma, das dem Dokumentarfilm sehr leicht anhaften kann: Die Darstellung gerät schnell zu einem analytischen Reflexionsbericht, dem die Dynamik der untersuchten Ereignisse und die differenzierten Zwischentöne der Empfindungen und Handlungen der historischen Protagonisten abhandenkommen.

Letztlich gehen die Schwierigkeiten im Falle von *Wer wenn nicht wir* also über den quantitativen Aspekt der fehlenden Darstellungsgrundlage hinaus. Es geht um die Qualität der psychologischen Zeichnung der Motive und des Verhaltens der porträtierten Personen. Veiel war sich des Risikos bewusst, »dass mir vorgehalten werden kann: Ja, was hat das jetzt mit der dokumentierten Wahrheit zu tun? Ich kann nur antworten: Mehr, als man denkt« (Veiel 2011, Teil III: 04.46). Die Entscheidung für die fiktive Form geht bei Veiel soweit, dass er in bestimmten Szenen die historische Faktizität auch bewusst verletzt. So verlegt er die Verlobungsfeier von Ensslin und Vesper vom Kurhaus in Bad Cannstatt ins Freie, und bereits die hochsymbolische Exposition des Films, die

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Will Vesper dabei zeigt, wie er die Katze seines Sohnes erschießt, hat sich faktisch so nie abgespielt (siehe Lenssen 2019: 239f.). Im Audiokommentar zum Film beschreibt Veiel darüber hinaus eine Vielzahl von Beispielen, in denen er bei den Dreharbeiten aus dem Moment heraus zu bestimmten Entscheidungen hinsichtlich des Spiels, der Requisite, des Szenenbildes etc. gelangt ist, die sich nicht an historischer »Richtigkeit« orientierten, sondern an einer Charakteristik von Situation oder Person.

Die Ausrichtung auf reale historische Persönlichkeiten und Ereignisse, die Intensität der Recherche, die Einfügung zahlreicher Archivmaterialien und die Qualität der ästhetischen Umsetzung belegen in ihrer Verbindung, dass sich Andres Veiel auch in seinem Spielfilm primär von einem empirischen Erkenntnisinteresse leiten lässt. Dies lässt den Film in eine bewusste Opposition zu anderen damaligen Produktionen zu dem Thema treten. Wieder geht es Veiel um eine Freilegung der von Klischees und Werturteilen überlagerten Sachverhalte. Es ist bezeichnend, dass es die von Gerd Koenen aufgearbeiteten, bislang unbekannten Dokumente zu Gudrun Ensslin waren, die für ihn zum Auslöser für das Filmprojekt wurden. In dieser Persönlichkeit entdeckt er den Zugang zu dem Zusammenhangsgeflecht der Zeit, und zugleich muss er realisieren, wie undifferenziert und frei von historisch-biographischen Kenntnissen bislang über sie gedacht und gesprochen wurde. Er war überrascht, wie wenig er selber von Gudrun Ensslin wusste, und realisierte zugleich die Chance, anhand einer Neuentdeckung dieser Biographie »einen neuen Blick auf die Geschichte zu werfen« (Veiel 2011b: 00.54). Die sehr intimen Briefe und Aufzeichnungen Gudrun Ensslins, die Dokumente der durch ihre Liebe zu Bernward Vesper zustande gekommenen Mitarbeit bei der Herausgabe der Schriften seines Vaters (des NS-Schriftstellers Will Vesper), aber auch die erstaunlich modernen Lebensentwürfe bereits Anfang der 60er provozieren Widersprüche und Brüche in der über Jahrzehnte eingespielten und verfestigten Beurteilung dieser Persönlichkeit, sodass Andres Veiel schlagartig klar wurde, »dass sich da möglicherweise neue Erkenntnisse ergeben, die die bekannten Bilderschleifen ablösen« (Greuling 2011: 01.24). Wo deutlich kommerziell ausgerichtete Produktionen wie Uli Edels *Der Baader Meinhof Komplex* (2008) geradezu stereotyp bei dem Tod Benno Ohnesorgs, dem Mordversuch an Rudi Dutschke und den anderen hinlänglich bekannten Bildern der Jahre 1967 und '68 einsetzen und diese zu Klischees verfestigen, die nur noch zitiert werden brauchen, um einen Anschauungs- und Bewertungskonsens zu bedienen, bricht Andres Veiel diese Konventionen auf, um tiefer zu dringen: »Es geht ja genau darum nicht, da jetzt solche Ikonenbilder aufzustellen, sondern in die Widersprüche reinzugehen oder man könnte auch sagen: in das Ursachendickicht von dem, was später die RAF wurde« (Veiel 2011b: 05.44). Ganz ähnlich formuliert Veiel an anderer Stelle: »Ich wollte einen Film machen, der an die Wurzeln geht – der das betrachtet, was die vielen anderen RAF-Filme nicht erzählt haben: die frühen Jahre« (Veiel in Peitz 2011). Tatsächlich gibt es keinen Spielfilm, der sich so viel Zeit nimmt, um die Vorgeschichte der RAF-Ereignisse zu erzählen. Es dauert 68 Minuten, also mehr als die Hälfte der Spielhandlung, bis mit dokumentarischen Aufnahmen des Schah-Besuches und der mit ihm verbundenen Gewalteskalation die Darstellung der politischen Zuspitzung der Ereignisse von 1967 eingeleitet wird. Diese Tatsache ist Programm: Sie signalisiert deutlich, dass der Action-Ästhetik eines *Baader Meinhof Komplex* und anderer Produktionen der Versuch entgegengesetzt wird, Räume für das Verstehen zu öffnen, also die

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tragischen Ereignisse in ihrer Entstehung mitzuvollziehen und die unbequeme, aber gründliche Arbeit auf sich zu nehmen, die geschichtliche Situation aus ihrer Genese herzuleiten und nach ihren Gründen zu forschen. Dabei entdeckt Andres Veiel die enge Verbindung von privatem Schicksal und Politik – hierin sieht er den »Treibsatz«, der schließlich die Entstehung der RAF herbeiführt, deren Aktionen und Ende im Film dann gar nicht mehr dargestellt werden. Der aus den geschichtlichen Erfahrungen resultierende moralische Anspruch, nie wieder passiv dem politischen Unrecht zuzuschauen, die Liebesgeschichte mit Bernward Vesper, die Skrupellosigkeit Baaders, das extreme Spannungsverhältnis zwischen politischer Verpflichtung und Familie, die Ignoranz des Establishments erzeugten bei Ensslin eine »Kernfusion«, ohne die – so Veiel – die RAF nicht denkbar gewesen wäre (Veiel 2011b: 03.48).

Dem zeitlichen Atem, den Andres Veiel der historischen Ursachenforschung einräumt, entsprechen die ausgedehnten Einstellungslängen. Hansjörg Weißbrich, der für den Schnitt verantwortlich war, berichtet von der Herausforderung, »dass das Konzept von Andres immer auch wieder so lange ungeschnittene Einstellungen vorgesehen hat« (Deutsche Filmakademie 2014: 02.58). Gegenläufig zu den gewohnten dramaturgischen Gepflogenheiten werden immer wieder Szenen montiert, in denen die Kamera unbewegt auf einen Gegenstand gerichtet ist und den Zuschauer zu einer fast meditativen analytischen Aufmerksamkeit gegenüber dem Bildinhalt zwingt. Eine Einstellung zeigt 20 Sekunden lang Gudrun Ensslin, wie sie nach einem einschneidenden Streitgespräch mit ihrem Vater im Regen auf dem Bahnsteig sitzt (0.33.25). Später folgt eine der erschütterndsten Szenen des Films: Nachdem Bernward Gudrun zum wiederholten Male mit einer anderen Frau betrogen hat, zieht sie sich in die Berghütte ihrer Eltern zurück – hier setzt sie sich willentlich mit ihrer Scheide in die vorher auf der Bettdecke zusammengelegten Glasscherben. Fast eine halbe Minute wird der Zuschauer diesem Vorgang ausgesetzt (0.40.32.). Dann folgen 10 Sekunden, in denen er direkt in das Gesicht Gudruns schaut, und daran wird für 6 Sekunden – verglichen mit den Einstellungslängen in anderen Kinofilmen immer noch eine lange Zeit – eine regungslose Schneelandschaft gezeigt, durch die ferne sichtbar ein Auto fährt. Die Zeit, die den Szenen hier eingeräumt wird, regt den Zuschauer an, sich intensiv in die seelischen Prozesse Gudruns hineinzuversetzen. Bei Bernward geschieht dies ganz ähnlich, wenn man ihn ebenfalls eine halbe Minute an seinem Schreibtisch sitzen und in ein Buch schauen sieht, während eine Zigarette abbrennt und im Hintergrund sein Sohn Felix spielt (1.36.20) – eine dunkle, einsame und ausweglose Szene, die die Wahrnehmung gedehnter, quälender Zeit erzeugt. Aber nicht nur die Empfindungen eines einzelnen Protagonisten werden so vermittelt – auch zwischenmenschliche Bezüge werden durch die Länge der Einstellungen charakterisiert. Erstaunliche zwei Minuten lang wird ein Dialog zwischen dem Dichter Röhler und Gudrun Ensslin in einer einzigen Einstellung gezeigt, in die hinein dann auch noch – ohne Schnitt – Bernward mit dem von ihm gekochten Essen tritt (0.48.05). Kurz nach dieser Szene wird eine Situation eingefügt, die sich im Schlafzimmer abspielt (0.51.09): Bernward und Gudrun liegen im Bett, und nachdem der lesende Bernward etwas ungeduldig die Zärtlichkeit seiner Partnerin abwehrt, fragt diese ihn direkt nach der Naziverstrickung seines Vaters – die Szene eskaliert. Über 63 Sekunden erstreckt sich der unbewegte und ungeschnittene Kamerablick auf das Bett

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mit seinen beiden Protagonisten – auch hier entfaltet sich gerade durch die provokative Verlangsamung ein ganzes Psychogramm menschlicher Beziehung.

Der Eindruck der ausgeprägten Dauer des auf seinen Gegenstand gerichteten Kamerablicks muss nicht immer etwas mit der Schnitthäufigkeit zu tun haben. Häufig wechselt bei einem Dialog im durchaus normalen Schnittrhythmus die Ansicht der Sprechenden, trotzdem bleibt die Einstellung sehr lange bei dem dargestellten Inhalt und springt nicht zum nächsten Schauplatz – die Schnitte sind regelmäßig, die Szenenlänge aber ausgedehnt. So wird dann die Ansicht des nackten Bernward Vesper im Hof des Hauses am Ende des Films extrem bedrängend, aber auch schon der Dialog mit dem Vater, der ihm den Auftrag erteilt, seine Werke herauszugeben, ist in seiner Penetranz kaum zu ertragen.

Andres Veiel gelingt es durch die intensive und differenzierte Zeichnung der Protagonisten – für die auch das überzeugende Spiel von Lena Lauzemis (Ensslin), August Diehl (Vesper) und Alexander Fehling (Baader) verantwortlich ist -, durch die gebremste und rhythmische Zeitstruktur sowie durch die Qualität der Bildmotive wesentliche Zusammenhänge des historischen Geschehens aufzudecken. Breloers *Todesspiel*, Edels *Der Baader Meinhof Komplex* oder auch einige Fernsehproduktionen, die das Thema publikumswirksam aufarbeiten (siehe Lenssen 2019: 231), blenden völlig aus, dass die RAF-Terroristen Biographien haben, die man nicht in einem Halbsatz abarbeiten kann, sondern in denen sich komplexe individuelle und historische Zusammenhänge geltend machen sowie Entscheidungssituationen auftreten, die auch zu alternativen Szenarien hätten führen können. *Wer wenn nicht wir* wendet sich gezielt den Biographien zu, um die Gründe für die verhängnisvollen Ereignisse aufzufinden und zu untersuchen, inwieweit hier auch eine gesellschaftliche Mitverantwortung vorliegt – damit wäre unweigerlich auch eine Relevanz für unsere eigene Gegenwart aufgezeigt. Deutlicher als in anderen Arbeiten kommt in Veiels Produktion zum Vorschein, dass der »Treibsatz« für die Gewalt der RAF keineswegs der Protest gegen die reaktionären, faschistischen Eltern war (das gilt höchstens für Vesper, der sich selber dann aber gar nicht an der gewalttätigen Aktion beteiligt hat), sondern dass Ensslin und Baader Väter hatten, die eigentlich gegen das System eingestellt waren, aber nur wenig aktiv wurden. Der Film ermöglicht die Einsicht in den letztlich zeitlosen Konflikt zwischen Ideal und Wirklichkeit, moralischen Antrieben und den Realitäten des äußeren Lebens. An die Stelle der kalten Terroristin Ensslin tritt die junge Frau, die sich ethisch verpflichtet fühlt, nach dem historischen Versagen einer ganzen Epoche gegen die politischen Verwerfungen ihrer Zeit Widerstand zu leisten. »Du kannst es doch besser machen«, sagt der Vater zu ihr (0.33.15). Der Film zeigt Gudrun Ensslin auch als Mutter: Das erfordert ein ganz anderes Engagement als der politische Kampf, und so gerät sie in einen Konflikt, aus dem es für sie keinen wirklichen Ausweg gibt. Ohne diesen Hintergrund ist die Radikalität Ensslins nicht zu verstehen – auch wenn das die Verurteilung ihrer späteren Mordaktionen nicht relativiert. Mit der Entscheidung für die konsequente politische Tat und deren Unvereinbarkeit mit einem Familienleben ist Gudrun Ensslin dazu gezwungen, ihre Beziehung zu ihrem Kind innerlich zum Schweigen zu bringen – ihre spätere kalte Kompromisslosigkeit scheint hier ihre Wurzel zu haben. Die Konfrontation des Zuschauers mit solchen existenziellen biographischen Entscheidungssituationen un-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

terscheidet *Wer wenn nicht wir* von einem Unterhaltungsfilm, der die RAF-Thematik als Folie für spannungserzeugende Dramatisierung nutzt.

Die Erinnerung an das Zustandekommen des RAF-Terrorismus legt die Bezüge frei, die zu den historischen Gegenwartsfragen führen. Andres Veiel resümiert: »Ich glaube, dass *Wer wenn nicht wir* nicht nur ein Film ist über ein abgeschlossenes historisches Kapitel, sondern dass er ganz viele Fragen für die Gegenwart stellt: Wann gibt es einen Punkt, wo es gärt? Wann fangen Leute an zu sagen: Wir finden uns mit dem, was gerade ist, nicht mehr ab?« (Veiel 2011b: 07.19). Hier – im Hinblick auf die Verbindlichkeit und die gesellschaftliche Verantwortung filmischer Analyse (ebd.: 08.04) – setzt auch Veiels Kritik an einem bestimmten Umgang mit der RAF an: »Die RAF der 1970er-Jahre hat sich in den letzten Jahren zu einer Pop-Ikone entwickelt. Andreas Baader und Ulrike Meinhof sind die neuen Helden der T-Shirt-Industrie. Die RAF ist Materiallieferant für unzählige Filme, Gemälde, Romane, Theaterstücke, Comics« (Veiel 2003). Ein paradigmatisches Beispiel für diese Entwicklung ist in *Baader* (2002) von Christoph Roth zu sehen, der »den oft beschworenen Bonnie-and-Clyde-Mythos von Andreas Baader und Gudrun Ensslin ausgestellt [hat] u.a. indem er den narzistischen Outlaw Baader am Ende – kontrafaktisch – als Opfer der Polizei sterben ließ« (Lenssen 2019: 225). Ekkehard Knörer kommentiert: »Es reicht einfach nicht […], die vermeintliche Coolness Baaders zum Ausgangspunkt einer mit dem Historischen flirtenden Erzählung zu machen – und damit der Lifestyle-Welle der letzten Jahre hinterher zu surfen, die, mit der erlaubten Verständnislosigkeit der Nachgeborenen, den Chic des Terrorismus entdeckt hat« (Knörer 2019).

Die Bemühungen Andres Veiels um eine gründliche Ursachenforschung wurde von den Rezensenten anerkennend hervorgehoben. Die Rückhaltlosigkeit in der Suche nach dem rätselhaften »Warum« der späteren Militanz einer Gudrun Ensslin sowie die bislang übersehenen Möglichkeiten zu Alternativen in ihrem Handeln (Lueken), die Herausarbeitung der repräsentativen Bedeutung des Liebespaares Vesper/Ensslin (Schneider), die Darstellung der für die Generation charakteristischen Zerrissenheit Vespers und überhaupt die akribische Recherche, die viele unbekannte Aspekte ans Tageslicht befördern (Ströbele), sind nur einige der Stärken, die an *Wer wenn nicht wir* beschrieben wurden. In mehreren Rezensionen wurde allerdings auch Kritik geäußert: Der Film sei trotz seiner Länge von zwei Stunden zu kurz (Knoben) bzw. lasse wesentliche Aspekte unberücksichtigt (Buß) – trotz sensibler Ausleuchtung der biographisch-historischen Prozesse seien also entscheidende Zusammenhänge nicht zur Geltung gekommen. Die eigentliche Kritik setzt aber noch grundsätzlicher an: »Woran also liegt es, dass einem beim Zuschauen trotzdem immer etwas unwohl ist? Vielleicht liegt es daran, dass Veiel eben doch in die Falle des typischen Biopics tappt. So kann er es sich etwa nicht verkneifen, immer wieder ein paar Schwarz-Weiß-Dokumentarschnipsel einzustreuen – den Abwurf von Napalm-Bomben über Vietnam, den Besuch des Schahs in Berlin, das Attentat auf Rudi Dutschke, unterlegt von Songs wie *Summer in the City*. Es sind leider genau die Bilder, die sich im kollektiven Gedächtnis festgebrannt haben und sie konterkarieren Veiels Versuch, beim Zuschauer neue, eigene Bilder zu erwecken« (Ströbele 2011). Während die dokumentarischen Einschübe also z.T. als klischeehaft wahrgenommen werden, erscheint einigen Rezensenten die Ausgestaltung des eigentlichen Spielfilmformats als zu halbherzig: Christian Buß spricht von einem erstaunlich »konven-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tionellen Spielfilmdebüt« des sonst »wagemutige[n] Dokumentarfilmer[s]« (Buß 2011), und Peter Schneider konstatiert: »Auch in den Dialogen, die zu oft und zu brav auf Inhalt getrimmt sind, vermisse ich Freiheit, Überschuss, Lebendigkeit. […] Das Unfrohe, das Steife dieser Beziehung [zwischen Ensslin und Vesper, A.B.], man kann auch sagen: dieser Jahre, hat Veiel eindrucksvoll abgebildet. Aber die Frage stellt sich, ob man Steifheit durch steife Mittel, die der Ästhetik des Dokumentarfilms verhaftet bleiben, darstellen kann. Bedarf es nicht gerade großer Freiheiten beim Inszenieren, um so etwas wie Unfreiheit in Szene zu setzen?« (Schneider 2011). Auch Martina Knoben stellt am Ende ihrer sehr positiven Rezension fest, dass der Film am schönsten in den Momenten sei, »in denen er gar keinem Plan, keiner historisch verbrieften Erzählung folgt« (Knoben 2011).

Die Einwände betreffen also den ästhetischen Ansatz des Films als solchen. Sie machen auf eine Schwierigkeit aufmerksam, die sich bei aller Würdigung der beschriebenen Stärken des Films tatsächlich aufdrängt und auf eine zentrale Problemstellung bei der filmischen Aufarbeitung von Geschichte hinweist. Andres Veiel hatte die Form des Spielfilms gewählt, um gerade durch die Unabhängigkeit vom empirischen Material intensiver und differenzierter die psychologischen Prozesse untersuchen zu können, die den thematisierten historischen Ereignissen zugrunde lagen. Er scheint bei dieser Entscheidung aber doch nicht ohne empirischen Skrupel gewesen zu sein, dem sich bei einem solchen Vorgehen unweigerlich die Frage aufdrängt, was unter historischer Realität zu verstehen ist und ob die »Erfindung« sie am Ende nicht doch verletzt. Jedenfalls entwirft er keine völlig freie Spielhandlung, sondern gibt schauspielerisch historische Faktizität wieder und durchsetzt diese zudem noch mit Archivmaterial. Es entsteht ein ästhetischer Kompromiss mit dem Ergebnis, dass neben die bereits erwähnten authentischen Szenen immer wieder Passagen treten, die eine Ambivalenz der Bildqualität aufweisen, durch die der Zuschauer vom historischen Gegenstand eher abgelenkt als zu ihm hingeführt wird. Sowohl die freie Erzählung als auch die dokumentarische Faktizität verlieren auf diese Weise an Ausdruck und Überzeugungskraft und ihr Gegenstand – das geschichtliche Phänomen – kommt nicht ganz zur Erscheinung. Andres Veiel betont zwar die provokatorische Absicht der Archivbilder, die irritieren und die Handlung zunächst durchaus »zerschlagen« sollen (Veiel in Peitz 2011), und Claudia Lenssen nimmt an diesen »surreale[n] Bilderschocks […] die Wucht der auf die junge Kulturelite einstürmenden Weltpolitik« wahr, es entstünden »assoziative Verbindungen zwischen dem medial präsenten globalen Unrecht und der Studentenbewegung« (Lenssen 2011: 224). Trotzdem ist Carolin Ströbeles Einwand, die Einschübe bestünden zum Großteil aus den bekannten und verfestigten Bildklischees und »konterkarier[t]en Veiels Versuch, beim Zuschauer neue, eigene Bilder zu erwecken«, nicht ganz von der Hand zu weisen: Die von Lenssen angesprochenen Verbindungen zwischen globaler historischer Lage und Studentenbewegung bleiben tatsächlich weitgehend assoziativ, insbesondere ein konkreter Zusammenhang mit den Biographien Ensslins und Vespers ist kaum herzustellen. Die Aufnahmen von Kennedys Ausruf »Ich bin ein Berliner« (0.45.09), vom Schah-Besuch '67 (1.08.17), vom Bomberpiloten über Vietnam (die Szene – siehe 0.04.43 – ist bereits 1977 in Chris Markers *Le fond de l'air est rouge* zu sehen) oder vom legendären Vietnam-Kongress 1968 im Auditorium der TU Berlin (1.30.43) erfüllen wohl kaum den provokatorischen Zweck, den Veiel für sie reklamiert – für einen »Schock« sind Kenne-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dy, Schah-Demo und selbst die Vietnam-Bilder zu verbraucht. Auswahl und Montage unterstreichen eher den illustrativen Charakter dieser Bildwahrnehmung oder führen maximal zu begrifflichen Spekulationen über den Zusammenhang von Biographie und historischer Situation.

Die Einfügung der Archivmaterialien soll bewirken, was eigentlich die Erzählung leisten müsste: eine konsistente Beleuchtung des Verhältnisses von Biographie und Geschichte. Die Rückgriffe auf dokumentarische Ästhetik legen nahe, dass Andres Veiel in seinem Spielfilmprojekt letztlich geahnt hat, dass der Geschichte mit den Mitteln der Fiktion nicht wirklich beizukommen ist. Dies merkt man auch seinen narrativen Passagen an. Wenn man Gudrun Ensslin in heftiger Auseinandersetzung mit Bernward über die Herausgabe der Schriften seines Vaters sieht und sie nach hartem Schnitt plötzlich mit Kurzhaarfrisur in einer Grundschulklasse erscheint (0.27.34), dieses Motiv aber nur anhand einer einzigen Einstellung ausgeführt wird (die Mentorin kritisiert Gudrun für eine pädagogische Maßnahme), dann wirkt der erzählte Sachverhalt schematisch und etwas »abhandelt«. Man kann sich nicht wirklich hineinversetzen in Ensslins Erfahrungen – die Bilder bleiben zeichenhafte, stellvertretende Hinweise auf den realen Lebensvorgang. Im selben Moment gerät der Zuschauer in eine kaum merkliche Distanz zum Geschehen und fängt an, sich über die Perücke, existenzialistische Haarmode etc. Gedanken zu machen. Ähnliches geschieht in der Szenenfolge, die die Geburt des Sohnes Felix thematisiert (1.07.34): In einer intensiven Einstellung, in der Bernward mit seinem Verleger über den Druck von Flugblättern diskutiert, wird ihm die Nachricht überbracht, dass Gudrun am Telefon sei – aus dem Krankenhaus. Die nächste Einstellung zeigt nun aber nicht die beiden Eltern im ersten gemeinsamen Moment mit ihrem Kind, sondern mit Kinderwagen auf der Straße bei dem Gang zu ihrer neuen Wohnung, die Bernward ausgesucht hat. Das Kind auf Gudruns Arm ist viel zu groß für ein Neugeborenes, es ist bestimmt schon mehrere Wochen alt – es entsteht die Unsicherheit: Soll hier ein Zeitsprung angedeutet werden? Als die beiden dann ins Haus gehen, verlässt die Darstellung sie schon wieder und montiert die Archivbilder vom Schah-Besuch an die Einstellung. Das hat zur Folge, dass man nicht wirklich an den existenziellen Erlebnissen der Geburt des Kindes und der ersten Elternzeit beteiligt wird und die Wahrnehmung des dargestellten Vorgangs abstrakt bzw. informativ bleibt. Auch der Ausflug Bernwards nach London (1.12.35) bleibt ein zwar intensiv gespielter, letztlich aber sehr kurzer, erzählerisch kaum ausformulierter, sondern eher zeichenhafter Verweis auf ein biographisches Erlebnis, das repräsentiert, aber nicht ausgeleuchtet wird.

Diese Schwierigkeiten lösen sich immer dann auf, wenn die Motive, Erfahrungen und Konflikte der Protagonisten wirklich ausgearbeitet werden und die Widersprüche und Fragen freilegen, die sofort in die Tiefe führen. Zu den wertvollsten Passagen des Films gehören die Momente, in denen Andres Veiel zu den eigentlichsten Antrieben vor allem Vespers und Ensslins vordringt und sichtbar macht, dass die beiden sich moralisch und historisch »beauftragt« fühlten: »Das war für mich immer so ein Schlüsselsatz […]: ›Wir haben verschiedene Aufträge‹. Das heißt nämlich nicht: Wir machen den Aufstand gegen die Eltern, sondern es geht hier um Delegationen. Das war für mich so eine vollkommen neue Sichtweise, weil es ja sonst immer heißt: Die 68er rebellieren usw. Da geht es vielmehr um ein Nachholen, ein Bessermachen, und dem Vater [von Gudrun Ensslin, A.B.] wird viel zu spät klar, dass er diesen Auftrag erteilt und ihn ei-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gentlich revidieren möchte, wenn sie sagt: ›Griechenland ist faschistisch, Spanien ist faschistisch – es ist nur noch eine Frage der Zeit, wann es hier auch losgeht. Ich möchte mir nicht den Vorwurf machen, etwas erkannt und nichts getan zu haben‹, und er antwortet: ›Was ist, wenn der Faschismus gar nicht kommt?‹ Dann guckt sie fassungslos – das ist ja eine meiner Lieblingsstellen, weil da alles drin ist: der ganze tragische Irrtum, der darauf aufbaut, dass der Faschismus kommen muss, denn sonst gibt es keine Legitimation. Also muss man ihn herbeireden oder ihn herbeibomben« (Interview, 27.01.2018: 420f).

Man ahnt, dass viele differenzierende Sequenzen am Ende dem Schnitt zum Opfer fielen. Das erste Treatment hatte eine Länge von 350 Minuten (Veiel in Peitz 2011), und auch die geschnittene dreistündige Fassung war immer noch zu lang – sie wurde um ein Drittel auf zwei Stunden gekürzt (Buß 2011). Der Erzählansatz Veiels ist offensichtlich kaum in Einklang zu bringen mit den Anforderungen eines klassischen Spielfilmformats. Besonders einschneidend wirkt sich dies auf die Darstellung Andreas Baaders aus, dessen komplizierte Biographie sich schlagartig durch einen Aspekt erhellt hätte, der aber ebenfalls am Ende nicht berücksichtigt werden konnte. Andres Veiel berichtet: »Dahinter steht dann – das ist leider in *Wer wenn nicht wir* nicht reingekommen – auch eine Erfahrung von biographischer Enttäuschung. Also die *Ent*-Täuschung, dass sein Vater ja auf dem Weg war, ein Widerstandskämpfer zu werden: Er war Historiker, war bei der Weißen Rose mit dabei – und dann gab es diese Schlüsselsituation, dass er Heimaturlaub von der Front hatte und die Verhaftung von den 2-3 Mitgliedern der Weißen Rose erlebte. Er kommt nach Hause, seine Frau ist hochschwanger, im Bauch eben der zukünftige Andreas, und dann sagt sie (das hat sie später Andreas erzählt): ›Jetzt müssen andere übernehmen‹, führt seine Hand an ihren Bauch und sagt: ›Du darfst jetzt nicht gehen, das Kind braucht einen Vater‹ – und er geht nicht in den Untergrund, sondern zurück an die Front, stirbt dort einen jämmerlichen Tod und ist eben nicht der Held geworden: wegen ihm, wegen Andreas. Das ist – jetzt sehr verkürzt – sozusagen wie eine Kernerzählung seines Antriebes« (Interview, 27.01.2018: 420).

Es ist bezeichnend, dass Andres Veiel in einem Interview im Kontext der Premiere des Films mit einer gewissen Leidenschaft am Ende die Stärken des Dokumentarfilms hervorhebt und ihn mit dem Begriff »Wirklichkeit« verbindet: »Ich bin schon mal näher dran. Beim Spielfilm muss ich andere Übersetzungen finden, und das ist die Frage der Glaubwürdigkeit, die sich nochmal anders stellt, die Verantwortungsfrage. Der Schauspieler hat erstmal die Freiheiten in sehr intime Räume hineinzugehen, als Dokumentarfilmer muss ich erstmal am offenen Herzen operieren und das ist natürlich spannender oftmals, als wenn ich da noch 2-3 Übersetzungen dann dazwischenschiebe. Und ich glaube, deshalb gibt es den Hunger nach Auseinandersetzung mit Wirklichkeit« (Veiel 2011b: 08.30). Die charakterisierten Schwierigkeiten, die mit dem Verzicht auf eine umfassende Verwendung dokumentarischen Materials verbunden sind, beleuchten die Aufgabenstellung einer filmischen Generierung historischer Erinnerung: Die an *Wer wenn nicht wir* gewonnenen Erfahrungen werfen die Frage auf, ob es unter Umständen der sinnlichen Unmittelbarkeit des empirischen Materials besser gelingt, in dem Zuschauer eine Vergegenwärtigung der geschichtlichen Situation anzuregen, als eine Spielfilmästhetik, die allzu leicht in die Gefahr gerät, aus der zeitlichen Distanz heraus die Historie nachstellen zu müssen, um sie überhaupt zeigen zu können, und dabei

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

unfreiwillig illustrativ wird und auf den geschichtlichen Moment nur zeichenhaft verweist, anstatt ihn zu verkörpern – und sich damit auf begriffliche Reflexion beschränkt und weniger einen faktischen Erinnerungsprozess anstößt. Die Überlegenheit der ausführlichen psychologischen und historischen Analyse in *Wer wenn nicht wir* gegenüber den in vielen Kino- und Fernsehproduktionen über die RAF[22] vollzogenen »Bilderschleifen« wiederholter, für sich allein aber gänzlich aussageloser Archivaufnahmen macht andersherum deutlich, dass es einer explizit ästhetischen Formung des dokumentarischen Materials bedarf, die dem archivalischen Stoff überhaupt erst eine Erkenntnisrelevanz verleiht. Die bei *Wer wenn nicht wir* entstehenden Reibungsflächen zwischen fiktionalen und dokumentarischen Erzählanforderungen machen deutlich, wie individuell und vom Gegenstand abhängig bei jedem Versuch historischer Vergegenwärtigung die Synthese von empirischer Wahrnehmung und produktiver Gestaltung jeweils zu leisten ist.

IV.5. Perspektivische Wendung: *Beuys* und *Let them eat money. Welche Zukunft?!*

Mit *Beuys* (2017) kehrt Andres Veiel radikaler als je zuvor zum Archivmaterial zurück. Zum ersten Mal – wenn man von *Winternachtstraum* absieht, in dem nicht nur die Hauptprotagonistin vorgestellt, sondern auch der theatergeschichtliche und historische Kontext thematisiert wird – geht es ihm um das Porträt eines einzelnen Menschen, und wieder lässt er sich in seinen künstlerischen Entscheidungen von dem Gegenstand seines Projekts und von den zwischen ihm und seinen Mitarbeitern während des Gestaltungsprozesses entstehenden Motiven leiten.

Zunächst war an das vertraute Verhältnis zwischen Archivmaterial, Interviews und aktuellen Aufnahmen (hier vor allem des Werkes von Beuys) gedacht: Veiel und seine Editoren Stephan Krumbiegel und Olaf Voigtländer gingen in der ersten Phase der Materialsichtung 2015 von einem Archivanteil von 30-40 % aus, das ähnlich wie in früheren Arbeiten des Regisseurs in ein sukzessives Montagekonzept integriert werden sollte. Dann entwickelte sich die Arbeit aber in eine ganz andere Richtung: »Wir versuchten zunächst, das Material in die Form einer stringenten biographischen Erzählung zu bringen. Da, wo das Archivmaterial erzählerisch unzureichend schien, griffen wir auf die Interviewausschnitte der Wegbegleiter und Zeitzeugen zurück. Das war inhaltlich richtig gedacht, führte uns formal aber in die Sackgasse einer konventionellen Künstler-Biographie. Wir mussten also komplett neu denken, eine offenere, assoziative Erzählweise entwickeln. […] Beuys hat sich immer in Widersprüchen und Rätseln offenbart und entzogen, nicht zuletzt durch seinen schlagfertigen Humor. Diese Offenheit sollte auch das erzählerische Prinzip des Films werden, jenseits von vordergründiger

22 Siehe z.B. *Die RAF – Der Krieg der Bürgerkinder* und *Die RAF – Der Herbst des Terrors* (zweiteilige Dokumentation von Stefan Aust und Helmar Büchel, ARD 2007), *Die RAF – Tödliche Illusion* (Ricarda Schlosshan) sowie *Die RAF – Phantom ohne Gnade* (Peter Hartl, Annette von der Heyde), beide in der ZDF History-Reihe 2007, oder *Die Geschichte der RAF* (sechsteilige Dokumentation von Anne Kauth und Bernd Reufels, ZDF 2014).

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Didaktik. […] Im Laufe der ersten Rohschnitte zeigte sich bereits, dass wir fast ausschließlich auf Archivmaterial zurückgreifen würden« (Veiel 2017: 17f.). Viel stärker, als es von ihm selbst intendiert war, setzte sich durch die Intervention der Editoren die Verwendung des empirischen Materials durch: »Stephan Krumbiegel und Olaf Voigtländer arbeiteten weitaus autonomer als bei anderen Projekten von Andres Veiel an der Formsuche mit. […] *Beuys* war nach *Wer wenn nicht wir* eine weitere Erfahrung, bei der sich Andres Veiel mit dem ›loslassen können‹ auseinandersetzte« (Lenssen 2019: 282).

Unerwartet kehrt sich also die ästhetische Ausrichtung gegenüber *Wer wenn nicht wir* fast ins Gegenteil um. Das Beuys-Porträt ist eine Erinnerungsarbeit par excellence, und dabei stellt sich heraus, dass die angemessene Methode in diesem Fall ein konsequenter Dokumentarismus ist. Mit dem Projekt bestätigen sich einige wesentliche Beobachtungen, die sich bei den vorliegenden Untersuchungen der früheren Werke Veiels bezüglich der Generierung von Erinnerungsprozessen ergeben haben. Es zeigt sich sehr deutlich, dass der Ausgangspunkt der Erinnerung einem genuin gegenwärtigen Interesse entspringt. Andres Veiel hat sich nicht nur von Jugend auf grundsätzlich für den Künstler begeistert, sondern es war insbesondere die durch *Black Box BRD* und *Das Himbeerreich* angestoßene Auseinandersetzung mit der Realität des Geldes und den Mechanismen kapitalistischer Wirtschaft, die bei ihm nachhaltige gesellschaftspolitische Fragen aufwarf, aus denen die Ansätze von Joseph Beuys schlagartig aktuell wurden. Die Biographie, die Kunst und deren gesellschaftliche Konsequenzen wurden für ihn zu einem Gegenstand, der ihn dazu antrieb, sich intensiv und engagiert mit ihm zu beschäftigen. Eine Begegnung mit seinem Werk in einer großen Ausstellung 2008 im »Hamburger Bahnhof« in Berlin mit dem Titel *Joseph Beuys: Die Revolution sind wir* (Kurator: Eugen Blume) brachte den Anstoß zu einer langen und gründlichen Recherche im Archiv des Hauses (Veiel 2017: 10f.) – am Ende stand für Veiel fest, dass er ein dokumentarisches Porträt des Künstlers in Angriff nehmen würde.

Ein weiterer Aspekt filmisch motivierter Erinnerungsprozesse findet sich bei *Beuys* im Schnitt und in der Montage des Archivmaterials. Nachdem Veiel und seine Editoren realisiert hatten, dass sie eine »stringente«, also chronologische Erzählweise verlassen würden, bildete sich zunehmend eine kompositorische Struktur heraus, die assoziativ von einem gegenwärtigen Standpunkt aus immer wieder in vergangene Situationen zurückblenden und auch in diese Rückblenden keine systematische, sukzessive Ordnung hineinbringen würde, sondern zeitlich springen würde – durch ihren ausgesprochen originären Ansatz bildet diese Montage auch die Grundlage für den Erfolg des Films (unter den Auszeichnungen sind der Deutsche Filmpreis 2018 und in der Kategorie »Montage« der Bayrische Filmpreis im selben Jahr). Die ästhetische Lösung, die Krumbiegel, Voigtländer und Veiel für diese spezifische Herausforderung einer adäquaten Darstellung von Persönlichkeit und Werk ihres Protagonisten gefunden haben, ist die ständige Rückkehr zum »Kontaktbogen«. In Zeiten analoger Fotografie war der DinA4-Bogen, auf dem die Positive eines Films in Originalgröße hintereinander aufgeklebt und nummeriert wurden, ein Mittel zur Archivierung und zugleich die Grundlage für die Entscheidung, welche Fotos am Ende vergrößert und weiterverarbeitet werden sollten.

Die Editoren entwickelten nun das Konzept, die jeweiligen Motive des Films immer wieder von einer (in bestimmten Fällen sogar durch einen Lichtstrahl geführten) Suchbewegung auf solchen Bögen ausgehen zu lassen. Zu diesem Zweck wird regel-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mäßig ein Kameraschwenk über unzählige Fotos simuliert – eine Bewegung, die sich nicht nur von links nach rechts, sondern auch von oben nach unten und umgekehrt oder auch in diagonaler Richtung vollziehen kann. Schließlich hält die Bewegung an, konzentriert sich auf das eine ausgewählte und herangezoomte Bild und macht dieses zum Tor für die nächste längere Foto- und Filmsequenz. Zu Beginn des Films (0.04.35-0.06.24) wird stärker als in seinem weiteren Verlauf eine weite Gesamtfläche vieler aneinandergelegter Kontaktbögen präsentiert, sodass der Blick in diesen Einstellungen auf bis zu 500-600 Fotos fällt, die alle zum Einstieg in das nächste Kapitel mit seiner entsprechenden Sequenzabfolge dienen könnten. Damit ist für den weiteren Verlauf der Darstellung klar, dass die jeweils gezeigten Foto- oder Videozusammenstellungen Teil eines fast unendlichen Bilderspeichers sind, dessen Elemente permanent darauf warten, abgerufen und aktualisiert zu werden. Der Effekt ist frappierend: Es entsteht nach und nach der Eindruck eines zeitlosen Erinnerungstableaus, das die Gesamtheit der Biographie und mit ihr entscheidende Stationen moderner Geschichte verkörpert – zugleich drängt sich der Eindruck einer Personalität auf, die von der Gebundenheit an die einzelne räumlich-zeitliche Station der Biographie unabhängig ist.

Die Editoren beschreiben selbst die Erfahrung, die entsteht, wenn der Zugriff auf ein einzelnes Bild dieses aus dem Tableau herausreißt und den Zuschauer in einen ganz bestimmten Lebensmoment des Protagonisten hineinzieht: »Man kann den Bogen betrachten wie das Lesen eines Textes – von links nach rechts, von oben nach unten. Er gibt also Zeit wieder« (Krumbiegel/Voigtländer 2017: 0.03.09). Durch die dynamische Pendelbewegung zwischen Bildinhalten und Ablösung vom Bild durch das Zurückgehen in die übergeordnete Struktur des Tableaus wird der Zuschauer auf intensive Weise beteiligt an dem Zustandekommen von Chronologie – und dadurch von Zeit. In dem Wechsel der gezeigten Inhalte vermittelt sich die Unterschiedlichkeit der biographischen Stationen, die insbesondere auch als Qualität eines Nacheinanders erfahrbar wird – z.B. durch die verschiedenen Gesichter Beuys', die zerfurcht, gezeichnet, aber auch (auf früheren Fotos) völlig faltenlos, rein und jung erscheinen. Von dem überzeitlichen Bildertableau der Kontaktbögen aus werden wiederholt sukzessive Entwicklungsetappen der Biographie gezeichnet: die Schritte vom flugzeugbegeisterten Kind über den Hitlerjungen bis zum Soldaten (0.33.26-0.34.37) genauso wie die Abfolge der äußerst verschiedenen Auftritte bei der *Dokumenta* in Kassel von der Installierung einer Skulpturenvitrine 1964 über die Gesprächsaktion *Organisation für Direkte Demokratie* 1972, die *Honigpumpe am Arbeitsplatz* 1977 bis zur Aktion *7000 Eichen* 1982 (0.23.45-0.25.31). Diese Schrittabfolge wird so aufgebaut, dass von einem späten Interview aus die Kamera nach links auf ein anderes Bildfenster hinüberschwenkt und den früheren, im aktuellen Interview erzählten Vorgang (und damit die Vergangenheit des soeben erzählenden Beuys) dokumentarisch ansichtig macht, um dann wieder nach rechts zum Interview zu wechseln – bis sich der Vorgang mit der Darstellung der nächsten Etappe wiederholt. Jeder Zugriff von der unüberschaubaren Fläche hunderter gleichzeitig sichtbarer Bilder auf eine einzelne, spezifische Aufnahme vermittelt einen Eindruck von dem Unterschied zwischen der zeitlosen Simultanität gespeicherter Lebensstationen und dem konkreten biographischen Moment, der Bestandteil einer sukzessiven Abfolge von Ereignissen ist. In diesem Aufeinanderprallen von Tableauwahrnehmung und biographischer Nahaufnahme, von Zeitlosigkeit und Chronologie entsteht ein »Zeit-Bild« –

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

das Montageverfahren von *Beuys* ist ein modernes Beispiel für den Ansatz von Gilles Deleuze. Indem der Zuschauer den Kontrast zwischen Tableaubild und Einzelausschnitt wahrnimmt, teilt sich ihm an der Bruchkante dieser sich widersprechenden Eindrücke die Realität von Zeit mit: Erst indem er heraustritt aus dem Ablauf des chronologischen »Bewegungsbildes«, kann er sich der Chronologie bewusst gegenüberstellen und sie als eine Tatsache für sich realisieren – aber erst, wenn er von dieser Beobachtung aus wieder in das sukzessive Nacheinander der Ereignisse hineingeht, bemerkt er, dass der Einzelmoment des Ereignisses aus einem übergeordneten biographischen Zusammenhang entsteht, dessen Ausdruck er ist. Das Nacheinander erweist sich als Ausfluss eines Verwirklichungsvorgangs der nur potenziell veranlagten, also noch nicht zeitlich gewordenen Lebensintentionen des Protagonisten.

Auch die zunehmende Beschleunigung des beuysschen Tagesablaufs mit seinen Gesprächsterminen, Aufgaben, Aktionen wird durch ein phasenweise gesteigertes Schnitttempo eingefangen – auch dies ist ein Vorgang, der eine Zeitwahrnehmung provoziert. Claudia Lenssen resümiert: »In jedem Fall übernimmt das Editionslayout forcierter als in klassischen Dokumentarfilmen eine narrative Funktion. Es lenkt den Blick des Publikums, navigiert zu vordefinierten Bildfenstern, vergrößert sie zoomend und suggeriert mit dieser Trope den imaginären Einstieg in die historische Sphäre« (Lenssen 2019: 284).

Viel stärker als *Wer wenn nicht wir* ahmt *Beuys* den psychologischen Vorgang historischer Erinnerung nach, indem die assoziativen Verbindungen, Sprünge, Wiederholungen etc. die Prozesse spontaner, immer wieder neu ansetzender und sich ungeplant ereignender Aktualisierung versunkener Bilder nachvollziehen, an denen sich Zeit erleben lässt und Vergangenheit erfahren wird. Erneut bestätigt sich dabei die Bedeutung der Materialität der Archivaufnahmen. Andres Veiel stellt fest: »Das Archivmaterial war trotz der deutlich schlechteren technischen Qualität (Japan Standard, Umatic, Beta SP) dem nachgedrehten HD Material erzählerisch überlegen. Das betraf auch die nachgedrehten Aufnahmen der Werke in ihrer heutigen musealen Repräsentanz. Sie wirkten im Kontext der meist gleichförmig ausgeleuchteten Ausstellungsräume merkwürdig verlassen, manchmal beinahe steril. […] Die haptischen Zeugen analoger Fotokunst (Kontaktbögen mit Lochung, Prints auf Fotopapier, manchmal auch mit der Patina des Alterungs- oder gar Verfallsprozesses) entwickelten die Editoren bald zu den stilbildenden Elementen für den Film« (Veiel 2017: 17). Angesichts einer digital erzeugten Bildfläche, die der Zuschauer rein visuell im Zuge eines technischen Illusionsprozesses rezipiert, bleibt der Hinweis auf die »haptischen« Qualitäten von Foto- und Filmbildern natürlich ein Stück weit metaphorisch, und dennoch belegen die skizzierten Unterschiede zwischen dem historischen Archivmaterial und den aktuell aufgenommenen Videos, dass den dokumentarischen Bildern durchaus die »Patina« materieller Einschreibungen anhaftet. Es sind u.a. diese Spuren sinnlicher Empirie, die dem Archivmaterial die Wirksamkeit verleiht, im Zuschauer Erfahrungen des Vergangenen auszulösen, die dem aktuell aufgenommenen Bild – zu dem die im Studio gedrehte Spielfilmsequenz genauso gehört wie die im gegenwärtigen Moment mit technischer Perfektion festgehaltene Realitätsabbildung – nicht oder nur selten gelingen.

Die in *Beuys* entwickelte Ästhetik einer fast vollständigen Beschränkung auf dokumentarisches Material ist nicht zu verwechseln mit den historischen Kompilationsfil-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

men wie Erwin Leisers *Mein Kampf*. Wo solche Filme das Dokument verwenden, um eine faktizistische Beglaubigung des historischen Ereignisses zu suggerieren, werden in *Beuys* die Archivmaterialen gerade so montiert, dass Brüche, Widersprüche und Fragen entstehen – also Offenheit erzeugt wird. Der Zuschauer wird nicht überzeugt und belehrt, sondern durch die beschriebenen Distanzierungen vom Einzelbild, durch die Montage gegensätzlicher zeitgenössischer Stellungnahmen, durch ironische selbstreferenzielle Bezüge zwischen den Bildern oder direkte Diskussionen über die Produktion von Kunst zu bewusster Selbstreflexion angeregt. Die Ablehnung didaktischer Einflussnahme auf den Zuschauer zeigt sich vor allem darin, dass der Film durchgehend auf einen Kommentar aus dem Off verzichtet, während die erwähnten Kompilationsfilme, wie zu sehen war, vehemente pädagogische Erzähltexte über die Filmbilder legen. Die Editoren schildern: »Es ging darum, die Sachen so zu kombinieren, dass um die Figur Beuys ein filmischer Erzählraum entsteht, in den wir den Zuschauer mitnehmen und in dem das Publikum seine eigenen Erfahrungen macht« (Krumbiegel/Voigtländer 2017: 0.01.38). Der Film setzt auf die freie und aktive Tätigkeit einer erinnernden und deutenden Erschließung des historischen Gegenstands. Dementsprechend führt die Montage hier im Unterschied zum klassischen Kompilationsfilm auch nicht zu einer ereignisgeschichtlichen Addition von Handlungssequenzen, die eine lineare und geschlossene Kausalkette vortäuscht, welche einen bereits begriffenen Zusammenhang zu übermitteln scheint, sondern die Verbindung der Bildsequenzen ist darauf angelegt, dass der Zuschauer selber nach potenziellen Kausalitäten und Bezügen sucht und in einen Erkenntnisvorgang eintritt.

Das ästhetische Verfahren, das Veiel und die Editoren mit dem Projekt umsetzen, suggeriert keine historische Objektivität, sondern erzeugt eine Aufmerksamkeit für die individuelle Aneignungsleistung des mit dem Archiv operierenden Interpreten. Es ist derartig spielerisch und unsystematisch, dass es jede Illusion einer »unverfälschten« Abbildung von Vergangenheit konterkariert und stattdessen die konstruktive Beteiligung der Autoren und der Zuschauer an der Aktualisierung der Biographie und des Werkes von Joseph Beuys kenntlich macht. *Beuys* kann in diesem Sinne als ein Beispiel des »Archivkunstfilms« angesehen werden. Der Begriff des Archivs und die Auseinandersetzung mit den Methoden seiner »Verwertung« sind zentraler Gegenstand der filmischen Untersuchung. Die hochgradig individuelle Dimension des Umgangs mit dem Archiv wird eigens thematisiert, und man stößt konsequent auf die Gesichtspunkte, die den Diskurs über das »audiovisuelle Archiv«, den »Essayfilm« etc. spätestens seit Chris Marker geprägt haben (siehe Kap. III.1.3.). Eine Reihe von spezifischen Merkmalen des Essayfilms begegnen in individualisierter Form in *Beuys* wieder: die assoziative, diskontinuierliche Kompositionsstruktur, die Verwendung unbekannter und auf den ersten Blick unscheinbarer oder gar zufälliger Materialien, die in dem neuen Kontext aber eine überraschende Signifikanz erlangen, Kontraste, Widersprüche, Distanzierungen vom Bildeindruck, die eine Reflexion der Bildwirklichkeit möglich machen. Wenn Heinrich Kaulen dem Essayfilm eine »musikalische Darstellung« zuschreibt, »die den Gehalt zwanglos aus der Interpolation gleichrangiger Bedeutungselemente hervortreten lässt« (Kaulen 2000: 650), dann lässt sich diese Charakterisierung auch auf Veiels Beuys-Porträt beziehen. Der ästhetische Ansatz in *Beuys* erscheint wie ein Kommentar zu den Wandlungen der Archivdefinition. Es sei an die Aussage von Jürgen Fohrmann

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

erinnert: »Wenn alles, was aus dem Archiv stammt, modelliert durch die Arbeit des Benutzers, dann wieder in das Archiv eingeht, um erneut aktiviert zu werden usw. – dann ist Archiv nicht nur als Thesaurus, als Ort, als Wunderkammer zu verstehen, sondern als Prozess« (Fohrmann 2002: 22). Die beschriebene Pendelbewegung der Montage zwischen dem Tableau der Kontaktbögen und der konkreten biographischen Situationsdarstellung realisiert den von Fohrmann angesprochenen Prozess in mehrfacher Hinsicht. Der Zugriff Veiels auf das Archivmaterial ermöglicht eine Vergegenwärtigung seines Protagonisten, der dabei entstehende Film wirkt aber wieder zurück auf die verwendeten Archive, indem er neue Zugänge zu Beuys eröffnet und durch die entsprechenden gewandelten oder vertieften Fragestellungen die weitere Nutzung und Gestaltung der Archive beeinflusst. Darüber hinaus ist schon der Aneignungsvorgang beim Zuschauer während der Rezeption des Films von dem skizzierten Wechselprozess betroffen. Sehr schnell wird für das Publikum evident: Die Kontaktbögen sind weniger ein physischer *Ort* der Realitätsspeicherung als vielmehr selber Bild für die Totalität von *Anschauungen*, also von Tätigkeiten, die das Subjekt gegenüber seinem Betrachtungsgegenstand vollzieht – um mit Oliver Meyer zu sprechen: Die Bedeutung des Archivs »scheint« erst »im Vollzug auf« (Mayer 2016: 51).

Bei aller Nähe des Beuys-Projektes zum Essayfilm in Bezug auf die Auseinandersetzung mit dem Archivmaterial begegnen auch signifikante Unterschiede. Andres Veiel setzt wieder dezidiert auf das Interview: Er hatte für das Projekt Gespräche mit 22 Personen aufgezeichnet (siehe Lenssen 2019: 65), von denen am Ende aber nur fünf in den Film Eingang fanden: die Kunsthistorikerin Rhea Tönges-Stringaris, die Kunstkritikerin und Kuratorin Caroline Tisdall, der Kurator und Sammler der Beuys-Werke Franz Joseph van der Grinten und die Künstler Klaus Staeck und Johannes Stüttgen, letzterer war Schüler und Assistent von Beuys. Alle waren Freunde und enge Wegbegleiter Beuys' über Jahrzehnte hinweg, sind dem Künstler also sehr nahegekommen und schildern z.T. intime Details seiner Biographie, die seine Persönlichkeit, seine Motive und Handlungen beleuchten. Die Interviews übernehmen insofern eine erzählerische Funktion, die von den Archivmaterialien letztlich doch nicht ganz abgedeckt werden kann: Van der Grintens Andeutungen über die schwere psychische Krise des Freundes 1957, Tisdalls Schilderung seines Auftritts in Amerika, Tönges-Stringaris' Charakterisierung ihrer ersten Begegnung mit ihm, Staecks Erinnerung an seinen gehetzten, mit unzähligen Terminen belegten, in den frühen Morgenstunden einsetzenden Tagesablauf und Stüttgens Darstellung des rückhaltlosen politischen Engagements seines Lehrers und der tiefen Enttäuschung über die Zurücksetzung bei den Grünen sind durch Dokumente nicht zu ersetzen, für eine konsistente Aufarbeitung der Biographie des Künstlers aber unverzichtbar. Anders als viele Essayfilme verzichtet Veiel auf einen durchgängigen Erzähler – trotzdem entsteht letztlich doch ein Narrativ aus den Interviewausschnitten, die durch ihre erzählerischen Linien der Darstellung eine unausgesprochene, aber doch wirksame Zusammenhangsstruktur unterlegen. Die Interviews bilden eine wesentliche ästhetische Einheit innerhalb der Gesamtkomposition des Films, sind durch die Ausleuchtung und den Bildaufbau der Talking heads tatsächlich auch einheitlich gehalten und sprechen eine eigene atmosphärische Sprache, die dem Zuschauer die Inhalte der jeweiligen Schilderungen emotional und gedanklich nahebringt.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Außerdem gibt es bei aller Diskontinuität der Erzählstruktur ein Narrativ, das aus dem Hintergrund heraus zwischen den Sequenzen eine (auch chronologische) Ordnung und einen Sinnzusammenhang stiftet: Beuys' Biographie selbst. Indem der Film den Lebensgang einer einzelnen Person schildert, der an sich natürlich immer eine Einheit verbürgt, kristallisiert sich zwangsläufig nach und nach eine Entwicklungsfigur heraus, teilen sich Haltungen und Ziele mit, die den dargestellten Ereignissen eine Zusammengehörigkeit und eine Richtung verleihen. Im selben Moment, in dem diese Richtung an Kontur gewinnt, wird der Film politisch, weil er die beobachtende Distanz verlässt, intentional wird und der Biographie des Protagonisten eine Bedeutung zuschreibt – er vermittelt eine Botschaft. Beuys' Äußerungen erhalten zunehmend den Status aphoristischer Aussagen und am Ende – wenn zu einer dynamischen und emotional berührenden Musik noch einmal die Pflanzungen der Eichen in Kassel gezeigt werden –, mündet die Darstellung in eine bewegende Erzählung ein, die durchaus auf eine Identifikation mit dem Künstler angelegt ist und einen Appell an den Zuschauer formuliert.

Beuys ist vordergründig kein Film über einen historischen Gegenstand, sondern die Erzählung einer Einzelbiographie. Trotzdem evoziert die biographische Darstellung immer wieder geschichtliche Erinnerungsprozesse, weil das Leben von Beuys eng mit einer Vielzahl von historischen Schlüsselsituationen verbunden war, die sofort aufgerufen werden, wenn die entsprechende Station seiner Biographie thematisiert wird. Nationalsozialismus, Kalter Krieg und die bundesrepublikanische Politik von Johannes Rau bis zur Gründung der Grünen markieren entscheidende Etappen im Lebensgang des Künstlers und werden filmisch aufgegriffen. Darüber hinaus gibt es Verweise auf viel frühere Schichten historischer Vergangenheit, z.B. auf den asiatischen Schamanismus und die Frühgeschichte Amerikas. Letztlich bleiben diese Bezüge nur sehr kurz angedeutet – selbst die wichtigen Fragen nach Beuys' Mitgliedschaft in der HJ und seinem Einsatz als Flieger im 2. Weltkrieg werden in einer Sequenzfolge behandelt, die kaum mehr als eine Minute dauert (0.33.26-34.37). Das Spannungsverhältnis zwischen Kapitalismus und Sozialismus wird anhand verschiedener Äußerungen von Beuys im Kontext diverser Veranstaltungen im In- und Ausland bearbeitet. Die Qualität intensiver Erinnerungsprozesse entzündet sich hier also eher an den biographischen Ereignissen, und trotzdem entstehen durch die konzentrierten Andeutungen substanzielle Brücken zu den geschichtlichen Ereignissen des 20. Jahrhunderts. Die Tatsache, dass Andres Veiel derartig konsequent den Focus auf eine Einzelbiographie richtet, zeigt, welche Bedeutung er Joseph Beuys beimisst. Die historische Analyse tritt fast ganz hinter diesen einen Menschen zurück – er ist der eigentliche Ausgangspunkt der Darstellung. Die Erinnerung hat hier die Aufgabe, diese Persönlichkeit zu vergegenwärtigen, weil in ihr ein konkretes Vorbild für aktuelle Möglichkeiten von Gesellschaftsgestaltung gesehen wird. Um diesen direkten Gestaltungsimpuls geht es Veiel noch stärker als in seinen früheren Arbeiten. Die Filme über die RAF, über Herrhausen, Grams und Potzlow verstehen sich letztlich als Analysen, die Einsichten in die Gründe gegenwärtiger Geschichte eröffnen. Mit dem Beuys-Projekt wird das Kunstwerk nun selbst ein Beitrag zu einer gegenwärtigen »Sozialen Plastik«, die durchaus hier und jetzt die Intention verfolgt, mit Wirtschaft, Geldströmen und Kultur anders umzugehen als bisher. Damit vollzieht die Werkgeschichte Veiels eine perspektivische Wende: Historische Erinnerung als Erkenntnisinstrument wird erweitert zu dem Motiv, den Erinnerungspro-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zess in eine direkte Einmischung in die gesellschaftspolitische Gegenwart einfließen zu lassen, um Zukunft zu gestalten. Veiels Äußerung über Joseph Beuys beschreibt auch seinen eigenen Ansatz: »Werke und Ideenräume gehören bei Beuys untrennbar zusammen. Nur so kann aus den Werken heraus die Kernbotschaft von Beuys jenseits des intellektuellen Erfassens auch sinnlich verstanden werden. Die Chance einer in die Zukunft gewandten Veränderbarkeit der Welt, beruhend auf der Fähigkeit jedes einzelnen: ›Nichts muss so bleiben, wie es ist‹« (Veiel 2017: 19).

In seinem nächsten künstlerischen Projekt hat Andres Veiel diese Wendung in die Zukunft dann wörtlich genommen: In dem Theaterstück *Let them eat money. Welche Zukunft?!* (2018) entwerfen er und seine Co-Autorin Jutta Doberstein ein science ficiton-artiges Gemälde unserer Welt im Jahre 2028. Eine militante Widerstandsgruppe von nur vier Personen vernetzt sich im Untergrund digital mit einer Millionen Followern und entführt zwei repräsentative Vertreter der EU, um sie im Livestream vor den Augen der Weltöffentlichkeit über ihre Rolle bei dem apokalyptisch anmutenden Krisenszenario aus Klimakatastrophe, Krankheiten, Zerfall der EU, Verselbstständigung von Computertechnologie, Weltwirtschaftskrise und gleichzeitigem Aufbau elitärer, kapitalistisch entfesselter Parallelwelten (in Form von künstlichen Inseln) zu verhören. Auch deren Urheber – ein durch Facebook und Ebay reich gewordener Investmentbanker und Unternehmer – gerät am Ende in die Hände der Aktivisten. Die Gruppe mit dem Namen »Let them eat money« betreibt diesen brutalen Schauprozess, um die Öffentlichkeit zur Ursachenforschung zu zwingen, während die Staatsorgane untätig bleiben. Wie aus einer solchen Maßnahme letztlich ein gesellschaftspolitisches Umdenken mit entsprechendem Handeln hervorgehen soll, bleibt offen. Erst der Auftritt des jüngsten Mitglieds der Gruppe – der Tochter der zwei Anführer der Aktivisten – deutet eine Perspektive an: Die junge Frau wendet sich direkt an das Publikum und formuliert einen Gegenentwurf zu den Zerstörungsprozessen ihrer Gegenwart, zu denen auch die Aktion ihrer eigenen Eltern gehört. Mit wenigen Sätzen bekräftigt sie den Wert eigener Ideen, die nicht durch einen implantierten Chip an den Zentralrechner weitergeleitet werden, sondern erst im Moment der Begegnung mit einem Du ausgesprochen werden können. Mit ihnen würden Netze geknüpft, die nicht elektronisch sind, sondern »die aus meinen Freundschaften wachsen, aus Vertrauen«[23].

Das Stück ist Teil eines größeren Projekts, das sich in vier Etappen über die Jahre 2017-2020 erstreckt und dezidiert als Einheit angelegt ist. Es verdankt sich dem Anliegen Veiels, die existenzielle Beschäftigung mit dem beuysschen Motiv der Sozialen Plastik nun in ein konkretes gesellschaftliches Handeln umzusetzen. Veiel ging es von Anfang an um die Realisierung eines Dialoges und nicht nur um die konventionelle Formulierung eines neuen Theaterstückes (siehe Lenssen 2019: 307). Zu diesem Zweck lud er am 16. und 17. September 2017 zu einem »Labor« in das Deutsche Theater Berlin ein, in dem ca. 200 Teilnehmer – darunter Fachleute aus unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen – in Plenarrunden und Workshops Fragen der Medizin, Klimaentwicklung, Ökonomie und Politik bewegten, um am Ende Zukunftsszenarien zu entwickeln, die in nicht allzu ferner Zeit eintreten könnten. Am 21. und 22. April 2018

23 Andres Veiel/Jutta Doberstein: Let them eat money. Welche Zukunft?!, Regiefassung, 06.08.2018, Akt 5.4., zit. in Lenssen 2019: 305

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schloss sich ein zweites Symposium an, in dem sich im Saal des Kronprinzenpalais eine Expertenrunde über zentrale Perspektiven globaler menschheitlicher Entwicklung austauschte – jetzt unter dem Titel *Der nächste Staat – Rethinking State* –, ergänzt durch Workshops, Aktionen und Gesprächsrunden mit dem Publikum. Aus den vielen komplexen, kontroversen und innovativen Gesichtspunkten, die im Laufe dieser beiden Veranstaltungen formuliert wurden, entwickelten Andres Veiel und Jutta Doberstein dann das Theaterstück (Premiere am 28. September 2018 am Deutschen Theater Berlin). Eine Abschlusskonferenz soll zuletzt den Gesamtprozess unter der Fragestellung reflektieren: »Welche ökonomischen, politischen und sozialen Barrieren können wir errichten, um die Katastrophe aufzuhalten? Oder besser noch: Wie können wir ein Wirtschaftssystem entwickeln, das dem Menschen dient und nicht umgekehrt?« (Deutsches Theater Berlin, Programmheft Nr. 130: 9).

Mit dieser Projektabfolge, die auf den Symposien, bei den Aufführungen des Stückes und den sich an sie anschließenden Diskussionsveranstaltungen viele engagierte Zeitgenossen in einen kommunikativen Prozess der gesellschaftspolitischen Phantasiebildung einbezogen hat, führt Andres Veiel den von Joseph Beuys formulierten künstlerischen Ansatz der Sozialen Plastik in einer aktualisierten Form fort. Er wendet sich thematisch und ästhetisch in die Zukunft, um von dort aus die Gegenwart beleuchten zu können. Dabei stützt er sich auf historische Analysen, die dann in die Zukunft weitergedacht werden – insofern geht es auch hier letztlich um Erinnerung und ihre Deutung. Zugleich bedeutet der Versuch, die Gegenwartsanalyse von einer auf die Zukunft ausgerichteten imaginativen Vorstellungstätigkeit her zu betreiben, für Andres Veiel aber einen methodisch neuen Schritt – »bis dahin verknüpfen seine Filme und Theaterstücke die Rekonstruktion vergangener Ereignisse mit kritischen Diskursen zur Gegenwart, jetzt richtet *Let them eat mone*y den Zeitstrahl aus der Zukunft in die Gegenwart« (Lenssen 2019: 293). Die erkenntnismethodischen Implikationen eines solchen Versuches sind sehr weitreichend – wenn er nicht nur metaphorisch bleiben soll, fordert er geradezu dazu auf, noch genauer zu untersuchen, wie aus den historischen Erinnerungen und den mit ihnen verbundenen gegenwärtigen Interpretationen Zukunftserkenntnis möglich wird.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

V. Schluss

Der Zugang Andres Veiels zu den Zeitverhältnissen der Gegenwart zeichnet sich dadurch aus, dass für ihn die Phänomene, auf die er stößt, unweigerlich zum Anlass einer Suche nach ihrer historischen Genese werden. Dies gilt für den Selbstmord dreier ehemaliger Mitschüler genauso wie für die Biographien von RAF-Terroristen, den Mord an einem Jugendlichen in Potzlow oder den Geld-Begriff eines Joseph Beuys. Die vorliegende Studie zeigt, dass Veiels Werk dazu auffordert, dieses Vorgehen auch auf es selbst anzuwenden. Die Ästhetik Veiels steht nicht isoliert da, sondern erfährt ihre Beleuchtung durch eine lange geistesgeschichtliche Auseinandersetzung um die Frage nach der Möglichkeit historischer Forschung. Sein Ansatz bildet einen originären Beitrag zu dem Versuch, eine Antwort auf das Verhältnis von wissenschaftlichem und künstlerischem Zugang zur Geschichte zu finden und eine tragfähige Methodik historischer Erkenntnis zu formulieren.

Die Ablösung mythologischer bzw. theologischer Geschichtsauffassung durch die auf eigenständiges, voraussetzungsloses Urteil rekurrierende Wissenschaft spätestens seit dem 18. Jahrhundert hat eine Problemstellung kenntlich gemacht, die – wie 1995 der Historiker Otto Dann diagnostizierte – »bis heute uneingelöst geblieben« ist (Dann 1995: 125). Wenn Goethe in seinen Dichtungen die Geschichte bewusst in der Vielfalt der empirischen Erscheinung aufsucht, anstatt über sie spekulativ zu philosophieren, wenn Schiller seine Deutungen aus detaillierten historischen Untersuchungen herleitet und Büchner im *Danton* über weite Strecken eine Kompilation dokumentarischen Archivmaterials durchführt, dann spricht aus diesen Versuchen die Intention, Geschichte nicht einem teleologischen Interpretationsmuster zu unterwerfen, sondern sie aus der empirischen Beobachtung heraus zu erfassen – und das heißt konkret, sie zu erinnern, und nicht zu deduzieren. Zugleich war den genannten Dichtern und einer Reihe von Zeitgenossen, die sich ebenfalls intensiv mit der Frage nach den Möglichkeiten der Geschichtsforschung befassten, deutlich, dass der dokumentarische Inhalt als solcher noch keine Zusammenhänge preisgibt, sondern der Ergänzung durch bildschaffende Methoden bedarf, die erst den Gegenstand der Geschichte zur Erscheinung bringen. Goethe schrieb dem Dichter zu, den »eigentlichen Gehalt« der Geschichte zu erfassen, während der Philosoph nur die Form, der Historiker nur den Stoff »bringe«. Schiller, der die Methoden historischer Kritik sicher und engagiert beherrschte, unterschied von der

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

empirischen eine »innere Wahrheit« der Geschichte und sah die Notwendigkeit, durch künstlerische Phantasie diese Wahrheit ansichtig zu machen. Wilhelm von Humboldt, der den »ursächlichen Zusammenhang« historischer Ereignisse als unsichtbaren Teil der Geschichte nur durch schöpferische Einbildungskraft erfasst, und Friedrich Hebbel, der die geschichtliche Ganzheit durch die Anbindung an das Innere des Historikers gegeben sah, knüpften direkt an diese Positionen an. Aufschlussreich ist, dass selbst Georg Büchner, der sich dezidiert von Schiller abgrenzte, dessen idealisierenden Ansatz kritisierte und mit seinem Dokumentarismus »Geschichte, wie sie sich wirklich begeben, so nahe als möglich« kommen wollte (Brief an die Familie, 28.07.1835), trotz seiner ausgesprochen (natur-)wissenschaftlichen Haltung am Ende Theaterstücke schrieb und diese mit erheblichen fiktionalen Anteilen ausstattete.

Bei der bewussten Suche nach einer Verbindung von Wissenschaft und Phantasie, empirischer Wahrnehmung und bilderzeugender Produktivität ist die Goethezeit also einer Synthese sehr nahegekommen. Letztlich scheitert sie aber: Goethe vermischt in seinem *Götz* verschiedene Zeiten und verstößt gegen die Empirie, ohne eine Reflexion in das Werk mit einzubinden, wodurch dies zu legitimieren wäre; Schiller bemerkt selber das ungeklärte Verhältnis von »innerer Wahrheit« und »historischer Richtigkeit« (Brief an Caroline von Beulwitz, 10./11.12.1788), schreibt aber dennoch seine Dramen über Maria Stuart, Wallenstein, Tell usw.; Büchner legt einerseits Wert darauf, originales Archivmaterial unverfälscht in seinen *Danton* zu integrieren, andererseits ist es von den fiktiven Passagen z.T. kaum zu unterscheiden – Danton wird zu einer literarischen Gestalt, die historisch so gar nicht existiert hat. Hebbel kann nicht erklären, inwieweit das seelische Innenleben des Historikers mit den vergangenen historischen Epochen konkret in Beziehung steht.

Die künstlerischen Ansätze historischer Analyse in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts enthalten letztendlich noch eine Dimension der Fiktionalität, die nicht vollständig reflektiert wird. Ihnen liegt ein Bildbegriff zugrunde, der nicht geklärt ist. Hierin liegt ein wesentliches Movens der in derselben Zeit entstehenden positivistischen Geschichtswissenschaft begründet. Forscher wie Niebuhr, Ranke und Mommsen sind davon angetrieben, ein »Organon für die ›reine Erfahrung‹, d.h. für die Sinnfälligkeit bloßer historischer Phänomene in ihrer Vereinzelung« (Heuss 1968: 11) auszubilden, also nur festzustellen, »wie es eigentlich gewesen« und sich auf die »strenge Darstellung der Tatsache« (Ranke) zu beschränken. Niebuhr entlarvt die bis dahin unhinterfragte römische Geschichtsschreibung als Legendenbildung, Ranke hebt die empirische Forschung auf ein bis dahin ungekanntes Niveau und Mommsen entwickelt in seinen 1500 Arbeiten eine derartig reiche, genaue und differenzierte Wahrnehmung des archivalischen Materials, dass er die Diskrepanz zwischen dieser Faktizität und der philosophischen Interpretation von Geschichte erlebt – sodass letztere für ihn nur »Metaphysik und also lächerlich« ist.

Aber auch dieses neu entstandene Paradigma wissenschaftlicher Objektivität in der Geschichtsforschung lässt schließlich gravierende Aporien erkennen. Seine Ergebnisse entpuppen sich als unerheblich (Niebuhr) oder enthalten uneingestandene religiöse Postulate und sind durchsetzt von ästhetisierenden Formen (Ranke), sodass am Ende das Eingeständnis steht, Geschichte könne man gar nicht zu einer Wissenschaft ma-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

chen, weil sie keine Zusammenhänge zu erfassen erlaube – »der Schlag, der tausend Verbindungen schlägt«, sei eigentlich ein künstlerischer (Mommsen).

Die Problemstellung war zu Beginn des 20. Jahrhunderts also erkannt. Trotzdem etablierte sich nun eine geschichtswissenschaftliche Praxis, welche die Methoden positivistischer Empirie immer mehr verfeinerte und bis heute den Maßstab historischer Forschung bildet, auf der anderen Seite wuchs – eher philosophisch als aus der historischen Praxis begründet – der Zweifel an der Möglichkeit einer »objektiven« Erschließung von Geschichte überhaupt. Während auch Mommsen noch selbstverständlich die Existenz einer »wirklichen« Geschichte voraussetzte, wurde diese im 20. Jahrhundert zunehmend in Frage gestellt und spätestens mit dem Konstruktivismus als ein vom Subjekt produziertes »Narrativ« aufgefasst.

Während sich die Schere zwischen Empirismus und Konstruktivismus immer weiter öffnet, erlangen die bereits 1939/40 formulierten, eher assoziativen als systematischen Thesen Walter Benjamins Aufmerksamkeit, die den produktiven Anteil des forschenden Subjekts betonen, zugleich aber an dem Begriff einer historischen Wirklichkeit festhalten. Er verschiebt den Fokus geschichtswissenschaftlicher Aufmerksamkeit von den Methoden einer Registrierung und Ordnung historischer Daten auf die Untersuchung der psychologischen Prozesse, durch die sich Geschichte mitteilt. Er beschreibt, wie sich der Gegenstand der Geschichte dem forschenden Subjekt keineswegs als chronologisch-kausaler Zusammenhang darstellt, sondern als momenthafte Evidenzerfahrung, die sich als »Bild« konstituiert, das auf einen empirisch nicht fassbaren Zusammenhang verweist.

Die von Historikern z.T. selbst eingestandenen Momente künstlerisch initiierter Zusammenhangserkenntnis, die durch den Konstruktivismus kenntlich gemachte produktive Beteiligung des Subjekts an der Generierung eines historischen Gegenstandes sowie die eher singulären Positionen Walter Benjamins oder auch Ernst Cassirers und Aby Warburgs, die ebenfalls auf die Bedeutung bildhafter Erkenntnisformen hinweisen, die eine Alternative zum positivistischen Wissenschaftsparadigma darstellen, weisen auf die Notwendigkeit hin, einer ästhetischen Methodik historischer Erinnerung nachzugehen. Eine wesentliche Bedeutung kommt hier dem Film zu, der sich als künstlerisches Medium zeitgleich zu der beschriebenen wissenschaftsgeschichtlichen Entwicklung zu einer eigenständigen Ausdrucksform heranbildet.

In seiner ersten Entstehungsphase offenbart dieses Medium dasselbe Dilemma wie die wissenschaftlichen Ansätze des Historismus. Einerseits scheint mit der filmischen Technik die verheißungsvolle Möglichkeit eröffnet, Wirklichkeit objektiv abzubilden, anderseits zeigt sich bei den ersten Filmen der Lumières, den nachgestellten Weltkriegsszenarien und den Eingriffen Flahertys in die tatsächliche Lebenspraxis der Eskimos zwecks Darstellbarkeit »ursprünglichen Lebens« sofort, dass jene »Abbildung« ohne Inszenierung nicht auskommt. Bezeichnenderweise gelangt ein Künstler wie Dziga Vertov, der in der Filmtechnik die geeignetste Form sah, Wirklichkeit abzubilden und eine »Welt ohne Maske« bzw. »eine Welt der Wahrheit« zu zeigen (Vertov 1973: 145), zu einer ausgesprochen artifiziellen Montage, die ihm später dann auch den Vorwurf ästhetisierender, selbstbezogener Kunstexperimente eingehandelt hat. Der Film wiederholt gewissermaßen die Problemgeschichte des im 19. Jahrhundert entstehenden

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wissenschaftsparadigmas, bis die Filmautoren selber beginnen, ihr jeweiliges Verfahren bewusst zu reflektieren.

Während die Wissenschaft ihren ästhetischen Anteil zunehmend in den Blick nimmt, beginnt die Kunst das Verhältnis von Fiktion und Empirie zu untersuchen. Die hierbei entstehenden Auseinandersetzungen kristallisieren sich besonders um den Dokumentarfilm. Mit der Wiedergabe filmischem Archivmaterials schien eine empirische Unmittelbarkeit erreicht worden zu sein, welche die Erwartungen einer positivistischen Wissenschaft erfüllte wie noch nie. Sofort traten aber eine Reihe von Missverständnissen auf, die symptomatisch sind für das anfangs noch fehlende Problembewusstsein gegenüber den Anforderungen an eine methodisch adäquate Aufarbeitung von Geschichte im Film. *Nacht und Nebel* von Alain Resnais (1954) enthielt ausgeprägte ästhetische Formelemente, die sich gegenüber dem dokumentarischen Material verselbstständigten: Durch die Musik, den lyrischen und z.T. stark pädagogisierenden Kommentar entstand ein Spannungsverhältnis zwischen Kunst und »Tatsachenwiedergabe«, das ungeklärt war und den historischen Inhalt streckenweise überlagerte. Erwin Leiser montierte 1960 eine Vielzahl von Archivaufnahmen aus der NS-Zeit zu dem Kompilationsfilm *Mein Kampf*, schuf damit aber alles andere als eine authentische Darstellung der historischen Situation: In der Fülle des Materials verlieren sich immer wieder die Kriterien, Wesentliches von Unwesentlichem unterscheiden zu können, sodass sich auch kein Zusammenhang einstellt; dieser wird durch die bloße Chronologie der aneinandergereihten Ereignisse suggeriert, die letztlich aber gesichtspunktlos bleiben; unreflektiert werden Aufnahmen der NS-Propaganda verwendet, sodass sich ungehindert Nazi-Ästhetik artikulieren kann; der ausgesprochen moralisierende Kommentar übernimmt die Funktion eines auktorialen Erzählers, der weniger die Dokumente zum Sprechen bringt als seine Positionen vermittelt. Ein wirklicher Begriff des Dokumentarischen im Film war also noch gar nicht ausgearbeitet.

Die Eigenständigkeit des dokumentarischen Bildes geriet vielmehr durch eine Entwicklung in den Blick, die sich zeitgleich in Amerika abspielte: Das Direct Cinema Leacocks und Drews initiierte zwischen 1954 und 1960 eine filmgeschichtliche Wende, indem es durch technische Innovationen die Bildauflösung steigerte, Handkameras entwickelte, die viel einfacher zu bewegen und spontaner einzusetzen waren, und vor allem den Originalton an die Bildaufnahme koppelte. Damit war ein Sensualismus erreicht, der dem Film überhaupt erst ermöglichte, dem geschichtlichen Gegenstand hinsichtlich der Unmittelbarkeit seiner Wahrnehmung gerecht zu werden. Auch diese Innovation offenbarte schnell ihre Einseitigkeit: Der Verzicht auf Interpretation und die Fixierung auf einen fast dogmatischen Abbildrealismus führten letztlich zu einer Reduktion des Dargestellten auf eine Oberflächenbeschreibung, die nur Äußerlichkeiten, aber nicht Zusammenhänge erfasste. Auch bei Leacock und seinen Kollegen wurden schließlich inhaltliche Gewichtungen, unausgesprochene Schwerpunktsetzungen und ästhetische Entscheidungen festgestellt, die dramaturgische Strukturen verrieten und ihr Objektivitätsideal deutlich relativierten.

Trotzdem ist die Bedeutung des Direct Cinema für den historischen Dokumentarfilm kaum zu überschätzen. Seine technischen Errungenschaften und seine ästhetischen Ansätze motivierten zahlreiche Filmkünstler dazu, sich mit den Aufnahmen viel näher und »sinnlicher« an ihren Gegenstand heranzubewegen – Orte wurden beobacht-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

bar, Interviewpartnern wurde eine Stimme gegeben und sie wurden als individuelle Personen wahrnehmbar, die sich spontan mitteilen konnten. Mit dieser technischen Entwicklung verband sich genau in diesen Jahren ein sozialer Aufbruch, der ein neues Interesse am sozialen Gegenüber mit sich brachte und insofern auch das Interview zu einem Kernbestand filmischer Geschichtsanalyse machte.

Jean Rouch und Edgar Morin unternahmen bereits 1960 mit *Chronique d'un été* einen Vorstoß in Richtung interviewbasierter Aufarbeitung geschichtlicher Vergangenheit. Mit der neuen Aufnahmetechnik ausgerüstet und mit einer Leidenschaft für das Gespräch vor der Kamera befragten sie eine Reihe junger Menschen in Frankreich. Eine der Hauptprotagonistinnen des Films – Marceline, die selber einige der Umfragen des Films durchführte – wird an einer bestimmten Stelle dazu veranlasst, ihre Erlebnisse als jüdische KZ-Überlebende darzustellen. Die Szene ist inszeniert, die Schilderungen sind aber authentisch, sodass hier zum ersten Mal eine ästhetisch sehr bewusst komponierte Darstellungsstruktur kombiniert wird mit den Qualitäten der unmittelbaren Wahrnehmung des sich erinnernden Zeitzeugen. Durch die Inszenierung entsteht für die Protagonistin die Möglichkeit, sich persönlich zu artikulieren und im Prozess des Ringens um Worte, des Schmerzes, der aufsteigenden traumatischen Bilder Erinnerungen aufzurufen und ihre Geschichte mitzuteilen. Rouch und Morin sind selber Protagonisten des Films und diskutieren am Ende über das Ergebnis ihres ästhetischen Ansatzes – methodische Selbstreflexion wird hier nun ebenfalls zu einem expliziten Bestandteil des künstlerischen Projekts.

Chronique d'un été enthält nur diese eine Sequenz, die sich direkt mit der Geschichte auseinandersetzt. Insofern kann man hier noch nicht im eigentlichen Sinne von einem historischen Film sprechen. Von einem tatsächlichen Durchbruch zum filmischen Geschichtsdokumentarismus lässt sich erst bei den seit 1967 einsetzenden Arbeiten von Erika Runge, Hans-Dieter Grabe und Marcel Ophüls sprechen. Sie begründen eine Ästhetik, durch die das filmische Bild aus sich selbst heraus und nicht durch einen ihm übergeordneten auktorialen Kommentar seinen Ausdruck erlangt. Diesen Arbeiten ist gemein, dass sie in den Mittelpunkt der Darstellung das Zeitzeugengespräch stellen. In Grabes Film über Mendel Szajnfeld handelt es sich um einen einzigen Protagonisten, Marcel Ophüls interviewt in *Das Haus nebenan* eine Vielzahl sehr unterschiedlicher Personen und entwirft eher ein Gesamtpanorama unterschiedlichster, sich auch widersprechender Äußerungen. Das Individuum wird als Träger des geschichtlichen Zusammenhangs entdeckt, es begegnet dem Zuschauer in einer Unmittelbarkeit und sinnlichen Nähe, die zuvor nicht möglich war. Es wird zum eigentlichen Ausgangspunkt der historischen Erinnerung. Die Gespräche werden so durchgeführt, dass der Zuschauer in die konkrete psychologische Dynamik der Erinnerungsprozesse involviert wird und dadurch die entsprechende Erkenntnisaktivität aufbringt, die ihn in die jeweilige historische Situation hineinführt. An diese Methodik knüpfen schließlich alle maßgeblichen Interviewdokumentationen von Claude Lanzmann – dessen Arbeit an *Shoah* 1974 einsetzt –, Volker Koepp, Joshua Oppenheimer u.a. an. Zu ihren Merkmalen gehört der konsequente Verzicht auf fiktionale Anteile. Ihre ästhetische Wirkung bezieht die Wiedergabe der Interviews stattdessen aus der Montage, also aus der kompositorischen Anordnung der Aufnahmen, aus der sich erst die Gesichtspunkte erhellen, aus denen ein Zusammenhang erfassbar wird. Andere Gestaltungsmittel sind das Tempo

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der Schnittfolge, symbolisierende Hervorhebung signifikanter Bilddetails, Verzicht auf illustratives Archivmaterial u.a. – die Faktizität des Interviews bleibt unangetastet.

Bei diesen Dokumentationen handelt es sich also nicht um die Anwendung eines naiven Abbildrealismus. Sie setzen die Gesprächssituationen sehr bewusst mit ästhetischen Mitteln in Szene, um sie ihrem potenziellen Gehalt nach zur Geltung bringen zu können. Trotzdem wird eine vorfilmische historische Wirklichkeit, auf die sich die Darstellungen beziehen, noch nicht in Frage gestellt. Die Zuschaueraktivität im Moment der Rezeption wird in den Blick genommen und entsprechend in die ästhetische Gestaltung mit einbezogen, zugleich setzen die Arbeiten aber die Existenz einer faktischen Realität voraus, der sie mit ihren Methoden sachlich möglichst gerecht werden wollen. Hierin liegt ein wesentlicher Grund, warum man in den folgenden Jahrzehnten bei einem solchen Dokumentarismus nicht stehen bleiben wollte. Parallel zur Ausformulierung der konstruktivistischen Philosophie in den 70er Jahren entstanden filmische Versuche, welche die Wirklichkeitsfrage als solche stellen und die Unterscheidung von historischer Realität und filmischer Verarbeitung in Zweifel ziehen. In *Le fond de l'air est rouge* (1977), *Sans Soleil* (1983) und anderen Arbeiten provoziert Chris Marker die Rezeptionsgewohnheiten der Zuschauer, indem er auf ein lineares Narrativ verzichtet, assoziativ montiert, unterschiedlichste Archivmaterialien so disparat und z.T. widersprüchlich aneinander setzt, dass die Realität der Bildlichkeit selbst zum Thema wird – und gar nicht mehr eine »eigentlich« gemeinte historische Referenz. Die Generierung von Bildern wird selbst zum Gegenstand der filmischen Untersuchung.

»Die Bilder widerstreben der dokumentarischen Annahme, sie seien historische Dokumente« (Meyer 2005: 147) – mit dieser Perspektive wird der Realitätsbezug des Archivmaterials grundsätzlich in Frage gestellt. Damit wird zum Hauptthema jener Filme die Selbstreflexivität der Darstellung und des Rezeptionsprozesses, sie berichten viel mehr von sich selbst als von einer dokumentierten Geschichte. Alexander Kluge stellt in *Die Patriotin* (1979) eine Geschichtslehrerin dar, die unter anderem mit einer Schaufel nach der deutschen Geschichte gräbt, letztlich aber zum Bestandteil einer unendlichen Assoziationskette diverser Bildpartikel wird, die aus Schlachtenszenen, Landschaften, privaten Fotos, mittelalterlichen Buchmalereien, fiktiven Spielszenen u.v.m. bestehen. Harun Farocki montiert in *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988) ein ähnlich disparates Bildmaterial, das aus Zeichnungen, Spielfilmausschnitten, archivalischen Filmsequenzen, aktuellen Aufnahmen aus der Autoproduktion oder physikalischen Forschung u.a. besteht, um die Bilder sich gegenseitig kommentieren zu lassen und sie gegebenenfalls in ihrer Suggestivität zu entlarven – auch ihm geht es um ein Bewusstsein für die Mechanismen der Bildproduktion, weniger um die Thematisierung eines vorfilmischen Gegenstands. Interessanterweise gelangte auch Hans-Dieter Grabe im Laufe seines filmischen Schaffens zunehmend zu Formen »konstruktivistischer« Ästhetik. Besonders sein 1994 entstandener Film *Er nannte sich Hohenstein* belegt, wie sich Grabes ästhetischer Ansatz gewandelt hat. Letztlich geht es immer noch um die Aufarbeitung eines historischen Sachverhalts – der Biographie eines 1940-42 in Polen eingesetzten deutschen Amtskommissars –, Grabe betritt mit seinen filmischen Methoden aber ein ganz anderes gestalterisches Terrain als Ende der 60er bzw. Anfang der70er: In einem surrealen Spiegelungsmotiv zu Beginn des Filmes, in den unmerklichen Übergängen von Jetzt- in historische Zeit inklusive des Wechsels von Farb- in Schwarzweiß-Aufnahmen,

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

in inszenierten Sequenzen und provozierenden Kontrasten spielt Grabe mit den Rezeptionsgewohnheiten des Zuschauers, überrascht und täuscht ihn. Er macht den historischen Aneignungsvorgang bewusst und reflektiert zugleich die Generierung seiner Bilder als solche.

Die genannten Beispiele enthalten sämtlich Passagen, die fiktional sind, aber – mit Ausnahme der *Patriotin* – nicht im Sinne echter Spielszenen, sondern kurzer Sequenzen, die empirische Inhalte inszenatorisch arrangieren. Diesen Sequenzen wird die Aufgabe und Legitimation zugeschrieben, den Zuschauer für einen Moment aus dem Mitvollzug dokumentarischer Deskription herauszureißen und in eine produktive und dabei zugleich reflektierte Tätigkeit hineinzuversetzen, die ihm ermöglicht, die Wahrnehmung des dokumentarischen Bildes bewusster und aktiver auszuführen. Reflexion und schöpferische Produktivität werden ineinander überführt – die Reflexions*tätigkeit* wird selbst zum Gegenstand des Films.

Eine Bestandsaufnahme der filmgeschichtlichen Entwicklung historischer Dokumentation belegt also den Sachverhalt einer Genese, die durchaus von charakteristischen, voneinander unterscheidbaren Phasen gekennzeichnet ist. Nach einer bis in die späten 50er Jahre des 20. Jahrhunderts hineinreichenden Etappe, in der eine Wahrnehmung von Geschichte noch sehr überlagert ist von Unzulänglichkeiten in der Aufnahmetechnik (Bild und Ton betreffend), den Missverständnissen unreflektierter Archivbildwiedergaben und einer noch wenig bewussten, sich oft verselbstständigenden Dynamik des Kommentars, klart ca. 10 Jahre später diese Wahrnehmung auf und rückt das historische Geschehen durch die technischen Innovationen, aber auch durch ein kulturgeschichtlich ausgelöstes Interesse am Individuum an den Zuschauer heran. Als die empirische Annäherung an die Geschichte filmisch leistbar wird, entfaltet der Dokumentarfilm seine Möglichkeiten und führt existenzielle Begegnungen des Zuschauers mit Zeitzeugen, Orten sowie Archivbildern herbei. Diese Qualitäten bilden seitdem den Bestand des klassischen Interviewdokumentarismus, der durch die Beteiligung des Zuschauers an den Erinnerungsprozessen individueller Persönlichkeiten zu einer ersten Form filmischer Aneignung von Geschichte führt. In den folgenden Jahrzehnten wird die Bedeutung der produktiven Beteiligung des Zuschauers an der Generierung des geschichtlichen Bildes noch radikaler gefasst, indem Gegenstand und Tätigkeit historischer Reflexion in eins gesetzt werden.

Andres Veiel setzt mit seinem Filmschaffen genau an diesem Punkt an. Wenige Jahre nach Farockis *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* und ein Jahr vor Grabes *Hohenstein* entsteht *Balagan*, Veiels erster Film über ein explizit geschichtliches Thema und bereits ausgestattet mit einigen gestalterischen Merkmalen, die auf die Ästhetik der späteren Arbeiten vorausweisen. Diese Ästhetik hat die beschriebene Genese des historischen Dokumentarfilms umfassend verinnerlicht. Die Ende der 60er Jahre einsetzende Hinwendung zum historischen Individuum, das Interesse an seinem Schicksal und seinen im Gespräch artikulierten Erinnerungen gehört zu den entscheidenden Motiven von Veiels Schaffen – alle seine dokumentarischen Arbeiten machen das Interview zum Kern der Darstellung. Aber auch mit den charakterisierten Formen der filmgeschichtlichen Wende seit den 70er Jahren ist Veiel eng verbunden. Seit *Black Box BRD* sind seine Produktionen explizit auf eine produktive Beteiligung des Zuschauers an der Bildgenerierung angelegt. Gezielte Provokationen der gewohnten Bildwahrneh-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mung z.B. durch eine überlange Weißblende oder ungegenständliche Grauschlieren, Tonverzicht, die z.T. ungewöhnliche Länge von Einstellungen, diverse Techniken der Verfremdung, die Verwendung unterschiedlicher Bildmaterialität, diskontinuierliche Erzählstruktur, Konfrontationen sich direkt widersprechender Interviewaussagen und vor allem die große kompositorische Figur einer Kontrastmontage zweier zunächst völlig gegensätzlicher Biographien reißen den Zuschauer aus einem unbewussten, passiven Rezeptionsverhalten heraus und lassen ihn wach werden für die Aufgabenstellung aktiver Selbstreflexion im Moment der Bildwahrnehmung. Dadurch wird er in die Lage versetzt, seinen eigenen produktiven Anteil am Zustandekommen des filmischen Bildes zu realisieren und damit zuletzt auch seine Beteiligung am historischen Gegenstand, die sich nicht unabhängig von der Konstruktionsleistung der Bildrezeption vollzieht.

Eine wesentliche Konsequenz dieses Vorgehens – auch über *Black Box BRD* hinaus – ist die für Veiel charakteristische Destruktion vorgefertigter moralischer Urteile. Immer wieder konfrontiert er den Zuschauer mit Personen, die sich auf extreme Weise schuldig gemacht haben, um ihm dann durch die Darstellung ihrer Biographien sein vorschnelles Urteil vor Augen zu halten. Ein RAF-Terrorist oder ein Neonazi mit SS-Tätowierung auf dem kahlen Schädel lösen derartig reflexhafte Antipathien aus und entsprechen so passgenau der unhinterfragten moralischen Wertung, dass sie gewöhnlich keine Chance haben, überhaupt in ihren Intentionen, biographischen Erlebnissen und Handlungen vorurteilsfrei wahrgenommen zu werden. Diesen Urteils-Automatismus durchbricht Veiel, indem er dem Zuschauer zumutet, das Schicksal eines Wolfgang Grams, eines Marcel Schönfelds und seines Bruders detailliert mitzuverfolgen. Die erstaunlichen und entsetzlichen, manchmal sogar sympathischen Momente dieser Lebensläufe überraschen und verunsichern, weil es plötzlich viel schwerer wird, die betreffende Person moralisch einzuordnen. Es geht Andres Veiel nicht um eine Rechtfertigung der Taten, aber um ein Verstehen. Der Zuschauer wird auf seine eigenen Urteilsreflexe zurückgeworfen, bemerkt seine subjektiven Prägungen, die er im Moment der Wertung in seine Wahrnehmungen hineinprojiziert – die scheinbar selbstverständliche moralische Tatsache wird als Selbstbespiegelung entlarvt, und erst in diesem Moment wird eine Annäherung an die betroffene Person möglich. Für die Verurteilten kann solch ein Vorgang unter Umständen lebensrettend sein – *Black Box BRD* wirft z.B. durch die Szenen zum Tod von Holger Meins implizit die Frage auf, ob nicht eine offenere, die Positionen der Studentenbewegung mit Interesse beantwortende Haltung der politisch Verantwortlichen die Chance eröffnet hätte, die Spirale der tödlichen Gewalt zu verhindern, bevor sie überhaupt ihre Dynamik aufnahm. Der künstlerische Anstoß zu einer bewussten Reflexion eigener Vorstellungstätigkeit und zu einem Gewahrwerden des eigenen Anteils an dem vermeintlich objektiven moralischen Sachverhalt erhält vor diesem Hintergrund eine ethische Dimension.

Mit diesem Ansatz erhebt Andres Veiel einen Wirklichkeitsanspruch. Er steht damit nicht allein. Linda Williams formuliert 1993: »Zum Axiom des neuen Dokumentarfilms« sei es geworden, »dass Filme nicht die Wahrheit von Ereignissen enthüllen können, sondern lediglich die Ideologien und das Bewusstsein, die konkurrierende Wahrheiten konstruieren – also jene fiktionalen Meistererzählungen, mit denen wir Ereignissen Sinn geben. Diese Denkweise hat allerdings zu oft vergessen lassen, dass diese Filme […] immer noch Dokumentarfilme sind, d.h. Filme, die ein besonderes Interesse an der

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Beziehung zur Realität haben, an den ›Wahrheiten‹, die im Leben von Menschen selbst dann eine Rolle spielen, wenn sie nicht transparent dargestellt werden können« (Williams 2003: 25 u. 32). In Kap. III.1.4. wurden einige Beispiele von Dokumentarfilmen angeführt, die in den letzten 20 Jahren auf methodisch bewusste Weise ein solches »Interesse an der Beziehung zur Realität« ausgebildet und eine Ästhetik entwickelt haben, die soziale und politische Themen behandeln, ohne in die naive und oft pädagogisierende Haltung vieler Dokumentarfilme zurückzufallen, die die Wiedergabe »unverfälschte Tatsachen« zu garantieren beanspruchten.

Andres Veiel tariert das Spannungsverhältnis zwischen Konstruktion und nichterzeugtem Wahrnehmungsinhalt immer wieder bewusst aus. Wenn Oliver Mayer in seiner Studie über Chris Marker hinsichtlich der jeweils neu erzeugten Lesarten von dokumentarischem Material sagt, sie seien »nicht unbegrenzt und vollkommen beliebig. Vielmehr muss die dabei aktualisierte Bedeutung bereits latent im Ausgangsmaterial angelegt sein – auch wenn sie nicht immer ohne weiteres erkennbar ist« (Mayer 2016: 51), dann berührt dies die künstlerische Intention Andres Veiels, der die in den Dokumenten veranlagten Spuren eines geschichtlichen Ereignisses aktiv aufsucht und die Aktualisierung dieses Geschehens unternimmt.

Exemplarisch sei hier eine Sequenz aus *Black Box BRD* herausgegriffen: die Aufnahme des aufgebahrten Holger Meins (0.41.55). Man könnte an dieser Stelle eine ausgedehnte Problematisierung der Mechanismen erwarten, die dieses Foto zu einer Ikone werden ließen. Andres Veiel geht es aber um etwas Anderes: um die Charakterisierung eines Erinnerungsprozesses und um die durch ihn ermöglichten biographischen und historischen Einsichten. Das Bild wird ungewöhnlich lange stehen gelassen (11 Sek.), sodass der Zuschauer es nicht nur informativ oder illustrativ zur Kenntnis nimmt, sondern sich ihm empfindungsmäßig und gedanklich intensiv annähern kann. Das Foto belegt den tragischen Tod des Häftlings – damit ist eine der Spuren bezeichnet, durch die sich das Ereignis unhintergehbar materialisiert hat. Dieser Tod lässt sich nicht durch andere Lesarten in Frage stellen, sondern markiert eine entscheidende Zäsur in der Geschichte der BRD, die eine juristische und politische Auseinandersetzung verlangt. Eine weitere Spur besteht in den gestischen Signaturen des Bildinhaltes. Das Gesicht, die Haare, der ausgemergelte Körper lassen Holger Meins wie einen Heiligen erscheinen – dieser Eindruck verdankt sich ein Stück weit allerdings auch dem Vorwissen, dass man an das Bild heranträgt: Es ist der Hungerstreik, also der radikale Protest gegen die staatliche Macht, der letztlich den Tod herbeigeführt hat. Obwohl die Aufbahrung eines Leichnams immer mit einer verschönernden Herrichtung einhergeht, sind auch diese Konnotationen einer rückhaltlosen, das eigene Leben dem Ideal opfernden Moralität mit dem Foto verbunden. Die sich am Bild entzündenden Eindrücke und Reflexionen sind nicht willkürlich – bei aller möglichen Differenz der Auslegung. Mit der langen Einstellungsdauer regt Andres Veiel den Zuschauer dazu an, diesen im Foto veranlagten Spuren aktiv nachzugehen, und das heißt, nach der Biographie, den Charaktereigenschaften, den Antrieben, Enttäuschungen und Entscheidungen dieses jungen Menschen und damit nach den Gründen für seinen Tod zu fragen – zugleich aber auch nach den politischen Verhältnissen, auf die Holger Meins gestoßen ist. Indem nun aber in die Einblendung des Fotos die Kommentare von Werner Grams und Helmut Schmidt eingespielt werden, vertieft sich noch die Auseinandersetzung mit dem Bild. Es war be-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

reits auf die Tatsache hingewiesen worden, dass sich in diesen beiden Äußerungen ein direkter, geradezu weltanschaulicher Gegensatz artikuliert: Werner Grams zitiert die extreme Ohnmachtserfahrung und Wut seines Sohnes angesichts dieses erschütternden Ereignisses, Helmut Schmidt betont, dass Meins RAF-Terrorist gewesen sei und seine Lage gewissermaßen selbst herbeigeführt habe. Insofern verbindet Veiel das Foto mit der vehementen politischen Diskussion um die Bewertung dieses Todes, verlangt dem Zuschauer eine eigene Urteilsbildung ab und lässt ihn dabei zwischen Bildeindruck und Reflexion pendeln – das Foto illustriert also nicht einen fertigen Kommentar (denn der wird ja erst durch den Zuschauer hervorgebracht), genauso wenig gibt es eine auktoriale Position, die das Foto erklärt. Vielmehr beleuchtet der Bildeindruck die gegensätzlichen Argumente – und die Argumente befragen das Bild (kann ein Terrorist ein Märtyrer sein? Wenn nicht: Liegt der starken Wirkung der Aufnahme aber nicht doch eine besondere Biographie zugrunde?). Die suggestive Aufladung des Bildes und sein Inszenierungscharakter werden also nicht geleugnet, trotzdem ist das Ziel der Sequenz aber nicht seine Dekuvrierung, sondern seine Befreiung von den zahlreichen zu Klischees erstarrten Konnotationen zum Zwecke einer aktiven Suche des Zuschauers nach den in ihm veranlagten Hinweisen auf den Menschen Holger Meins und die mit seinem Schicksal verbundene historische Tragödie. Die widersprüchlichen Kommentare und die lange Dauer des Anblicks des Aufgebahrten machen den Prozess wahrnehmbar, mit dem das erinnernde Bewusstsein sich in das Bild eines vergangenen Geschehens vertieft, die aktuellen Vorstellungsreflexe hinter sich lässt und den Gegenstand der Erinnerung allmählich ans Tageslicht heraufhebt: Leben und Tod von Holger Meins und den sich in ihnen ausdrückenden historischen Zusammenhang.

Veiels ästhetischer Ansatz ist noch zu einer anderen Seite hin von zeitgleichen filmischen Tendenzen abzugrenzen. Die Betonung des Konstruktionscharakters von Geschichte hat nicht nur die beschriebene Tradition selbstreflexiver, experimenteller Filme ausgelöst, sondern umgekehrt auch die Vielzahl von hybriden Formen der Dokumentation begünstigt, welche die Auffassung von Geschichte als »Narrativ« nun unterhaltungstechnisch nutzten – von Breloers Doku-Dramen bis zu diversen History-Formaten im Fernsehen. Auch hier steht die Erzählung im Mittelpunkt, die Dramaturgie dient allerdings der Spannungserzeugung: In Heinrich Breloers *Todesspiel* beispielsweise stellt die Handlung in Bezug auf die Geschehnisse um die Entführung Hanns-Marin Schleyers ausschließlich die Entführung selbst dar – biographische Hintergründe, eine Erörterung der beruflichen Stellung Schleyers, seiner NS-Vergangenheit etc. werden bis auf ganz kurze Dialogsequenzen ausgeklammert (zu Breloers Ansatz siehe Kap. III.2.7). Der Plot dient wie in der Dramaturgie eines Krimis dem Spannungsaufbau, der von der Frage lebt: Wird Schleyer überleben oder nicht? Die Handlungsstruktur hat nichts mit der Person Schleyers, den Gründen des Linksterrorismus oder den Intentionen der Regierung Schmidt zu tun. Im Unterschied zu den Reenactments Veiels wird der Protagonist der Dokumentation in den Spielszenen selber dargestellt. Intendiert ist offensichtlich eine stärkere Anschaulichkeit – dem Zuschauer wird die Anstrengung aktiver Phantasiebildung erspart. Dokumentation und Fiktion werden so in ihrer eigenen Funktion und Wirkungsweise nicht unterschieden und bewusstgemacht, sondern vermischen sich immer wieder, sodass »Erfindung« und Empirie am Ende nicht mehr unterscheidbar sind. Brüche und Lücken im historischen Kontinuum werden nicht sicht-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

bar und zum Ausgangspunkt von Erkenntnisfragen gemacht, sondern verdeckt durch anschaulichen Ersatz – der Zweck ist eine erlebnismäßige Geschlossenheit. Es sei an die Aussage Breloers erinnert: »Wir machen für die Zuschauer ein Ganzes daraus«. Die kurzen Einstellungslängen und das schnelle Schnitttempo verhindern die Selbstreflexion. Es wurde außerdem darauf aufmerksam gemacht, wie in diesen Filmen die oft sehr kurzen Interviewausschnitte instrumentalisiert werden für eine Beglaubigung der Darstellung und zugleich für unterhaltende Abwechslungsstrategien anschaulicher Präsentation. Eine Diskussion über Realität und Aufgabe von Archivbildern gibt es nicht. Statt sich dem Problem des Antagonismus von Empirie und Inszenierung zu stellen und nach einer ästhetischen Lösung zu suchen, unterlaufen die Autoren dieser Filme eine solche Herausforderung und wählen – oft aufgrund wirtschaftlicher Gesichtspunkte – die Mischung.

Die Arbeiten Veiels vollziehen mit Hilfe verschiedener gestalterischer Verfahren eine Synthese von Dokumentation und Fiktion. Es konnte gezeigt werden, wie die Genese der filmischen Geschichtsanalyse immer wieder in die Opposition dieser beiden historischen Zugangsweisen hineinführt und das Verhältnis von empirischer Wahrnehmung und produktiver Inszenierung bis heute kaum gelöst ist. Das Werk Andres Veiels erweist sich als ein Ansatz, an dieser Stelle weiterzukommen.

Dieser Ansatz besteht darin, unter Aufrechterhaltung des vollen methodischen, selbstreflexiven Bewusstseins inszenatorische Bildgestaltungen durchzuführen. Veiel »erfindet« keine fiktiven Figuren und Handlungen (auf die kurzen Reenactment-Sequenzen wird noch einzugehen sein), sondern beschränkt sich konsequent auf das empirische Material. Seine Arbeiten sind von Anfang an gekennzeichnet durch dessen elementare Wertschätzung. Mit Ausnahme seines Spielfilms *Wer wenn nicht wir* lassen sie die empirische Autorität des Dokuments unangetastet. Auch wenn Veiel selber explizit keine wertende Unterscheidung zwischen Spiel- und Dokumentarfilm gelten lässt (Interview, 01.06.2018: 445), zeigt sein bisheriges Werk eine deutliche Bevorzugung dokumentarischer Verfahren – nach *Wer wenn nicht wir* ist er bezeichnenderweise in *Beuys* radikaler als je zuvor auf die Verarbeitung von Archivmaterial zurückgekommen, aber auch sein Spielfilm selbst bezieht sich direkt auf historische Protagonisten und Ereignisse und integriert explizit dokumentarische Sequenzen in die Darstellung. Es sei noch einmal an seine Äußerung erinnert: »Je fiktionaler es ist, desto leichter kann man es [das dargestellte Ereignis, A.B.] wegschieben« (Veiel in Kirschner 2005). Die empirische Wahrnehmung verbürgt für Andres Veiel eine Tatsächlichkeit des historischen Phänomens, aus dem eine Verbindlichkeit resultiert, die eine rein fiktionale Schöpfung nicht erreicht. An anderer Stelle betont er in Bezug auf *Der Kick*: »Wenn das eine von mir ausgedachte Geschichte gewesen wäre, hätte man sagen können: ›Ja, der Mensch ist prinzipiell zu vielem in der Lage, das ist eine sehr archaische Geschichte‹ – aber hier galt es diese Fassungslosigkeit zu realisieren, wozu jemand hier gerade mal 60 km nördlich von Berlin in der Lage war, und das festzumachen an familiärbiographischen, persönlichen, politischen, historischen, ökonomischen Gründen, also dieses Ursachendickicht beschreibbar zu machen. Da komme ich unmittelbar auch zu der Frage: Was tun? Wo kann *ich* ansetzen, wo kann Politik ansetzen? Was ist in diesem Fall DDR-Geschichte und gerade nicht DDR-Geschichte? An ganz vielen Punkten muss ich mich verorten. Ich denke, das ist die Chance des Dokumentari-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schen, dass ich nicht im Nachhinein sagen kann: ›Der Mord wäre verhindert worden, wenn …‹, sondern dass ich erstmal diese Komplexität kennenlerne, anerkenne, mich ihr stelle« (Interview, 01.06.2018: 451). Veiel würdigt das empirische Dokument als eine Autorität, die das eigene Subjekt an die Notwendigkeiten lebensweltlicher Faktizität bindet: Es zwingt die erinnernde Betrachtung, sich zu »verorten« und der Realität des Geschehenen auszusetzen, seine Erscheinung wahrzunehmen, die Grenzen der eigenen Vorstellungsbildung anzuerkennen, um auf dieser Grundlage zuletzt wirklich zu verstehen und zugleich nach den Konsequenzen für das eigene Handeln zu fragen: »Diese Verschränkung von Dokument, von Geschehenem, von Aufarbeitung und dem Entwurf oder der Prüfung meiner eigenen Möglichkeiten, mich da zu verhalten, ist ja eine ganz starke Ermächtigung an die Gestaltungskräfte« (ebd.: 452). Die Erfahrung am Dokumentarischen beschreibt Andres Veiel als eine »Reibung«: »Ich habe – auch wenn es eine Erzählung ist – die Reibung mit Figuren, mit Menschen, mit einer historischen Situation, die jetzt nicht nur aus der Imagination eines Autors erschaffen wurde, sondern die in der Konkretion liegt. Die Wahrheit ist konkret – die Erzählung ist abstrahiert von ihr, aber gleichzeitig versucht sie dahin wieder zurückzukehren. Damit bin ich natürlich in einer sehr unmittelbaren Auseinandersetzung mit den Texturen, den Schichtungen, mit den Treibsätzen von dem, was unser Leben ausmacht« (ebd.: 451). Eine Reibung entsteht aus dem Widerspruch: Die Selbstverständlichkeit gewohnter Weltsicht gerät durch die empirische Wahrnehmung in eine Spannung zu einer Realität, die anders ist als die bekannte – die sich also nicht in den gewohnten Horizont einfügt, sondern das Subjekt aus seiner Eigenwelt hinausführt und es auf das Sosein der historischen Erscheinung stößt. In einem Interview über *Black Box BRD* findet Veiel hierfür noch zu einem anderen Begriff: die Wahrnehmung der »Differenz«: »Das Spannende eigentlich beim Drehen [ist], dass ich vieles bekomme und dann eigentlich wie beim Fahrplan genau weiß: Also der Zug, der geht erst gar nicht auf's Gleis – der kommt nicht nur spät, der kommt erst überhaupt nicht in die Startlöcher. Das heißt, dadurch gibt's ganz große Lücken und dann ist immer die Frage: Was kann das ausfüllen? So ist es eigentlich ein permanentes Abgleichen zwischen Ist-Zustand und dem, was ich mir mal vorgestellt habe, dem, was ich mir gewünscht habe, und das heißt oft: Abstürze und große Zweifel und auch Krisen, weil gerade das Spannende und das Schöne und das Schlimme beim Dokumentarfilm ist ja die Differenz – also zwischen dem, was ich mir vorstelle und wo Menschen dann vollkommen anders reagieren, oder – und das ist das Schöne dann wieder, dass sie so anders reagieren, dass ich plötzlich sehe, da entwickelt sich eine ganz andere Färbung, da geht die Geschichte in eine neue Richtung, und wo ich dann wieder anhand des Treatments sehe: Ist zwar möglicherweise ein Umweg oder eine neue Facette, aber vielleicht fällt was anderes raus und gleichzeitig entsteht dann eine neue Dimension. So ist es eigentlich ein permanenter Prozess von Werden und Vergehen« (Veiel 2002c: 01.07). Veiel kennzeichnet die Differenz von Vorstellung und tatsächlichem Ereignis als den Ausgangspunkt eines vertieften Zugangs zum historischen Geschehen. Sie ermöglicht die Reflexion der eigenen Begriffsbildung und zugleich die Intensivierung der empirischen Wahrnehmung – insofern bildet sie die Grundlage einer methodisch bewussten Erkenntnis und der mit ihr verbundenen lebensweltlichen Verbindlichkeit.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Um diese Aufgabe erfüllen zu können, bedarf das Dokument für Veiel aber einer kompositorischen Anordnung, die auf Zusammenhänge verweist und dadurch seine semantischen Potenziale freisetzt. In dieser Anordnung besteht der inszenatorische Anteil an der Synthese von Dokumentation und Fiktion: Sie gehorcht nicht abbildrealistischen Kriterien, sondern ist das Ergebnis von gestalthaften Bildwahrnehmungen, die in der empirischen Einzelheit und deren Verbindung mit anderen Faktoren Zusammenhänge beobachten, die jene Einzelheiten selbst gar ansichtig machen könnten – man denke hier z.B. an die Kontrastmontage in *Black Box BRD*, die in der Gegenüberstellung zweier kausal unverbundener Biographien im Zuschauer eine Bildgestalt anregt, durch die sich die historische Situation der BRD in ihren tieferliegenden Ursachenschichten aufzuschließen beginnt. Genauso sind aber auch kleine Sequenzen gemeint, in denen Veiel Archivbilder durch die Kontextualisierung mit anderen – inhaltlich und materiell unter Umständen völlig abweichenden – Materialien einer bislang ungekannten Aktualisierung zuführt. Durch die ästhetische Formung kann er der empirischen Faktizität etwas hinzufügen, was den dokumentarischen Inhalten erlaubt, ihnen zugrundeliegende potenzielle Zusammenhänge freizugeben.

Der entscheidende Schritt, der diesem Verfahren zugrunde liegt, besteht darin, dass das empirische Bewusstsein des Zuschauers nicht mehr auf das äußere Dokumentiert fixiert bleibt, sondern auf Innenvorgänge gerichtet wird. Als informatives Signal oder als materielles Faktum versagen die nächtlichen Lichtreflexe am Ende von *Black Box BRD*, die in die Szenenabfolge über die Fahrt der Grams zu ihrem Sohn integriert werden. Schaut man aber auf die gestische Qualität der sich vor dem nächtlichen Dunkel ungeordnet bewegenden Lichtpunkte und die innere Figur dieses Kontrastes, wird eine Bildgestalt erkennbar, die konkrete Aussagen macht über die unregulierten Hoffnungen vor dem Hintergrund der Bedrohung und Angst – und damit über das Spannungsverhältnis von biographischem Hell und Dunkel, das Aufleuchten von Zukunft, über Leben und Tod.

Signifikant ist in dieser Hinsicht Veiels Einbeziehung der wenigen Reenactments in *Black Box BRD*. Die Fahrten der Mercedes-Kolonne Herrhausens sind Nachahmungen der tatsächlichen damaligen Fahrten, es sind aber keine wirklichen Spielszenen: Alfred Herrhausen wird nie gezeigt, nur die Fahrer und ein Bediensteter der Bank, der bei der Ankunft die Tür öffnet, sind vage bzw. extrem kurz zu sehen. Es war bereits erörtert worden, inwieweit diese Szenen durch ihre Kürze und Skizzenhaftigkeit als Spielhandlung untauglich wären. Sie enthalten außerdem keinerlei inhaltliche Informationen, die zur sachlichen Erläuterung der Handlung nötig wären. Wenn Andres Veiel sie trotzdem mehrfach in die Darstellung integriert, dann deshalb, weil die Fahrten selbst eine Ausdrucksqualität besitzen, die Auskunft über Alfred Herrhausen gibt, über seine Impulsivität, Zielstrebigkeit, Energie, sein Tempo und den entschlossenen Führungsgestus – aber auch über seine Getriebenheit, Gefährdung und die Einsamkeit seiner Wege. Diese Merkmale werden nicht inhaltlich ausgesprochen, erschließen sich aber einer qualitativen Beobachtung der charakteristischen Gestik jener Szenen. Auch der Auftritt von Herrhausens damaliger Sekretärin Pinckert ist nachgespielt – aber sie tritt selber auf und nicht eine Schauspielerin. Ihre unverwechselbare Persönlichkeit und der Duktus ihrer Handlungen lassen den Zuschauer mimetisch an der damaligen Ar-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

beit bzw. Lebenssituation Herrhausens teilhaben und geben ihm die Möglichkeit, zu Einsichten über diese Situation zu gelangen.

Diese Reenactmenteinschlüsse in *Black Box BRD*, die oppositär aufgebaute und zugleich auf eine Katastrophe (im literarischen und biographischen Sinne) zulaufende Dramaturgie der Kreuzmontage des Films, genauso aber natürlich der explizit bühnenästhetische Ausgangspunkt von *Der Kick* und dessen an das analytische Drama erinnernde Gesamtstruktur weisen darauf hin, dass Andres Veiel die Ausdrucksformen seiner frühen künstlerischen Projekte – vor allem seiner Theaterarbeiten – in die Sprache des filmischen Mediums transformiert hat. Wenn Veiel schon in seiner Jugend in Anlehnung an die Aktionen von Joseph Beuys verschiedenste Performance-Varianten erprobt, mit Fett experimentiert, Luftballone mit Farbe gefüllt und sie zum Explodieren gebracht, Körper bemalt hat usw., wenn er im Augusto Boal Theater mitwirkte und diese Erfahrungen in seine Theaterarbeit im Gefängnis einfließen ließ, für die das Spiel keineswegs einen ästhetischen Selbstzweck hatte, sondern den Insassen therapeutisch die Möglichkeit geben sollte, durch das künstlerische Tun ihre eigene Situation zu bearbeiten, dann finden sich diese Qualitäten eines auf aktiven Handlungsformen aufgebauten gestalterischen Verfahrens in der Ästhetik seiner Filme wieder. Thematisch haben Veiels Arbeiten immer wieder das Theater zum Inhalt oder sie gehen sogar – wie in *Der Kick* – aus einem Theaterstück hervor. Andres Veiel sah die einzige Möglichkeit, die Potzlower Ereignisse aufzuarbeiten, darin, auf filmische Aufnahmen zu verzichten und das Thema auf der Bühne zu behandeln. Der ganze Ansatz Veiels ist ein dramatischer, hierin liegt ein Schlüssel zu seinem Werk: Das Drama als (griech.) »Handlung« zeichnet sich im Unterschied zur Epik und Lyrik durch eine Bildgenerierung aus, die durch ein körperliches Tun zustande kommt – wenn Veiel letztlich dann aber nicht beim tatsächlichen Bühnengeschehen stehen bleibt, sondern sich trotz seiner vielen Theaterproduktionen in seinen wichtigsten Werken über das Medium des Films artikuliert, dann wird deutlich, dass er nach einer verinnerlichten Form des aktiven Handelns sucht. Er zielt mit seinen Arbeiten offensichtlich auf eine geistige Produktivität, die in ihrer Intensität einem körperlichen Geschehen gleichkommt.

Bei seinem Projekt *Der Kick* ist dies besonders deutlich zu sehen. Veiel beginnt hier explizit mit einem Theaterstück, fühlt sich zuletzt aber doch dazu gedrängt, es filmisch zu bearbeiten und auf diesem Wege die differenzierten Details der Mimik und Gestik der Schauspieler noch intensiver einzufangen und damit auch die psychologischen Nuancen des Spiels besser studieren zu können, die mit den Texten verbunden sind. Trotz des Theatergeschehens hat *Der Kick* bezeichnenderweise aber wieder keine fiktive Spielhandlung. Die Protagonisten werden von Schauspielern gespielt, sie sind aber keine erfundenen Figuren, sondern historisch. Auch die Handlungen geben mit ganz wenigen, äußerst knappen Ausnahmen die protokollierten Vorgänge in und um Potzlow wieder – von Interviewsequenzen über Verhöre bis hin zum Gutachten eines psychiatrischen Sachverständigen oder zur Predigt des Pfarrers. Auch hier geht es also nicht um anschaulichen Ersatz für dokumentarische Lücken oder um dramatisierende Verlebendigung, sondern um eine dem Gegenstand adäquate Darstellung, die in diesem Fall durch die spezifischen Möglichkeiten der Bühne und des Schauspiels gegeben waren. Die Darstellung verschiedener Personen durch zwei Schauspieler ermöglicht die für das Thema nötige Verfremdung, die Bühne wird zum Imaginationsraum, der dem

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Zuschauer mehr hilft, sich das eigentlich unfassbare Geschehen zu vergegenwärtigen, als wenn man ihm die filmischen Abbilder der realen Orte vorspielen würde. Die mimischen und gestischen Gebärden der Schauspieler arbeiten durch ihre Plastizität wesentliche Grundhaltungen der Protagonisten heraus und die starke Konzentration und zugleich Konfrontation der immer den handelnden Menschen zeigenden Szenen verdichten die unterschiedlichen dokumentierten Äußerungen und Verhaltensweisen der dargestellten Personen zu einem bedrängenden Handlungsgeschehen, das den tatsächlichen Vorkommnissen viel mehr entspricht als eine additive Zurkenntnisnahme und Analyse von Berichten und auch als eine filmische Dokumentation der Ereignisse.

Der Mitvollzug der dramatischen Montagestruktur, der Reenactments und der erzählerischen Dynamik in *Black Box BRD* ist ein inneres Handeln, das sich von einer rein betrachtenden Reflexion unterscheidet, die natürlich auch eine Tätigkeit ist, aber dennoch kognitiv bleibt und nicht den Menschen als Ganzen erfasst. Veiels Arbeiten lösen beim Zuschauer eine bildgenerierende Aktivität aus, die selber zum Beobachtungsgegenstand werden kann. Auf die anthropologische Dimension der Plot-Struktur eines (anhand von dokumentarisch-faktischem Material verwirklichten) analytischen Dramas wurde schon hingewiesen: Wenn der Zuschauer seinen Mitvollzug dieser Handlungsstruktur in den Blick nimmt, erkennt er, wie sein eigenes inneres Mitgehen dem Sachverhalt einer existenziellen Suchbewegung nach verborgenen, unbewältigten, verdrängten oder vergessenen Lebenstatsachen entspricht – und damit letztlich der Natur seiner Erinnerungsprozesse. Auch in anderer Hinsicht wird die Qualität von Erinnerungsprozessen theatralisch erkundet: *Der Kick* besteht nicht nur im Ganzen weitgehend aus aufgezeichneten Erinnerungen, sondern entscheidend ist, dass diese Erinnerungen von Schauspielern *gesprochen* werden. Indem die Artikulation von Erinnerung selber derartig stark in den Vordergrund gerückt wird, wird diese als Akt hochaktiver individueller Leistung kenntlich gemacht – als willentlich durchgeführte Handlung.

In diesem Punkte berühren sich die Ansätze Veiels mit denen Romuald Karmakars. Auch dieser verzichtet in *Das Himmler-Projekt* radikal auf jede Einspielung des historischen Tondokuments, um durch die Verfremdung den Text selber von den klischeehaften Hörerwartungen zu befreien und durch den Sprechakt Manfred Zapatkas den Zuschauer zu einer originären und intensivierten Wahrnehmung der Rede anzuregen. Anders als Karmakar beschränkt sich Veiel aber nicht auf den einen einzigen Text, sondern er verbindet seine Dokumente mit anderen, um durch die Konstellation dieser verschiedenen Materialien Hintergründe herausarbeiten zu können, die das historische Einzelphänomen deuten. Während Karmakar das Dokument aus dem zeitlichen Kontext herauslöst, integriert Veiel es in einen Entwicklungszusammenhang, der sich dem Zuschauer allerdings nur durch sehr aktive synthetische Interpretationsleistungen erschließt. An diesem Beispiel ist gut erkennbar, wie der Handlungsaspekt sich in Veiels Arbeiten immer wieder nach Innen wendet in eine imaginativ-gedankliche Tätigkeit des Rezipienten.

In dem Anliegen, den Gegensatz zwischen Abbild und Inszenierung, Rezeption und Produktion in der ästhetischen Gestalt aufzuheben geht Andres Veiel über den Dokumentarismus der späten 60er und frühen 70er entschieden hinaus und vollzieht aktiv jene kulturgeschichtliche Wende mit, die in dieser Arbeit als »konstruktivistisch« bezeichnet wurde, obwohl die künstlerischen Ansätze nicht deckungsgleich mit den Po-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sitionen der Philosophie sind. Die Unterschiede zwischen der Ästhetik Veiels und der Filmsprache jener Zeit sind eklatant. Gegenüber der *Chronique d'un été* von Rouch und Morin sind Veiels Interviews z.B. in *Black Box BRD* einerseits viel spontaner und weniger von der Inszenierung überlagert – die Szenen in der *Chronique* wirken z.T. wie gespielt. Andererseits entwickelt Veiel viel stärker eine kompositorische Erzählstruktur, welche die eher illustrativen Elemente des Zeitkolorits in der *Chronique* hinter sich lässt zugunsten einer komplexen historischen Ursachenanalyse unter Verwendung von Archivmaterial, Reenactments, Bildverfremdungen und anderer filmischer Ausdrucksmittel. Auch von Hans-Dieter Grabe unterscheidet sich Andres Veiel durch die wesentlich freiere Verwendung der Interview-Sequenzen zugunsten einer Ergänzung durch vielfältigste Gestaltungselemente. Einem Werk wie *Mendel Schainfelds zweite Reise nach Deutschland* mit seinem Bemühen, einen Menschen und seinen ganzen inneren Reichtum, seine Persönlichkeit und sein Schicksal ohne jede pädagogisierende oder erklärende Lehre dem Zuschauer nahe zu bringen und gleichzeitig weitreichende Einblicke in die Hintergründe der NS-Zeit zu gewähren, ist das Schaffen Veiels tief verwandt. Andererseits bleibt in dem Film die Darstellung durchgehend bei ihrem Protagonisten im und am Zug, Grabe enthält sich konsequent einer motivischen und stilistischen Weiterführung seines Darstellungsgegenstandes. Dadurch beschränkt sich der Film auf diese eine Biographie, während Veiel durch die Kontrastierung oder Parallelisierung mehrerer Biographien auf die zwischen ihnen entstehende Konstellation zugeht und in ihr nach den übergreifenden Zusammenhängen sucht. Die Hinzufügung vom Interview völlig unabhängiger Materialien und Stilmittel hebt seine Arbeiten dabei so grundlegend von denen Grabes ab, dass deutlich wird, inwieweit Veiel schon einer nächsten Generation von Künstlern angehört, die über die intensive Porträtierung einzelner Persönlichkeiten und ihrer geschichtlichen Erinnerung hinausgehen und eine neue Reflexionsebene einnehmen, zu der auch die Untersuchung des Verfahrens der eigenen Bildfindung hinzugehört.

Von Marcel Ophüls' Dokumentation *Das Haus nebenan* unterscheiden sich die Arbeiten Veiels wiederum eher durch ihre Konzentration auf eine spezifische Erkenntnisfrage, die analytisch durchgeführt wird. Ophüls breitet mit seinen Interviews ein eher flächiges als plastisch-konturiertes Gemälde aus, das die schwierige Thematik der Kooperation der Franzosen mit dem Nazi-Regime darstellt. Die Gespräche sind z.T. sehr lebendig und bringen beeindruckende menschliche Leistungen der Résistance genauso ans Tageslicht wie das erschütternde Versagen verschiedener beteiligter Seiten. Der Zuschauer erlebt die Tragödien und Abgründe der damaligen historischen Situation mit und erhält zugleich einen nachhaltigen Eindruck von den Individualitäten, die sich mit diesen Ereignissen z.T. auf Leben und Tod auseinanderzusetzen hatten. Zugleich bleibt die Untersuchung durch ihren quantitativ ausfließenden Duktus insgesamt an der Oberfläche der Ereignisse, die einzelnen Aspekte der Darstellung wirken bisweilen eher zufällig, streckenweise geht es mehr um die Mitteilung von Informationen als um die Herausarbeitung von Ursachenschichten. In einem Vergleich mit diesem in seiner Komplexität der Interviewmontage Veiel sehr nahekommenden Werk wird deutlich, wie stark letzterer seine Motive verdichtet und einer symbolischen Aussagequalität zuführt. Die Protagonisten gewinnen durch dieses Verfahren an Plastizität und individuellem Ausdruck, sie erhalten im Erzählgefüge ein größeres Gewicht. Auch in dieser

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hinsicht lässt sich feststellen, dass Andres Veiel weniger deskriptiv als inszenatorisch arbeitet und seinen Gegenstand eher konstruiert als registriert. Geschichtsaneignung erscheint hier wesentlich mehr als ein produktiver, weniger als ein rezeptiver Vorgang.

Dieser Sachverhalt verbindet Andres Veiel mit dem ästhetischen Paradigmenwechsel seit Ende der 70er Jahre, für den u.a. die Essayfilme Chris Markers, Alexander Kluges oder Harun Farockis stehen. Gerade im Vergleich mit diesen Arbeiten konturiert sich der spezifische Ansatz Veiels noch einmal sehr deutlich. Insbesondere Marker und Farocki weisen in ihrer Ästhetik wesentliche Gemeinsamkeiten auf. Die erwähnten Produktionen *Le fond de l'air est rouge*, *Sans Soleil* und *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* verzichten auf eine dramaturgische Plot-Struktur. Ihre assoziativen Collagen fast unüberschaubaren Bildmaterials bleiben subjektlos – es gibt keine Person, von der erzählt wird, sondern eine Vielzahl von gefilmten, fotografierten oder gezeichneten Menschen erscheinen ausschließlich als Inhalt der montierten Archivalien. Die Darstellung ist ebenso *zeit*los. Bei Marker werden Ereignisabläufe, Verhaltensmuster, argumentative Aussagen, Bildsymbole aus verschiedenen Jahrzehnten nebeneinandergestellt – von politischen Demonstrationen über Kriegsszenarien bis hin zu Interviewsequenzen –, Farocki verbindet und kontrastiert Fotos aus Ausschwitz und Algerien, Dokumente messtechnischer Erfindungen und Filmaufnahmen von Robotern in der Autoindustrie, Flugsimulator und kamerabestückte Taube. Indem in diesen Aufnahmen geradezu archetypische Formstrukturen kenntlich gemacht werden (auf die enge Verwandtschaft dieser Bildgesten mit Aby Warburgs »Pathosformel«-Begriff wurde bereits hingewiesen), wird das filmische Erkenntnisinteresse letztlich von der Analyse historischer Entwicklung auf den Nachweis ahistorischer Verhaltensmuster umgelenkt, die es zu entdecken und zu durchschauen gilt. Wenn Harun Farocki gegenwärtige Wasserforschungstechnik an die Bebilderung von Ausschwitz koppelt, dann ist der Abstand, der dabei zusammengezogen wird, inhaltlich und formal so groß, dass es hier nicht um die Analyse tatsächlicher historisch-ursächlicher Zusammenhänge gehen kann. Die thematische Ausrichtung besteht vielmehr in einer Untersuchung der seit der Aufklärung praktizierten, technisch erzeugten Bildproduktion. Der Film reflektiert damit auch sich selbst. Dies gilt auch für die genannten Arbeiten von Marker: Indem immer wieder Archivbilder aneinander montiert werden, die trotz inhaltlicher Verwandtschaft in ihrem zeitlichen Ursprung, ihrer materiellen Beschaffenheit oder ihrer Gestaltung enorm disparat sind, fällt der Zuschauer ständig aus seiner passiven, konsumierenden Rezeptionshaltung heraus und realisiert, dass der Film selber in diesem Augenblick Bilder produziert. Der Algerienkrieg, der Anschlag auf Rudi Dutschke, die Revolution auf Kuba etc., die in *Le fond de l'air est rouge* fragmentiert angesprochen werden, sind aber nicht selber der eigentliche Gegenstand der Untersuchung.

Hierin liegt ein wesentlicher Unterschied zum Darstellungsinteresse Andres Veiels. Ihm geht es in seinen Arbeiten um historische Ursachenforschung: Wie kam es zur Entstehung der RAF, ihren Haltungen und Handlungen? Warum wurde Alfred Herrhausen zum Ziel eines Attentats? Wie kam es zu dem Mord in Potzlow? Was sind die Ursachen von Gewalt? Die selbstreflexive Frage nach der Realität der eigenen filmischen Bilder versteht Veiel – wie später noch zu zeigen sein wird – als Bestandteil seines methodischen Vorgehens, aber nicht als dessen letzten Darstellungszweck. Völlig frei von einem Bezug auf eine vorfilmische Realität sind auch die Essayfilme nicht. Farocki macht spä-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

testens in den letzten Sequenzen von *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* deutlich, dass es ihm um Ausschwitz selbst geht, und Marker geht so intensiv und gründlich auf die Themen Revolution, Gewalt und Krieg ein, dass wahrnehmbar wird, dass ihm diese Motive auch ein sachliches Anliegen sind. Trotzdem richtet sich bei Ihnen die primäre künstlerische Intention auf die Prozesse der Bildproduktion an sich, während Veiel eine historische Frage klären will. Damit fällt er allerdings nicht in den naiven Realismus früherer konventioneller Dokumentarfilme zurück, sondern gewichtet die Bedeutung des Bild*gegenstandes* anders als seine Kollegen: Er schreibt ihm eine Seinshaltigkeit zu, die diese für sich zunächst in Frage stellen.

Dies betrifft auch den Begriff des Subjekts. Für Andres Veiel bildet es das Zentrum seiner Darstellungen, bei Marker und Farocki fehlt es – abgesehen von den kurzen Momenten bei Marker, in denen die Montage Archivbilder zeigt, die dauerhafter auf den betreffenden Protagonisten verweilen, und abgesehen von den beiden Ausschwitzflüchtlingen Rudolf Vrba und Alfred Wetzler, die Farocki am Ende augenblickshaft als handelnde Individuen sichtbar macht, die unter Einsatz ihres Lebens der Welt einen Bericht abliefern über die Existenz dieses Ortes. Mit den Schauspielern des »Theaterzentrums Akko«, mit Wolfgang Grams und Alfred Herrhausen, Marinus Schöberl, Marcel und Marco Schönfeld, Ensslin, Baader, Vesper sowie Joseph Beuys sind es bei Veiel demgegenüber immer die Subjekte, die nicht nur als ein Teil der Darstellung fungieren, sondern als deren Ziel. Es war bereits darauf hingewiesen worden, dass Veiel das Subjekt als Träger der Geschichte versteht – sowohl einer positivistischen, sich auf das bloße Dokument fokussierenden Ereignisdarstellung als auch einer puren Ästhetisierung künstlerischer Selbstvergewisserung kommt das historische Subjekt jedoch abhanden. Andres Veiel versteht die filmisch ermöglichte Begegnung mit dem personalen Gegenüber als Ausgangspunkt für historische bzw. gesellschaftspolitische Erkenntnis. Er versucht diese Begegnung zu erreichen durch die bereits beschriebenen Qualitäten seiner Interviewgestaltung, aber auch durch die gründliche Erkundung und Darstellung der Details der betreffenden Biographien, die hinter dem Gesprächspartner stehen.

Die Emanzipation vom rein inhaltlichen Gegenstand der filmischen Darstellung verlangt Distanz – hierin liegt der Grund für die ausgeprägt kritische Gestaltungsintention des Essayfilms. Oliver Mayer hebt in seiner Studie über den Archivbegriff bei Chris Marker wiederholt diese Tendenz hervor, Manipulationen durch filmisches Bildmaterial »entweder kritisch [zu] beleuchten oder auch rückgängig zu machen […] und so den Zuschauer für Verfälschungsstrategien [zu] sensibilisieren« (Mayer 2016: 30), und sieht Marker in einer »Tradition der kritischen Analyse«, die »zeitgenössische, evtl. auch bereits historische politische Selbstinszenierungen als solche decouvriert« (ebd.: 109) oder auch »die semantische Verfestigung eines durch gleichförmige Wiederholung in den Massenmedien ikonisch gewordenen Bildes auf[bricht]« (ebd.: 53). Immer wieder fällt der Begriff der »Entlarvung« (ebd.: u.a. 39, 109, 128, 134), die durch verschiedene Mittel wie z.B. der Konfrontation von dokumentarischem und fiktionalem Bildmaterial herbeigeführt wird. Schon in der Betonung der Materialität des Mediums sieht Mayer eine Strategie, Distanzierung herbeizuführen (ebd.: 134). Bei Harun Farocki wird diese Intention in einer Sequenz von *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* besonders evident, in der der Zuschauer gerade erst mit den Gaskammern von Ausschwitz konfrontiert war und plötzlich aus seinen Wahrnehmungen und Gedanken herausgerissen wird, weil

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

an diese Szenen wieder die technischen und völlig alltäglichen, geradezu belanglosen Aufnahmen der Wellenanlage geschnitten werden (1.09.22).

Wir stoßen hier auf ein grundlegendes Dilemma ästhetischer Gestaltung: Um ein Bewusstsein für die Mechanismen der eigenen Bildrezeption erlangen zu können, muss der Zuschauer Abstand nehmen von dem rezipierten Bildinhalt – wodurch zwangsläufig eine Distanz entsteht, die den Zuschauer vom Gegenstand entfremdet. Die Essaykünstler und Andres Veiel bewegen sich auf dieses Problem von verschiedenen Seiten zu. Marker, Farocki und andere betonen gemäß dem Ziel, den Vorgang der Bildgenerierung bewusst zu machen, die kritische Aufgabe des Films, Veiel fühlt sich wesentlich stärker dem Gegenstand verpflichtet, der durch die Bildinhalte thematisiert wird. Für ihn wird die Darstellung diesem Gegenstand nur gerecht, wenn sie – wie z.B. im Falle Traudl Herrhausens – den Zuschauer auch deren Schmerz, die Trauer und ebenso ihre Stärke in der Bewältigung des gewaltsamen Todes ihres Mannes wahrnehmen lässt (siehe Interview am 27.01.2018: 429f.). Wenn er sich sofort im Moment der Darstellung von ihren Emotionen distanzieren würde, um sein kritisches Bewusstsein gegenüber der Wirksamkeit solcher Bilder aufrecht erhalten zu können, würde er ihre Gefühle und damit auch ihre faktische biographische Situation gar nicht erfassen können. Genau darum geht es Veiel aber. Die Identifizierung mit der filmischen Person ist für ihn ein unverzichtbarer Bestandteil ihrer empirischen Wahrnehmung. Auch die gedankliche und emotionale Teilnahme an der brutalen Demütigung des noch jungen Marco Schönfeld durch die Altersgenossen in dem für ihn noch unbekannten Potzlow ist dann nicht mehr ein subjektiver Zusatz zum Rezeptionsgeschehen, sondern wird bewusstgemacht als Teil des dargestellten Gegenstands: Die Gewalt in Potzlow resultiert unter anderem eben auch aus dem Verlust einer solchen Empathiefähigkeit, die die beschriebenen atmosphärischen Realitäten, die das Dorf zunehmend durchdrungen hatten, vielleicht gar nicht erst hätte entstehen lassen.

Das aktive Zugehen auf Gesprächspartner, die im Film interviewt werden, setzt voraus, dass die Darstellung sich nicht auf die Montage von Archivmaterialien beschränkt – ein weiterer Unterschied zu den genannten Essayfilmen. Indem Andres Veiel in seiner Darstellung Subjekte sich selber aussprechen lässt, kann er auch konsequent auf einen Kommentar verzichten. Die Montagen des Essayfilms hätten ohne einen Off-Kommentar oft die Schwierigkeit, dass ihre dokumentarischen Bestandteile auseinanderfallen würden. Es ist bemerkenswert, wie stark die genannten Filme Markers und Farockis mit solchen Kommentaren arbeiten. Zum Teil sind auch diese Texte verfremdend gegen die Inhalte der Bilder gesetzt, also streckenweise ohne vordergründigen Zusammenhang mit ihnen, sodass sie ein freies Spiel zwischen Bild und Text anstoßen. Auch ist der Kommentar z.T. so lyrisch oder assoziativ (siehe dazu Mayer 2016: 116), dass er in sich selber Brüche und Spannungen erzeugt, die weniger eine auktoriale Deutung präsentieren als vielmehr beim Zuschauer Reflexionsprozesse und eigene Urteilsbildung anregen. Trotzdem sind diese Filme häufig auf einen ordnenden Zusammenhang der Kommentartexte angewiesen. Bei Farockis *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* geht das sogar soweit, dass der von einer Frau gesprochene Off-Kommentar dem Zuschauer Deutungen und Wertungen abnimmt, Sachverhalte erklärt und am Ende eine unzweifelhafte didaktische Botschaft formuliert – sekundiert von einer geistigen

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Autorität wie Günther Anders. Eine solche Maßnahme widerspricht offenkundig dem essayistischen Programm, keine vorfilmische Wirklichkeit vorauszusetzen.

Andres Veiel verzichtet konsequent auf einen Off-Kommentar. Natürlich entstehen stattdessen durch die Auswahl und Anordnung der Interviewpartner, durch die formelle Gewichtung ihrer Aussagen, ihre Inszenierung usw. Wertungen. Trotzdem bewirken das Fehlen eines ordnenden Textrahmens, die Kontrastierung z.T. sehr verschiedener Protagonisten und ihrer Positionen oder die Brüche in einer sich vorschneller kausaler Ableitungen entziehenden Szenenabfolge, dass der Zuschauer mit sich selbst konfrontiert und dazu aufgerufen wird, selber eine Ordnung in dem Darstellungsgefüge herzustellen. Wenn in *Black Box BRD* z.B. ehemalige Freunde von Wolfgang Grams dessen vehemente Kritik am Staat beschreiben, montiert Andres Veiel an diese Szenen die Aussage seiner damaligen Partnerin Roswitha, sie habe mit diesen rigorosen moralischen Festlegungen nicht mitgehen können (0.45.10). So muss der Zuschauer die – z.T. ja durchaus nachvollziehbaren – Positionen Grams' und die seiner Freundin gegeneinander abwägen und letztlich selbst beantworten.

Entscheidend für die Ästhetik Andres Veiels ist, dass er trotz jener bewusst herbeigeführten Freiräume bei der Rezeption seiner Filme, trotz Verzicht auf einen Off-Kommentar, teleologische Linearität, didaktische Botschaften etc. seinen dokumentarischen Materialien eine erzählerische Plot-Struktur gibt. Hierin liegt einer der wichtigsten Unterschiede zu den zeitgenössischen Dokumentationen, die parallel zu seinem Filmschaffen entstehen. Weder die essayistischen Produktionen, die auf assoziative Montagen setzen und quasi eine Collage nebeneinanderstehender Bildsequenzen schaffen, noch die Interviewfilme eines Claude Lanzmann oder Volker Koepp enthalten eine derartig stringente dramaturgische Kompositionsstruktur. Andres Veiel möchte die biographische Entwicklung seiner Protagonisten erfassen, die Ereignisdynamik historischer Abläufe untersuchen und dabei analytisch dem Ursachengeflecht der Geschichte auf den Grund gehen – und damit ist er nicht an dem additiven Nebeneinander von Interviews interessiert, das allmählich ein gesättigtes Bild von einer Person oder historischen Situation ergibt, und genauso wenig verfolgt er die in den konventionellen Formaten übliche Präsentation illustrativ eingesetzten Archivmaterials, das durch eine gewisse Quantität der Anschauungsinhalte und durch eine Zusammenhang vortäuschende Chronologie Geschichte erklären soll. Genauso wie die essayistischen Filmkünstler unternimmt er eine Dekonstruktion solcher Scheinzusammenhänge, trotzdem sucht er als Struktur seiner Untersuchung eine narrative Ästhetik, die über die assoziativen Formexperimente des Essayismus hinausgeht. Er knüpft mit einem solchen Ansatz an einen Erzählbegriff an, den bereits 1982 Jörn Rüsen formulierte. Seine Position sei hier noch einmal ausführlicher als an früherer Stelle zitiert: Das Erzählen sei der »für das menschliche Geschichtsbewusstsein maßgebliche geistige Vorgang«, erst durch Erzählen konstituiere sich »menschliches Bewusstsein als Geschichtsbewusstsein und zugleich Geschichte als Inhalt dieses Bewusstseins. […] Erzählen ist eine lebensnotwendige kulturelle Leistung, es ist eine elementare und allgemeine Sprachhandlung, durch die Zeiterfahrungen gedeutet, d.h. auf oberste Gesichtspunkte der bewussten Organisation der menschlichen Lebenspraxis bezogen werden« (Rüsen 1982: 132-135). Veiels ästhetisches Verfahren entspricht den von Rüsen charakterisierten Qualitäten von Erzählung: Grams' Mitgliedschaft in der RAF ist nicht aus systematischen Gesichtspunk-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ten zu erklären, sondern lässt sich nur aus einem biographischen Entwicklungsvorgang heraus verstehen, und das bedeutet: aus einer Zeiterfahrung. Das Gleiche gilt für Herrhausens Aufstieg in die Deutsche Bank und schließlich für seinen Schritt, sich für die Entschuldung der Entwicklungsländer einzusetzen. Solch ein Moment ist das Ergebnis persönlicher Reifungsprozesse, biographischer Schritte, unerwarteter Wendungen und schwieriger Entscheidungssituationen – diese dynamischen, prozessualen Vorgänge erschließen sich keinen allgemeinen Gesetzmäßigkeiten, sondern dem Nachvollzug eines zeitlichen Vorgangs. Die Struktur des Erzählens drängt sich Andres Veiel nicht auf, weil sie erlaubt, eine *Darstellungs*form für die Geschichte zu finden – er kleidet die Geschichte nicht in ein Narrativ ein, um ihren vordergründig unzusammenhängenden Ereignissen den Schein einer Ordnung zu geben oder gar dramaturgisch Spannung zu erzeugen, sondern weil die Struktur der Geschichte selber sprunghaft, dynamisch, spannungsvoll ist, Peripetien enthält usw. Er sucht nach dem von Rüsen angesprochenen »geistigen Vorgang«, der dem historischen Gegenstand erkenntnismäßig gerecht wird.

Andres Veiel kehrt deshalb nicht wieder zum Roman oder zum Geschichtsdrama, also zu einer teleologischen bzw. rein fiktionalen Darstellung zurück, sondern führt die empirischen Materialien auf der Grundlage des bereits thematisierten Montageverfahrens in eine erzählerische Formgestalt zusammen. Die biographischen Darstellungen in *Black Box BRD* weisen beide auf einen gewaltsamen Tod voraus, gehen von Talenten und Intentionen in Kindheit und Jugend aus, zeichnen Krisen nach und schildern folgenschwere Entscheidungen. Die Dynamik der individuellen Lebensziele, die dramatischen Prozesse ihrer Verwirklichungsversuche und auch die Tragik des Scheiterns sind nicht nur diesen Biographien inhärent – der Mitvollzug der Wege eines Wolfgang Grams und eines Alfred Herrhausens erlangt durch das ästhetische Verfahren Veiels eine für den Zuschauer signifikante Bedeutung, weil er an einem Prozess der Suche, des Ringens um Lösungen, der Enttäuschung und Neuorientierung beteiligt wird, den er unter Umständen auch bei sich selbst bzw. in den Ereignissen seiner Zeit wiederfinden kann.

Indem Andres Veiel sich in *Black Box BRD* nicht auf nur eine Biographie beschränkt, sondern den Vergleich zweier Lebensläufe vornimmt, zwischen den so unterschiedlichen Wegen von Herrhausen und Grams Bezüge sichtbar macht und in beiden bestimmte allgemeinmenschliche Entwicklungsgesten herausarbeitet, provoziert er die Frage, ob nicht letztlich die Biographie als solche eine Plot-Struktur im Sinne einer gestalthaften Entwicklungsfigur besitzt, die zu einem Bild werden kann – und damit durch künstlerische Imaginationsprozesse ansichtig zu machen wäre. »Bild« ist für Veiel mehr als das Archivbild – ob Filmaufnahme, Foto, Zeichnung o.a. Das Verfahren, mit dem er solche Archivaufnahmen in die Plot-Struktur integriert und sie durch ihre Position beleuchtet, mit dem er sie ergänzt durch die Erzählungen der Interviewpartner und die darin verbalisierten Erinnerungsbilder und mit dem er sie konfrontiert mit Aufnahmen von Orten oder mit verfremdeten Bildmaterialien wie die Weißblende, Lichtpunkte im nächtlichen Dunkel, grobkörnige Schwarzweiß-Strukturen u.a., verleiht ihnen erst ihre spezifische Semantik. Erst die Komposition dieser sehr verschiedenen Materialien erzeugt das eigentliche »Bild«: Die Gestalt des zwischen den beiden Biographien und in ihrem Umkreis aufleuchtenden historischen Zusammenhangs, der

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mit der Geschichte der BRD verbunden ist. Die Signifikanz der filmischen Darstellung überlässt Veiel nicht dem einzelnen visuellen Signal selbst, sondern er nimmt einen sehr entschiedenen inszenatorischen Gestaltungszugriff vor, mit dem er die unterschiedlichen Ausdruckselemente in die ästhetische Form überführt und ihnen damit ihre jeweilige Bedeutung zuweist. Die Super 8-Aufnahmen aus Spanien sprechen erst durch die Verbindung mit der vorangegangenen Aufnahme aus der Pathologie, Traudl Herrhausens stockende Erzählung durch die Aufnahme vom Autowrack ihres Mannes, die Stromleitungen vor leerem Himmel durch das Wissen des Zuschauers um das vielleicht letzte Treffen der Eltern mit ihrem Sohn. Erst als Bestandteil der gesamten Ausdrucksstruktur des Films wird das Einzelbild zum Zeichen.

Hierin besteht der Unterschied zu Walter Kempowskis *Echolot*, in dem die Zusammenstellung von Dokumenten trotz vieler wertvoller, historisch äußerst signifikanter Passagen an einzelnen Stellen so ausfließend und formlos wird, dass es zu semantischen Missverständnissen und fehlender interpretatorischer Konturierung kommt, die verhindern, dass bestimmte Personen und Ereignisse ihren Inhalt »preisgeben« können – so Kempowskis eigener Anspruch – und transparent werden für ihren historischen und biographischen Hintergrund (siehe Kap. IV.3.2.4.2.1.). Veiel sucht das entschiedenere Narrativ und die gezieltere Fokussierung auf einzelne historische Individuen, um die Zusammenhänge freilegen zu können.

Dieser kompositorische Ansatz ist nicht zu verwechseln mit der Montagetechnik Eberhard Fechners. Veiel instrumentalisiert seine Interviews und sein Bildmaterial nicht, um sie willkürlich zu sezieren und nach den Ansprüchen einer von ihm selbst intendierten Aussage zu einem eigenen Text neu zusammenzusetzen. Die kompositorische Gesamtstruktur unterwirft sie nicht einer übergeordneten Semantik, sondern sie hebt sie umgekehrt in ihrer eigenen Ausdrucksqualität durch die Verbindung mit den anderen Elementen besonders hervor. Es geht durchaus um das individuelle Schicksal einer Traudl Herrhausen, aber durch die erwähnten Sequenzen, mit denen ihre Interviewpassagen verbunden werden, vertieft sich die Wahrnehmung ihrer Situation. Die Super 8-Aufnahmen von Wolfgang Grams in Spanien dienen nicht nur als Vehikel einer lückenlosen biographischen Chronologie, sondern erlauben eine sehr nahe Wahrnehmung dieses Menschen, seines Naturells und seiner Träume, die auch die Träume fast einer ganzen Generation waren. Diese dokumentarischen Materialien und Interviewsequenzen werden nicht einem außer ihnen liegenden Zweck oder den Notwendigkeiten eines eigentlich gemeinten Narrativs unterworfen, sondern erst durch die kompositorische Gesamtstruktur gewürdigt und in ihrem Ausdruckspotenzial sichtbar gemacht. In diesem Sinne, nicht im traditionellen Sinn »erfundener« Inhalte, ist *Black Box BRD* eine Erzählung.

Auch in *Der Kick* ist keine Zeile erfunden. Andres Veiel ordnet die Dokumente aber so an, dass die Darstellung die Bewegung einer intensiven Suche nach den in der Vergangenheit liegenden Ursachen auslöst. Die ästhetische Figur dieser Suchbewegung trägt Merkmale der Struktur eines analytischen Dramas. Den Anfang bildet die Mitteilung der Mordtat bzw. ihrer Entdeckung. Die gesamte weitere Handlung bringt dann sukzessive die konkreten Umstände der Tat und schließlich deren historische Untergründe ans Tageslicht. Veiel sucht diese literarische Struktur also nicht, um für seine Inhalte

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

eine fesselnde Darstellungsform zu finden, sondern weil sie den Prozessen entspricht, durch die Erinnerung entsteht.

Wie vollzieht sich Erinnerung? Diese für die Geschichtsforschung entscheidende Frage wird in den Werken von Andres Veiel immer selbst mitreflektiert und bildet die Grundlage für seinen Ansatz historischer Dokumentation.

Von zentraler Bedeutung für die Aktualisierung geschichtlicher Erinnerung ist für Veiel das Gespräch. Das Interview erfährt in seinen Projekten eine sehr bewusste ästhetische Ausgestaltung, die es ermöglicht, dass seine Protagonisten zu intensiven Erinnerungsprozessen angeregt werden. Ganz im Sinne Runges, Grabes oder auch Lanzmanns befreit er die Gespräche aus einem teleologischen und auktorial kommentierten Narrativ, in dem Interviews nur als Beglaubigungen oder Illustrationen einer bereits vorausgesetzten historischen Auffassung fungieren. Wie seine Vorgänger nimmt er sich viel Zeit für die Äußerungen seiner Gesprächspartner. Dem Zuschauer wird abverlangt, sich langen, komplizierten und mitunter auch zähen Prozeduren auszusetzen, in denen sich die Interviewpartner z.T. mühevoll aussprechen. Wie schon Hans-Dieter Grabe in *Mendel Schainfelds zweite Reise nach Deutschland* gesteht ihnen Andres Veiel zu, sich nicht in wenigen Sekunden klar, gradlinig, unemotional und reflektiert äußern zu müssen, sondern sich Zeit zu lassen, nach Worten zu suchen, spontan zu reagieren und damit auch ihre Person ins Spiel zu bringen. Dieses Vorgehen verdankt sich Veiels Interesse an diesen Menschen und zugleich dem Wissen, dass solche Interviewabläufe den tatsächlichen erinnerungspsychologischen Prozessen entsprechen, durch die Vergegenwärtigung von Geschichte möglich wird. Das Stammeln, Zögern, Schweigen, schmerzhafte Ringen um Worte versteht Veiel nicht als überflüssiges Nebengeschehen, das man am Ende aus der Darstellung herausschneidet, sondern als die eigentliche Substanz der historischen Untersuchung – wie sie Henri Bergson bereits 1896 beschrieben hat: Der Erinnerungsakt sei »eine sich herantastende Tätigkeit, ähnlich dem Einstellen eines Photoapparats. Unsere Erinnerung aber verbleibt noch im virtuellen Zustand; wir versetzen uns so lediglich in die Lage, sie zu empfangen, indem wir die geeignete Haltung einnehmen. Nach und nach tritt sie in Erscheinung, wie ein sich verdichtendes Nebelgewölk; vom Virtuellen geht sie in den aktuellen Zustand über« (Bergson 2015: 172). Erinnerung entsteht nicht – das hat die vorliegende Untersuchung immer wieder gezeigt – durch lineare, bewusst gesteuerte Reflexionstätigkeit, sondern sie ist zyklischer Natur, d.h. sie weicht nach anfänglichen Formulierungen auf andere Inhalte aus, lässt den ersten Erinnerungsmoment wieder fallen, um plötzlich zu diesen Bildern zurückzukehren usw. Diese Prozesse verlaufen meist assoziativ, unsystematisch, um dann oft von einem momenthaften Aufsteigen eines Erinnerungsbildes überrascht zu werden, in dem sich entscheidende Zusammenhänge aussprechen können. Diese Vorgänge sind für Andres Veiel ein Leitgesichtspunkt seines ästhetischen Verfahrens, weil sie der Struktur historischer Reflexion entsprechen. Er beschränkt diesen Ansatz allerdings nicht auf die Gestaltung von Interviews, sondern wendet ihn auf die Kompositionsstruktur seiner Filme überhaupt an. Diese zeichnen sich durch eine diskontinuierliche, immer wieder die Chronologie umkehrende, »elliptische« Montage genauso aus wie durch die Verflechtung disparater Bildinhalte oder eine Verlangsamung der Darstellungsdynamik zwecks Schaffung von gedanklichen und auch emotionalen Freiräumen, in denen der Zuschauer genauso wie der sich Erinnernde die Möglichkeit er-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hält, Eindrücke zu verarbeiten, nach bislang Übersehenem zu suchen, in Erinnerung und Gedankenbildung neu anzusetzen. Der Erinnerungsprozess selbst ist Movens und Strukturvorlage der ästhetischen Bildgenerierung.

Erinnerung artikuliert sich maßgeblich als Bild. Deshalb sind Veiels Arbeiten von einer ausgeprägten Auseinandersetzung mit einem adäquaten Bildbegriff gekennzeichnet. Auch hier reichen seine Fragen bis in die Jugend zurück, in der er gemalt und Aktions-»Bilder« produziert hat. Die hierbei entstehenden Erfahrungen haben sich über das Theater schließlich in den Film als Bild-Medium transformiert. Die Bildauffassung Andres Veiels ist eng verwandt mit dem Symbolbegriff Goethes. Nicht nur einzelne Einstellungen, sondern die Werke in ihrer jeweiligen Gesamtstruktur besitzen die Eigenschaften, die Goethe beschrieben hat, als er dem Symbol die Qualität zuschrieb, Zusammenhänge in einem »geistigen Spiegel« zu einem Bild »ins Enge zu ziehen« und quasi mikrokosmisch deren Gebärden so charakteristisch zu vollziehen, dass sie zum Ausdruck jener in der empirischen Einzelerscheinung eigentlich nicht erscheinenden ursächlichen Hintergründe werden – wodurch das »Besondere« in die Lage kommt, das »Allgemeine« zu »repräsentieren«. Die Ästhetik Veiels gelangt zu äußerst verdichteten Bildern, die im sinnlichen Material allgemeinmenschliche Erfahrungen vermitteln. Schon die Titel besitzen diese Eigenschaft – die »Black Box« und der »Kick« konnten in ihrer ausgesprochen weitreichenden Semantik und Verweiskraft beschrieben werden, genauso eine Fülle einzelner Bilder vom »weinenden« Puppenkopf über die Gartenhütte Böhs und das Autowrack Herrhausens bis zu der gequälten Abwehrhaltung Marcos oder den Szenarien trostloser Langeweile in der sozialen Ödnis Potzlows.

Diesen Bildbegriff versteht man aber nur richtig, wenn man ihn über den gewöhnlich mit »Bild« gleichgesetzten, an die visuelle Einzelaufnahme geknüpften Bild*inhalt* hinaus erweitert auf die Gestalthaftigkeit von Strukturen und ihre gestische Sprache, die erst die eigentliche Verweisqualität verbürgt. So werden die Vergleichsstruktur zwischen Herrhausen und Grams, die Biographien als solche, die Abfolge der Mercedes-Fahrten, die analytische Suchbewegung in *Der Kick*, die Ereignisse im Potzlow der Nachwendezeit zum Bild – und das ist nur möglich, weil diese Strukturen als prozessuale Figur selber in ihrer gestischen Gestalt erfasst werden können. Die Mercedes-Kolonne ist eben nicht nur ein »Zeichen« für Macht und kapitalistischen Habitus, sondern sie wird signifikant durch die differenzierte Beschreibung der Einzeletappen dieses Motivs und durch die Verbindung dieser Etappen zu einer nur innerlich anschaubaren Sinnfigur: dem biographischen Weg zwischen Morgen und Nacht, Leben und Tod – einem Weg, der in den neun Sequenzen qualitativ mitbeschrieben wird.

Der Symbolcharakter der Bildfindungen Veiels ist für den Zusammenhang der vorliegenden Arbeit deshalb so wichtig, weil die Erinnerungsforschung, wie dargestellt, inzwischen explizit die Bedeutung symbolischer Bilder für den Erinnerungsprozess aufgezeigt hat. Es sei an die Untersuchungen Aleida Assmanns erinnert, die an verschiedenen Beispielen des 19. und 20. Jahrhunderts ansichtig gemacht hat, dass zu Symbolen verdichtete, also besonders zeichenhafte, auf Zusammenhängende verweisende Bilder entscheidende »Stabilisatoren« von Erinnerungen seien – mit Bezug auf Aby Warburg spricht sie von einer »energetischen Reaktivierung«, die der Grund für die Durchschlagskraft von Symbolen sei: Diese seien gekennzeichnet durch einen »ambi-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

valenten Überschuss«, der sie zu einer »Energiekonserve« werden lasse (Assmann 2009: 226). Christoph Hamann spricht in Anlehnung an Jan Assmann und Aby Warburg ähnlich von einer »mnemischen Energie«, die von »Schlüsselbildern« ausgehe: Ihnen sei eine »auffällige Komposition« zu eigen, deren Struktur verantwortlich für die Wirkung dieser Energien sei (Hamann 2007: 49). Wenn hinsichtlich rein deskriptiv registrierter, quasi »fotografischer« Bilder immer wieder von »Abbildern« gesprochen wurde, dann lässt sich das Symbol als »Sinnbild« verstehen. Die wiederholten Beschreibungen der Kraftwirkung solcher Bilder heben sie deutlich vom »Abbild« ab. Die Gründe für ihre »Energie« sind darin zu suchen, dass sie über den bloßen empirischen Einzelinhalt hinausragen, ihm etwas hinzufügen, das ihn auflädt mit Bedeutung und einer Verbindung mit umfassenderen lebensweltlichen und existenziellen Realitäten. Der Betrachter findet sich selbst in solchen Bildern wieder und damit gehen von ihnen auch wesentlich stärkere Emotionen aus als von gewöhnlichen Wahrnehmungsbildern. Insbesondere aber die Gefühle sind maßgebliche Träger oder Auslöser von Erinnerungen.

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum Walter Benjamin von einem »Kristall des Totalgeschehens« spricht (Benjamin GS, Bd. V/1: 575). Die historischen Ereignisse können als reduzierte Ausschnitte eines Zusammenhangs selber keine Auskunft über diesen geben und ihre chronologisch-lineare Abfolge wird immer nur einen Schein von Zusammenhängen vortäuschen. Geschichte ist – um noch einmal das Zitat zu bemühen – »nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt«, zu erfassen (Benjamin 2015: 143). Was hier mit »Bild« gemeint ist, lässt sich nur nachvollziehen, wenn man jenes Motiv des »Kristalles« eines »Totalgeschehens« nachvollzieht – als eine Metapher für die konzentrierte Ausdrucksgestalt eines Zusammenhangs. Bezeichnenderweise gelangt Gilles Deleuze später dann zu der Formulierung des »Kristallbildes«, um Filmbilder zu charakterisieren, an denen der Zuschauer Zeit und damit Geschichte wahrnehmen kann (Deleuze 1997: 95ff.).

Die Filme Andres Veiels zeichnen sich immer wieder durch diese Qualität der charakteristischen, auf das Wesentliche verdichteten, in die Tiefenschichten menschlicher Existenz hineinführenden Bildlichkeit aus, die den Zuschauer emotional und gedanklich nachhaltig bewegt und jene auch für das historische Erkennen entscheidende mnemische Energie freisetzt. Wenn in *Balagan* die Jüdin Madi das Horst Wessel-Lied singt oder der Palästinenser Khaled seinem jüdischen Publikum von dem Satz seines Lehrers erzählt: »Schade, dass Hitler nicht das ganze jüdische Volk vernichtet hat«, oder wenn in *Black Box BRD* an die Schilderung der Enttäuschungen und Ohnmacht von Wolfgang Grams die Aufnahme des aufgebarten Holger Meins und die Antwort des Bundeskanzlers auf diesen Tod montiert werden, dann erlebt der Zuschauer für einige kurze und äußerst bedrängende Momente die Wirksamkeit von Geschichte – und diese Momente lösen in ihm eine verstärkte Erinnerungstätigkeit aus. In *Der Kick* legt die Schilderung der Gewalteskalation in der Tatnacht radikal ein Kernproblem gegenwärtiger Zivilisation frei, plötzlich zeigt sich aber, dass in diese Nacht die Geschichte der DDR und der Nachwendezeit hineinwirkt, und zuletzt bringt eine einzige entsetzliche Erinnerung an den Tod des Großvaters zum Vorschein, welche Rolle für all diese Geschehnisse die Katastrophe des 2. Weltkriegs spielt. Wieder stößt das Erlebnis einer Szenenabfolge mit ihren symptomatischen Bildern beim Zuschauer eine intensive historische Erinnerungsanstrengung an.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Vor dem Hintergrund eines solchen Bildbegriffes, der nicht nach einer ästhetisierenden *Darstellungs*form sucht, sondern das historische Ereignis selber als bildhafte Ausdrucksgestalt erfasst, die auf den ihr zugrundeliegenden Zusammenhang verweist, vergleicht Andres Veiel die Aufgabe künstlerischer Geschichtsreflexion mit einem Seismographen: »Ein Seismograph erfasst ja feinste Bewegungen, die sonst manchmal sogar der Mensch – selbst wenn er sehr sensibel ist – nicht erfasst. D.h. das ist – jetzt überspitzt – das Gerät oder der Ausdruck für eine Vorrichtung von Wahrnehmung, kleine Beben zu erfassen, die möglicherweise ein großes Erdbeben entweder ankündigen oder einem großen Erdbeben nachgehen, d.h. mit diesem Erdbeben entstehen Krater, es entstehen Risse, und meine Vorstellung ist, in diese Risse reinzugehen und damit in die tieferen Schichten vorzudringen. Meine Arbeit begreife ich als eine Art von Forschungsreise, d.h. es gibt immer bestimmte Phänomene, die in der Wirklichkeit auftauchen, die auch sehr schnell scheinbar erklärt und beschrieben sind, und ich sehe meine Arbeit darin, in gewisser Hinsicht die Zeit nochmal anzuhalten, Fragen zu stellen, Tiefenbohrungen sozusagen an diesen Phänomenen anzustellen, ins Ursachengestrüpp, in Wirkungsgeflechte reinzugehen« (Veiel in von Boehm/Lieb 2009).

Mit der Metapher des Seismographen weist Andres Veiel darauf hin, dass er Geschichtsreflexion als eine Tätigkeit versteht, in der das forschende Bewusstsein die empirische Erscheinungsform der historischen Ereignisse noch nicht für den ganzen Gegenstand der Geschichte hält, sondern sie als Signale auffasst, die in tieferliegende Hintergründe hineindeuten, durch die Geschichte erst Gestalt annimmt. In seinem Kommentar zu *Der Kick* greift Veiel zu einer anderen Metapher: Die Tat selbst (der Mord in Potzlow) sei wie ein »Fettauge«, das auf einer trüben Suppe schwimme – »aber man kann eben nicht nur das Fettauge jetzt analysieren, sondern muss die Suppe mit genauso schmecken […]. Und das geht eben nicht, indem ich irgendwelche Zitate zusammenklaube, sondern das geht nur dadurch, dass ich selbst in diese Suppe hineinsteige« (Veiel 2005a: 05.06). Nicht die additive Kompilation von Materialien und der durch sie repräsentierten Ereignisse erfasst Geschichte, sondern diese erfordert für Veiel eine Erkenntnis, die die empirische Erscheinung als symptomatischen Hinweis auf die in ihnen verborgenen Zusammenhänge versteht. In dieser Hinsicht zeigt sich sein Ansatz trotz der oben skizzierten Unterschiede eng verwandt mit Walter Kempowskis *Echolot*. Die Titelmetapher und das mit ihr überschriebene historische Untersuchungsverfahren verweisen in auffallend ähnlicher Weise wie Veiels Methodik auf ein Verständnis des geschichtlichen Phänomens, das durch eine »hörende« (nach innen gerichtete, gestisch beobachtende) und zugleich interpretierende Erkundung der unter der Oberfläche liegenden Ursachenschichten in der empirischen, aber zeichenhaften Einzelerscheinung den Zusammenhang aufsucht.

Dieser methodische Blick auf die Geschichte fließt in die Struktur der Erzählung ein und überträgt sich unweigerlich auf den Zuschauer. In *Der Kick* beziehen sich die Erinnerungen der Beteiligten – von Marinus' Mutter bis zu den Tätern – zunächst auf die Tat bzw. auf die Biographien der betroffenen Personen. Sehr schnell teilt sich in diesen Schilderungen aber ein Untergrund mit, der zeitlich weiter zurückführt, selber noch gar nicht ausgesprochen wird, aber äußerst wirksam ist. Dann setzen die ersten Szenen ein, in denen sich einzelne Gesprächspartner über weiter zurückliegende

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Zeiten äußern, und allmählich dringt eine Vergangenheit ans Tageslicht, die ihre beherrschende Wirksamkeit in der Gegenwart preisgibt.

Die Auseinandersetzung mit den Prozessen des Erinnerns wirft unweigerlich Fragen nach dem Umgang mit der Zeit auf. Um den Zuschauer zu einer aktiven Erinnerungstätigkeit anstoßen zu können, muss dieser zu einer bewussten Wahrnehmung von Zeit gelangen, denn sonst nimmt er die bloße Gegenwart für die ganze Realität und erfährt keinen Anlass, eine Bewegung zu vollziehen, die ihn von dieser Gegenwart aus in andere Zeitschichten führt. Andres Veiel provoziert den Zuschauer mit sehr differenzierten Mitteln zu einer solchen Zeiterfahrung. Dazu gehört nicht nur die erwähnte Zeitumwendung bei den in *Black Box BRD* dargestellten Biographien durch Voranstellung ihrer Todesumstände – in *Der Kick* geht die Montage noch weiter, indem sie die Gesamtstruktur der Darstellung umfasst: Andres Veiel zielt hier auf eine komplette Umkehrung der gewohnten Zeitwahrnehmung, indem er die Sequenzen, in denen Gesprächspartner Erinnerungen artikulieren, so montiert, dass sie sich inhaltlich von der Gegenwart sukzessive in die Vergangenheit zurückbewegen. Hier vollzieht die Gesamtkomposition die Aktivität der Erinnerung nach, und das Ergebnis ist eine geradezu kathartische Bewegung in die Ursachenschichten der historischen Entwicklung.

Immer wieder nimmt Veiel auch in kleineren Szenen solche Umwendungen vor. Damit reißt er den Zuschauer von einer unbewussten Bindung an die fortlaufende Chronologie los, die ihn die Zeit als solche gar nicht erleben lässt, weil sein Bewusstsein in der Chronologie mitläuft. So bewirkt auch eine Vielzahl von markanten Brüchen in der Kontinuität der Handlung bzw. der historischen Darstellung eine Konfrontation mit der Unmöglichkeit, kausale Herleitungen oder teleologische Deutungen auf die dargestellten Biographien und die Geschichte anzulegen. Sprünge in der Chronologie deuten darauf hin, dass diese nicht die einzige Erscheinungsform von Zeit ist, sondern dass das biographisch und historisch Neue aus einer der Empirie verborgenen Zeitschicht zu entspringen scheint, die sich nicht in einem additiven Nacheinander erschöpft.

Bemerkenswert ist in dieser Hinsicht die Montagetechnik in *Beuys*: Andres Veiel verleiht hier mit seinen Editoren der gesamten Darstellung einen übergeordneten gestalterischen Rahmen, indem er die fotografischen und filmischen Archivbilder immer wieder ausgehen lässt von einer Kamerafahrt über zahlreiche aneinandergefügte Kontaktbögen, um sich zuletzt auf eine von tausenden möglichen Aufnahmen zu fokussieren und sie aufzurufen – danach aber wieder auf diese überschauartige Ebene des gesamten Bildfundus zurückzukehren. Diese Kontaktbögen wirken insofern wie ein überzeitliches Erinnerungstableau, das nicht chronologisch ist, sondern erst im Moment des Zugriffs auf einen einzigen Bildinhalt und die sich an ihn anschließende Szenenabfolge in die Dimension des Zeitlichen eintritt. Damit gelangt der Zuschauer zu dem Eindruck eines historischen Gedächtnisses, das alle Ereignisse der Vergangenheit als simultane Inhalte aufbewahrt – man fühlt sich an Deleuzes Formulierung eines tieferliegenden »Gedächtnis[ses] der Welt« erinnert, aus dem erst Zeiterforschung möglich werde (Deleuze 1997, *Kino* 2: 58) – und erst durch die individuell vollzogene Aktualisierung eines der vielen Bilder dieses in die Kategorien von Raum und Zeit überführt, die Erinnerung also in den gegenwärtigen Lebenszusammenhang hineinruft.

Die Bewegung durch die Zeit setzt die Erfahrung von Zeit*differenz* voraus. Gilles Deleuze hat mit dem Begriff des »Zeit-Bildes« darauf hingewiesen, dass diese Differenz

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

erlebbar gemacht wird durch eine Doppelung zweier sich zeitlich widersprechender Bilder. Veiels Arbeiten enthalten eine Fülle solcher Bilder – so z.B. in *Black Box BRD* die Montage der aktuellen, äußerst realistischen Aufnahme von Rainer Grams auf dem Bahnsteig von Bad Kleinen, der kurzen Pathologie-Sequenz und schließlich der Super 8-Aufnahmen aus Spanien – durch diese Konfrontation zweier weit auseinanderliegenden Zeitschichten teilt sich der Abstand der Jetzt-Zeit zur Vergangenheit und damit die Realität von Zeit mit. Gerade an den Spanien-Bildern in ihrer Koppelung mit den vorangegangenen Aufnahmen kann besonders eindrücklich erlebt werden, wie ein solches Zeitbewusstsein zum Katalysator von Erinnerung werden kann. Indem der Abstand eines originellen, heiteren und hoffnungsvollen jungen Menschen zu dem Bild des gewalttätigen Terroristen erfahrbar wird, entsteht schlagartig der erschütternde Eindruck einer Erinnerung nicht nur an seine äußere jüngere Erscheinung, sondern an den eigentlichen Menschen mit seinen ursprünglichen Anlagen und Intentionen. Man erinnert sich gewissermaßen an den Menschen, der Wolfgang Grams hätte sein können.

An der vom filmischen Bild ausgelösten Zeitwahrnehmung ist ganz wesentlich die Materialität der Aufnahmen beteiligt: Es sei noch einmal an die starke Wirkung von Alterungsspuren, grober Körnung oder Fehlerhaftigkeit älteren Filmmaterials erinnert, die eine Atmosphäre der zeitlichen Ferne und überlagerter Wahrnehmung vermitteln. Auch hier ist wieder entscheidend, dass die Archivalien diesen Ausdruck nicht einfach von selbst an sich haben, sondern erst die gezielte ästhetische Ausgestaltung – z.B. durch die Kontrastmontage mit gestochen scharfen, modernen Aufnahmen – ihre Aktualisierung herbeiführt. So entsteht eine zeitliche Differenzwahrnehmung zwischen den modernen, klaren Bildern und dem Archivmaterial, aus der der Eindruck von allmählich und unkontrolliert aufsteigenden Erinnerungsbildern resultiert, die sich schrittweise aus einer verschleierten, also vergessenen Vergangenheit herauslösen. Auch die sich langsam aus einem fast schwarzen Rahmen an die zunächst kaum erkennbaren, aber hellen und in der Mitte platzierten Aufnahmen von den Leichen und zerstörten Autos nach der Schleyer-Entführung heranzoomende Kamerabewegung wirkt gerade durch die verwackelte und grobkörnige Bildqualität in Verbindung mit dem Bildinhalt wie eine langsam heraufdämmernde historische Erinnerung und lässt unweigerlich an die Äußerung Bergsons denken, der Erinnerungsakt sei »eine sich herantastende Tätigkeit« – »ähnlich dem Einstellen eines Photoapparats« –, durch die die Erinnerung aus ihrem virtuellen Zustand »nach und nach […] wie ein sich verdichtendes Nebelgewölk« in Erscheinung trete.

Wenn Andres Veiel das Ende eines chronologischen Prozesses – den Tod Grams', Herrhausens und Marinus Schöberls – jeweils an den Anfang seiner Erzählung stellt, so hat das wesentliche Konsequenzen für das Rezeptionsverhalten des Zuschauers. Die Konfrontation mit dem tragischen Ereignis gleich zu Beginn hat zur Folge, dass im Zuschauer eine Frage entsteht – und von dieser geht ein Antrieb aus, in einen Erinnerungsprozess einzutreten. Veiels Arbeiten sind immer von einer unbedingten Notwendigkeit motiviert, eine sich in der aktuellen Gegenwart existenziell aufdrängende Frage mit aller – auch biographischen – Konsequenz zu klären. Die Geschichte der RAF, die Frage nach einem effektiven und zugleich gerechten Wirtschaftssystem, die Gründe für den exzessiven Ausbruch von Gewalt bewegen Veiel so nachhaltig, dass er mit

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

den Mitteln der Kunst nach Antworten sucht. Historische Erinnerung geschieht für ihn nicht aus ästhetischem oder wissenschaftlichem Selbstzweck, sondern verdankt sich dem Drang nach gesellschaftlicher Intervention durch Ursachenforschung.

Historische Erinnerung bezieht für Andres Veiel ihren Auftrag also aus den Lebensvorgängen und Problemstellungen der aktuellen Gegenwart. Sein Filmschaffen ist Ausdruck der Überzeugung, dass solche Erinnerungsprozesse nach ästhetischen Methoden verlangen – denen im selben Moment eine gesellschaftliche Verpflichtung zukommt. »Was soll denn Kunst, wenn nichts dabei herauskommt?« – diese beuyssche Frage versteht Veiel nicht als ironische Provokation, sondern nimmt sie beim Wort: Kunst – und damit auch seine historischen Arbeiten – bezieht für ihn ihre Daseinsberechtigung daraus, dass sie etwas bewirkt. Als er als Psychologiestudent in der Haftanstalt Tegel mit den Inhaftierten zunächst malen wollte, ein Rollstuhlfahrer aber plötzlich die Farbe auf seine Räder schmierte und damit dann im Hin- und Herpendeln zwischen den Wänden das ausgelegte Papier »bemalte«, wurde ihm klar, »dass wir nicht Bilder malen, sondern eine Übersetzung für die unterdrückte Motorik finden mussten« (zit. in Lenssen 2019: 21f.) – dieser Moment markierte den Ausgangspunkt für das Theaterprojekt, in dem es darum ging, durch künstlerisch veranlasstes Handeln therapeutische Wirkungen zu erzielen. Inka Köhler-Rechnitz – Veiels Heldin in *Winternachtstraum* – spielte am Ende tatsächlich auf der Bühne in Görlitz: Ein realer Lebenstraum erfüllte sich, der künstlerische Akt gestaltete die Biographie seiner Protagonistin mit. Für *Black Box BRD* initiiert Veiel eine Jubiläumsfeier der ehemaligen Mitschüler Herrhausens in der NSDAP-Schule Feldafing. Der soziale Vorgang dieser Aktion als solcher ist hierbei nicht mehr zu trennen von der wissenschaftlichen Rechercheabsicht des Regisseurs – wie auch die Interviews mit Traudl Herrhausen am Ende nicht nur einer Informationsvermittlung dienen, sondern für die Witwe zugleich zu einer produktiven Aufarbeitung des Schicksals ihrer Ehe wird. Die mit Gesine Schmidt durchgeführten Vorarbeiten zu *Der Kick*, die gemeinsame Formulierung des Stückes und die Begleitung der sich nach dem Projekt ergebenden Prozesse bilden einen Höhepunkt in dem sozialen Anliegen Veiels. Die vielen Gespräche mit den Tätern, ihren Eltern, Freunden und Nachbarn waren auch unabhängig von der letztendlichen Gestalt des Stückes bzw. Films für viele Beteiligte biographisch so wichtig, dass sie einen wesentlichen Bestandteil dieses Kunstwerkes darstellen. Die therapeutische Dimension des Gesprächs hat sich für Andres Veiel im Laufe seines künstlerischen Schaffens gänzlich von dem engen Kontext seiner psychologischen Ausbildung abgelöst und ist zu einem Zentralmotiv seiner Arbeit geworden, und wenn das Ehepaar Schönfeld nach Abschluss des *Kick*-Projekts nachfragte, wann Veiel denn wieder zu ihnen komme (siehe Veiel in Nikolas E. Fischer 2009: A4), hat sich dieser Ansatz auch sichtbar in den Reaktionen der Betroffenen niedergeschlagen. Das Verantwortungsgefühl Veiels gegenüber den am Projekt Beteiligten führte zu unterschiedlichen Versuchen, sich für die Gestaltung der sozialen Zukunft des Ortes bzw. seiner Protagonisten zu engagieren: So setzte er sich für eine Initiative für Häftlinge ohne Ausbildung ein, um Marco Schönfeld zu ermöglichen, eine Lehrstelle zu erhalten und eine Lebensperspektive zu gewinnen (Lenssen 2019: 53); erfolglos blieb der Versuch, eine Einrichtung für arbeitslose Jugendliche zu gründen (ebd.: 54; siehe ebenfalls das Interview am 27.01.2018: 422). Lange Zeit hat Veiel noch mit dem Ehepaar Schönfeld gesprochen und Marcel im Gefängnis besucht (Nikolas E. Fischer 2009: A 24).

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

An diesen Beispielen bestätigt sich die Bedeutung des von Joseph Beuys formulierten Motivs der »Sozialen Plastik« für Andres Veiel. Vor dem Hintergrund der Ideen Beuys' über die Realität sozialer Wärmeprozesse ist es tatsächlich bemerkenswert, welche Wirkung Veiels Arbeit auf die Menschen in Potzlow gehabt hat. Er hat selber beschrieben, wie verhärtet und verschlossen die Bewohner zunächst waren und wie sie jeden Versuch, sich ihnen mit Gesprächsanfragen zu nähern, abgewehrt haben. Durch seine Haltung und die empathische Art seiner interessierten und zugleich respektvollen Zuwendung ist es ihm dann aber doch gelungen, eine Vertrauensgrundlage zu schaffen, die dazu geführt hat, dass sich das Dorf schließlich öffnen konnte. Diesem und auch den früheren Projekten gingen immer lange Phasen von Vorgesprächen voraus, die Vertrauen schufen und dem Gesprächspartner signalisierten, dass die künstlerische Arbeit sie nicht instrumentalisierte, sondern sie selber meinte, also aus einem Interesse an ihrer Person und ihren Erfahrungen entstammte. Diese Vorgänge flossen dann in die filmische Darstellung ein und beteiligten den Zuschauer nun an genau diesem Prozess der Artikulation höchst persönlicher Erlebnisse, Erinnerungen und Gedanken der Protagonisten.

Diese Qualität der durch Vertrauen sich bildenden, offenen und zugleich produktiven Gesprächssituationen kennzeichnet auch die Filme Volker Koepps. Obwohl *Uckermark* sogar dieselbe Region und Zeitsituation wie *Der Kick* behandelt, unterscheiden sich diese beiden Darstellungen allerdings erheblich. Koepp unternimmt letztlich eine breite, mit großem erzählerischen Atem ausgeführte, z.T. lyrische Beschreibung dieses Kulturraums. Sein Ansatz ist insofern deskriptiv – er vollzieht eine stille Beobachtung von Landschaften und Menschen, die trotz ihrer sehr individuellen Schicksale wie Bestandteile eines großen Gesamtgemäldes wirken. Auch Koepp ist existenziell an der Geschichte interessiert – sie ist der Hauptgegenstand seiner Filme. *Uckermark* zeigt aber, dass diese historischen Prozesse eher im Sinne der Ausleuchtung einer Longue durée dargestellt werden, die große Entwicklungsrhythmen umfasst, dabei aber eine leicht nostalgische Tingierung erhält. Die Perspektivlosigkeit vieler von Stellenabbau und Arbeitslosigkeit betroffener Menschen wird eindrücklich geschildert, aber nicht einer konkreten Ursachenanalyse unterzogen. Es geht mehr um die Schilderung von Zeitkolorit, weniger um die Beantwortung historischer Fragen. Hierin liegt der Unterschied zu Andres Veiel: *Der Kick* reicht historisch nicht so weit zurück wie *Uckermark* und erfasst die Langzeitdimensionen der Geschichte dieser Region nicht. Stattdessen interessiert sich das Projekt für eine Einsicht in die aktuell sich geltend machenden gesellschaftlichen Zusammenhänge und ihre konkreten Gründe. Ausgangspunkt ist deshalb für ihn ein extremes Konfliktgeschehen, weniger die Liebe zur Uckermark generell. Es geht um Analyse und Bewältigung sozialer bzw. historischer Krisenphänomene. Dies führt ästhetisch zu anderen Gestaltungen. *Der Kick* entwirft kein deskriptiv entfaltetes Gemälde, das eher assoziativ eine Beobachtungsfacette neben die andere stellt, sondern führt eine dramatische Handlung aus – und das bedeutet, dass der Film scharf konturierte, kurze Spielsequenzen erzählerisch stringent montiert, Konfrontationen aufbaut (die es bei Koepp gar nicht gibt), dynamisiert und auf Entscheidungen hindrängt. Koepp würde auch nicht in einem solch radikalen Maße verfremden wie Veiel, denn er möchte ja die originale Personen- und Landschaftswahrnehmung einfangen. Veiel bleibt bei der Beobachtung nicht stehen, sondern drängt auf eine Erkenntnis, die zu

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gesellschaftspolitischen Veränderungen führt. Er konstatiert nicht nur die Verhältnisse, sondern greift ein. Wenn es Koepp um Anschauung geht, strebt Veiel mit seinem Projekt eine Katharsis an – eine solch starke Erschütterung im Mitvollzug des Stückes bzw. des Films, dass sich mit dem Erinnerungsprozess ein Impuls zum gesellschaftlichen Handeln verbindet.

Die Ereignisse von Potzlow wurden für Andres Veiel zum Anlass elementarer Fragen an unsere aktuelle Zeitsituation und ihre geschichtlichen Untergründe. Das Verdienst seiner Arbeit ist, einen historischen Zusammenhang herausgearbeitet zu haben, der von zentraler Bedeutung für das Verständnis des 20. und 21. Jahrhunderts ist: In seinen Recherchen, unzähligen Interviews und schließlich in der künstlerischen Ausgestaltung seines Projekts stößt er auf die Entstehung und Wirksamkeit psychischer und gesellschaftlicher Vakuumsituationen als Ursache für die Entfesselung exzessiver Zerstörungskräfte. Seine im Anschluss an das Projekt veröffentlichte Publikation trägt bezeichnenderweise den Titel *Der Kick. Ein Lehrstück über Gewalt*. In der Mordnacht selbst erkennt er die Auswirkung eines dreifachen Vakuums: eines »Anerkennungs«-, »Verantwortungs« und »Vorstellungsvakuums« (Interview, 27.01.2018: 424f.): Das ganze Umfeld von den Eltern bis zu den Lehrern hat sich so gut wie gar nicht mehr um die späteren Täter gekümmert – aus Resignation oder Ausweichen vor der mit Arbeit verbundenen »Zuständigkeit«. Damit fehlte diesen jungen Menschen aber das Erlebnis von Zuwendung, von Begegnung mit einem Du, das an ihnen interessiert war – letztlich also die Erfahrung der Existenz ihrer eigenen Persönlichkeit. Damit hängt das »Vorstellungsvakuum« zusammen: Die Wahrnehmung des eigenen Ich lebt entscheidend von der Erfahrung eigener Zielsetzungen, also biographischer Perspektiven, die dem eigenen Dasein einen Sinn geben. Andres Veiel spricht hier von »Bilder[n] von Entwicklung« (ebd.: 425), zu denen die Betroffenen offensichtlich schon lange nicht mehr angeregt bzw. ermutigt worden waren. Weder in der Schule noch in der Freizeit hat es für sie Situationen gegeben, in denen sie sich innerlich und äußerlich sinnvoll und produktiv betätigen konnten, sodass ihre Intentionen, ihre potenziellen Veranlagungen und Fähigkeiten völlig brachliegen mussten. Das alles mündet ein in eine fundamentale Leere, die man als »Langeweile« im umfassenderen Sinne bezeichnen kann. Dieses Vakuum wurde dann gefüllt durch extremen Alkoholkonsum, der den Zugriff auf die eigene Persönlichkeit noch mehr reduzierte, und am Ende durch Gewalt, mit der sich der Drang, agieren und sich selbst spüren zu können, völlig verselbstständigte, ein Ventil suchte und in blinde und ungehemmte Zerstörung umschlug. Symptomatisch ist zugleich die Tatsache, dass der letzte und eigentliche Akt der Tötung durch ein Bild ausgelöst wurde, und zwar durch ein in Hollywood produziertes Kinobild: Die präzise Vorlage für den Sprung auf Marinus' Kopf war der »Bordsteinkick« in dem Film *American History X*, den Marcel Schönfeld kurz vor der tragischen Nacht gesehen hatte.

Mit dieser Einsicht in die seelischen Vakuumsituationen junger Menschen und in die fehlenden bzw. in ihr Gegenteil verkehrten »Bilderfahrungen« arbeitet Andres Veiel einen Sachverhalt heraus, der von unmittelbarer Relevanz für die gesellschaftlichen Vorgänge der Gegenwart ist und entscheidende historische Zusammenhänge freilegt. Auch der Terrorismus der RAF hängt mit solchen Vakuumsituationen zusammen, wie an der Untersuchung der biographischen Erlebnisse Wolfgang Grams' deutlich wurde. Die verdrängten Problemfelder der westdeutschen Gesellschaft, wie sie in *Black Box*

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

BRD beschrieben werden, genauso aber die in der DDR und der Nachwendezeit hervorgebrachte ökonomische und kulturelle »Versteppung« ostdeutscher Regionen (siehe *Der Kick*) zeichnen sich durch elementare Vakuumzustände aus, die auch die aktuellen Ereignisse deutscher Geschichte signifikant beleuchten. In allen seiner historischen Arbeiten stößt Veiel zuletzt auf entscheidende Weichenstellungen in der Zeit des Nationalsozialismus – und gerade auch diese Zeit ist von verheerenden gesamtgesellschaftlichen Vakuumsituationen gekennzeichnet. Veiels Kunst dringt über die nähere Vergangenheit in historische Schichten vor, in denen sie an die Wurzeln der späteren Entwicklungen heranreicht. In einem Interview formuliert Veiel: »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« – ausschlaggebend sei der Wunsch, in das »Ursachendickicht« vorzudringen und die »Treibsätze der Eskalation« zu erfassen (Interview, 27.01.2018: 425f.).

Dabei darf nicht übersehen werden, dass Andres Veiel diese historischen Prozesse immer wieder am Beispiel der Schicksale junger Menschen untersucht. Die in der vorliegenden Studie herausgearbeiteten Gesichtspunkte legen nahe, dass sich in diesem Umstand das biographische Anliegen und der künstlerische Ansatz Veiels ausspricht. Seine Arbeiten zeugen von einem nicht nachlassenden Interesse an der für die Jugend charakteristischen »Aufbruchsenergie«, aus der »Neues entsteht« (Interview, 01.06.2018: 450). Hinter der Ursachenforschung in *Der Kick* steht die deutlich vernehmbare Frage: Was wären denn die eigentlichen Wünsche, Sehnsüchte, Zielvorstellungen dieser Jungen in der Uckermark gewesen? Mit den »Bildern von Entwicklung« sind letztlich ja die Zukunftsbilder, die innersten Antriebe, die Ideale des Menschen gemeint. Gewalt ist nicht als isoliertes Phänomen zu verstehen, sondern die Untersuchungen Veiels legen nahe, dass sie dort entsteht, wo ihr Gegenteil – der Impuls zu einer schöpferischen Ausgestaltung der eigenen Intentionen – nicht ergriffen wird und auf der Strecke bleibt. Diesen Sachverhalt arbeiten noch expliziter als *Der Kick* Veiels Filme über die 68er-Bewegung heraus. In *Black Box BRD*, in *Wer wenn nicht wir* und auch schon in *Die Überlebenden* geht Veiel intensiv der Natur der Ideale und der Frage nach, warum sie scheitern können, zur Ideologie werden und brutalste Zerstörung hervorbringen. Die Suchbewegungen der eigenen, später freiwillig aus dem Leben scheidenden Mitschüler, die Bilder von dem sozial engagierten, empathischen und künstlerischen »Mönch« Grams (so der Eindruck im Anblick einiger seiner frühen Fotos), das rückhaltlose politische Engagement einer Gudrun Ensslin, aber auch der Einsatz Herrhausens für eine Entschuldung der Drittweltstaaten weisen alle in die Richtung einer Wirksamkeit moralischer Impulse, die gesellschaftlich von größter Bedeutung sein könnten – zugleich aber auch auf die Schwierigkeit und Herausforderung, diese Impulse so zu erfassen, zu verstehen und umzusetzen, dass sie diese moralischen Qualitäten beibehalten bzw. realisieren, wenn sie mit den widerstrebenden Lebensrealtäten in Berührung kommen.

Immer wieder kommt Andres Veiel auf die Frage zurück, was in diesen Jahren um 1968 tatsächlich geschehen ist, was in diesem großen politischen, sozialen und kreativen Aufbruch möglich gewesen wäre und warum er schließlich auf so tragische Weise in Gewalt einmündete. Geschichtsreflexion schlägt bei Veiel am Ende um in die Fra-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ge nach dem eigenen Handeln, nach der konkreten Konsequenz des Erinnerns für die Gestaltung von Zukunft. Seine in der ästhetischen Bildgestaltung vollzogene Synthese aus Dokumentation und produktiver Inszenierung lässt sich ohne diesen Bezug nicht verstehen. Sie verrät eine Leidenschaft für die empirische Welt mit ihren realen Biographien, die man nicht erfinden, sondern nur wahrnehmen und verstehen kann – und zugleich für die Potenziale, die in dieser »faktischen« Welt nach Verwirklichung drängen. In *Beuys* thematisiert er mit dem Begriff der Kunst zugleich die Möglichkeit gesellschaftlicher Veränderung, zu der bei dem Künstler die Dynamik des Revolutionären, die Kraft auch ideeller Neuformulierungen von Politik, Wirtschaft und Kultur gehören, immer aber mit Humor, Phantasie und Interesse am Mitmenschen verbunden sind und nicht mit gewalttätigen Programmen. In dem Projekt *Let them eat money. Welche Zukunft?!* wendet sich die historische Analyse dann ganz um in die Ausgestaltung von Zukunftsbildern, von denen her die Gegenwart verstanden werden soll. Sie lassen ihren Status abbildhafter Wiedergabe empirischer Beobachtung konsequent hinter sich, um in eine projektartige Zusammenarbeit vieler beteiligter Personen überzugehen. Andres Veiel hat in einem Interview (27.01.2018: 423) betont, dass der Ausruf von Beuys »Schmeißen wir doch meine Werke mal zum Fenster raus« schon lange für ihn zu einem Leitmotiv, zu einem »Schlüsselsatz« geworden sei – die Werke und damit auch seine historische Erinnerungsarbeit seien für ihn letztlich ein »Katalysator, und dann entsteht etwas. […] Wenn solche Entwicklungen [die Wirkungen von Kunst, A.B.] möglich sind, dann ist das das Schönste, was passiert. So verstehe ich die Arbeit ja auch als Batterie für einen anderen Vorgang, wo die Batterie eben die Energie liefert, oder die Frage oder die Unruhe. Aber letztendlich geht's irgendwann nicht mehr um die Arbeit selbst«.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

VI. Literatur

Acosta, Luis A.: Geschichtsgedächtnis und literarisches Geschichtsgedächtnis: *Echolot* von Walter Kempowski, in: Alemán 2012, S. 9-25

Adachi-Rabe, Kayo: Das Paradox im Zeitkristall, in: Becker/Hartmann/Lorey/Nolte 2007, S. 279-285

Ächtler, Norman/Gansel, Carsten (Hg.): Ikonographie des Terrors? Formen ästhetischer Erinnerung an den Terrorismus in der Bundesrepublik 1978-2008, Heidelberg 2010

Dies.: Ikonographie des Terrors? Vom Erinnern *über* Bilder zum Erinnern *der* Bilder im künstlerischen Umgang mit dem Terrorismus der 1970er Jahre, in: Dies. 2010, S. 9-19

Alemán, Manuel Maldonado (Hg.): Gedächtnis, Erzählen, Identität. Literarische Inszenierungen von Erinnerung, Würzburg 2012

Althen, Michael: Eishauch der Vergangenheit. Romuald Karmakars *Himmler-Projekt*, in: Süddeutsche Zeitung, 21.02.2000

Amend, Christoph/Lebert, Stephan: Sie zeigen Himmler nicht als Nazi-Bestie, Herr Karmakar? Gespräch mit Romuald Karmakar, in: Der Tagesspiegel, 03.01.2001, S. 26

Arendt, Hannah: Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen, München/Zürich 2006

Dies.: Vom Leben des Geistes, München/Berlin/Zürich 2016

Aristoteles: Poetik, Hg. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982

Arnold, Heinz Ludwig/Reinhardt, Stephan (Hg.): Dokumentarliteratur, Edition *Text + Kritik*, München 1973

Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Georg Büchner I/II, Sonderband der Edition *Text + Kritik*, München 1979

Arnold, Klaus/Hömberg, Walter/Kinnebrock, Susanne (Hg.): Geschichtsjournalismus. Zwischen Information und Inszenierung, Berlin 2010

Arns, Inke/Horn, Gabriele (Hg.): History will repeat itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance, Frankfurt 2008

Arns, Inke: History will repeat itself, in: Arns/Horn 2008, S. 36-63

Arntzen, Helmut: Kempowski: *Das Echolot* – Literarische Collage als Sprachlehre, in: Ladenthin, Volker (Hg.): Die Sprache der Geschichte, Beiträge zum Werk Walter Kempowskis, Eitorf 2000, S. 85-108

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik, München 2006

Dies.: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 2009

Assmann, Jan: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: Jan Assmann, Jan/Hölscher, Tonio (Hg.): Kultur und Gedächtnis, Frankfurt a.M. 1988, S. 9-19

Ders.: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 2013

Baberowski, Jörg: Der Sinn der Geschichte. Geschichtstheorien von Hegel bis Foucault, München 2005

Baer, Ulrich (Hg.): »Niemand zeugt für den Zeugen«. Erinnerungskultur nach der Shoah, Frankfurt 2000

Ballhaus, Edmund (Hg.): Kulturwissenschaft, Film und Öffentlichkeit, Münster/New York/München/Berlin 2001

Barchet, Michael: Allegorien der Krise: Die Didaktik dokumentarischer Formen als kulturelle Hermeneutik, in: Bredella, Lothar/Lenz, Günther H. (Hg.): Der amerikanische Dokumentarfilm. Herausforderung für die Didaktik, Tübingen 1994, S. 39-66

Barg, Werner C.: »Hunger nach Realität« oder: Die Geburt des Doku-Dramas im westdeutschen Fernsehen aus den Quellen der Aufklärung und der Unterhaltung, in: Hoffmann/Kilborn/Barg 2012, S. 279-291

Barsam, Richard Meran: Nonfiction Film. A Critical History. Revised and expanded edition, Bloomington/Indianapolis 1992

Bartels, Gunda: Zum 70. von Volker Koepp. Herr der hohen Himmel, in: Tagesspiegel, 23.06.2014

Baßler, Moritz: Zwischen den Texten der Geschichte. Vorschläge zur methodischen Beerbung des New Historicism, in: Fulda, Daniel/Tschopp, Silvia Verena (Hg.): Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart, Berlin/New York 2002, S. 87-100

Baumann, Cordia: Die RAF als Abenteuer. Der Bonnie- und Clyde-Mythos: Die Romantisierung der RAF in Film und Literatur, in: Ächtler/Gansel 2010, S. 245-267

Becker, Andreas R./Hartmann, Doreen/Lorey, Don Cecil/Nolte, Andrea (Hg.): Medien – Diskurse – Deutungen. Dokumentation des 20. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums 2007, Marburg 2007

Behrendt, Eva: »Marco war ein Schmusekind«, in: Theater heute 6/2005, S. 46f.

Beilenhoff, Wolfgang/Hänsgen, Sabine (Hg.): Der gewöhnliche Faschismus. Ein Werkbuch zum Film von Michail Romm, Berlin 2009

Beller, Hans: Dokumentarische Filmmontage. Zwischen Authentizität und Manipulation, in: Sponsel 2007, S. 119-131

Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften [GS]. 7 Bde. und Suppl. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1972-1999

Ders.: Über den Begriff der Geschichte, in: Ders.: Sprache und Geschichte. Philosophische Essays, Stuttgart 2015, S. 141-154

Berg, Gunter: Leopold von Ranke als akademischer Lehrer, Göttingen 1968

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Berg, Jan: Der Beute-Gestus. Dokumentarische Exotik im Film, in: Koebner, Thomas/Pickerodt, Gerhart (Hg.): Die andere Welt. Studien zum Exotismus, Frankfurt a.M. 1987, S. 345-362

Ders.: Zur Natur der Filmbilder in Naturfilmen, in: Ders./Hoffmann, Kay (Hg.): Natur und ihre filmische Auflösung, Marburg 1994, S. 185-198

Ders.: Techniken der medialen Authentifizierung Jahrhunderte vor der Erfindung des ›Dokumentarischen‹, in: Keitz/Hoffmann 2001, S. 51-70

Bergemann, Fritz (Hg.): Johann Peter Eckermann. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, Berlin 1981

Bergson, Henri: Materie und Gedächtnis, Hamburg 2015 (franz. Orig. Matière et mémoire, 1896)

Bernheim, Ernst: Lehrbuch der Historischen Methode und der Geschichtsphilosophie (1885), 5./6. Aufl. Leipzig 1908

Beyerle, Mo/Brinckmann, Christine N. (Hg.): Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema, Frankfurt a.M. u. New York 1991

Beyerle, Mo: Das Direct Cinema und das Radical Cinema, in: Beyerle/Brinckmann 1991, S. 29-53

Dies.: Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre, Trier 1997

Bienert, Michael: Black Box Brandenburg. Andres Veiels *Kick* in Basel und Berlin uraufgeführt, in: Stuttgarter Zeitung, 28.04.2005

Bildhauer, Katharina: »Sauerstoff ins Hirn«. Andres Veiel im Gespräch mit Katharina Bildhauer, in: Ottersbach, Béatrice/Schadt, Thomas (Hg.): Regiebekenntnisse, Konstanz 2006, S. 256-287

Bindernagel, Jeanne/Braun, Micha: Mediale Rekonstruktionen. Zu historischem Ereignis und künstlerischem Reenactment in den Arbeiten von Thomas Harlan und Robert Kusmirowski, in: Heeg, Günther/Braun, Micha/Krüger, Lars/Schäfer, Helmut (Hg.): Reenacting History: Theater und Geschichte, Berlin 2014, S. 126-156

Bittel, Karl Heinz: Beschreibungen eines Kampfes. Über die Entstehung von Walter Kempowskis *Echolot*, in: Damiano/Drews/Plöschberger 2005, S. 137-149

Blank, Rudolf: Hans-Dieter Grabe – Meister des »Weniger ist mehr«, in: Beiheft zu Kubitz, Peter Paul (Hg.): »Hans-Dieter Grabe. Dokumentarist im Fernsehen, 13 Filme 1970-2008, 2012; S. 26-32

Blümlinger, Christa/Wulff, Constantin: Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film, Wien 1992

Blümlinger, Christa: Sichtbares und Sagbares. Modalitäten historischer Diskursivität im Archivkunstfilm, in: Hohenberger/Keilbach 2003, S. 82-97

Dies.: Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst, Berlin 2009

Bommarius, Christian: Report einer Verzweiflung. Alfred Herrhausen und Wolfgang Grams in einem Film von Andres Veiel, in: Berliner Zeitung, 23.05.2001

Borgards, Roland/Neumeyer, Harald (Hg.): Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2015

Borries, Bodo von: Schwerpunkt: Geschichte im Film, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht; 52, 4, Seelze 2001, S. 218-287

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bösch, Frank: Getrennte Sphären? Zum Verhältnis von Geschichtswissenschaft und Geschichte in den Medien seit 1945, in: Arnold/Hömberg/Kinnebrock 2010, S. 45-65

Bosch, Michael (Hg.): Persönlichkeit und Struktur in der Geschichte. Historische Bestandsaufnahme und didaktische Implikationen, Düsseldorf 1977

Bowinkelmann, Pia: Schattenwelt. Die Vernichtung der Juden, dargestellt im französischen Dokumentarfilm, Hannover 2008

Brauburger, Stefan: Fiktionalität oder Fakten: Welche Zukunft hat die zeitgeschichtliche Dokumentation?, in: Korte/Paletschek 2009, S. 203-213

Bräunert, Svea: Soundscape Stammheim, in: Ächtler/Gansel 2010, S. 199-221

Braun, Peter: Landschaften mit Geschichte. Über die Dokumentarfilme von Volker Koepp, in: Crivellari/Kirchmann/Sandl/Schlögl 2004, S. 351-377

Ders.: Von Europa erzählen. Über die Konstruktion der Erinnerung in den Filmen von Volker Koepp, in: Ebbrecht/Hoffmann/Schweinitz 2009, S. 71-91

Ders.: Die Lebensgeschichte als Form. Zur Erzählweise und Funktion biographischer Darstellungen im Diskurs über die RAF, in: Ächtler/Gansel 2010, S. 151-178

Breloer, Heinrich/Feil, Georg: Wir wollten es einfach wissen. Heinrich Breloer im Gespräch mit Georg Feil, in: Feil, Georg (Hg.): Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme, Konstanz 2003, S. 109-137

Buck-Morss, Susan: Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk. Frankurt/M. 2000

Büchner, Georg: Die Briefe, Hg. Ariane Martin, Stuttgart 2011

Ders.: Sämtliche Werke und Schriften. Historisch-kritische Ausgabe (Marburger Ausgabe = MBA), Hg. Burghard Dedner, Darmstadt 2000ff.

Ders.: Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden (= DKV), Hg. Henri Poschmann, Frankfurt a.M. 1992 u. 1999

Bulgakowa, Oksana: Von der Erfindung des Films zum zweiten Mal, in: Drubek-Meyer/Murasov (Hg.), S. 103-117

Burckhardt, Jacob: Weltgeschichtliche Betrachtungen, Frankfurt a.M. 1960

Buselmeier, Karin/Buselmeier, Michael: Zur Dialektik der Wirklichkeit. Dokumentarische Fernsehsendungen, in: Arnold/Reinhardt 1973, S. 96-119

Buß, Christian: RAF-Drama *Wer wenn nicht wir*: Bombe im Bett, in: Spiegel online, 08.03.2011

Campe, Rüdiger: *Danton's Tod*, in: Borgards/Neumeyer 2015, Kap. I.3., S. 18-38

Casetti, Francesco/Odin, Roger: Vom Paläo- zum Neo-Fernsehen. Ein semio-pragmatischer Ansatz, in: Adelmann, Ralf/Hesse, Jan O./Keilbach, Keilbach/Stauff, Markus/Thiele, Matthias (Hg.): Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse, Konstanz 2001, S. 311-333

Christ, Karl: Barthold Georg Niebuhr, in: Wehler, Hans-Ulrich (Hg.): Deutsche Historiker, Bd. VI, Göttingen 1980, S. 23-36

Classen, Christoph: Bilder der Vergangenheit. Die Zeit des Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland 1955-1965, Köln/Weimar/Wien 1999

Comolli, Jean-Louis: Die Zukunft des Menschen? (Rund um den *Mann mit der Kamera*), in: Gruber 2006, S. 95-117

Corell, Catrin: Der Holocaust als Herausforderung für den Film. Formen des filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945; eine Wirkungstypologie, Bielefeld 2009

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Crivellari, Fabio/Kirchmann, Kay/Sandl, Marcus/Schlögl, Rudolf (Hg.): Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive, Konstanz 2004

Czekaj, Sonja: Deutsche Geschichtsbilder – Filme reflektieren Geschichte. Modellierungen historischer (Dis-)Kontinuität in selbstreflexiven Non-Fiction Filmen, Marburg 2015

Czucka, Eckehart: Dekonstruktion des Authentischen – Rekonstruktion des Grauens. Walter Kempowski: Das Echolot, in: Hübener, Andrea/Paulus, Jörg/Stauf, Renate (Hg.): Umstrittene Postmoderne. Lektüren, Heidelberg 2010, S. 261-278

Ders.: Das *Echolot*, Kap. 2.4.1 in: Damiano/Grünes/Feuchert 2020, S. 84-119

Damiano, Carla A.: Walter Kempowski's *Echolot*: Question of Reception and the Genesis and Natureof Montage, in: Kyora, Sabine/Dunker, Axel/Sangmeister, Dirk (Hg.): Literatur ohne Kompromisse. Ein buch für jörg drews, Bielefeld 2004, S. 421-434

Dies.: Walter Kempowski's *Das Echolot*: Sifting and Exposing the Evidance via Montage, Heidelberg 2005

Dies.: Montage/Collage, Kap. 3.5 in: Damiano/Grünes/Feuchert 2020, S. 267-276

Damiano, Carla A./Drews, Jörg/Plöschberger, Doris (Hg.): »Was das nun wieder soll?« Von *Im Block* bis *Letzte Grüße*. Zu Werk und Leben Walter Kempowskis, Göttingen 2005

Damiano, Carla A./Grünes, Andreas/Feuchert, Sascha (Hg.): Walter-Kempowski-Handbuch, Berlin/Boston 2020

Dann, Otto/Oellers, Norbert/Osterkamp, Ernst (Hg.): Schiller als Historiker, Stuttgart/Weimar 1995

Dann, Otto: Schiller, der Historiker und die Quellen, Wiesbaden 1995

Daum, Christine: Im Gespräch mit Andres Veiel: Der dritte Film oder: »… wie gern würde ich einmal rebellisch sein«, in: nach dem Film 12/2000 (Nr. 2)

Daur, Uta (Hg.): Authentizität und Wiederholung. Künstlerische und kulturelle Manifestationen eines Paradoxes, Bielefeld 2013

Delabar, Walter: Die glückliche Frau B., Erika Runges *Bottroper Protokolle* und ihr Fernsehfilm *Warum ist Frau B. glücklich?*, in: Cepl-Kaufmann, Gertrude/Grande, Jasmin (Hg.): Schreibwelten – Erschriebene Welten. Zum 50. Geburtstag der Dortmunder Gruppe 61, Essen 2011, S. 224-229

Deleuze; Gilles: Das Bewegungs-Bild (Kino 1), Frankfurt a.M. 1997

Ders.: Das Zeit-Bild (Kino 2), Frankfurt a.M. 1997

Derrida, Jacques: Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression, Berlin 1997

Deutsche Filmakademie: Gespräch zu Schnitt und Szenenbild bei *Wer wenn nicht wir* am 19.03.2014, in: vierundzwanzig.de, Wissensportal der Deutschen Filmakademie

Diekmann, Stefanie: Revision und Reenactment. *In the King of Prussia* (1983), in: Roselt, Jens/Otto, Ulf (Hg.): Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven, Bielefeld 2012, S. 155-173

Dilthey, Wilhelm: Anfänge der historischen Weltanschauung Niebuhrs, in: Ders.: Gesammelte Schriften (= GS), Hg. Paul Ritter, Leipzig 1927, Bd. 3, S. 269-275

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ders.: Die geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens. Erste Hälfte: Abhandlungen zur Grundlegung der Geisteswissenschaften (Hg. Georg Misch), 1924, GS 5

Ders.: Vom Aufgang des geschichtlichen Bewusstseins. Jugendaufsätze und Erinnerungen (Hg. Erich Weniger), 1936, GS 11

Dockhorn, Katharina: Verlorene Unschuld. Gespräch mit Andres Veiel, in: epd Film 9/2006, S. 40f.

Doerr, Wilhelm Georg: Büchner als Naturforscher, Darmstadt 1987

Donner, Wolf: Film: *Der Hamburger Aufstand 1923*. Veteranen, in: Die Zeit, Nr. 11, 17. März 1972

Dreschke, Anja/Huynh, Ilham/Knipp, Raphaela/Sittler, David (Hg.): Reenactments. Medienpraktiken zwischen Wiederholung und kreativer Aneignung, Bielefeld 2016

Drews, Jörg: Die Toten sind nicht wirklich tot. Zu Walter Kempowskis literarischem Memorial *Das Echolot*, in: Drews, Jörg (Hg.): Vergangene Gegenwart – Gegenwärtige Vergangenheit. Studien, Polemiken und Laudationes zur deutschsprachigen Literatur 1960-1994, Bielefeld 1994, S. 225-237

Drubek-Meyer, Natascha/Murasov, Jurij (Hg.): Apparatur und Rhapsodie. Zu den Filmen des Dziga Vertov, Frankfurt a.M. 2000

Ebbrecht, Tobias/Steinle, Matthias: Dokudrama in Deutschland als historisches Ereignisfernsehen – eine Annäherung aus pragmatischer Perspektive, in: MEDIENwissenschaft 2008, S. 250-256

Ebbrecht, Tobias/Hoffmann, Hilde/Schweinitz, Jörg (Hg.): DDR – erinnern, vergessen. Das visuelle Gedächtnis des Dokumentarfilms, Marburg 2009

Ebbrecht, Tobias: Filmen im Zwischenraum – Die dokumentarische Methode von Romuald Karmakar, in: Becker/Hartmann/Lorey/Nolte 2007, S. 271-277

Ders.: Bilder hinter den Worten. Über Romuald Karmakar, Berlin 2010

Ellis, Jack: The Documentary Idea. A Critical History of English-Language Documentary Film and Video, Englewood Cliffs NJ 1989

Elsaesser, Thomas: Realität zeigen: Der frühe Film im Zeichen Lumières, in: Keitz/Hoffmann 2001, S. 27-50

Ders.: Filmgeschichte und frühes Kino, München 2002

Ders.: Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD, Berlin 2006/2007

Emmelius, Simone: Fechners Methode. Studien zu seinen Gesprächsfilmen, Mainz 1996

Engell, Lorenz: Erzählung. Historiographische Technik und kinematographischer Geist, in: Hohenberger/Keilbach 2003, S. 247-275

Ders.: Teil und Spur der Bewegung. Neue Überlegungen zu Iconizität, Indexikalität und Temporalität des Films, in: Sponsel 2007, S. 15-40

Ernst, Wolfgang: Das Gesetz des Gedächtnisses. Medien und Archive am Ende (des 20. Jahrhunderts), Berlin 2007

Eroms, Hans-Werner: Zum Zeitstil der vierziger Jahre in Walter Kempowskis *Echolot*, in: Fix, Ulla/Lerchner, Gotthard (Hg.): Stil und Stilwandel. Bernhard Sowinski zum 65. Geburtstag gewidmet, Frankfurt a.M. 1996, S. 95-109

Eue, Ralph/Wulff, Constantin (Hg.): Marcel Ophüls: Widerreden und andere Liebeserklärungen – Texte zu Kino und Politik, Berlin 1997

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Eue, Ralph/Gass, Larss Henrik (Hg.): *Provokation der Wirklichkeit. Das Oberhausener Manifest und die Folgen*, München 2012

Eue, Ralph: Beiheft zur DVD-Ausgabe von Marcel Ophüls: *Das Haus nebenan. Chronik einer französischen Stadt im Krieg*, 2013

Fahle, Oliver: Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze, in: Montage AV 11/1, 2002, S. 97-112

Fechner, Eberhard: Über das »Dokumentarische« in Fernseh-Spielfilmen (1973), in: Nagel/Kirschner 1984, S. 109-125

Ders.: Das Fernsehspiel – Dichtung und Wahrheit, in: Nagel/Kirschner 1984 (=1984a), S. 126-140

Ders.: Nachrede auf Klara Heydebreck, Weinheim/Berlin 1990

Fechner, Eberhard/Schlicht, Michael W.: Gespräch mit Eberhard Fechner, in: Schlicht, Michael W./Quandt, Siegfried (Hg.): Szenische Geschichtsdarstellung. Träume über Wissen? Marburg 1989, S. 51-60

Fest, Joachim C.: Persönlichkeit und Epoche. Theodor Mommsens Wege zur Geschichte, in: Funke, M./Jacobsen, H.A./Knütter, H.H./Schwarz, H.P. (Hg.): Demokratie und Diktatur. Geist und Gestalt, politische Herrschaft in Deutschland und Europa, Festschrift für Karl Dieter Bracher, Düsseldorf 1987, S. 506-520

Festenberg, Nikolaus von: Leutnants im deutschen Herbst. Die Entführung Hanns Martin Schleyers, die Geiselnahme und Befreiung der Lufthansa-Maschine »Landshut« in Mogadischu – Heinrich Breloers packender TV-Zweiteiler »Todesspiel« rekonstruiert den Kampf der Bundesregierung gegen die Terroristen der RAF, in: Der Spiegel 24/1997 v. 09.06.1997, S. 170-173

Filser, Barbara: Chris Marker und die Ungewissheit der Bilder, München 2010

Fischer, Nikolas E.: Das Kino des Andres Veiel. Politische Filme im Balanceakt zwischen Dokument und Fiktion, Berlin 2009

Fischer, Thomas/Wirtz, Rainer (Hg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen, Konstanz 2008

Fischer, Thomas: Ereignis und Erlebnis: Entstehung und Merkmale des zeitgenössischen dokumentarischen Geschichtsfernsehens, in: Korte/Paletschek 2009, S. 191-202

Fischer-Lichte, Erika: Die Wiederholung als Ereignis. Reenactment als Aneignung von Geschichte, in: Roselt/Otto 2012, S. 13-52

Dies.: Performativität. Eine Einführung, Bielefeld 2013

Flad, Carola: Jugend im Dokumentarfilm. Sozialpädagogisch-filmanalytische Fallstudien zur Lebensbewältigung, Wiesbaden 2010

Flaherty, Frances Hubbard: The Odyssey of a Film-Maker. Robert Flaherty's Story, New York 1972

Foerster, Heinz von: Das Konstruieren einer Wirklichkeit, in: Watzlawick 1981, S. 39-60

Fohrmann, Jürgen: ›Archivprozesse‹ oder Über den Umgang mit der Erforschung von ›Archiv‹. Einleitung, in: Pompe/Scholz 2002, S. 19-23

Foucault, Michel: Archäologie des Wissens, Frankfurt a.M. 1994

Ders.: Nietzsche, die Genealogie, die Historie, in: Konrad, C./Kessel, M. (Hg.): Kultur und Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung, Stuttgart 1998

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ders.: Über die Archäologie der Wissenschaften. Antworten auf den *Cercle d'epistémologie*, in: Ders.: Schriften in vier Bänden, Dits et Escrits. Band 1, 1954-1969, Frankfurt a.M. 2001, S. 887-931

Frank, Thomas S.: Räume für das Nachdenken schaffen. Die dokumentarische Methode von Hans-Dieter Grabe, Berlin 2005

Franz, Eckhart G.: Einführung in die Archivkunde, Darmstadt 1974

Frick, Werner: Der »Maler der Menschheit«. Philosophische und poetische Konstruktionen der Gattungsgeschichte bei Schiller, in: Dann/Oellers/Osterkamp 1995, S. 77-108

Fricke, Harald: Akribie der Vernichtung. Rezension zu Romuald Karmakars *Das Himmler-Projekt*, in: taz, 21.02.2000

Fricke, Harald/Nicodemus, Katja: »Man ist dem Text ausgeliefert«. Interview mit Romuald Karmakar, in: taz, 02.03.2000, S. 13

Fried, Johannes: Der Schleier der Erinnerung. Grundzüge einer historischen Memorik, München 2004

Frieß, Jörg: Spuren von Spuren von Spuren. Vorgefundene Bilder in drei Dokumentarfilmen über die Shoah, in: Frieß, Jörg/Hartmann, Britta/Müller, Eggo (Hg.): Nicht allein das Laufbild auf der Leinwand … Strukturen des Films als Erlebnispotentiale. Festschrift für Peter Wuss zum 60. Geburtstag, Berlin 2001, S. 161-176

Ders.: Filme aus Filmen, Filme über Filme. Zur Rhetorik historischen Bildmaterials in Filmen über die Shoah und den Faschismus, in: Beilenhoff/Hänsgen 2009, S. 300-310

Frölich, Margrit: Täterforschung mit der Kamera. Die Nazis und ihre Verbrechen in den Filmen Romuald Karmakars, in: Dies./Schneider, Christian/Visarius, Karsten (Hg.): Das Böse im Blick. Die Gegenwart des Nationalsozialismus im Film, München 2007, S. 178-190

Gall, Lothar: Ranke und das Objektivitätsproblem, in: Finzsch, N./Wellenreuther, H. (Hg.): Liberalitas. Festschrift für Erich Angermann zum 65. Geburtstag, Stuttgart 1992, S. 37-44

Gatterer, Johann Christoph: Allgemeine Historische Bibliothek, Bd. 1, Halle 1767

Ders.: Abriss der Universalhistorie in ihrem ganzen Umfange, Bd. 1, Göttingen 1773

Geiss, Imanuel: Die Rolle der Persönlichkeit in der Geschichte: Zwischen Überbewerten und Verdrängen, in: Bosch 1977, S. 10-24

Giesebrecht, Wilhelm: Die Entwicklung der modernen Geschichtswissenschaft, in: HZ 1 (1859), S. 1-17

Glasersfeld, Ernst von: Einführung in den radikalen Konstruktivismus, in: Watzlawick 1981, S. 16-38

Goethe, Johann Wolfgang von: Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Abtlg. I–IV. 133 Bände in 143 Teilen, Weimar 1887-1919 (= WA)

Ders.: Goethes Werke, Hamburger Ausgabe (= HA) in 14 Bänden, Hg. Erich Trunz, München 1981

Ders.: Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand, Sämtliche Werke (= SW), München 1985, Bd. I.1.

Ders.: Tag- und Jahreshefte als Ergänzung meiner sonstigen Bekenntnisse, von 1707 bis 1822, in: WA, Bd. 36

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ders.: Zum Shakespeares-Tag, in: HA 12, S. 224-227
Ders.: Maximen und Reflexionen (=MuR), in: HA 12, S. 365-547
Ders.: Geschichte der Farbenlehre, in: HA 14, S. 7-269
Ders.: Gespräch mit dem Historiker Heinrich Luden, in: Rossmann 1959, S. 131-143
Göttler, Fritz: Stillleben vor der Kamera. Romuald Karmakars *Himmler-Projekt*, In: Süddeutsche Zeitung, 10.09.2001
Gonzáles de Reufels, Delia/Greiner, Rasmus/Pauleit, Winfried (Hg.): Film und Geschichte. Produktion und Erfahrung von Geschichte durch Bewegtbild und Ton, Berlin 2015
Grabe, Hans-Dieter: Oral History, in: Knopp/Quandt 1988, S. 204-218
Ders.: Mein Weg zum Gesprächsfilm, in: Zimmermann, Peter (Hg.): Fernseh-Dokumentarismus. Bilanz und Perspektiven, München 1992, S. 181-196
Ders.: Lieber weniger als mehr, in: Voss, Gabriele (Hg.): Ins Offene … Dokumentarisch arbeiten 2, Berlin 2000, S. 12-59
Ders.: Hoffnungen, in: Zimmermann/Hoffmann 2006, S. 259-262
Ders.: Interview im Dokumentarfilm, Ein Projekt der Johannes Gutenberg Universität Mainz, 17.9.2012, Regie Jana Stolz
Graubner, Hans-Joachim: Kaum Chancen für die Kunst. Der Dokumentarfilmer Andres Veiel diskutiert im Rotebühltreff, in: Stuttgarter Zeitung, 18. März 2002
Gregor, Ulrich/Patalas, Enno: Geschichte des Films Bd. 1 (1895-1939), Reinbek bei Hamburg 1976
Greuling, Matthias: Andres Veiel über seinen Film *Wer, wenn nicht wir*, Interview mit Andres Veiel, aufgezeichnet am 18.02.2011, veröffentlicht am 19.02.2011 im celluloid Filmmagazin (www.youtube.com/celluloidVideo)
Grierson, John: Untitled Lecture on Documentary (1927-33), in: Aitken, Ian (Hg.): The Documentary Film Movement. An Anthology, Edinburgh 1998 (=1998a), S. 76f.
Ders.: The Documentary Idea (1942), in: Aitken 1998 (1998b), S. 103-114
Griese, Anne-Kathrin: Der familiäre Blick. Andres Veiel *Black Box BRD* (2001) und Christoph Hein *In seiner frühen Kindheit ein Garten* (2005), in: Stephan, Inge/Tacke, Alexandra (Hg.): NachBilder der RAF, Köln 2008, S. 165-180
Groß, Bernhard: Die Filme sind unter uns. Zur Geschichte des frühen deutschen Nachkriegskinos: Trümmer-, Genre-, Dokumentarfilm, Berlin 2015
Große, Wilhelm: Johann Wolfgang von Goethe, Götz von Berlichingen, München 1993
Gruber, Klemens (Hg.): Verschiedenes über denselben. Dziga Vertov 1896-1954, Wien/Köln/Weimar 2006
Gunning, Tom: An Aesthetik of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator, in: Williams, Linda (Hg.): Viewing Positions. Ways of Seeing Film, New Brunswick/New Jersey 1994, S. 114-133
Hage, Volker: Interview mit Walter Kempowski, in: *Spiegel Special* 5, 1993, S. 32-37
Hamann, Christoph: Visual History und Geschichtsdidaktik. Bildkompetenz in der historisch-politischen Bildung, Herbolzheim 2007
Harrasser, Karin: Singularität und lange Dauer. Alexander Kluges idiosynkratische Filmtheorie der Geschichte, in: Schulte 2012, S. 64-80
Harten, Shelley: Reenactment eines Traumas: Die Entebbe Flugzeugentführung 1976. Deutsche Terroristen in der israelischen Presse, Marburg 2012

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hasenberg, Peter: Annäherung an den Menschen. Schwerpunkte im filmischen Werk Krzysztof Kieslowskis, in: Lesch/Loretan 1993, S. 47-70

Hauser, Dorothea/Schroth, Andreas (Hg.): »Das Thema ist erledigt.« Romuald Karmakar, Christian Petzold und Andres Veiel zum Politischen im deutschen Film, in: Ästhetik und Kommunikation, Heft 117, Berlin 2002, S. 44-60

Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung, Konstanz 1999

Hauschild, Jan-Christoph: Erinnerungen an einen »außerordentlichen Menschen«. Zwei unbekannte Rezensionen von Büchners Jugendfreund Georg Zimmermann, in: GBJb 5 (1985), S. 330-346

Ders.: Georg Büchner. Biographie, Berlin 1997

Hebbel, Friedrich: Mein Wort über das Drama (1843), in: Sämtliche Werke, Hamburg 1891, Bd. 10

Ders.: Vorwort zu Maria Magdalene (1844), in: Werke, München 1963, Bd. 1, S. 307-328

Hebekus, Uwe: Geschichte sehen. Zur *aisthesis* Leopold von Rankes. In: Crivellari/Kirchmann/Sandl/Schlögl 2004, S. 137-162

Heeg, Günther/Braun, Micha/Krüger, Lars/Schäfer, Helmut (Hg.): Reenacting History: Theater und Geschichte, Berlin 2014

Heeg, Günther: Reenacting History: Das Theater der Wiederholung, in: Heeg/Braun/Krüger/Schäfer 2014, S. 10-39

Heftberger, Adelheid: Kollision der Kader. Dziga Vertovs Filme, die Visualisierung ihrer Strukturen und die Digital Humanities, München 2016

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte (1837), Frankfurt a.M. 1986

Ders.: Ästhetik, Hg. Friedrich Bassenge, 2. Aufl. Frankfurt a.M. o.J., Bd. II

Heide, Markus/Kotte, Claudia: Kanadischer Film. Geschichte, Themen, Tendenzen, Konstanz 2006

Heil, Werner: Das Problem der Erklärung in der Geschichtswissenschaft, Frankfurt a.M. 1988

Heller, Heinz-B.: Dokumentarfilm als transitorisches Genre, in: Keitz/Hoffmann 2001, S. 15-26

Heller, Heinz-B./Zimmermann, Peter (Hg.): Bilderwelten, Weltbilder: Dokumentarfilm und Fernsehen, Marburg 1990

Hempel, Dirk: Walter Kempowski. Eine bürgerliche Biographie, München 2004

Ders.: Autor, Erzähler und Collage in Walter Kempowskis Gesamtwerk, in: Damiano/Drews/Plöschberger 2005, S. 21-33

Hensler, Dora: Lebensnachrichten über B. G. Niebuhr, Bd. 3, Hamburg 1839

Hesse, Volker: Interview vom 30.03.2005 im Bonusmaterial der DVD-Edition von *Der Kick*, ZDF Enterprise 2005

Heuss, Alfred: Niebuhr und Mommsen. Zur wissenschaftlichen Stellung Theodor Mommsens, in: Antike und Abendland XIV, Heft 1 (1968)

Ders.: Barthold Georg Niebuhrs wissenschaftliche Anfänge. Untersuchungen und Mitteilungen über die Kopenhagener Manuskripte und zur europäischen Tradition der lex agraria (loi agraire), Göttingen 1981

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hickethier, Knut: Das Fernsehspiel der Bundesrepublik: Themen, Form, Struktur, Theorie und Geschichte; 1951-1977, Stuttgart 1980

Ders.: Ermittlungen gegen die Unmenschlichkeit. *Der Prozeß* von Eberhard Fechner, in: Wende 2007, S. 127-141

Hinck, Walter: Geschichte als Schauspiel. Deutsche Geschichtsdramen. Interpretationen, Frankfurt a.M. 2006 [1981]

Ders.: Einleitung: Zur Poetik des Geschichtsdramas, in: Ders. 2006 [1981], S. 7-21

Hißnauer, Christian: Hamburger Schule – Klaus Wildenhahn – Eberhard Fechner. Fernsehdokumentarismus der zweiten Generation, in: Becker/Hartmann/Lorey/Nolte 2007, S. 118-126

Ders.: Geschichtsspiele im Fernsehen. Das Dokumentarspiel als Form des hybriden Histotainments der 1960er und 1970er Jahre, in: Arnold/Hömberg/Kinnebrock 2010, S. 293-316

Ders.: »Mogadischu«. Opferdiskurs doku/dramatisch – Narrative des Erinnerns an die RAF im bundesdeutschen Fernsehen 1978-2008, in: Ächtler/Gansel 2010, S. 99-125

Ders.: Fernsehdokumentarismus. Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Klärungen, Konstanz 2011

Ders.: Die RAF als Baader-Meinhof-Komplex. Realitätsfiktionen im bundesdeutschen Spiel- und Fernsehfilm, in: Hoffmann/Kilborn/Barg 2012, S. 355-376

Ders.: Personen beschreiben, Leben erzählen. Die Fernsehporträts von Georg Stefan Troller und Hans-Dieter Grabe, Wiesbaden 2017

Hißnauer, Christian/Schmidt, Bernd: Wegmarken des Fernsehdokumentarismus. Die Hamburger Schulen, Konstanz 2013

Hörl, Patrick: Film als Fenster zur Welt. Eine Untersuchung des filmtheoretischen Denkens von John Grierson, Konstanz 1996

Hoffmann, Kay/Kilborn, Richard/Barg, Werner C. (Hg.): Spiel mit der Wirklichkeit. Zur Entwicklung doku-fiktionaler Formate in Film und Fernsehen, Konstanz 2012

Hoffmann, Kay: Die Wirklichkeit schmilzt dahin wie Schnee unter der Sonne. Von der Inszenierung im Dokumentarfilm, in: Hoffmann/Kilborn/Barg 2012, S. 21-39

Hohenberger, Eva (Hg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Berlin 1998

Dies.: Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme, in: Dies. 1998, S. 8-43

Hohenberger, Eva/Keilbach, Judith (Hg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte, Berlin 2003

Homewood, Chris: Making Invisible Memory Visible: Communicative Memory and Taboo in Andres Veiel's *Black Box BRD*, in: Berendse, Gerrit-Jan (Hg.): Baader_Meinhof returns. History and cultural memory of German left-wing terrorism, Amsterdam u.a. 2008, S. 231-250

Hübner, Raoul: Trivialdokumentation von der Scheinemanzipation? Zu Erika Runges Protokollen, in: Arnold/Reinhardt 1973, S. 120-173

Humboldt, Wilhelm von: Über die Aufgabe des Geschichtsschreibers (1831), in: Rossmann 1959, S. 153-175

Husserl, Edmund: Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893-1917), Hamburg 2013

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Jaeger, Friedrich/Rüsen, Jörn: Geschichte des Historismus, München 1992
Jaeger, Stephan: Performative Geschichtsschreibung. Forster, Herder, Schiller, Archenholz und die Brüder Schlegel, Berlin/Boston 2011
Jansen, Peter W.: Ostwärts. Hinterm Horizont geht's weiter. Die Filme des Volker Koepp, in: apropos: Film 2004, Hg. Defa-Stiftung, Berlin 2004, S. 110-128
Jung, Uli/Loiperdinger, Martin (Hg.): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Bd. 1, Kaiserreich 1895-1918, Stuttgart 2005
Jutz, Gabriele: Geschichte im Kino. Eine Semio-Historie des französischen Films: Rohmer, Resnais, Godard, Allio, Münster 1991
Kämper, Birgit: *Sans soleil* – Ein Film erinnert sich selbst, in: Blümlinger/Wulff 1992, S. 33-59
Kämper, Birgit/Tode, Thomas (Hg.): Chris Marker. Filmessayist, München 1997
Kaerst, Julius: Theodor Mommsen, in: Historische Vierteljahresschrift, 7. Jahrgang 1904, S. 313-342
Kammerer, Dietmar: Gespräch mit Romuald Karmakar: Rekonkretisierungen. Der Filmemacher Romuald Karmakar über das *Himmler-Projekt* und *Hamburger Lektionen*, in: Daur 2013, S. 199-211
Kampkötter, Christian/Klimczak, Peter/Petersen, Christer (Hg.): Klassiker des polnischen Films, Marburg 2015
Kansteiner, Wulf: Film und Fernsehen, in: Gudehus, Christian/Eichenberg, Ariane/Welzer, Harald (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart/Weimar 2010, S. 217-226
Kasubke, André: Public Visual History – Wie Filme Geschichte schreiben (Tagungsbericht), in: H-Soz-Kult, 06.06.2014
Katz, Christiane: Zwischen Narration und Methode: Neue Impulse in der historischen Biographieforschung, Tagungsbericht zum 5. Tag der Wissenschaftsgeschichte, 16.12.2011 Aachen, in: H-Soz-Kult, 29.02.2012, https://www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-4095
Kaulen, Heinrich: Rettung, in: Opitz, Michael/Wizisla, Erdmut (Hg.): Benjamins Begriffe. 2 Bde. Frankfurt a.M. 2000, S. 619-664
Keilbach, Judith: Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen, Münster 2010
Keitz, Ursula von/Hoffmann, Kay (Hg.): Die Einübung des dokumentarischen Blicks. *Fiction Film* und *Non Fiction Film* zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945, Marburg 2001
Keitz, Ursula von: Drama der Dokumente. Zur Referenzproblematik in Andres Veiels Film *Der Kick*, in: Segeberg (Hg.) 2009, S. 141-156
Kempowski, Walter: Das Echolot. Ein kollektives Tagebuch. Januar und Februar 1943, 4 Bde., München 1993
Ders.: Das Echolot. Fuga furiosa. Ein kollektives Tagebuch Winter 1945,4 Bde., München 1999
Ders.: Das Echolot. Barbarossa '41. Ein kollektives Tagebuch, München 2002
Ders.: Das Echolot. Abgesang '45, München 2005
Keppler, Maja: Zur Terrorismusdarstellung im Neuen deutschen Film – Erfahrung und Trauerarbeit, Berlin 2002

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kiener, Wilma: Die Kunst des Erzählens: Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen, Konstanz 1999
Kirschner, Stefan: Im Gespräch mit Andres Veiel: Mordfall als Theaterstück, in: Berliner Morgenpost, 22.04.2005
Klaue, Wolfgang/Leyda, Jay (Hg.): Robert Flaherty. Staatliches Filmarchiv der DDR zur VII. Internationalen Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche, Berlin 1964
Klee, Ernst: Das Personenlexikon zum Dritten Reich, Frankfurt a.M. 2005
Klein, Christian (Hg.): Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien, Stuttgart 2009
Klotz, Volker: Geschlossene und offene Form im Drama, München 1999
Knaap, Ewout van der: Monument des Gedächtnisses – der Beitrag von *Nacht und Nebel* zum Holocaust-Diskurs, in: Wende 2002, S. 71-77
Ders.: Monument des Gedächtnisses. Der Beitrag von *Nacht und Nebel* zum Holocaust-Diskurs, in: Wende 2007, S. 61-69 (erweiterte Ausgabe von Knaap 2002)
Ders.: *Nacht und Nebel*. Gedächtnis des Holocaust und internationale Wirkungsgeschichte, Göttingen 2008
Knapp, Gerhard P.: Georg Büchner, Stuttgart/Weimar 2000
Knoben, Martina: Das Schweigen über den Dingen. Interview mit Andres Veiel, in: Süddeutsche Zeitung, 25.05.2001
Dies.: Politische Lebensgeschichten. Der Dokumentarfilmregisseur Andres Veiel, in: epd Film, 6/2004, S. 18-21
Dies.: Berlinale: *Wer wenn nicht wir* – Das Dichten und das Töten, in: SZ.de, 18.02.2011
Knörer, Ekkehard: *Baader*, https://www.jump-cut.de/filmkritik-daader.html (05.02.2019)
Knopp, Guido/Quant, Siegfried (Hg.): Geschichte im Fernsehen: Ein Handbuch, Darmstadt 1988
Knopp, Guido: Geschichte im Fernsehen. Perspektiven der Praxis, in: Knopp/Quant 1988, S. 1-9
Ders.: Zeitgeschichte im ZDF, in: Wilke, J. (Hg.): Massenmedien und Zeitgeschichte, Konstanz 1999, S. 309-316
Koch, Gertrud: Nachstellungen: Film und historischer Moment, in: Hohenberger/Keilbach 2003, S. 216-229
Dies.: Was machen Filme mit uns, was machen wir mit ihnen? – Oder was lassen wir die Dinge mit uns machen?, in: Schwarte 2011, S. 230-244
Kocka, Jürgen: Struktur und Persönlichkeit als methodologisches Problem der Geschichtswissenschaft, in: Bosch 1977, S. 152-169
Koebner, Thomas: Zur Typologie des dokumentarischen Fernsehspiels, in: Arnold/Reinhardt 1973, S. 79-95
Ders.: Zur Typologie des dokumentarischen Fernsehspiels, in: Ders.: Vor dem Bildschirm. Studien, Kritiken und Glossen zum Fernsehen, St. Augustin 2000, S. 136-151
Koenen, Gerd/Veiel, Andres: 1968. Bildspur eines Jahres, Köln 2008
Koepp, Volker: Landschaft, Teil des Lebens, in: *Uckermark*, Beiheft zum Film in der Volker-Koepp-Kollektion 2006, S. 2-7

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Köppen, Manuel: Erinnerungslandschaften. Claude Lanzmanns *Sobibor* (2001) und Romuald Karmakars *Land der Vernichtung* (2004), in: Stephan, Inge/Tacke, Alexandra (Hg.): NachBilder des Holocaust, Köln/Weimar/Wien 2007, S. 78-90

Koopmann, Helmut: Das Rad der Geschichte. Schiller und die Überwindung der aufgeklärten Geschichtsphilosophie, in: Dann/Oellers/Osterkamp1995, S. 59-76

Kornbichler, Thomas: Deutsche Geschichtsschreibung im 19. Jahrhundert. Wilhelm Dilthey und die Begründung der modernen Geschichtswissenschaft, Pfaffenweiler 1984

Korte, Barbara/Paletschek, Sylvia (Hg.): History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres, Bielefeld 2009

Koselleck, Reinhart: Vergangene Zukunft – Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt a.M. 1989

Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt a.M. 1964

Krämer, Sybille: Gibt es eine Performanz des Bildlichen? Reflexionen über ›Blickakte‹, in: Schwarte 2011, S. 63-88

Kramer, Sven: Auschwitz im Widerstreit. Zur Darstellung der Shoah im Film, Philosophie und Literatur, Wiesbaden 1999

Kranz, Oliver: Politische Botschaften sind beim Theater verpönt, in: Berliner Morgenpost, 9. November 2006

Kreimeier, Klaus/Ehmann, Antje/Goergen, Jeanpaul (Hg.): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Bd. 2, Weimarer Republik 1918-1933, Stuttgart 2005

Kreimeier, Klaus: Maßverhältnisse des Historischen. Zum Begriff und Begreifen von Geschichte bei Alexander Kluge, in: Schulte 2012, S. 26-37

Krumbiegel, Stephan/Voigtländer, Olaf: Designing the film, in: Bonusmaterial der DVD-Edition von *Beuys* von Andres Veiel (2017)

Kubitz, Peter Paul (Hg.): Hans-Dieter Grabe. Dokumentarist im Fernsehen, 13 Filme 1970-2008, 2012

Kühn, Heike: Blicke, die nicht richten. Die Filme von Romuald Karmakar, in: epd Film, Nr. 3, März 1993, S. 23

Dies.: Am Anfang war der Filmriss. Herrhausen und Grams im Doppelporträt – in Andres Veiels Film *Black Box BRD*, in: Frankfurter Rundschau, 25.05.2001

Kürten, Jochen: Acht Fragen an Marcel Ophüls, Interview am 25.01.2016 in der Deutschen Welle

Kurzenberger, Hajo: Die politischen Künste des Theaters der Gegenwart. Zu Inszenierungen von Andres Veiel (*Der Kick*), William Forsythe (*Three Atmospheric Studies*) und Rimini Protokoll (*Wallenstein*), in: Porombka, Stephan/Schneider, Wolfgang/Wortmann, Volker (Hg.): Jahrbuch für Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis 2007: *Politische Künste*, S. 59-76

Kyora, Sabine: »Weltgeschichte in der Nähe«. Zur Rolle von Subjekt und Geschichte(n) in Walter Kempowskis *Echolot*, in: Damiano/Drews/Plöschberger 2005, S. 151-169

Ladenthin, Volker: Literatur als Gegensatz: Eine Einführung ins Werk Walter Kempowskis, in: Ladenthin, Volker (Hg.): Die Sprache der Geschichte. Beiträge zum Werk Walter Kempowskis, Eitorf 2000, S. 7-55

Lanzmann, Claude: Der Ort und das Wort. Über *Shoah*, in: Baer 2000, S. 101-118

Ders.: Der patagonische Hase. Erinnerungen, Reinbek bei Hamburg 2012

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Laub, Dori: Zeugnis ablegen oder Die Schwierigkeiten des Zuhörens, in: Baer 2000, S. 68-83

Leacock, Richard: *A Search for the Feeling of Being There, 1997, Essays by Richard Leacock, in:* https://web.archive.org/web/20010419065218/www.richardleacock.com/leackessays.html#A%20Search%20for%20the%20Feeling%20of%20Being%20There

Lederle, Josef: Rezension zu Romuald Karmakars *Himmler-Projekt*, in: film-dienst Nr. 18, 28.08.2001

Leinemann, Susanne/Rodek, Hanns-Georg/Stölzl, Christoph: So nüchtern wie beim *Himmler-Projekt* von Romuald Karmakar wurde die SS selten betrachtet. Darf man das? Interview mit Romuald Karmakar, in: Die Welt, Jg. 50, Nr. 71, 24.03.2000, S. 35

Leiser, Erwin: *Mein Kampf*. Eine Bilddokumentation der Jahre 1914-1945, Weinheim 1995

Ders.: Auf der Suche nach Wirklichkeit. Meine Filme 1960-1996, Konstanz 1996

Lemke, Grit: Volker Koepp, in: Teissl/Kull 2006, S. 118-127

Lenssen, Claudia: Andres Veiel – Streitbare Zeitbilder, Marburg 2019

Lersch, Edgar: Zur Geschichte dokumentarischer Formen und ihrer ästhetischen Gestaltung im öffentlich-rechtlichen Fernsehen, in: Fischer/Wirtz 2008, S. 109-136

Ders.: Zur Entwicklung dokumentarischer Formen der Geschichtsvermittlung im öffentlich-rechtlichen Fernsehen der Bundesrepublik, in: Korte/Paletschek 2009, S. 167-190

Ders.: Heinz Huber und Artur Müller beim Süddeutschen Rundfunk und die Anfänge des Geschichtsfernsehens in der Bundesrepublik Deutschland (1958-1962), in: Arnold/Hömberg/Kinnebrock 2010, S. 271-291

Lesch, Walter/Loretan, Walter (Hg.): Das Gewicht der Gebote und die Möglichkeiten der Kunst. Krzysztof Kieslowskis *Dekalog*-Filme als ethische Modelle, Freiburg 1993

Lettenewitsch, Natalie/Mang, Nadine-Carina: Helden und Gespenster. Die RAF untot auf der Leinwand, in: Ästhetik und Kommunikation, Heft 117, Berlin 2002, S. 29-34

Liebchen, Stefan: Die RAF im bundesdeutschen Film – unter besonderer Berücksichtigung der Familien- und Generationskonflikte. Magisterarbeit am Institut für Filmwissenschaft der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz, 2003

Lindeperg, Sylvie: *Nacht und Nebel*. Ein Film in der Geschichte, Berlin 2010

Loiperdinger, Martin: Die Erfindung des Dokumentarfilms durch die Filmpropaganda im Ersten Weltkrieg, in: Keitz/Hoffmann 2001, S. 71-79

Lorenz, Chris: Konstruktion der Vergangenheit, Köln 1997

Lueken, Verena: Die Vorgeschichte der RAF: *Wer wenn nicht wir*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 09.03.2011

Mahrenholz, Simone: Das Treffen von Nord- und Südpol – Andres Veiels *Black Box BRD*. Herrhausen und Grams, zwei deutsche Leben, in: Die Welt, 23. Mai 2001 (=2001a)

Dies.: Das Politische im Privaten. Beeindruckende Geschichtsstunde: *Black Box BRD*, in: Tagesspiegel, 23.05.2001 (=2001b)

Martin, Ariane: Georg Büchner, Stuttgart 2007

Dies. (Hg.): Georg Büchner. Die Briefe, Stuttgart 2011

Matuszewski, Boleslas: Eine neue Quelle für die Geschichte. Die Einrichtung einer Aufbewahrungsstätte für die historische Kinematographie, in: montage/av 7/2, S. 6-12

Mayer, Hans: Georg Büchner und seine Zeit, Berlin 1946

Mayer, Oliver: Chris Marker und das audiovisuelle Archiv, Karlsruhe 2016

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Meier, Albert: Georg Büchners Ästhetik, München 1983
Meier, Christian: Ein direkter Zugang zur Vergangenheit unserer Eltern? Reflexionen auf Kempowskis Erfolg, in: Merkur (49) 1995, Heft 12, S. 1129-1133
Mersch, Dieter: Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis, München 2002
Meyer, F. T.: Filme über sich selbst. Strategien der Selbstreflexion im dokumentarischen Film, Bielefeld 2005
Miller, Katrin/Greune, Rotraut: *Der Kick*. Publikation des Kinderkinobüros der Jugend-KulturService gGmbH und der Vision Kino gGmbH – Netzwerk für Film- und Medienkompetenz im Rahmen der SchulKinoWochen Berlin 2006
Möller, Olaf/Omasta, Michael (Hg.): Romuald Karmakar (Bd. 13 der Filmmuseum-Synema-Publikationen), Wien 2010
Mommsen, Theodor: Reden und Aufsätze, Berlin 1905
Moine, Caroline: Zwischenräume im Schatten der Geschichte. Volker Koepps filmische Erinnerungen an Czernowitz, in: Kirstin Buchinger (Hg.): Europäische Erinnerungsräume, Frankfurt a.M., New York 2009, S. 164-180
Müller, Harro: Stalingrad und kein Ende. Zur Präsentation des Zweiten Weltkrieges im historischen Roman. Plivier, Kempowski, Kluge, in: Ders. (Hg.): Gegengifte. Essays zu Theorie und Literatur der Moderne, Bielefeld 2009, S. 164-180
Muhle, Maria: Die Gretchenfrage des Reenactments, Vortrag am 19.05.2016 auf der Tagung: Do it again – Reenactment im Dokumentarfilm, Zürich 2016: https://blog.zhdk.ch/zdok/2016/die-gretchenfrage-des-reenactments/
Muhlack, Ulrich: Schillers Konzept der Universalgeschichte zwischen Aufklärung und Historismus, in: Dann/Oellers/Osterkamp 1995, S. 3-28
Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften, Reinbek bei Hamburg 2006
Näpel, Oliver: Historisches Lernen durch ›Dokutainment‹? – Ein geschichtsdidaktischer Aufriss. Chancen und Grenzen einer neuen Ästhetik populärer Geschichtsdokumentationen, analysiert am Beispiel der Sendereihen Guido Knopps, in: Zeitschrift für Geschichtsdidaktik 2 (2003), S. 213-244
Ders.: Kommerz, Bildung, Geschichtsbewusstsein. Historisches Lernen durch Geschichte im TV?, in: Popp, Susanne/Sauer, Michael/Alvi, Bettina/Demantowsky, Marko/Paul, Gerhard (Hg.): Zeitgeschichte – Medien – Historische Bildung (Beihefte zur Geschichtsdidaktik 2), Göttingen 2010, S. 219-237
Näser, Torsten: Perspektivenwechsel. Die Filme Klaus Wildenhahns aus kulturwissenschaftlichem Blickwinkel, in: Ballhaus 2001, S. 260-274
Nagel, Josef/Kirschner, Klaus: Eberhard Fechner (Erlanger Beiträge zur Medientheorie und -praxis, Sonderheft 1984), Erlangen 1984
Negt, Oskar/Kluge, Alexander: Geschichte und Eigensinn, Frankfurt a.M. 1981
Nestler, Peter: Arbeiten beim Fernsehen, in: Steinmetz/Spitra 1989, S. 141-144
Neuhaus, Volker: Johann Wolfgang Goethe: *Götz von Berlichingen*, in: Hinck 2006 [1981], S. 82-100
Netenjakob, Egon: Eberhard Fechner. Lebensläufe dieses Jahrhunderts im Film, Weinheim/Berlin 1989
Nicodemus, Katja: Der Schuldenerlass. Alfred Herrhausen und Wolfgang Grams: Wie der eine zum Täter und der andere zum Opfer wurde, diese nahe liegende Frage

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lässt Andres Veiel in seinem Dokufilm *Blackbox BRD* weit hinter sich, in: Die Tageszeitung, 23.05.2001
Dies.: Marcel Ophüls – Fragen, die sonst keiner stellt, Die Zeit, 12.02.2015
Niethammer, Lutz: Oral History in USA. Zur Entwicklung und Problematik diachroner Befragungen, in: Archiv für Sozialgeschichte 18, 1978, S. 457-501
Ders. (Hg.): Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der »Oral History«, Frankfurt a.M. 1980
Nolte, Andrea/Schulte, Ulrich: »Ein wahres Todesspiel.« Der *Deutsche Herbst* – Zeitgeschichte zwischen Fakt und Fiktion, in: Polis. Report der Deutschen Vereinigung für politische Bildung 4 (2006), S. 13-16
Nora, Pierre: Zwischen Geschichte und Gedächtnis, Berlin 1990
Nussbaum, Heinrich von: Wirklichkeit als Pappkamerad, epd-Kirche und Fernsehen, Nr. 87, 6.11.1976
Obertreis, Julia (Hg.): Oral history, Stuttgart 2012
Öhner, Vrääth: Was ist eine »Black box«? Vom Verschwinden des Politischen, in: Ästhetik und Kommunikation, Heft 117, Berlin 2002, S. 21-28
Oellers, Norbert: Poetische Fiktion als Geschichte. Die Funktion erfundener Figuren in Geschichtsdramen Schillers, in: Dann/Oellers/Osterkamp 1995, S. 205-217
Opitz, Michael/Wizisla, Erdmut (Hg.): Benjamins Begriffe. 2 Bde. Frankfurt a.M. 2000
Otto, Ulf: Krieg von Gestern – Die Verkörperung von Geschichtsbildern im Reenactment, in: Röttger, Kati (Hg.): Welt – Bild – Theater, Bd.1: Politik des Wissens und der Bilder, Tübingen 2010, S. 77-87
Ders.: RE:Enactment. Geschichtstheater in Zeiten der Geschichtslosigkeit, in: Roselt/Otto 2012, S. 229-254
Paech, Joachim: Erinnerungs-Landschaften, in: Köppen, Manuel (Hg.): Kunst und Literatur nach Auschwitz, Berlin 1993, S. 124-136
Ders.: Der Bewegung einer Linie folgen … Schriften zum Film, Berlin 2002
Pauly, Katrin: »Plötzlich saß da mein Spiegelbild«. Gestern wurde der Friedrich-Luft-Preis an *Der Kick* verliehen – Ein Interview mit den Darstellern, in: Berliner Morgenpost, 05.05.2006
Peitz, Christiane: Zwei Welten. Die RAF und ihre Opfer: *Black Box BRD* – eine dokumentarische Spurensuche von Andres Veiel, in: Tagesspiegel, 23.05.2001
Dies.: Andres Veiel: »Ich wollte ins Ursachendickicht rein«, Interview in: Tagesspiegel, 17.02.2011
Petersen, Christer: 1988. Ein kurzer Film über das Töten (Krótki Film o Zabijaniu). Krzysztof Kieslowski, in: Kampkötter/Klimczak/Petersen 2015, S. 197-206
Pethes, Nicolas: Büchner. Dokument und Fiktion, in: Borgards/Neumeyer 2015, Kap. III.5., S. 283-287
Pilz, Dirk: Black Box Potzlow. Der Dokumentarfilmer Andres Veiel inszeniert sein Doku-Stück über einen Mord in Brandenburg, in: Zitty, 9/2005, 14.04.2005
Ders.: Leben üben. Das Revival des Dokumentartheaters – zwei Wirklichkeitsinszenierungen beim Theatertreffen, in: Berliner Zeitung, 17.05.2006
Plato, Alexander von: Oral History als Erfahrungswissenschaft. Zum Stand der ›mündlichen Geschichte‹ in Deutschland, in: Obertreis 2012, S. 73-95

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Pleitner, Berit: Erlebnis- und erfahrungsorientierte Zugänge zur Geschichte. Living History und Reenactment, in: Horn, Sabine/Sauer, Michael (Hg.): Geschichte und Öffentlichkeit. Orte – Medien – Institutionen, Göttingen 2009, S. 40-47

Pompe, Hedwig/Scholz, Leander: Archivprozesse. Die Kommunikation der Aufbewahrung, Köln 2002

Prinz, Kirsten: Umkämpft und abgeschlossen? Narrative über die RAF im Spiegel ihrer Rezeption. Überlegungen zu Bernhard Schlinks Roman »Das Wochenende« und Bernd Eichingers Film »Der Baader Meinhof Komplex«, in: Ächtler/Gansel 2010, S. 311-332

Prümm, Karl: Dokumentation des Unvorstellbaren. *Ein Tag. Bericht aus einem deutschen Konzentrationslager 1939*. Hinweis auf einen noch immer verkannten Film, in: Wende 2007, S. 111-126

Ranke, Leopold von: Sämtliche Werke (= SW), Leipzig 1867-90

Ders.: Deutsche Geschichte im Zeitalter der Revolution (1839-47), SW 1-5

Ders.: Geschichten der Romanischen und Germanischen Völker von 1494 bis 1514 (1824), SW 33/34

Ders.: Zur eigenen Lebensgeschichte (SW 53/54)

Ders.: Aus Werke und Nachlass (= WuN), Hg. Fuchs, W. P./Schieder, T., München/Wien 1964-75

Ders.: Tagebücher, WuN I, 1964

Ders.: Vorlesungseinleitungen, WuN IV, 1975

Rau, Milo: Die seltsame Kraft der Wiederholung. Zur Ästhetik des Reenactments, in: Roselt/Otto 2012, S. 71-78

Ders.: Genau so. Realitätseffekte in *Die letzten Tage der Ceausescus*, in: Daur 2013, S. 185-198

Rebenich, Stefan: Theodor Mommsen. Eine Biographie, München 2007

Reck, Susann: Shoah und Prozess. Der Regiestil in den Dokumentarfilmen von Claude Lanzmann und Eberhard Fechner, Saarbrücken 2012

Reeves, Nicholas: Cinema, Spectatorship and Propaganda: *Battle of the Somme* (1916) and its contemporary audience, in: Historical Journal of Film and Television, Vol. 17, No. 1, 1997, S. 5-28

Reif, Adelbert: Im Gespräch mit Andres Veiel: »Meine Lust besteht in der Zerstörung vorgeformter Bilder«, in: Universitas – Orientierung in der Wissenswelt, 2/2003

Reinicke, Stefan: Es gibt kein fremdes Leid. Interviewtechnik im Dokumentarfilm am Beispiel des Fernseh-Dokumentaristen Hans-Dieter Grabe, in: Heller/Zimmermann 1990, S. 169-178

Richter, Hans: Revolutionäre Technik, in: Gruber 2006, S. 32f.

Ricoeur, Paul: Zeit und Erzählung, München 1988-1991

Rodek, Hanns-Georg/Stölzl, Christoph: So nüchtern wie beim *Himmler-Projekt* von Romuald Karmakar wurde die SS selten betrachtet, Interview mit Romuald Karmakar, in: Die Welt, Jg. 50, 24.03.2000, Nr. 71, S. 35

Röcken, Per: Büchner. Philosophische Schriften, in: Borgards/Neumeyer 2015, S. 130-137

Rokem, Freddie: Geschichte aufführen, Berlin 2012

Roselt, Jens/Otto, Ulf (Hg.): Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven, Bielefeld 2012

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ders.: Geschichte wird nachgemacht. *Serie Deutschland* von Hofman&Lindholm und *Deutschland 2* von Rimini Protokoll als künstlerische Reenactments, in: Roselt/Otto 2012, S. 53-70

Rosenheim, Shawn: Interrotroning History. Errol Morris und die Dokumentation der Zukunft, in: Hohenberger/Keilbach 2003, S. 175-193

Rosenstone, Robert: Die Zukunft der Vergangenheit. Film und die Anfänge postmoderner Geschichte, in: Hohenberger/Keilbach 2003, S. 45-64

Rossmann, Kurt (Hg.): Deutsche Geschichtsphilosophie von Lessing bis Jaspers, Bremen 1959

Rota, Andrea: Wiedersehen mit der Familie, Wiedersehen in der Heimat. »Söhne« von Volker Koepp, in: Schütz, Erhard/Agazzi, Elena (Hg.): Heimkehr: eine zentrale Kategorie der Nachkriegszeit. Geschichte, Literatur und Medien, Berlin 2010, S. 257-268

Roth, Wilhelm: Der Dokumentarfilm seit 1960, München/Luzern 1982

Rother, Rainer: Die Gegenwart der Geschichte. Ein Versuch über Film und zeitgenössische Literatur, Stuttgart 1990

Rothöhler, Simon: Suspendierte Historizität. Zum filmischen Wiederholen von Geschichte in *S-21*, *La machine de mort Khmère rouge* und *Hamburger Lektionen*, in: Roselt/Otto 2012, S. 175-187

Rüffert, Christine (Hg.): ZeitSprünge. Wie Filme Geschichte(n) erzählen, Berlin 2004

Rüsen, Jörn: Geschichtsdidaktische Konsequenzen aus einer erzähltheoretischen Historik, in: Quandt, Siegfried/Süssmuth, Hans (Hg.): Historisches Erzählen, Göttingen 1982, S. 129-170

Rüsen, Jörn: Zeit und Sinn, Frankfurt a.M. 1990

Runge, Anita: Wissenschaftliche Biographik, in: Klein 2009, S. 113-121

Runge, Erika: Vom Wesen des Expressionismus im Drama und auf der Bühne, München 1962

Dies.: Statement, in: Matthaei, Renate (Hg.): Grenzverschiebung, Köln 1970

Dies.: Parteilichkeit und Zensur im Fernsehen, in: kürbiskern, 1971

Dies.: Bottroper Protokolle, Frankfurt a.M. 2008

Ruttmann, Reinhard: Zeitzeugen in historischen Sendungen, in: Knopp/Quandt 1988, S. 54-59

Sadoul, Georges: Dziga Vertov, in: Gruber 2006, S. 36-45

Schadt, Thomas: Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms, Bergisch Gladbach 2002

Schändlinger, Robert: Erfahrungsbilder. Visuelle Soziologie und dokumentarischer Film, Konstanz 1998

Schaub, Mirjam: Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare, München 2006

Schaub, Mirjam/Suthor, Nicola/Fischer-Lichte, Erika (Hg.): Ansteckung – Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips, München 2005

Schelske, Andreas: Zeichen einer Bildkultur als Gedächtnis, in: Sachs-Hombach, Klaus/Rehkämper, Klaus (Hg.): Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft, Wiesbaden 2004, S. 59-68

Schenk, Ralf: »Ich sage nicht, was es bedeutet…«. Der Dokumentarist Volker Koepp – Skizzen zu einem Porträt, in: film-dienst, 57. Jahrgang Nr. 3/2004, S. 62-64

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman – Erinnerung im Essayfilm, München 2001
Schieder, Theodor: Schiller als Historiker, in: Historische Zeitschrift, Bd. 190, H. 1 (2/1960), S. 31-54
Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke in 5 Bänden (= SW), Hg. Fricke, Gerhard/Göpfert, Herbert G., München 1980
Ders.: Was heisst und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte? (1789), in: SW IV, S. 749-767
Ders.: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen (1794), in: SW V, S. 570-669
Ders.: Über das Erhabene (1801), in: SW V, S. 792-808
Ders.: Werke. Nationalausgabe (= NA), Weimar 1943ff.
Ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden (= WB), Frankfurt a.M. 1992-2002
Schlözer, August Ludwig von: Vorstellung seiner Universal-Historie, Göttingen 1773
Schmidt, Gesine: Interview vom 24.03.2005 im Bonusmaterial der DVD-Edition von *Der Kick*, ZDF Enterprises 2005
Schneider, Peter: Das Freudlose jener Jahre, in: Tagesspiegel, 10.03.2011
Schöberl, Joachim: Spiegelung als Gestaltungsprinzip. Zu Eberhard Fechners Film *Nachrede auf Klara Heydebreck*, in: Rundfunk und Fernsehen 27 (1979), S. 116-135
Schreiber, Eduard: Die verpassten Möglichkeiten. 1970-1980, in: Jordan, Günter/Schenk, Ralf (Red.): Schwarzweiß und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946-1992, Hg. Filmmuseum Potsdam/Berlin 1996, S. 128-179
Schreyer, Klaus: »Einübung in Demokratie und Gesellschaft«. Fragmentarische Gedanken zur »Stuttgarter Schule« und: Von den Alten lernen. Anknüpfen an dokumentarische Traditionen des deutschen Fernsehens (Thesen), in: Steinmetz/Spitra 1989, S. 9-17
Schröder, Nicolaus (Red.): Klaus Wildenhahn, Dokumentarist. Kinemathek 37. Jahrgang (2000), Nr. 92
Schütz, Laura: »Dort ist nichts, aber es strotzt vor lauter Zeichen von uns«. Fiktionale Transformationen politischer Märtyrerikonen von Benno Ohnesorg bis zu den ›Toten von Stammheim‹, Hannover 2014
Schulin, Ernst: Schillers Interesse an Aufstandsgeschichte, in: Dann/Oellers/Osterkamp 1995, S. 137-148
Schumacher, Julia: Filmgeschichte als Diskursgeschichte. Die RAF im deutschen Spielfilm, Münster 2011
Schulte, Christian (Hg.): Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien, Osnabrück 2000
Ders. (Hg.): Die Frage des Zusammenhangs. Alexander Kluge im Kontext, Berlin 2012
Schultz, Sonja M.: Der Nationalsozialismus im Film. Vom *Triumph des Willens* bis *Inglourious Basterds*, Berlin 2012
Schwarte, Ludger (Hg.): Bild-Performanz, München 2011
Segeberg, Harro (Hg.): Referenzen. Zur Theorie und Geschichte des Realen in den Medien, Marburg 2009
Seidel, Jürgen: Georg Büchner, München 1998

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Seiderer, Ute: Film und Fernsehen, Kap. 3.3 in: Damiano/Grünes/Feuchert 2020, S. 254-265

Sennhauser, Michael: Gespräch mit Andres Veiel über *Der Kick* im Rahmen der Sendung *Reflexe* im Schweizer Radiosender DRS 2, 16.01.2007

Sieber, Gerald: Reenactment. Formen und Funktionen eines geschichtsdokumentarischen Darstellungsmittels, Marburg 2016

Sieß, Jürgen: Zitat und Kontext bei Büchner. Eine Studie zu den Dramen *Dantons Tod* und *Leonce und Lena*, Göppingen 1975

Smither, Roger: »A Wonderful Idea oft he Fighting«: the question of fakes in *The Battle of the Somme*, in: Historical Journal of Film, Radio and Television, Vol. 13, 2, 1993, S. 149-168

Sobolla, Bernd: Die Sehnsucht nach einer eindeutigen Welt. Der Dokumentarfilmer Andres Veiel über den Kultgegenstand RAF und die deutsche Gegenwart, in: Freitag. Die Ost-West-Wochenzeitung, 01.06.2001

Sponsel, Daniel (Hg.): Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film, Konstanz 2007

Spreckelsen, Tilman: Der Täter. In der Diskussion: Karmakars *Himmler-Projekt*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 06.02.2001

Starr, Louis M.: Oral History in den USA. Probleme und Perspektiven, in: Niethammer 1980, S. 27-54

Steinbach, Dietrich: Geschichte als Drama, Stuttgart 1988

Steinle, Matthias: Geschichte im Film: Zum Umgang mit den Zeichen der Vergangenheit im Dokudrama der Gegenwart, in: Korte/Paletschek 2009, S. 147-165

Steinmetz, Rüdiger/Spitra, Helfried (Hg.): Dokumentarfilm als »Zeichen der Zeit«. Vom Ansehen der Wirklichkeit im Fernsehen, München 1989

Ströbele, Carolin: Im Gespräch mit Andres Veiel: »Warum liebt sie ihn?«, in: Die Zeit, 20.02.2006

Dies: Film *Wer wenn nicht wir* – Im Bett mit Gudrun Ensslin, in: Zeit Online, 18.02.2011

Strohl, Jean: Lorenz Oken und Georg Büchner. Zwei Gestalten aus der Übergangszeit von Naturphilosophie zu Naturwissenschaft, Zürich 1936

Struck, Wolfgang: Reisen ins Herz der Finsternis, Fünf deutsche Bücher, in: Detering, Heinrich/Krämer, Herbert (Hg.): Kulturelle Identitäten in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a.M. [u.a.] 1998, S. 123-142

Süßmann, Johannes: Geschichtsschreibung oder Roman? Zur Konstitutionslogik von Geschichtserzählungen zwischen Schiller und Ranke (1780-1824), Stuttgart 2000

Teissl, Verena/Kull, Volker (Hg.): Poeten, Chronisten, Rebellen. Internationale DokumentarfilmmacherInnen im Porträt, Marburg 2006

Thiele, Martina: Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film, Münster 2001

Thüring, Hubert: Büchner. Leben, in: Borgards/Neumeyer 2015, Kap. II.10., S. 209-217

Tigges, Stefan (Hg.): Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater, Bielefeld 2008

Tobias-Macht, Tama: Balagan Diskurs: Was wühlst du in unseren Wunden? Interview mit Andres Veiel, veröffentlicht am 16.12.2018 in Dokomotive Plattform, https://www.youtube.com/watch?v=wSTRDrsRZT8

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Unger, Frank: Die Anfänge des Direct Cinema: Zu den Drew-Filmen *Primary* und *Mooney vs. Fowle*, in: Beyerle/Brinckmann 1991, S. 92-109

Veiel, Andres: Black Box BRD. Alfred Herrhausen, die Deutsche Bank, die RAF und Wolfgang Grams, Stuttgart/München, 2002 (=2002a)

Ders.: Audiokommentar der DVD *Black Box BRD*, X-Verleih, 2002 (=2002b)

Ders.: Interview im Bonusmaterial der DVD *Black Box BRD*, X-Verleih, 2002 (=2002c)

Ders.: Die RAF ist Geschichte – und Gegenwart, Interview vom 26.07.2003 im Tagesspiegel, 2003

Ders.: Der Kick. Ein Lehrstück über Gewalt, Theater Basel, Maxim Gorki Theater Berlin, 2005

Ders.: *Andres Veiel in Potzlow*, Interview vom 30.12.2004 im Bonusmaterial der DVD *Der Kick*, ZDF Enterprises, 2005 (=2005a)

Ders.: Die Grenzen des Darstellbaren, in: Zimmermann/Hoffmann, Konstanz, S. 274-277, 2006

Ders.: Zwei oder drei Dinge zu meinen Filmen, in: Beiheft zur 5er-DVD-Box in der »Edition der Filmemacher: Andres Veiel«, Berlin (=2006b), S. 3-13, 2006

Ders.: Der Kick – Ein Lehrstück über Gewalt, München 2007

Ders.: Die Grenzen des Darstellbaren. *Der Kick* auf der Bühne und auf der Leinwand, in: Tigges, Stefan, Bielefeld, S. 237-243, 2008

Ders.: Interview vom 12.03.2011 in FilmKunst: https://www.youtube.com/watch?v=KmkxS6jylFw, 2011

Ders.: Interview im Bonusmaterial der DVD-Edition *Wer wenn nicht wir,* Senator Home Entertainment, 2011 (=2011a)

Ders.: Interview in DW Deutsch, Journal Interview, 13.02.2011, https://www.youtube.com/watch?v=s5RjwivoZR0, 2011 (=2011b)

Ders.: Das Himbeerreich, Staatstheater Stuttgart, Deutsches Theater Berlin, 2013

Ders.: Dokumentarfilm – Eine Welt, viele Sichtweisen, Interview mit Andres Veiel, 28.07.2013: https://www.youtube.com/watch?v=dlnbHXbsu7Y&t=2601s, 2013 (=2013a)

Ders.: Die Gestaltbarkeit der Welt. Regienotizen von Andres Veiel, in: Beiheft zur DVD-Edition *Beuys*, Piffl Medien/Good Movies, S. 10-19, 2017

Ders.: Let them eat money. Welche Zukunft?!, Deutsches Theater Berlin, 2018

Vertov, Dziga: Wir. Variante eines Manifestes (1922), in: Beilenhoff, Wolfgang (Hg.): Dziga Vertov. Schriften zum Film, München 1973 (=1973a), S. 7-10

Ders.: Verschiedenes über dasselbe (1926), in: Beilenhoff 1973 (=1973b), S. 30f., 2018

Ders.: Vorläufige Instruktion an die Zirkel des »Kinoglaz« (1926), in: Beilenhoff 1973 (=1973c), S. 41-53

Ders.: »Kinoglaz« (1924), in: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.), Texte zur Theorie des Films, Stuttgart 1990, S. 3-41

Vogt, Carl: Physiologische Briefe, Stuttgart 1847

Volk, Stefan: *Black Box BRD*. Film-Heft der Bundeszentrale für politische Bildung, Köln 2001

Voss, Gabriele: Schnitt in Raum und Zeit. Notizen und Gespräche zu Filmmontage und Dramaturgie, Berlin 2006

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wach, Margarete: Archäologie des Überlebens. Der Dokumentarist Andres Veiel, in: Film-Dienst 19/2006, S. 6ff.
Wachs, Joachim: Das Verstehen, Bd. 3, Tübingen 1926
Wackwitz, Stephan: Der gräbt, wo er steht. Über die Kraft des Dokumentarischen und das Tragische in den Filmen von Andres Veiel – ein Essay aus Anlass der DVD-Werkausgabe, in: Theater heute, 2/2007
Warwitz, Siegbert A.: Sinnsuche im Wagnis. Leben in wachsenden Ringen: Erklärungsmodelle für grenzüberschreitendes Verhalten, Baltmannsweiler 2016
Watson, John B.: *Psychology as the behaviorist views it*, in: *Psychological Review,* Bd. 20, 1913, S. 158-177
Watzlawick, Paul: Wie wirklich ist die Wirklichkeit?, München 1976
Ders. (Hg.): Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben? Beiträge zum Konstruktivismus, München 1981
Wende, Waltraud ›Wara‹ (Hg.): Geschichte im Film. Mediale Inszenierungen des Holocaust und kulturelles Gedächtnis, Stuttgart/Weimar 2002
Dies.: Der Holocaust im Film. Mediale Inszenierung und kulturelles Gedächtnis, Heidelberg 2007 (Erweiterte Ausgabe von Wende 2002)
Dies.: Filme, die Geschichte(n) erzählen. Filmanalyse als Medienkulturanalyse, Würzburg 2011
Wenzel, Eike: Gedächtnisraum Film. Die Arbeit an der deutschen Geschichte in Filmen seit den sechziger Jahren, Stuttgart/Weimar 2000
Wetzel, Heinz: Weibliches, Männliches, Menschliches in den Dramen Georg Büchners, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 111 (1992)
White, Hayden: Metahistory: The historical imagination in nineteenth century europe, Baltimore 1973; dt: Metahistory: Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa, Frankfurt a.M. 1991
White, Hayden: Das Ereignis der Moderne, in: Hohenberger/Keilbach 2003, S. 194-215
Wickert, Lothar: Theodor Mommsen. Eine Biographie, Bd. I-IV, Frankfurt a.M. 1959ff.
Wilbers, Dörthe: »Montierte Erkenntnis«. Überlegungen zur Relevanz der Methoden Eberhard Fechners für den kulturwissenschaftlichen Film, in: Ballhaus 2001, S. 275-289
Wildenhahn, Klaus: Über synthetischen und dokumentarischen Film. Zwölf Lesestunden, Frankfurt a.M. 1975
Ders: Klaus Wildenhahn, Dokumentarist, in: Kinemathek Nr. 92, 37. Jahrgang, September 2000
Wilke, Jürgen (Hg.): Massenmedien und Zeitgeschichte, Konstanz 1999
Williams, Linda: Spiegel ohne Gedächtnisse. Wahrheit, Geschichte und der neue Dokumentarfilm, in: Hohenberger/Keilbach 2003, S. 24-44
Wirtz, Rainer: Alles authentisch: so war's. Geschichte im Fernsehen oder TV-History, in: Fischer/Wirtz 2008, S. 9-32
Wischermann, Clemens/Müller, Armin/Schlögl, Rudolf/Leipold, Jürgen: GeschichtsBilder. 46. Deutscher Historikertag vom 19. bis 22. September in Konstanz. Berichtsband, Konstanz 2007
Wolf, Fritz: Alles Doku – oder was?: über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen, Wiesbaden 2003

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ders.: Fiktionalisierung des Dokumentarischen. Der Trend zu Docutainment und Serialisierung, in: Zimmermann/Hoffmann 2006, S. 125-138

Worthmann, Merten: Dem Täter eine Chance. Ein ZEIT-Gespräch mit dem Filmregisseur Romuald Karmakar, in: Die Zeit, 27/2000, 29.06.2000

Wortmann, Volker: Authentisches Bild und authentisierende Form, Köln 2003

Ders.: Reenactment als dokumentarisches Narrativ. Hybride Darstellungsverfahren im Dokumentarfilm der 30er und 40er Jahre, in: Roselt/Otto 2012, S. 139-153

Wucher, Albert: Theodor Mommsen, in: Deutsche Historiker, Hg. H.-U. Wehler, Göttingen 1973, S. 383-400

Young, James Edward: Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation, Frankfurt a.M. 1992

Zimmermann, Peter: Geschichte von Dokumentarfilm und Reportage von der Adenauer-Ära bis zur Gegenwart, in: Ludes, Peter/Schumacher, Heidemarie/Zimmermann, Peter (Hg.): Informations- und Dokumentarsendungen (Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, Bd.3), München 1994, S. 213-324

Zimmermann, Peter/Hoffmann, Kay (Hg.): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Band 3: »Drittes Reich« 1933-1945, Stuttgart 2005

Dies.: Dokumentarfilm im Umbruch. Kino – Fernsehen – Neue Medien, Konstanz 2006

Zumbusch, Cornelia: Der *Mnemosyne*-Atlas. Aby Warburgs symbolische Wissenschaft, in: Berndt, Frauke/Brecht, Christoph (Hg.): Aktualität des Symbols, Freiburg i.Br. 2005, S. 78-98

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

VII. Filmographie

Brault, Michel: *Les Raquetteurs (1958)*

Breloer, Heinrich:
Das Beil von Wandsbek (1982)
Todesspiel. Die dramatischen Wochen des Deutschen Herbstes 1977 (1997)
Speer und Er (2004)

Brusse, Cees: *Mensen van morgen (1964)*

Bunuel, Luis: *Das Gespenst der Freiheit (1974)*

Conradt, Gerd: *Starbuck Holger Meins (2001)*

Edel, Uli: *Der Baader Meinhof Komplex (2008)*

Eisenstein, Sergei M.: *Oktober. Zehn Tage, die die Welt erschüttern (1928)*

Farocki, Harun:
Bilder der Welt und Inschrift des Krieges (1988)
Parallel I-IV (2012-2014)

Fechner, Eberhard:
Nachrede auf Klara Heydebreck (1969)
Klassenphoto (1970)
Der Prozess (1984)
Wolfskinder (1990)

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Flaherty, Robert:
Nanook of the north (1926)
Louisiana story (1948)

Friedler, Eric: *Sklaven der Gaskammer (2016)*

Godard, Jean-Luc:
Opération Béton (1955)
À bout de souffle (1959)

Grabe, Hans-Dieter:
Die Trümmerfrauen von Berlin (1968)
Nur leichte Kämpfe im Raum Da Nang (1970)
Mendel Schainfelds zweite Reise nach Deutschland (1972)
Ludwig Gehm – Ein deutscher Widerstandskämpfer (1983)
Er nannte sich Hohenstein – Aus dem Tagebuch eines deutschen Amtskommissars im besetzten Polen 1940-42 (1994)
Epilog: Drei Frauen aus Poddembice (1995)
Mendel lebt (1999)

Grierson, John: *Drifters (1929)*

Herrmann, Hugo: *Stahl und Menschen (1956)*

Huber, Heinz: *Das Dritte Reich (1960/61)*

Karmakar, Romuald:
Warheads (1992)
Das Himmler-Projekt (2000)
196 bpm (2002)
Hamburger Lektionen (2006)

Kluge, Alexander:
Brutalität in Stein (1960)
Deutschland im Herbst (1978)
Die Patriotin (1979)

Koepp, Volker:
Leben in Wittstock (1984)
Herr Zwilling und Frau Zuckermann (1999)
Uckermark (2001/02)

Kieslowski, Krzysztof: *Ein kurzer Film über das Töten (1988)*

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Knopp, Guido:
Hitler. Eine Bilanz (1995)
Hitlers Helfer I (1996)

Lanzmann, Claude: *Shoah (1985)*

Leacock, Richard:
Jazz dance (1954)
Primary (1960)
Chair (1963)

Leiser, Erwin: *Mein Kampf (1959)*

Lomax, Alan: *To hear banjo play (1947)*

Marker, Chris:
Le Fond de l'air est rouge (1977)
Sans Soleil (1983)
Le Tombeau d'Alexandre (1992)

Milosevic, Tamara: *Zur falschen Zeit am falschen Ort (2005)*

Monk, Egon: *Ein Tag – Bericht aus einem deutschen Konzentrationslager1939 (1965)*

Morris, Errol: *The thin blue line (1988)*

Nestler, Peter: *Ödenwaldstetten (1964)*

Ophüls, Marcel:
Hundert Jahre ohne Krieg – Das Münchner Abkommen von 1938 (1967)
Das Haus nebenan – Chronik einer französischen Stadt im Kriege (1969)

Oppenheimer, Joshua:
The act of killing (2012)
The look of silence (2014)

Rau, Milo:
Die letzten Tage der Ceausescus (2009/10)
Das Kongo Tribunal (2017)

Resnais, Alain: *Nacht und Nebel (1955)*

Romm, Michail: *Der gewöhnliche Faschismus (1965)*

Roth, Christopher: *Baader (2002)*

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Rouch, Jean:
Les Magiciens de Wanzerbé (1948)
Les maitres fous (1954)
Chronique d'un été (1960)

Runge. Erika: *Warum ist Frau B. glücklich? (1967/68)*

Stern, Klaus: *Andreas Baader. Das Leben eines Staatsfeindes (2010)*

Veiel, Andres:
Machbar (1982)
Winternachtstraum (1992)
Balagan (1993)
Die Überlebenden (1996)
Black Box BRD (2001)
Die Spielwütigen (2004)
Der Kick (2006)
Wer wenn nicht wir (2011)
Beuys (2017)

Verhoeven, Paul: *Der Ludendorff-Hitler-Prozess (1971)*

Vertov, Dziga: *Der Mann mit der Kamera (1929)*

Wildenhahn, Klaus: *Barmbek: Der Aufstand wird abgebrochen. Über den Hamburger Aufstand Oktober 1923 (1971)*

Wright, Basil: *Song of Ceylon (1934)*

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

VIII. Anhang: Interviews mit Andres Veiel

VIII.1. Interview, Berlin, 27. Januar 2018

Was bedeutet Geschichte und der Umgang mit ihr generell für Sie?

Ich bin ja sehr früh darauf gestoßen worden, wie Biographien zerrissen werden, zerstört werden, sich neu finden müssen durch den Einfluss von Geschichte. Als Kind bin ich zwangsläufig durch meine Eltern darauf gestoßen worden. Meine Mutter hat nicht nur von den Kriegs-, sondern auch von den Vorkriegsereignissen viel erlebt. Sie war Jahrgang '23, ihre Erinnerung hat so Anfang der '30er eingesetzt. Mein Vater steht in einer langen Wehrmachtstradition, mein Großvater war General, mein Vater Offizier. Sehr früh bin ich auf Widersprüche aufmerksam geworden, d.h. dass mir zwangsläufig, ohne dass ich das rational verarbeitet habe, klar war, dass seine Oral History immer Rekonstruktionen sind. Umso mehr entstand die Frage: Was ist das eigentlich, was kommt dahinter? Das waren sehr unterschiedliche Facetten. Meine Mutter, die im Haus von Juden wohnte, hat die Reichskristallnacht sehr unmittelbar erlebt, als die Steine eine Etage drunter in die Wohnung flogen und die Vermieter – das waren eigentlich die Eigentümer des Hauses – verängstigt zu der Familie meiner Mutter nach oben gingen und da Schutz gesucht haben. Dadurch war meine Mutter sehr sensibilisiert, wenn dann die ersten Bänke im Meininger Schlosspark auftauchten: »Nur für Arier«. Mein Vater, der in der gleichen Stadt aufwuchs in diesen entscheidenden Jahren, konnte sich an nichts dergleichen erinnern – damals war ich vielleicht so 12/13, und da hat sich sehr 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? Umgekehrt ist da erstmal die psychologische Frage: Wie kann es sein, dass mein Vater so viel verdrängt hat, dass er Dinge, die ich dann sozusagen objektivieren konnte, eben nicht gesehen hat und meine Mutter sich da en detail erinnern konnte? Diese Frage an Geschichte, an Erinnerung, an Darstellbarkeit hat sich fortgesetzt, als sich mir die Schuldfrage immer brennender gestellt hat, also die Verwicklung der eigenen Familie. Auch da in all ihren Widersprüchlichkeiten: Mein Großvater als General, der später am 20. Juli noch zum Tode verurteilt wurde, weil er als diensthabender General für Würt-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

temberg damals die ersten Anweisungen, den Gauleiter zu verhaften, umgesetzt hat – 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? Mein Großvater war leider gestorben, d.h. ich habe probiert über meinen Vater mehr herauszukriegen. Er hat sich immer mehr geweigert, an – wie er es nannte – Verhören teilzunehmen, wo ich dann sagte: »Das haben wir jetzt ganz objektiv gesehen, da und da ist die Frontlinie, die SS war 18 km entfernt und hat da und da die Liquidationen durchgeführt – also die Maschinengewehrsalven musst du doch eigentlich gehört haben und mindestens die Tatsache anerkennen, dass du dem Ganzen den Weg bereitet hast. Es war doch klar, was danach kommt«. Da war ich so 18/19 und 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. Es war für mich Geschichte also immer etwas, um das ich ringen muss, das sich nicht sozusagen einfach als Bild herstellt. Jetzt komme ich auf den Begriff der Notwendigkeit. Ich habe ja sehr früh gemerkt – auch in den Erklärungen meiner Mutter –, dass um mich herum diese Beschädigung durch den Weltkrieg und die Ereignisse davor absolut gegenwärtig war. Mein Vater hatte Geschossteile im Kopf. Er hatte immer wieder höllische Schmerzen, weil die wanderten, und er saß da, seinen Kopf ins Rotlicht gebeugt, um durch diese Wärme irgendwelche Bewegungsprozesse dieser Teile hervorzurufen. Gleichzeitig war seine Kieferhöhle zu und dementsprechend war er schmerzgetrieben und z.T. vollkommen irrational. Es konnte sein, dass mir beim Abtrocknen eine Tasse herunterfiel und er vollkommen ausrastete, mit Ohrfeige. Er stand in solchen Momenten neben sich. Ich habe das damals nie direkt mit dem Krieg verbunden, aber durch die Erklärungen meiner Mutter war mir gleichzeitig klar, warum mein Vater so war, wie er war. Sie sagte immer wieder: »Ihr müsst verstehen: Er ist kriegsbeschädigt«. Er hatte auch noch einen Ausweis. Gleichzeitig war er jemand, der die Kriegsgräuel verdrängt hat über weite Strecken. Ich war 19 – es war direkt nach dem Abitur –, als wir mit dem Auto nach Ägypten gefahren sind. Als wir durch Griechenland kamen, erzählte er: Ja, in Griechenland war er auch, die Italiener waren ja Feiglinge und dann mussten wir kommen, das war ja alles großartig da im Sommer zu sein, da haben wir Spiegeleier auf den Panzern gebraten, so heiß waren die. Und dann fiel der entscheidende Satz: »Der Krieg in den ersten Jahren war eine Europareise auf Adolfs Kosten« – da war ich empört, dieser Satz war eine solche Unmöglichkeit, dass ich einfach sagte: »Ihr habt einen Angriffskrieg geführt, das war keine Europareise, und es wäre mal ganz gut, wenn du dich dieser Verantwortung stellen würdest«. Diese Missverständnisse oder dieses aneinander vorbei Argumentieren hat sich sehr lange fortgesetzt, also eigentlich bis wenige Jahre vor dem Tod meines Vaters, wo die andere Seite stark herauskam. Ich erzähle das, weil Geschichte eben für mich etwas war, was so stark in die eigene Familie eingegriffen hat – auch was die Begegnung mit der Sowjetunion betrifft, also die Nachkriegszeit. Meine Tante war mit einem Gutsbesitzer verheiratet – er wurde von den Russen festgenommen und erschossen. Er war gar kein Parteimitglied, er war Großgrundbesitzer – das genügte. Er ist eben nicht geflüchtet Ende 45, Anfang 46. Sie selbst kam in ein Lager und dann starb ihr Kind. Meine Mutter blieb in der DDR. Mein Großvater, der Ober-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

staatsanwalt war, wurde verhaftet und von meiner Mutter dann noch aus einem Zug nach Sibirien herausgeholt mit dem Beleg eines Kommunisten, dass mein Großvater sich für ihn eingesetzt hatte.

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. Mein Vater hat mir später erzählt, 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, und dann habe ich plötzlich verstanden, warum mein Vater so ist, wie er ist, und warum er dann so einen komischen Satz über diese Erfahrungen legt: »eine Europareise auf Adolfs Kosten«. Aber das hat lange gedauert, also insofern war es gut, dass mein Vater nicht früh gestorben ist, dass wir sozusagen diese Brücken noch einmal bauen konnten. Wenn Sie fragen: »Warum die Auseinandersetzung mit Geschichte?«, dann in erster Linie, weil Geschichte sich 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. Nicht nur, um zu überleben: Die Familie meines Vaters/Großvaters hat damit auch sehr stark kokettiert – da ist z.B. die Geschichte meiner Großmutter, die morgens erstmal ausgeschlafen hat und dann hat der Bursche die Pferde gesattelt und dann hat sie erstmal – sie war eine begeisterte Reiterin – zwischen 9 und 10 ihren Ausritt gemacht über die Felder, dann hat die Haushälterin das Frühstück serviert, und dann kam ihr Mann mittags, dann wurde zusammen gegessen. Die Kinder waren in einem anderen Raum, und wenn sie sich gestritten haben, wurde mit der Reitpeitsche dazwischengegangen – das war eine absolut großbürgerliche Inszenierung. Die war aber auch wieder geprägt durch Beschädigung: Meine Großmutter väterlicherseits zog nach 1871 ins Elsass, ihr Vater war Bürgermeister in Colmar, dann 1919 vertrieben, schändlich über den Rhein getrieben. Und dann sagte sie zu meinem Vater – da war er 5: »Es wird einen neuen Krieg geben« (das war 1924). Sie hat ihn so erzogen: »Du wirst diesen Krieg führen«. Das wusste sie 1924 – die Schande von Versailles, die Schande, wie ein Pack mit Häme und Spott da über den Rhein getrieben worden zu sein, und dann hat sie ihn, der eher ein weichliches und sensibles Kind war, eben mit solchen Sätzen wie »In Sparta hätte man solche Weichlinge im Wald ausgesetzt, dass sie dann im Winter sterben« erzogen und mit 6 Jahren einem Härtetest nach dem anderen ausgesetzt, damit er den Krieg führen konnte. Meinem Vater ist sozusagen die Sensibilität, die er hatte, systematisch ausgetrieben worden – auch wieder durch Demütigungen und Schmach und Gewalterfahrungen. 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.

Gab es dann später so einen Punkt, an dem Sie gemerkt haben: Ich muss zurückgehen durch die Geschichte, innerlich sozusagen, um das zu verstehen?

Ja, das war bei allen Projekten – auch dann, wenn ich es gar nicht vorhatte. Bei den Filmen über die RAF oder auch beim *Kick* oder den *Überlebenden* bin ich immer irgendwann in die Geschichte vorgestoßen. Beim *Kick* ist es vielleicht am offensichtlichsten, weil es da am weitesten weg war: Man untersucht einen Mord von 2002 – was hat der

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

denn jetzt mit deutscher Geschichte zu tun? Da sind einfach zwei Jugendliche ausgerastet und haben halt mit einem Dritten einen Jungen aus dem Dorf erst gequält und dann eben auf eine furchtbare Weise umgebracht. Erst im zweiten und dritten Schritt – vor allem im Buch – bin ich ja immer stärker auf diese historischen Figuren gekommen und darauf, welchen Einfluss sie hatten. Und das war nicht intendiert, das ist eigentlich das Verrückte: Ich hatte mir das nicht vorgenommen, sondern ich dachte, ich nehme jetzt einmal ganz bewusst einen Fall aus der Gegenwart und probiere den zu erfassen mit den Treibsätzen Peergroup, Schule, allenfalls noch DDR-Geschichte. Dann merkte ich, dass da drunter einfach Katakomben sind, die sich natürlich auswirken, dass man die eine Figur nicht ohne die andere bedenken, sehen und begreifen kann. Das betraf aber auch alle anderen Arbeiten, wo ich Stück für Stück diese Katakomben der NS-Zeit oder manchmal sogar noch die Prägungen davor mit auf den Radar bekommen habe und dem nachgehen wollte oder musste, auch bei *Balagan*. Auch den *Winternachtstraum* kann man letztendlich als eine Wiedergutmachung lesen: Ich als zweite Generation Täter ermögliche einer Halbjüdin, etwas zu Ende zu führen, was ihr ja – nicht nur, aber auch – durch die Ereignisse des Dritten Reichs verwehrt war, nämlich eine Karriere – jetzt eben mit 83. Ich organisiere das Theater, ich schreibe ihr ein Stück auf den Leib, und ob sie will oder nicht, sie muss jetzt in diesen Akt der Wiedergutmachung hinein.

> *In vielen Ihrer Arbeiten fällt auf, dass sie immer wieder mindestens bis zum Nationalsozialismus zurückgehen – auch beim* Kick, *wenn von dem Großvater erzählt wird, der den Mord an seinen Eltern mit ansehen musste. Man kommt Schicht für Schicht tiefer in die Vergangenheit hinein. Ist in Ihnen jemals das Bedürfnis aufgestiegen, noch weiter zu gehen? Das Problem des Dokumentarfilms ist natürlich, dass man noch bis zu dieser zeitlichen Schwelle kommt, es dann aber immer schwieriger wird, noch von einem Archivmaterial auszugehen.*

Nach dem *Kick* hatte ich die Idee, eine Saga zu entwickeln – ich wusste nicht, ob das eine Serie sein würde –, weil ich merkte, dass ich das mit dem Dritten Reich abschneide, es aber eigentlich jetzt interessant wäre, mit diesen Lebensgeschichten noch weiter zurückzugehen und diese Art von preußischer Struktur, von Gutsherren, von Landarbeitern, von diesem Gutsverwalter, der die Zwangsarbeiter dann so schlecht behandelt und sie z.T. umgebracht hat, weiterzuverfolgen. Das wäre dann von der Recherche her schwieriger. Die Idee war damals – und das ist ja gescheitert –, eine Art Erzählcafé zu machen. Die schöne Erfahrung war ja, dass – nachdem am Anfang die Türen zu blieben und nur die Gardinen wackelten – nach und nach die Türen sich öffneten und immer mehr Menschen nicht nur bereit waren zu reden, sondern reden *wollten*. Die Struktur war sehr schwierig, weil die Sozialarbeiterin schon outgesourct – wenn man so will: privatisiert worden ist und dann gescheitert war. Sie ging weg, weil ihr sozusagen der Ansprechpartner gefehlt hat. Es gab im wahrsten Sinne des Wortes keinen Ort, keinen Versammlungsort mehr und der Bürgermeister war zu parteiisch, weil der selbst abgewählt worden war als Stasi-Mann und dann wiedergewählt wurde mit überwältigender Mehrheit – und damit hätte man sozusagen den Bock zum Gärtner machen müssen als Partner. Es brauchte einen Ort, und da wäre das Jugendzentrum ideal gewesen, obwohl es ja auch schon dem Investor gehört hatte – ein komplettes Desaster. Dieser politische Ansatz, dem Dorf etwas zurück zu geben, hätte auf der Hand gelegen. Wenn Sie jetzt fragen: Haben Sie weitergedacht? – ja, ich habe weitergedacht, denn ich dachte: »Das

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ist der Anfang«, diese Recherche mache ich im Sinne einer Sozialen Plastik nicht alleine. Dann fehlte mir aber sämtliche Struktur und im Nachhinein haben wir eine Chance verpasst – und zwar eine einmalige Chance, weil ich eine Vertrauensperson war. Das ist dann der Wettlauf mit der Zeit – von denen, die die Kriegszeit miterlebt haben, waren ja schon wieder ganz viele gestorben. Die Zeit ist vorbei. Vor 10 Jahren: Das wäre der richtige Zeitpunkt gewesen.

Da entsteht dann natürlich eine grundsätzliche ästhetische Frage, denn da müsste man ja eigentlich zum Spielfilm übergehen.

Spielfilm oder Theater oder wie auch immer. Mir fiel damals immer wieder Bertolucci ein – *1900* –, der atmosphärisch sehr viel eingefangen hat – auch den Klassenkampf. Ich weiß nicht, wie ich heute drauf schauen würde, aber als ich diese Filme als 18jähriger gesehen habe, wusste ich, dass ich Filmemacher werden möchte. Die Zeitläufte in ein so großes Szenario einzubringen, diese lange Spanne von Zeit, Älterwerden – das war es, was mich auch bei *Heimat* immer interessiert hat: die epochalen Abläufe, die Biographien und Entwicklung von Biographien.

Zu den Biographien: Wie haben Sie als 15jähriger Ensslin, Baader, Meinhof im Gericht persönlich wahrgenommen? Das Thema ist ja extrem verstellt von diesen ikonenhaften Bildern.

Das war eine ungeheuer aggressive Aufladung, überhaupt nicht 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 – es war ja so polarisiert, entweder warst du da oder dort, ich hatte lange Haare, war eigentlich gerade aus der Jungen Union ausgetreten oder war noch dabei, und ich glaube, es war so eine abstrakte romantische 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. Da war der Filbinger-Fall, und auch, wenn das bei den Richtern hier selbst nicht nachgewiesen werden konnte, schwebte für mich da zumindest der Schatten der Kontinuität drüber. 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«. Also das war immer ein Ausschließen, weil du weder in der DDR gelebt hast noch im Dritten Reich. Es war der CDU-Landtagsabgeordnete mit einem Sitz im Innenausschuss und Zugang zu Verfassungsschutz-Dossiers, der mich als väterlicher Freund beiseite nahm und warnte, zum Prozess zu gehen und an den Hausbesetzungen teilzunehmen: Es gebe ein Dossier. Dann sagte er diesen Satz, der meinen Hass nach außen nur noch lauter werden ließ, gleichzeitig für mich aber mit innerer Dankbarkeit verbunden ist: »Wenn du in diesem Staat was werden willst, lass die Finger davon«. Da habe ich dann geantwortet: »Was du jetzt gesagt hast, ist nur eine Bestätigung, dass ich in diesem Staat nichts mehr werden will – wenn es schon ausreicht zu einem Gerichtsprozess zu gehen, zu dem jeder hingehen kann. Wenn hier Wohnraum zerstört oder billiger Wohnraum zweckentfremdet wird, dann werde ich

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dagegen protestieren, lieber heute als morgen, und ich ärgere mich, dass ich es nicht schon viel früher gemacht habe«. Da war klar, dass das unser letztes Treffen war. Er sagte, was er gemacht habe, sei ein Geheimnisverrat, das hätte er für einen Freund gemacht und wenn ich das jetzt mit Füßen träte, dann wisse er, was er davon zu halten habe. So war das auch unsere letzte Begegnung, es gab keine Brücke mehr. Letztendlich war ich dankbar dafür, dass ich zum einen 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, wenn es ausreicht, dass ich Nachteile habe, wenn ich zu einem Gerichtsprozess gehe. Und das habe ich natürlich auch meinen Eltern entgegengeschleudert, die ja immer mit dem Argument kamen: »Du hast keine Ahnung, was Demokratie ist, und du hast keine Ahnung, was Faschismus ist«, und dass dieser Verfassungsschutz dafür da sei, uns zu schützen. Dass die auch mal darüber hinaus gehen und ein bisschen zu viel sammeln – geschenkt, du kannst studieren, du wirst nicht festgenommen. Wir wissen, was Faschismus ist, wir wissen auch, was Sozialismus heißt, wenn eben der eigene Vater nach Sibirien verfrachtet wird und nur durch ein Glück rausgeholt werden kann und der Schwager eine Kalaschnikowsalve abkriegt, weil er Großgrundbesitzer war.

Noch einmal zu Ensslin und Baader selber. Wie haben Sie Andreas Baader wahrgenommen?

Er war der Wortführer und auch der Narzist, der das alles ja im Nachhinein zu einer Selbststilisierung und –inszenierung aufgebaut und funktionalisiert hat. Aber dahinter steht dann – das ist leider in *Wer wenn nicht wir* nicht reingekommen – auch eine Erfahrung von biographischer Enttäuschung. Also die *Ent*-Täuschung, dass sein Vater ja auf dem Weg war, ein Widerstandskämpfer zu werden: Er war Historiker, war bei der Weißen Rose mit dabei – und dann gab es diese Schlüsselsituation, dass er Heimaturlaub von der Front hatte und die Verhaftung von den 2-3 Mitgliedern der Weißen Rose erlebte. Er kommt nach Hause, seine Frau ist hochschwanger, im Bauch eben der zukünftige Andreas, und dann sagt sie (das hat sie später Andreas erzählt): »Jetzt müssen andere übernehmen«, führt seine Hand an ihren Bauch und sagt: »Du darfst jetzt nicht gehen, das Kind braucht einen Vater« – und er geht nicht in den Untergrund, sondern zurück an die Front, stirbt dort einen jämmerlichen Tod und ist eben nicht der Held geworden: wegen ihm, wegen Andreas. Das ist – jetzt sehr verkürzt – sozusagen wie eine Kernerzählung seines Antriebes. Damit war er natürlich dem Auftrag nahe, den Gudrun mitbekommen hat, nämlich das Versagen des eigenen Vaters auszugleichen, der ja auch so ein halber Widerstandskämpfer war – »Hitler mag groß sein, Gott ist größer« –, aber aufgrund des Heimtückegesetzes angeklagt wurde, sich an die Front meldete und damit dem Gefängnis entging – das ist ja letztendlich auch keine Heldengeschichte. »Du kannst es besser machen«, sagt der Vater: Das war für mich immer so ein Schlüsselsatz, genauso wie Gudrun zu Bernward sagt: »Wir haben verschiedene Aufträge«. Das heißt nämlich nicht: Wir machen den Aufstand gegen die Eltern, sondern es geht hier um Delegationen. Das war für mich so eine vollkommen neue Sichtweise, weil es ja sonst immer heißt: Die 68er rebellieren usw. Da geht es vielmehr um ein Nachholen, ein Bessermachen, und dem Vater wird viel zu spät klar, dass er diesen Auftrag erteilt und ihn eigentlich revidieren möchte, wenn sie sagt: »Griechenland ist faschistisch, Spanien ist faschistisch – es ist nur noch eine Frage der Zeit, wann es hier auch losgeht.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ich möchte mir nicht den Vorwurf machen, etwas erkannt und nichts getan zu haben«, und er antwortet: »Was ist, wenn der Faschismus gar nicht kommt?« Dann guckt sie fassungslos – das ist ja eine meiner Lieblingsstellen, weil da alles drin ist: der ganze tragische Irrtum, der darauf aufbaut, dass der Faschismus kommen muss, denn sonst gibt es keine Legitimation. Also muss man ihn herbeireden oder ihn herbeibomben. Deshalb habe ich diese wenigen kargen Selbstinszenierungen von Stammheim damals eher mit Staunen, Respekt und auch etwas Angst aufgenommen – also wäre ich dazu in der Lage? Sicher nicht, weder in diese Art von Affront und vulgären Protest zu gehen, das war nicht meine Sprache, noch in den Untergrund – das war natürlich sofort der eigene Vorwurf und der Angelhaken der Verführbarkeit: Ich bin feige, ich gehe in die Kunst, ich interessiere mich für Joseph Beuys und fahre nach Kassel, aber das ist eigentlich eine Flucht.

Nach Ihrer Beschreibung hat man eigentlich nicht den Eindruck, dass da eine wirkliche Bereitschaft zum Gespräch gewesen wäre.

Nein, es war nur Front, keinerlei Dialog. Es war eigentlich ein nebeneinander, gegeneinander monologisieren. Die Anwälte haben das allenfalls übernommen und dann die Bundesanwaltschaft auseinandergenommen, dass sie die politische Dimension der Anklage negiert, was die Toten von Vietnam betrifft: Natürlich gibt es eine moralische Pflicht auch in der Bundesrepublik gegen dieses Unrecht vorzugehen, und wenn es mit demokratischen Mitteln nicht möglich ist, dann mit Mitteln des Kriegsrechts, weil wir in einen Kriegszustand eingetreten sind, weil wir diesen Krieg mit unterstützen. Das war ja immer die Argumentation der Anwälte, und damit sind sie und letztendlich die Angeklagten natürlich nicht durchgedrungen. Es war dann auch 1976, da war Ulrike Meinhof schon tot. Ich war ja gerade an dem Übergang noch einmal da und habe erlebt, wie dann weiterverhandelt wurde – es war bedrückend. Ich war mir auch nicht sicher: War das Mord oder Selbstmord? Dem Staat ist alles zuzutrauen – das war schon ein Satz, den ich damals auch für mich übernommen habe.

Noch einmal zur Frage der Geschichtserkenntnis. Sowohl nach Black Box BRD *als auch nach dem* Kick *haben Sie zu dem Projekt noch ein Buch geschrieben. Was ist Ihnen an welcher Stelle tatsächlich wichtig? Warum kann es beim Buch nicht bleiben im Sinne traditioneller Geschichtsschreibung, die in einer gewissen Weise inhaltlich noch viel ausführlicher sein kann? Sie sind ja nicht zum Schreiber historischer Bücher geworden, sondern letztlich sind Ihnen die Filme und die Theaterstücke wichtiger, habe ich den Eindruck.*

So stimmt's nicht. Vor allem bei *Der Kick* konnte ich das erst mit dem Buch abschließen. Film und Stück decken schon eine wichtige Dimension ab, sie bohren sich – um im Bild der Spirale zu bleiben – in den Stoff hinein. Durch die Wirkung des Stückes haben sich aber die Türen geöffnet. Die eigentlichen Geschichten habe ich danach erst erfahren. Ich hatte immer das Gefühl, dass ich bestimmte Dinge nicht zusammenbekomme. Ich bekomme es nicht zusammen, wie diese Eltern ein Reflexionsvermögen haben – die Mutter sagt ja: »Als Marcel ins Gefängnis kam, war das so, als wenn die Nabelschnur nochmal durchgeschnitten wurde«, also eine durchaus existenzielle und auch zugängliche Reflexion. Ich hatte nicht das Gefühl: Das sind die Eltern, die morgens erstmal ihre Kinder betrunken an den Füßen packen, aus dem Bett zerren und gegen den Schrank

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schleudern, damit sie endlich aufstehen – überhaupt nicht. Also die Normalität dieser Eltern, das war ja eigentlich das viel Schlimmere, weil ich damit eigentlich keine Erklärung hatte. Es gab keine Stringenz – und das hat mich nicht losgelassen, d.h. ich hatte für mich das Gefühl: Es ist nicht abgeschlossen, ich habe manches zufällig aufgefangen – wie wenn man die Netze auswirft und zufällig da Fische drinbleiben. Die sind auch wichtig und substanziell, aber um letztendlich diesen Fang genauer auf das Substrat und die Substanz des Geschehens beziehen zu können und das tatsächlich ausreichend zu erfassen, da hat's dieses weitere Jahr gebraucht. Das heißt, es war eine ganz – jetzt benutze ich das Wort – organische Weiterentwicklung der Arbeit, und deshalb bin ich so dankbar, dass es dieses Buch gibt, denn ich hatte erst das Gefühl, dass ich es nicht abschließen kann, weil das nie abgeschlossen ist, aber ich hätte gerne etwas zurückgegeben, und das ist mir nicht gelungen. In begrenztem Maße ist es gelungen – auf der Ebene der Täter paradoxerweise und nicht auf der Seite der Opfer: Ich habe mich dafür eingesetzt, dass Marco eine Lehrstelle bekommt, und das ist gelungen. Und ich hatte alle Zutaten für ein ganz konkretes Projekt zusammen, das das Dorfleben entscheidend verbessert hätte: den Kontakt zu einem Ausbildungszentrum, das sich sehr gerne erweitert hätte nach Potzlow. Ich hatte ein Haus – das war das Jugendzentrum, das derselbe Investor, der das Dorf gekauft hatte, zu einem Hochzeitseventhotel ausbauen wollte. Es gehörte aber der Gemeinde. Dann habe ich den Investor-Vertreter und den Bürgermeister-Vertreter in zwei Räume gesetzt und eine Pendeldiplomatie betrieben: Ich wollte, dass die sich einigen mit der Maßgabe, dass der Investor sich verpflichtet, für 10-20 Jahre das Jugendzentrum in dem Haus zu lassen zugunsten eines Ausbildungszentrums, in dem diejenigen, die sonst keine Chance hätten, eine Ausbildung machen konnten. Das ist nicht gelungen. Da bin ich komplett gescheitert. Inzwischen ist das an einen dritten Privatinvestor verkauft worden, es ist kein Jugendzentrum mehr, ist geschlossen, es ist also komplett gescheitert.

Ich hatte den Wunsch, etwas zurück zu geben, weil ich so viel bekommen und mit meinen drei Arbeiten ja auch für mich da etwas rausgezogen habe, sehr viel sogar.

Zu Ihren Stücken und Filmen gehört offensichtlich der Sozialzusammenhang des Projekts selbst dazu. Hat das für Sie etwas mit den Motiven der »Sozialen Plastik« in Beuys' Sinne zu tun?

Ja, die wichtigsten und die schönsten Momente sind für mich ja die Ereignisse und Situationen nach der Arbeit – also beispielsweise bei *Der Kick*. Ich muss immer an Beuys denken, der ja gesagt hat: »Jetzt werfen wir doch mal meine Werke zum Fenster raus« – wenn das Werk eigentlich überflüssig wird. Bei *Der Kick* war das immer wieder so: Wir waren in Eisenhüttenstadt und Frankfurt/Oder und irgendwann ging es nicht nur um Potzlow und Marco und Marcel und Marinus, sondern um Eisenhüttenstadt und Frankfurt/Oder, um die No-go-areas. Das weiß ich noch: Eine der interessantesten Vorführungen war die, wo ich danach überflüssig wurde, wo dann der Polizist mit dem Lehrer, dem Direktor, mit den Schülern, mit Eltern eine Gruppe gebildet hat und die Emailadressen ausgetauscht wurden und gesagt wurde: »Es kann doch nicht sein, dass wir alle bestimmte Plätze in dieser Stadt meiden« – und das ging dem so, das ging dem so und auch dem. Weil da zwei Schulen in der Nähe sind, müssen da Umwege gemacht werden – das können wir nicht mehr tolerieren. Das ist an dem Abend passiert, und

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ich dachte: »Das ist die beste Form von sozialer Plastik, das Werk ist Katalysator, und dann entsteht etwas«. Ich gucke dann zu und sage: »Gut, erzählt mir weiter davon«, ich erfreue mich daran und wenn solche Entwicklungen möglich sind, dann ist das das Schönste, was passiert. So verstehe ich die Arbeit ja auch als Batterie für einen anderen Vorgang, wo die Batterie eben die Energie liefert oder die Frage oder die Unruhe. Aber letztendlich geht's irgendwann nicht mehr um die Arbeit selbst.

Das ist ja eigentlich dann der Zukunftsaspekt – und nicht mehr vergangene Geschichte…

Ja, sondern: Was brauchen wir davon? Was regt uns an – was erhalten wir dadurch, dass diese Fragen so gestellt werden? Welche Konsequenz ergibt sich daraus, was wir anders tun können und tun wollen und vor allem nicht alleine tun können, denn hier kommen in diesem Raum 20-30 Leute zusammen, die ähnliche Fragen haben. Und dann sind wir bei diesem Satz von Beuys über die gemeinsame Arbeit. Und das ist der Schlüsselsatz – wo ich auch immer mit Beuys bin, das ist das Stichwort.

Was ist aus Marco und Marcel geworden?

Es gibt ja über Marcel einen Folgefilm: *Nach Wriezen* – Wriezen ist die Strafanstalt, in der Marcel seine Strafe abgesessen hat. Dieser Film begleitet ihn in der letzten Haftzeit und dann draußen, und das ist nicht ermutigend. Er ist immer wieder in der rechtsextremen Szene, er ist Vater geworden und wollte nicht, dass das Baby gefilmt wird, weil dann irgendwelche Ausländer vielleicht etwas gegen das Kind unternehmen. Von Marco weiß ich nur, dass er jetzt entlassen worden ist, und zwar im November, er ist nicht vorzeitig rausgekommen. Die Auseinandersetzung war ja, dass ihm die Lehrstelle verweigert worden war. Ich hatte zufällig mit der damaligen Justizministerin von Brandenburg ein Gespräch zum *Kick*. Ich habe mich öffentlich eingesetzt und gesagt: »Das kann doch nicht sein. Ich rede jetzt nicht vom ›Hotelvollzug‹, sondern ich rede jetzt einfach als Steuerzahler,« – ich hab' es ganz bewusst sehr nüchtern formuliert – »diese Alkoholentziehungstherapie im Maßregelvollzug von 1,5-2 Jahren kostet den Steuerzahler 80.000 Euro. Wenn das nicht gekoppelt ist mit einer sozialen Perspektive und ihm nicht in irgendeiner Form ein Anerkennungsverhältnis geboten wird (und das geht – vorwiegend – nur über eine Ausbildung), dann sind – das weiß doch jeder – bei den besten Vorsätzen die 80.000 versenkt. Und dann fragt mich die Justizministerin: Warum kriegt er denn keine Lehrstelle? Ja, weil die Regelung so ist, dass das Arbeitsamt das nur übernimmt – auch bei Gefangenen – bis zum Alter von 26, und er ist über 26. Wenn das Arbeitsamt das nicht zahlt, dann gehen sie das nicht an. Und dann habe ich gesagt: »Sie müssen eine Ausnahmeregelung schaffen« – und das hat sie gemacht. Das war sozusagen der einzige politische Erfolg. Der hat mir aber extreme Schwierigkeiten bereitet, weil sich das herumgesprochen hat und bekannt wurde und es dann bei Lesereisen mit dem *Kick* zu Schulklassen hieß: »Ja, Herr Veiel, also ist es dann so, dass wenn ich jetzt jemanden umbringe, sie sich einsetzen, dass ich eine Lehrstelle kriege? Aber was ist, wenn ich hier meine Schule fertig habe – Sie wissen selbst, wie die Situation ist –, dann setzen Sie sich nicht ein – muss ich erst jemanden umbringen? Ja, dann mache ich das und dann gehen Sie zur Justizministerin und dann sorgen Sie dafür, dass ich eine Lehrstelle kriege«. Und das waren nicht nur Schüler, sondern Lehrer – ich bin massivst angegriffen worden. Das war zeitweise ein Spießrutenlauf.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Eine Geschichte passt noch dazu. Bei einer Lesung meldet sich eine Lehrerin und sagt: »Bei uns ist es so, dass dieser Rechtsextremismus so toleriert wird, mit einer solchen Selbstverständlichkeit gelebt wird, das verschlägt mir den Atem und ich bin allein und ich weiß nicht, wie ich mit diesen Schülern umgehen soll, wenn die sich immer mit ›Sieg Heil‹ melden. Soll ich die rausschicken? Ich habe das gemacht, ich hatte Elterngespräche, es ändert sich nicht und ich weiß nicht mehr, was ich machen soll, denn ich krieg auch von der Schulleitung keine Unterstützung«. Das ist nicht ein Einzelfall, das kommt immer wieder. Ist das die Macht der Provokation? Reagiere ich darauf und bestrafe den Schüler empfindlich, gebe ich ihm damit Anerkennung und Aufmerksamkeit. Ignoriere ich es, macht er genauso weiter. Das Pech war: Es war ein Journalist da und der schrieb das und veröffentlichte es am nächsten Tag. Er nannte die Lehrerin nicht mit Namen, aber er nannte das Gymnasium und es war dort sofort klar, wer die Lehrerin war. Und dann wurde diese Frau suspendiert. Ich bin dann zum Direktor und habe gesagt: »Wie können Sie diese Frau entlassen? Ihr müsst sie belobigen«, und dann sagt er mir: »Dann haben wir ein Schulproblem. Wir haben in acht Wochen Anmeldung: Glauben Sie, da kommt noch jemand und meldet sich bei unserer Schule an? Dann werden wir geschlossen, Herr Veiel. Das ist die Konsequenz, machen Sie sich doch nichts vor. Und das weiß die Lehrerin doch, da muss man doch in so einer Phase nicht das eigene Nest beschmutzen«. Dann sage ich: »Das ist doch vorbildhaft, dass sie nach vorne geht und sagt: ›Wir haben das Problem und wir müssen es lösen. Ist doch viel besser, als das zu verschweigen‹«. Das ist eine alte Mentalität: Wenn wir drüber reden, ist es da, und wenn wir es verschweigen, ist es nicht da. Das war für mich immer die Schwierigkeit: Hier ist das Werk und hier die politische Intervention, d.h. ich war immer in einer absoluten Paradoxie von Verwicklung und Ohnmacht.

Im Buch über den Kick *gibt es eine Passage, in der beschrieben wird, welche Rolle das Bauen eines Vogelhäuschens im Gefängnis für Marco gespielt hat. Zieht sich dieses Motiv nicht durch Ihr ganzes Werk hindurch: das Thema Kunst, das Thema Produktivität?*

Das eine ist die künstlerische Produktion, das andere ist, was damit zusammenhing: die Anerkennung, dass er zum ersten Mal gesehen wurde von seinen Eltern. Dass er vorher in die Schule geschickt wurde und was da passiert ist, hat eigentlich niemanden interessiert. Die Anerkennung kam ja nur durch die Provokation: Ich ziehe Springerstiefel an, ich mache mir ‘ne Glatze, Leute wechseln den Bürgersteig und das macht mich stark. Das heißt, gleichzeitig gab es eine Geschichte von Marco, wo es ein dreifaches Vakuum, wie ich es genannt habe, gab: Ein Vakuum, was die Anerkennung anbelangt, die er nie bekommen hat – außer dann später, wenn er Menschen schockiert hatte, jemanden zusammengeschlagen und sich als »Mann« erwiesen hat, dann gab’s die Anerkennung qua Geburt: Ich bin als Deutscher besser als die, diese Ableitung, und dann gibt es aber auch ein Verantwortungsvakuum um ihn herum. Der Vater kriegt einen Brief vom Schulamt, dass der Sohn schwänzt. Er fährt ihn in die Schule, verabschiedet sich von ihm, sieht: er geht rein, und fährt weg. Der Sohn ist im Haus drin und geht durch den Hinterausgang wieder raus. Ich frage die Lehrer: Wenn jemand nicht zur Schule geht, kann man ja auch mal mit den Eltern sprechen, und dann sagen die Lehrer: »Das geht uns nichts an, unsere Verantwortung fängt erst in der Klasse an. Und wenn jemand dann nicht da ist, ist das eine Sache der Eltern oder des Schülers«. Insofern war sozusagen

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dieses Loch in der Mitte. Das ist mir so entgegengekommen – ob das den Alkohol angeht, ob das die Springerstiefel angeht, die Lehrer, die keinerlei Verantwortung mehr übernehmen: »Früher durften wir Hausbesuche machen. Das ist uns ja verboten worden, das ist nicht mehr erwünscht, das gilt ja als Kontrolle. Das machen wir jetzt auch nicht mehr, wir halten uns an die Regeln, und wenn die Eltern die Kinder Springerstiefel anziehen lassen, dann kommen die Kinder eben in Springerstiefeln«. Und das dritte war, was ich das Vorstellungsvakuum genannt habe. Ich bin an einer Bushaltestelle einmal mit 4-5 Jugendlichen ins Gespräch gekommen – an der Wendeschleife, wo die immer hocken. Irgendwann habe ich mich mal dazu gesetzt, die kannten mich dann auch, machten auch freche Bemerkungen, und dann kam irgendwann die klassische Frage: Ja, kommt denn der Bus hier mal noch? Wartet ihr hier immer und werdet ihr in 5 Jahren auch noch warten? Dann habe ich aber konkret nachgefragt: »Was stellt ihr euch denn vor, was könnte in den nächsten Jahren passieren?« Dann guckten die mich fassungslos an und ich dachte erstmal: »Ist das jetzt eine provozierende Frage oder warum gucken die mich so an?« Und dann kam heraus, dass ihnen nie jemand – weder die Schule noch die Eltern – diese Frage gestellt hat, also: Wo möchtest du hin, welche Bilder von Entwicklung hast du? Wenn jemand die Grundschule abgebrochen hat oder die Hauptschule abgebrochen hat, und dann sagt: »Pilot«, dann ist klar, dass da vielleicht 30 Stufen dazwischen sind, die nicht so einfach zu erklimmen sind. Aber es ist ja entscheidend, dass man auf etwas hinarbeitet, dass man einen Plan macht und dass man den Anderen sieht. Das war sozusagen ein dreifacher Horror vacui, nämlich dieser Mangel an Empathie, ein empathisches Vakuum, ein Vorstellungsvakuum, das sich daraus ergibt, und ein Verantwortungsvakuum – diese drei Löcher, die waren für mich entscheidend. Da gehört die Kunstproduktion natürlich unmittelbar mit hinein, weil sie ja ein Ausdruck ist – in jedem ist ja ein Gestaltungswille vorhanden. Dass sich das dann erst im Gefängnis im Sinne einer Materialisierung ausdrücken kann mit dem Vogelhäuschen und die Eltern das so schön finden, dass sie es wie ein Ausstellungsstück in den Vorraum stellen und nicht einmal den Vögeln geben und diesen Stolz entwickelt haben – da ist so viel Tragik: ein zu spät, da muss erst jemand umgebracht werden, da müssen vorher über Wochen und Jahre andere zusammengeschlagen werden, Asylbewerber und Leute aus dem Dorf, die mit der Eisenstange malträtiert werden. Was ist da alles falsch gelaufen?

Woher kommt bei Ihnen diese Frage nach der Gewalt – was interessiert Sie so nachhaltig an diesem Thema?

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 hätte deeskalieren können. Das war ja eigentlich der Wunsch: das Ursachendickicht ausein-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ander zu nehmen – ohne jetzt im Nachhinein die einzelnen Faktoren im Hinblick auf ihre Ursächlichkeit endgültig zu werten. 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. Ich glaube, es war für mich wichtig, aus der Fassungslosigkeit herauszukommen und in Ansätzen zu den verschiedenen Schichtungen einen Zugang zu kriegen, dass ich begreife: Eigentlich hätte das alles so nicht sein müssen, aber es ist jetzt so passiert – und auch zu sehen, wieviel Möglichkeiten der Interventionen es gegeben hätte vorher und zwischendrin. Wo konnte sich dieser Horror vacui tragisch ausmähren und vergrößern, weil die Verantwortung nicht übernommen wurde, weil die Fürsorge, die emotionale Fürsorge nicht übernommen wurde, weder von den Lehrern, noch von den Eltern, von der Schule schonmal gleich gar nicht, weil auch im Dorf selbst schon eine ungeheure Gewalt vorhanden war, eine Zerstörungskraft – siehe diese Szene mit Marco, als er den toten Aal umbinden und onanieren musste. Das hat sich mir erst erschlossen durch die historische Dimension, die kulminierte in der Zuspitzung durch den Investor, der alle attackierte hatte, die nicht kooperierten, sodass dementsprechend der Druck weitergegeben wurde auf die, die neu ins Dorf kamen.

Ich möchte noch einmal auf das Buch zurückkommen. Der erste Schritt ist ja ein künstlerischer gewesen. Auch biographisch: Sie sind ja nicht als Psychologiestudent, sondern mit der Kamera auf die Schwäbische Alb gegangen zu dieser Blockade des Atomwaffenlagers. Warum also nicht der Buchautor im klassischen Sinne oder der Historiker, sondern der Künstler?

Es ist vielleicht auch eine Frage von Zufall. Die Erfahrung auf der Schwäbischen Alb bei der Friedensblockade, die ich da begleitet habe, war, dass Film – und da komme ich wieder auf den Begriff – eine Batterie sein kann. Wir sind ja da über die Dörfer gefahren mit so einem einfachen Fernsehmonitor und so einem billigen Japan-Standardgerät, haben eine Dreiviertelstunde Film eingelegt, der Saal war voll und es kam der örtliche Einsatzleiter aus Reutlingen, es kamen Friedensaktivisten und es wurde diskutiert bis in die Nacht, und da sind wir schon bei der Sozialen Plastik. Film – die Erfahrung konnte ich machen – war einfach zugänglicher. Es fing an mit dem Video, dass die Kamera und das Material billig waren und daraus die Möglichkeit gegeben wurde, nicht mehr diesen Anlauf zu brauchen. Ich hatte damals von Film überhaupt keine Ahnung – aber bei 16mm kostete die Rolle 200 DM. Wir hatten dieses billige Japan-Standard-Spulmaterial, den Schnitt haben wir selbst gemacht, und dann war da plötzlich das Produkt. Dann ging das noch auf ein Festival, die »Mannheimer Filmwoche« im Herbst 1982, und ich merkte, dass der Nerv getroffen war und zu diesen Debatten führte – dass das einfach unmittelbar im Film enthalten ist. Ich war mir damals nicht sicher. Ich habe ja auch »Unsichtbares Theater« nach Augusto Boal gemacht und später das Gefängnistheater – das waren verschiedene Formen von Intervention, auch das Theater war für mich eine Möglichkeit. Es war gar nicht an den Film gebunden, obwohl ich immer gedacht habe, ich muss mich entscheiden. Ich weiß noch, wie ich einmal ins Tagebuch diese drei Formen – Dokumentarfilm, Spielfilm, Theater – eintrug. Ich habe mich eigentlich nie entschieden. Also insofern: Man sagt immer, man könne sich nicht in allen dreien auf Dauer behaupten, aber irgendwann habe ich's dann doch geschafft

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mit Glück und vielleicht auch durch die lange Recherche, dass jedes Medium dann eine eigene Form oder Notwendigkeit gefunden hat.

Trotzdem: Woraus kommt der künstlerische Umgang? Kommt der filmische Ansatz wirklich nur daher, dass Sie damit mehr Leute erreichen, oder hat das nicht auch damit zu tun, sich über die Kunst anders ausdrücken zu können oder anders an den Gegenstand heran zu kommen?

Das ist eine gute Frage. Wissen Sie, ich war ja ein absoluter Dilettant in den Anfängen. Ich hatte ja einen Wochenendkurs gemacht in der VHS und dann sind wir losgezogen mit der Kamera – und was ich gemerkt habe, war, dass es mir gelingt, im Gespräch Vertrauen aufzubauen und dass die Menschen, die ich vor der Kamera habe, merken, ich habe nichts Bedrohliches und sie haben nicht Angst vor mir. Das war erst einmal etwas, wo ich gemerkt habe, dass die Leute – ob das jetzt ein Polizist ist oder ein friedensbewegter Kämpfer – sich mir anvertrauen und dass ich dadurch eine gewisse Integrität und Nähe aufbauen kann, die mich tiefer schauen lässt in Prozesse, in Strukturen, in menschliche Biographien. Insofern war es, glaube ich, mehr diese unmittelbare Erfahrung des sich Erschließens und dass ich überrascht werde. Ich glaubte, ein Mensch ist doch wahrscheinlich so und so, und dann war er anders. Wir haben ja Max Frisch gelesen: Du sollst dir kein Bildnis machen – und in diesem Sinne immer wieder das Staunen in dem Prozess, in dem sich etwas anders und neu darstellt, was ich so nicht erwartet habe, dass ich also in einem Lernprozess bin. 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.

Die Erfahrung der Form oder die Suche nach der Form ist mir erst später bewusster geworden. Das war nicht von Anfang an. Bei diesem ersten Film auf der Schwäbischen Alb haben wir die Kamera draufgehalten und wir haben Vertrauen aufgebaut und uns haben Menschen etwas erzählt, wir haben gelacht mit ihnen, wir waren berührt, wir waren empört, und ich habe mir wenig Gedanken über die Form gemacht, d.h. die ergab sich aus dem Material. Das haben wir gekürzt, und was verwertbar war, war verwertbar. Erst sehr viel später ist die Form viel wichtiger geworden, immer zentraler geworden. Da war Kieslowski bestimmt ein wichtiger Katalysator, der mich gezwungen hat, der gesagt hat: Also diese Beliebigkeit – alles geht und irgendwann verschiebst du nur, übernimmst keine Verantwortung für dein Werk. 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. Das war natürlich ein massiver Vorwurf. Er hat dann gesagt: Das ist so das idealistische Künstlerbild des 19. Jahrhunderts – ich bin das Genie und alles, was ich anfasse, wird eh gut. Dann hat er 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 der 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, dann bist du nicht auf gleicher Höhe, sondern von oben, und dann gehst du in die Ecke des Raumes,

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die am weitesten weg von dem Menschen ist. Er hat mir erstmal gezeigt, dass es eine filmische Grammatik gibt und dass es eine richtige und eine falsche Einstellung gibt, um das zu erzählen. Warum diese Farbe? Warum kann ich ihn nicht gehen lassen von hinten, warum zeige ich ihn dann von vorne, was hat mehr Geheimnis? Du willst Erotik erzählen und da ist Wasser: Das Einfachste wäre, dass du die Kleidung nass werden lässt, dann klebt die Kleidung bei der Frau an den Brüsten. Solche ganz banalen Fragen von Gestaltung, Einstellungen und dass eben diese Beliebigkeit nicht weiterführt – deswegen war er so wichtig. Je weiter ich gegangen bin in diesen Auseinandersetzungen, desto wichtiger wurde mir die Form. Natürlich sollte sich die Form aus dem Material entwickeln und nicht von mir von außen gesetzt werden – aber spätestens dann, als ich eine Ahnung davon bekommen habe, wie das Material atmet, war mir klar, dass es eine formale Beschränkung gibt, was ja immer Verzicht bedeutet. Der Vorwurf von Kieslowski war gut und berechtigt: »Eigentlich bist du verwöhnt, du willst nicht verzichten. Formale Gestaltung heißt: Ich anerkenne es an, dass es nur das sein kann und nicht auch noch dieses – sich also zu beschränken, zu beschneiden im wahrsten Sinne des Wortes. Zu reduzieren ist schmerzhaft – es ist aber ein bewusster Prozess, den du vorher treffen musst. Wenn du den nicht triffst, läuft das vorbei«.

Das würde doch heißen, dass auch die Geschichte, wenn Sie sie untersuchen, ihre eigene Form verlangt – dass Sie nicht vorher irgendein ästhetisches Konzept haben und die Geschichte als Material nehmen, sondern dass sich durch die Form der geschichtliche Gegenstand artikuliert.

Ja, genau. Im Fall von *Der Kick* z.B. war mir sehr früh klar, dass ich auf jede Form von Bebilderung wie in *American History X* verzichten muss. Ich bin nicht nostalgisch oder sentimental, aber ich habe geweint, und ich habe deshalb geweint, weil diese Bilder diesen Mord ausgelöst haben. Und danach war für mich vollkommen klar: Ich reproduziere diese Bilder nicht und verzichte auf jede Art naturalistischer Bebilderung. Am Anfang war es noch so, dass wir überlegt haben, solche Aufnahmen, die es ja alle gibt, auf diesen Betonboden in der Saarbrücker Straße zu projizieren und mit allen möglichen Bildern zu experimentieren – alles rausgeworfen, nur noch zwei Schauspieler und in die Abstraktion, um mich selbst zu retten, weil ich gemerkt habe, jede Art von Naturalismus verbietet sich. Also Bildersturm, es gibt kein Bild, nichts, die Schauspieler sollen nicht imitieren, ich gehe in die größtmögliche Abstraktion, die überhaupt denkbar ist. Aber das war ja auch ein Prozess, zu erkennen: Warum sind die Bilder hier falsch? In einem anderen Fall wären sie vielleicht nicht falsch, aber hier sind sie diametral entgegen von dem, was ich intendiere. Also muss ich auf sie verzichten.

Bei *Black Box BRD* war es eine andere Erkenntnis – meistens gibt es in der Recherche eine wegweisende Erkenntnis. Ich bin mit dem Kameramann ein bisschen gereist: Deutsche Bank, am Abend Traudl Herrhausen, oder am Nachmittag, und dann die Eltern von Wolfgang Grams, und plötzlich sage ich zu ihm: »Der Kern ist für mich: Die Klassenzugehörigkeit zeigt sich hier als Zugang zum Licht. Das möchte ich erzählen.« Da sagt er: »Das können wir erzählen, aber dann heißt das, wir müssen viel Licht setzen, denn nur dann korreliert das drinnen mit dem, was draußen ist. Wenn wir drinnen viel Licht reinbringen, haben wir eine Chance mit der Blende, dass es draußen nicht überstrahlt.« Dann haben wir bei den Bankern mit allen Scheinwerfern gearbeitet, dass das Draußen miterzählt wird. Das war extrem, wurde heiß und für die Protagonisten

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

unmöglich, weil die natürlich schwitzten, nach 10 Minuten wurde abgetupft. Das hat uns immer rausgerissen, aber wir haben es trotzdem gemacht. Im künstlerischen Prozess gibt es plötzlich so eine Situation – das kann auch ein Satz sein von Gudrun Ensslin in *Wer wenn nicht wir* in Minute 40 –, in der du merkst: Jetzt habe ich die Figur erfasst, in einem einzigen Satz liegt das drin. Aber dem geht eine Beschäftigung von manchmal zwei Jahren voraus, dass es sich plötzlich so verdichtet. Ich will jetzt nicht mit dem Diamanten ankommen, aber es verstärkt sich sozusagen der Druck immer weiter, bis halt dann Momente von plötzlicher Erkenntnis entstehen: Das ist der Satz, das ist das Lichtkonzept. Das bedeutet, einen großen Aufwand zu betreiben.

Sie sprachen vorhin von den Bildern. Wie gehen Sie mit dem filmischen Ansatz um, dass Bilder in erster Linie selbstreflexiv zu sein haben, sich gegenseitig in Frage stellen, Distanz erzeugen und den Zuschauer eher emanzipieren vom Bild als diesem eine Bedeutung zuzuschreiben?

Für mich ist es wichtig, diese emotionale Ebene nicht auszulassen, weil sie natürlich auch die Beschädigung und gleichzeitig die Fülle zeigt von Menschen, die dieser Gewalt ausgesetzt sind. Wenn Traudl Herrhausen nach der Einblendung ihrer Hochzeitsbilder sagt: »Ja, das war schön«, dann merkt man, dass sie das nicht für mich produziert, sondern ganz bei sich angekommen ist und in dem Satz schon wieder 25 Schichten mitschwingen, wo dieses Wort »schön« etwas von Nostalgie ausdrückt: Es ist vorbei, der Mann ist tot, und zugleich »Es war schön kurz vor der Schleyer-Entführung« – dann werden wir ganz schnell schon wieder mit einer anderen Art von Realität konfrontiert, die mit der schon damals präsenten Gefährdung zusammenhängt. Es ist natürlich immer eine Frage: Ist das jetzt ein Angebot zur Überwältigung des Zuschauers? Inwieweit kann ich da noch bei so einer Frau, die die Strukturen der Deutschen Bank repräsentiert, und angesichts der emotionalen Überwältigung am Ende durch die Tränen auf beiden Seiten urteilsfähig bleiben? Aber wenn ich Herrhausen nicht distanziert auf eine Funktion reduzieren will – was ja die RAF tut, die sagt: »Er war Co-Chef der Deutschen Bank und dann alleiniger Sprecher, damit ist er verantwortlich« –, zeige ich auch die Anmaßung, jemanden auf die Todesliste zu setzen, weil ich den Menschen vorstelle, dem dieser Mensch geraubt wurde. Wenn die Mutter von Wolfgang Grams am Ende sagt: »Dann drehe ich mich um im Bus und irgendwann fährt der Bus um die Ecke und dann war er weg«, dann widerspreche ich auch Harun Farocki und allen, die sagen, dass so eine Szene nicht sein darf. Ich finde, sie schließen einen Aspekt aus, und das ist die Liebe. Man muss der Liebe auch einen Raum geben. Wenn du nur distanzierst und sagst: Die Bilder sollen so gesetzt werden, dass ich permanent schon wieder in eine Distanz gehe, weil sie sich selbst befragen, weil das letztendlich der Diskurs ist – was erzählen die Bilder und was erzählen sie nicht, also das Selbstreferenzielle des Mediums – dann, glaube ich, komme ich da nicht an. Dann befrage ich die Bilder, das Potenzial, was sie erzählen und was sie nicht erzählen – was absolut legitim ist, es soll und darf solche Filme geben –, aber ich glaube, in dieser ganzen Unmöglichkeit von Gewalt und Zerstörung, in dieser Sinnlosigkeit des Tötens und Sterbens auf beiden Seiten hat mich interessiert deutlich zu machen, dass es da auch Liebe gibt. Da sind wir jetzt beim Wärmeaspekt von Beuys und da interessiert es mich jetzt auch nicht – doch, natürlich interessiert mich das –, dass es die Liebe von einer Frau zu einem Vorstandssprecher der Deutschen Bank ist. Ich möchte ja sehen: Wie drückt sich diese

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Liebe aus? Gleichzeitig erzählt diese Liebe auch wieder so viel mehr über die Zeit, nämlich dass damals ein Vorstandsmitglied sich nicht hätte scheiden lassen dürfen, diese Konventionen – und dafür brauche ich das ja alles. Oder Werner Grams spricht über Birgit Hogefeld und seinen Sohn, und die Mutter sagt: »Ich weiß nicht, ob es Liebe war«, und hofft, dass es keine war – das sind ja alles Dinge, die eben nicht eindimensional reduzierbar sind auf eine emotionale Überwältigung, sondern in sich ganz viele Subtexte öffnen, und die muss ich ja zuordnen. Ich bringe sie natürlich immer in ein Kontinuum des Narrativs, aber ich glaube, allein durch den Wechsel zwischen diesen beiden Erzählebenen »Grams« und »Herrhausen« erzeuge ich Distanz, indem ich diese Lebensfäden jeweils abrupt beende und mit einem anderen weitermache oder mit diesen abstrakten Überwachungskameras weitererzähle oder mit Super 8-Material. Auch durch die Textur erzeuge ich eine Distanz – oder einen Bruch, keine Distanz. Aber ich finde, wenn ich in so einem Film nicht auch über die Liebe rede, dann bleibe ich in so einer merkwürdig sterilen wissenschaftlichen Distanz, wo die Bilder permanent auf sich selbst reduziert und befragt werden – dann geht genau dieser Aspekt verloren, und den finde ich wichtig.

Damit behaupten Sie aber: Da draußen gibt es eine Wirklichkeit, und die ist mir wichtig. Die konstruiere ich nicht nur, sondern mir ist ein Herrhausen wichtig, mir ist ein Wolfgang Grams wichtig. Diese Personen haben eine reale Bedeutung.

Natürlich – indem ich ein Narrativ erstelle. Und das ist natürlich immer eine Anmaßung. Man hätte aus diesem Material 25 andere Filme machen können. Es ist in diesem Sinne meine Erzählung. Ich glaube schon, dass es Punkte gibt, an denen ich die Ebenen und die Textur des Materials wechsle, sodass dem Zuschauer auch klar wird, wie ich das anordne – dass ich in dem Moment das Material so sortiere, dass diese Erzählung zumindest in eine sehr offene Schlussfolgerung hineinführen kann. Es ist ja meine Frage oder meine Essenz, die ich an den Zuschauer weitergebe. Natürlich ist das Narrativ gebaut, aber ich verwende auch diese verkanteten Formen, die nicht durchgängig von A nach B nach C nach D nach E nach F gehen bis zu Z, sondern die auch Leerstellen haben, die destruktiv Momente auseinanderreißen, um sie irgendwann später wieder aufzugreifen. Und das versteckt der Film auch nicht – das wäre auch falsch, es zu verstecken.

Es ist mir im Verlauf immer klarer geworden – das war die Kernerkenntnis –, dass dieses Zwei-Fronten-Denken zu kurz greift, auch wenn es ja zunächst so aufgebaut ist: Hier der Terrorist, dort Traudl Herrhausen, Deutsche Bank, eine Kaste mit ungeheurem Zugang zum Licht. Immer mehr wird für mich in der Auseinandersetzung mit den Materialien deutlich, dass sie sich hier distanzieren mit einer Umarmung um den Erdball, aber die Finger sich auf der anderen Seite wieder berühren. Das Elitäre, die idealistische und damit vielleicht auch sehr deutsche Vorstellung einer Veränderbarkeit der Welt: Die hatte Herrhausen ja auch, auch wenn die Mittel und Methoden komplett andere waren. Aber eben auch dieses Elitäre: »Wer, wenn nicht ich?«, das solipsistische »Mein Wille ist in der Lage, die Welt zu verändern«, und »da kommt nicht jeder hin«. Das meine ich mit »elitär«. Wolfgang sagt ja: »Du musst die Kraft haben, jemanden mit eigenen Händen zu erwürgen«, und der Freund ist verzweifelt und sagt: »Ich hatte nicht den Mut«. Nur ganz wenige erreichen diese Stufe. Das ist bei Herrhausen ja auch so:

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hier ist der Erbsenzähler, der Kopper, der alles mechanisch abarbeitet, aber der wird nicht ernst genommen. Und dann war ja ausgerechnet das Paradoxe, dass Birgit Hogefeld und Wolfgang Grams zuletzt von der bürgerlichen Familie träumen und genau dahin zurückkehren wollen, was sie bei jemandem anderen zerstört haben. Das sind solche Paradoxien, die ich so irrsinnig fand und die sich immer noch eine Umdrehung weitergedreht haben.

Sie haben einmal von dem »unbedingten deutschen Idealismus« gesprochen, einer Idee um jeden Preis zu folgen – egal, wer mir dabei folgt. Ist das aber wirklich der deutsche Idealismus oder eine Verzerrung? Wenn man sich Ihren Beuys-Film anschaut, der nicht pessimistisch endet, sondern mit den 7000 Eichen, und auch andere Ihrer Filme sieht, dann drängt sich der Eindruck eines vehementen Idealismus auf. Wenn man Fichte nimmt, dem es so darauf ankommt: »Wer denkt hier?« – das Ich oder das System?, oder Schiller mit seinen Ästhetischen Briefen *und der Warnung vor dem vereinseitigten Formtrieb und mit der Perspektive auf den ästhetisch vermittelten Freiheitsaspekt: Wird man dann dem Idealismus gerecht, wenn man sagt »Das ist jetzt deutsch«?*

Ich glaube, das Deutsche ist nicht der Kerngedanke der Romantik, wenn man jetzt an Novalis denkt. Das ist ja vielgestaltiger, offener – aber es hat sich vielleicht pervertiert durch die historischen Erfahrungen mit dem 1. Weltkrieg und Sätzen wie: »Am deutschen Wesen soll die Welt genesen«. Es gab 1915 eine offene Erklärung von 90 oder 100 Künstlern, die unsere Kunst, unsere Klassik, unseren Idealismus als Rettung sahen: Wir heilen damit die Größe des Gedankens. Es ist missbraucht worden, es ist immer schlimmer missbraucht worden, und ich glaube, dass das am Ende dann irgendwo sozusagen in den Nachbeben bei der RAF noch zu finden ist – und letztendlich in der Absolutheit der Idee. Beuys war da klug, indem er gesagt hat: Natürlich ist da erstmal der Gedanke, das Denken – das Denken kommt gar nicht von uns, sondern das ist alles schon da, dieser ungeheure Fundus von Ideen, die kosmisch sind und sich hier durch uns artikulieren. Wir sprechen sie aus, wir sind das Medium dafür, aber dann folgt aus Denken die Tat, das Handeln. Er war jemand, der immer die Freiheit des Andersdenkenden zugelassen hat durch seinen Humor – gegen die Erstarrung der Form. Die Schockgefrorenheit angesichts der Erfahrung des 1. Weltkrieges und der nur als Demütigung erlebten Konsequenzen hat die Haltung: »Wir brauchen die Wiederauferstehung in der größtmöglichen Denkfigur« in diesen übersteigerten Nationalismus und Faschismus geführt. Der Ideenraum wurde aufgrund dieser historischen Beschädigung so reduziert und starr, dass dieser Satz über den deutschen Idealismus deshalb natürlich verkürzt ist, weil er nicht die lebendige Form des im 19. Jahrhundert Gedachten trifft, sondern wie es sich transportiert hat.

Das Entscheidende ist – deshalb ist Beuys ja so wichtig und deshalb ist es auch kein Zufall, dass ich mich ihm so zugewendet habe –: der Idee folgen, aber immer wieder sie in einen offenen Widerspruch oder in ein Korrektiv oder in einen Dialog bringen, auch auf die Gefahr hin, dass sie dann zerredet wird oder scheitert, aber dann heißt es, man muss sie besser formulieren, um mehr Menschen davon zu überzeugen, und dieses Angebot immer wieder neu machen, im Sinne auch der Kunst – durch die Werke. Das ist ja immer wieder ein lebendiger Prozess. Gefährlich wird es ja nur, wenn es ideologisch erstarrt. Deswegen ja auch meine Ablehnung der RAF: Das war ja immer

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dieses Kälteprinzip, dieses Rigorose, das »wir« und »die«, diese Dichotomie, die dann aufgebaut wird, die immer in ein Ausschlusskriterium führt.

War das bei Herrhausen aber nicht anders?

Das zeigt ja das Scheitern des einzelnen Helden – er ist ja gescheitert und hat da kaum etwas bewegt. Er war überzeugt, dass die Idee für sich strahlt und andere einfach früher oder später erkennen müssen, dass das die beste Idee ist. Das ist ja offensichtlich – und dass er *eines* kleingeredet oder vielleicht sogar negiert hat: das Cui bono, dass eine Idee immer nur dann gefördert wird, wenn ich zumindest eine Win-win-Situation kreiere. Er hat vor allem an die Kraft der Idee geglaubt, und diese Idee war für ihn richtig und überzeugend. Er hat sie zu Ende gedacht und gemeint, dass sie sich wie ein rauschender Wildbach die Form der Umsetzung sucht – vielleicht nicht sofort, aber sie kann gar nicht abgelehnt werden, weil sie in sich vernünftig ist und mittelfristig auch der Bank wieder Erträge schafft. Er hat nicht gesehen, dass er in dem Moment – auch nachher bei der Neustrukturierung – vor allem die Interessen von ganz vielen Menschen ignoriert und sich nur Feinde geschaffen hat und man nicht mehr mitziehen konnte – und das hat ihn natürlich erstarren lassen.

Was hat denn faktisch den größten Gegenwind gegen ihn erzeugt? Das wird in dem Film nicht ganz deutlich. War es die Entschuldung oder die Neustrukturierung?

Beides, das lag ja zeitlich auseinander. Die Entschuldung war vorher – schon 1987/88 –, die hat vor allem bei den Amerikanern, aber auch innerhalb der Bank für Empörung gesorgt (auch Kopper ist überfahren worden, Herrhausen hat nicht vorher gesagt: Jetzt setzen wir uns mal zusammen und Sie lesen mal meine Rede). Er ist nach Mexiko gefahren und hat den Durchmarsch gemacht. Später hat er erkannt, dass das Geschäftsmodell sich komplett verändert in Richtung Investmentbanking – deshalb der Kauf von Morgan Grenfell – und davon die Handlungsfähigkeit abhängt. Er hätte erstmal natürlich gesagt: »Wenn wir nicht mitmachen, dann machen es andere und dann sind wir nicht mehr in der Lage, eine Entschuldung vorzuschlagen, weil wir das gar nicht mehr finanzieren können«. Aber wie hätte er gehandelt, wenn er das rechtzeitig erkannt hätte, wohin dieses Geschäftsmodell führt? Das ist eine spannende Frage, aber nur hypothetisch.

Haben Sie bei Ihrem Film eine grundsätzliche Entscheidung getroffen, die Entschuldungsthematik stärker zu gewichten als diesen Umschwung? Im Buch wird das, was Sie jetzt gerade beschrieben haben, viel stärker betont, und der Film ist sehr stark durch Mexiko und die Äußerungen von Pater Augustinus geprägt. Man identifiziert sich ein Stück weit damit, und der Sprung hin zur Umstrukturierungsthematik ist im Film dann so schnell gar nicht nachvollziehbar.

Das kam ein Stück weit durch Mexiko, weil wir ja noch den mexikanischen Präsidenten nachgedreht haben, und durch Pater Augustinus, der das so stark gewichtet hat. Bei der Frage der Umstrukturierung ins Investmentbanking hatten wir nur die Banker. Das hat damals Augustinus, glaube ich, nicht wirklich durchschaut. Wir waren auch vor der Dotcom-Krise, muss man dazu sagen: Wir haben im Jahre 2000 gedreht – das war noch die volle Euphorie, also überhaupt nicht das Ankränkeln eines Zweifels. Insofern

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

war das schwerer zu fassen. Ich habe mich immer gefragt, inwieweit Augustinus nicht auch genau wusste, was er da tut – ich glaube nicht, dass er das erfunden hat, aber er hat das natürlich noch einmal verstärkt durch den Hinweis auf Herrhausens Frage: »In welcher Bank bin ich hier eigentlich?«. Dass Herrhausen ihm da nicht gefolgt ist, sieht man ja dann bei der Entscheidung für das Investmentbanking. Das gemeinsame Element in beiden Fällen ist, dass er einsame Entscheidungen getroffen hat sowohl für die Entschuldung als auch für den Einstieg ins Investmentbanking. Das hieß ja: eine klare Entmachtung des alten Geschäfts- und Privatkundenbereichs, und da hat er alle Fürsten in München, Frankfurt, Köln und Hamburg, die als Provinzfürsten ihr Bankenreich verwaltet haben, massiv vor den Kopf gestoßen, einschließlich der Vorstandsmitglieder – und das habe ich auch erst danach erfahren, dass es seinen Rücktritt provoziert hat. Das ist noch einmal die Tragik seines Todes: Wenn die Bank das bekannt gegeben hätte, wäre er vielleicht nicht ermordet worden. Ich bin mir sicher, dass es Geheimdienste gab, die das auf dem Radar hatten – es gab viele Hinweise, dass Herrhausen gefährdet war. Auch Personenschützer haben mir Dinge erzählt, aber es fehlen, um eine Verschwörungstheorie lückenlos zu konstruieren, die entscheidenden Bindeglieder. Man kann in Richtung Stasi argumentieren, man kann in Richtung CIA argumentieren, und trotzdem bleiben Fragezeichen.

VIII.2. Interview: Berlin, 1. Juni 2018

Sie haben einmal gesagt, es sei eine Binsenweisheit, dass Fiktion und Dokumentation nicht einfach zwei völlig getrennte Dinge sind. An einigen Stellen in Black Box BRD *verwenden Sie Reenactments. Diese sind – im Unterschied z. B. zum Doku-Drama* Breloers *– oft nur sehr kurz oder bestehen nur aus Andeutungen – warum also überhaupt solche Momente, in denen Sie Spiel inszenieren?*

Der Hauptunterschied zum Dokudrama ist zunächst, dass ich nicht mit Schauspielern arbeite, d.h. dass ich Menschen in eine Situation zurückbringe, in der sie so handeln, wie sie das gewohnt waren. Schon am Anfang: Die Sekretärin sortiert Akten, eine andere Mitarbeiterin legt den Stift zurecht und präpariert das Vorstandszimmer – das heißt ich nehme eben nicht einen Schauspieler, der jetzt von außen kommt, dem ich Anweisungen gebe, sondern ich führe Menschen dahin, wo sie etwas tun, was sie immer getan haben, und dabei beobachte ich sie. Und dadurch, dass sie das viele Jahre ihres Lebens, Jahrzehnte getan haben, ist es auch nicht ein Anlauf, d.h. Frau Pinckert kam – an dem Turm ist sie zwanzig Jahre ihres Lebens genau da morgens vorbeigegangen, hat gegrüßt und ist in den Fahrstuhl und in die oberste Etage gefahren, und genau das tut sie jetzt für die Kamera wieder, obwohl sie seit einigen Jahren pensioniert ist. Ich glaube, das merkst du – das ist so meine Hoffnung –, dass dies ein organisches Reinszenieren ist. Bei den *Spielwütigen* habe ich ja die Eltern mit eingebunden, indem ich zu den Kindern gesagt habe, dass sie den Eltern etwas vorspielen werden, was sie freiwillig oft nicht getan haben. Da war die erste Reaktion: »Ich denk, wir machen einen Dokumentarfilm, ich würde allen was zeigen, bloß nicht meinen Eltern«. Es ist in dem Sinne also eine Intervention von außen, die sich dann aber verselbständigt und

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

durch die ich automatisch auch eine Geschichtszugehörigkeit miterzähle: bei der Karina der Frisörsalon oder bei Prodromos das Wohnzimmer, wo er seine Pistole bearbeitet und sinnbildlich mit ihr schießt, während die Mutter gleichzeitig trauert. Wenn ich die Beispiele jetzt zusammenrücke, dann sind das Interventionen, aber die Interventionen schaffen sozusagen eine neue Wahrheit. Durch meinen Eingriff produziere ich eine Wahrheit, die ich selbst noch nicht voraussehe. Das wäre ein erweiterter Begriff der Inszenierung: Das eine ist – wie bei *Black Box BRD* – ein Mensch, den ich etwas tun lasse, was er ohnehin tut, und das zweite ist, dass ich einen Menschen etwas tun lasse, das er so vielleicht nicht tun würde, aber dadurch, dass er es tut, entsteht etwas Drittes.

Bei Frau Pinckert z.B. hätten Sie sie ja einfach erzählen lassen können – Sie lassen sie aber den Moment des Abschiedes von Herrhausen in dieser verspiegelten Szenerie noch einmal wiederholen. Warum reicht nicht die Erzählung?

In der Regel mache ich diese Aufnahmen *nach* dem Gespräch. Im Gespräch habe ich eine bestimmte Emotionalität empfunden, d.h. ich sehe, dass sie das Bild von Herrhausen nicht zufällig im Hintergrund hat. Das muss eine ganz starke Verbundenheit gewesen sein und ich merke, wie sehr sie diese Verbundenheit zur Arbeit, aber auch zu Herrhausen selbst geprägt hat – wie sie gelebt hat in ihrer Arbeit und was sie ihr bedeutet hat. Da ist dann die Hoffnung, bestimmte Momente des Gesprächs eben nicht bebildern zu müssen, sondern eigenständig weitererzählen zu können – und dann ist die Frage: Wie mach ich das? Das ist ein Mensch, der auch verlassen wurde – und da frage ich eben nicht: »Was hat der Tod für Sie bedeutet und was haben sie in dieser Nacht erlebt?«, und sie hätte gesagt: »Ich war sehr verloren« oder »Das war ein einsamer Moment«. Ich habe ohnehin empfunden, dass das enthalten war in dem, *wie* sie etwas erzählt hat – und das hat bei mir zu diesen Bildern geführt: ein Mensch, der alleine ist im Büro, in der Totalen, dann macht sie noch das Licht aus. Ich gehe in diese Dämmerung, ich gehe in die Nacht, ich gehe in eine Verlorenheit, sie ist alleine, die Bank ist leer – man hat dieses Gefühl, und das ergänzt das gesprochene Wort oder es ergänzt es nicht nur, sondern es ist oftmals sogar stärker. Bestimmte Bilder prägen sich nochmal stärker ein, als wenn es »nur« verbalisiert worden wäre.

Das ist eine Bildhaftigkeit, die nicht einfach einen Vorgang abbildet. Sie bringt etwas zum Ausdruck, was eigentlich nur durch solch ein inszeniertes Spiel sichtbar gemacht werden kann.

Ja, außer es gelingt in den Gesprächen selbst – ich denke da z.B. an Frau Herrhausen, mit welcher Dramatik sie diese letzten Minuten vor dem Tode ihres Mannes schildert. Es kommt immer drauf an: Wo ist ein Bild stärker, eine Inszenierung – also nicht eine Nachinszenierung – ein Raum, in den ich diesen Menschen noch einmal bringe, und wo ist das gesprochene Wort stärker? Es gibt durchaus Momente, wo ich auch scheitere. Es gibt bei den *Überlebenden* eine Passage, wo mir weder das eine noch das andere gelingt. Bei der letzten Freundin von Thilo wurde die Emotionalität gar nicht spürbar. Ich bin mit ihr nochmal an den Ort des Freitodes gegangen, nachdem wir beide das Gefühl hatten, dass da eine unglaubliche Distanz ist und für mich unklar war: Muss sie sich schützen? – was ja legitim ist. Es gibt ja diesen schönen Satz von der ersten Ehefrau von Alfred Herrhausen, die zu mir sagte: »Es gibt ein Grundrecht auf Verdrängung, und von

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dem mache ich Gebrauch« – ein genialer Satz: Mit welchem Recht reiße ich alte Wunden auf? Aber hier war es so, dass die Freundin von Thilo selbst unzufrieden war. Sie hatte das Gefühl, dass sie sich automatisch in Konkurrenz zu anderen Freundinnen gesetzt hatte – zu Gudrun, Amanda –, und dass sie das, was sie für Thilo empfunden hat, nicht mehr rüberbringen kann – es ist abgeschnitten, nicht mehr existent. Sie hat darunter gelitten und dann von sich aus vorgeschlagen, ob ich ihr nochmal die Möglichkeit gebe für ein zweites Gespräch. Dann sind wir eben nochmal an diesen Ort gegangen und ich habe sie direkt an die Garage geführt, wo der Freitod passiert ist. Reinszenierung kann also von außen passieren, aber es kann auch durchaus so sein, dass es ein Protagonist wünscht, dass wir an diesen Ort gehen, wo wieder eine Empfindung kommt.

Das würde die Bedeutung des Ortes für die Erinnerung bestätigen.

Absolut. Es gibt eine Szene mit Traudl Herrhausen, die für mich da exemplarisch ist. Sie holt den Brief heraus, den ihr Mann geschrieben hat im Falle seiner Entführung. Sie kommt vorher die Treppe herunter und aus technischen Gründen mussten wir das viermal wiederholen – es war zu wenig Filmrolle drin, der Kameramann blieb hängen – und jedes Mal hat sie beim Lesen die gleiche Emotionalität: dass die Stimme wegrutscht, dass sie mit den Tränen kämpft. Dann hat die Cutterin, als sie die Szene gesehen hat, gesagt: »Das ist die deutsche Meryl Streep«, und ich sage: »Nein. Meryl Streep hat den Schutz der Rolle – den hat sie nicht«. Sie wird durch diesen Brief jedes Mal aufs Neue verletzt, weil ihr Mann die Staatsräson höherstellt und in diesem Sinne auch sie alleine lässt mit dem Kind für den Fall der Entführung – was natürlich immer eine Verletzung darstellt, auch wenn sie es vernünftig erklären kann, warum ihr Mann so gehandelt hat. Jedes Mal beim Lesen kommt sie, obwohl wir es wiederholt haben und noch mal wiederholt haben und nochmal wiederholt haben, in die gleiche Emotionalität. Man kann natürlich sagen, dass sie damit etwas mitbringt, was Schauspieler auch haben, nämlich diese emotionale Durchlässigkeit, wo der Ort und die Situation und der Gegenstand dieses Briefes die Erinnerung und damit auch den Schmerz jedes Mal wieder reproduziert und aufruft.

Das betrifft ja auch die historische Erinnerung im engeren Sinne. Welche Prozesse sind daran eigentlich beteiligt? In Black Box BRD *zeigen Sie am Ende bei der Rekonstruktion der Fahrt der Eltern Grams ja Hochspannungsleitungen: Inhaltlich ist das überflüssig, trotzdem haben die Aufnahmen eine starke Wirkung – könnte man sagen, dass Sie da versuchen, mit poetischen Mitteln Dinge zu Tage zu befördern, die durch eine bloß empirische Nennung gar nicht zur Erscheinung kommen? Wozu solch eine Leitung, wozu Bilder, die naturalistisch völlig überflüssig sind?*

Es geht ja um die Reise der Eltern zu ihrem Sohn und die Spannung, die aufgeladen ist dadurch, dass ich weiß, dass es wahrscheinlich die letzte Reise sein wird und der Tod des Sohnes nicht mehr allzu weit entfernt ist. Es geht um den Mut und um die Absurdität, dass ein für sich genommen ja eher seriöses Elternpaar eine Reise in den Untergrund antritt – wo immer die Angst ist, überwacht zu werden. Und dann sind Leitungen eben nicht nur Leitungen, sondern sie sind auch das System der Kommunikation, über das Nachrichten übermittelt werden, und deshalb ist es dann mehr – es sind Stromleitungen, aber es sind die vielen Verkehrsmittel, die wechseln, also es ist ja

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

das Auto, es ist der Zug, es ist das, was wir alle kennen: Situationen von einer großen Anspannung, dass wir uns plötzlich auf Nebensächlichkeiten konzentrieren, als wenn wir uns an diesen Leitungen festhalten. Das ist das System: Hier ist der Draht, dann kommt wieder ein Pfeiler, da ist wieder Draht, also das ist ja wieder eine Rhythmisierung, eine Struktur, die sie in dem Moment aufgeben, weil die gängigen Strukturen nicht mehr funktionieren bei so einer Reise. Und dann kommen sie und halten sich an diesen Äußerlichkeiten vom Weg her fest. Das waren eher intuitive Überlegungen – in dem Moment sage ich dem Kameramann nicht: »Ich möchte eine Aufnahme haben mit Leitungen«, sondern wir sind im Zug, er filmt, und dann wähle ich eben das aus, weil ich denke: Das ist genau der Versuch, Struktur zu finden, eine innere Ordnung an der äußeren Ordnung einer Stromleitung mit ihren Masten – so wie ein Herantasten, das ist nicht so bewusst.

Das ist ja nicht symbolistisch gemeint, also im Sinne von Zeichen für eine bestimmte Aussage – der Messeturm als Phallussymbol usw.

Nein – ich mag Symbole nicht. Ich würde immer, wenn es welche wären, gegen sie arbeiten. Es ist ja immer mehr. Das Symbol ist eine Reduktion auf eine Haupt- bzw. Kernbedeutung: »Es steht für«. Mir geht es ja genau darum, dass Bilder etwas dazu geben, sich öffnen und nicht eng führen auf eine Bedeutung. Das gilt auch für die drei Autos, die wir in sehr unterschiedlichen Tageszeiten und an unterschiedlichen Orten gefilmt haben: Sie verändern je nach Kontext absolut ihre Bedeutung. Am Anfang sind sie eher die sich Weg bahnenden, fast aggressiven Dampfwalzen des Finanzsystems, und am Ende hat man plötzlich das Gefühl, sie sind durchlässig. Kurz vor dem Tod von Herrhausen wissen wir, dass es nur ein symbolischer Schutz ist – da könnten auch fünf Autos fahren –, und deswegen ist das, was mich viel mehr interessiert als das Symbol oder die Reduktion, eine Bedeutung, die auch in der vermeintlichen Wiederholung eine Aufladung erfährt, also eine Vieldeutigkeit, eine Ambiguität des Bildes, dass das, was davorsteht, und das, was danach kommt, jeweils in einem neuen Bedeutungskontext steht.

Im Gegensatz zur Zeichenhaftigkeit steht ja das Illustrative. Bei manchen Fotos von der Hochzeit der Herrhausens gab es manchmal Stellen, die illustrativ waren, aber es kommt in Ihren Filmen eher selten vor, dass das Bild zur Illustration einer Sache dient, die eigentlich schon klar ist. Insofern: Was ist für Sie ein Bild?

Ich gehe ja immer stärker von einer Erzählung aus, d.h. das Bild ist nicht nur das Bild, sondern das Bild steht in einem Kontext eines Bildes davor oder einer Situation danach. Ich schaue sehr genau, dass es kein Zufall ist, wo die Kamera steht, wie ich einen Menschen im Raum zeige oder wie nahe ich an diesen Menschen herangehe, wie ich das Licht setze usw. Bei jedem Bild gibt es, wenn ich selbst gestalte, 20 Entscheidungen, die Einfluss haben bis zum Bearbeitungsprozess am Ende, was ich nach vorne ziehe, was ich eher dunkel halte oder so. Ich bin, glaube ich, früher weniger empfindlich gewesen, was Illustrierung angeht. Ich probiere jetzt, das Bild immer als eigenständige Erzählung zu nehmen. Es gibt z.B. Bilder in den *Überlebenden*, die nachgereicht und illustrierend sind – was ich heute nicht mehr so machen würde. Da wird vom Reckturnen gesprochen und dann siehst du danach noch das Reck – das ist so eine nachgereichte

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Illustrierung, wo ich damals nicht so empfindlich, sondern froh war, ein Rhythmuselement zu haben. Das würde ich heute nicht mehr so verwenden. Ich würde eher gucken, dass ich eine Bildstrecke, einen Erzählfluss niemals durch ein Talking head unterbreche und dann ein Bild dazwischensetze, sondern dass das Bild immer eine eigenständige Erzählstrecke bekommt.

Und dann wäre das noch einmal eine eigene Qualität von Bild.

Ja, absolut. In den *Überlebenden* gibt es z.B. diesen Schottland-Komplex. Da gehen wir in eine Landschaft hinein, und am Ende sagt der Lehrerkollege von Rudi: »Er hatte überhaupt keinen Akzent, er hätte von überall kommen können und überall hingehen können«. Vorher hatte ich diese sehr offenen schottischen Landschaften und binde ihn damit an diesen Ort – zumal erwähnt wird, dass er oft draußen war –, aber gleichzeitig löse ich ihn wiederum von diesem Ort und mache diesen vermeintlich provinziellen, verlorenen Hänfling aus seinem Stuttgarter Vorort, Sohn eines Gemüsehändlers, zu einem Weltbürger. Es gibt also Passagen, wo ich intuitiv im Nachhinein denke, dass das sehr gut gelungen ist, und andere Passagen, wo es eben doch zu stark ins Illustrative geht.

Worin liegen für Sie die Unterschiede zwischen einem empirischen Erzählen und einem poetischen Erzählen? Wo liegt die Grenze zwischen den beiden – wieso reicht Ihnen das Naturalistische nicht aus?

Das sind ja zwei verschiedene Ebenen des Erzählens. Wenn ich ein Gespräch führe, habe ich die Ebene des Informierens und die Wege und Möglichkeiten einer sehr persönlichen Erzählung. Da schaue ich dem Menschen beim Denken und beim Fühlen zu und achte darauf, dass er nicht ein Statement abgibt, das er präpariert hat, sondern wo ein Gedanke kommt, und dann versinkt der, geht ins Schweigen, wird nachgefühlt, nochmal betrachtet im Innern – und dann an einer ganz anderen Stelle wird der Faden wiederaufgenommen. Das heißt, es ist eben nicht das auf die Information reduzierte Frage-/Antwortspiel, sondern es ist ein Begleiten. Ich glaube, ein Mensch fühlt in dem Moment, dass er von mir diesen Raum kriegt, dass er nicht bedrängt wird: »Jetzt müssen schnell Ergebnisse, die Rolle ist durch und die kostet tausend Euro pro 10 Minuten, also jetzt kommen Sie mal auf den Punkt«, sondern es ist der innere Raum, einen Gedanken erstmal entstehen zu lassen und dann aus einem zweiten Gedanken den vierten wiederum zu entwickeln. Dann kommt man vielleicht irgendwann auf den dritten zurück. Dieser Prozess – wenn das gelingt – ist für sich genommen großartig. Es hängt dann natürlich auch nochmal mit dem Raum zusammen: Wie nehme ich diesen Menschen im Raum wahr, wieviel Raum gebe ich ihm? Erlaube ich ihm nochmal rauszugehen und reinzugehen ins Bild – hat er diese Freiheiten? Das zweite ist die Frage. Das hat ja schon eine Poesie, weil es nicht den Menschen reduziert auf den Informanten, auf das vordergründig Praktische, sondern die Bildebene als erweiterte, eigenständige Ebene des Erzählens begreift, die ich mir selbst erschließen muss. Illustration heißt ja: Ich traue dem Zuschauer nichts zu, ich muss ihn eng führen, weil ich ihm sonst vielleicht Bilder vorsetze, die er nicht einordnen kann. Aber umso schöner ist es ja, wenn sich die Bilder nachwirkend erschließen – dass sie erstmal vielleicht eine Irritation hervorrufen, dann kommt viel später ein Satz und ich verstehe plötzlich die

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ganze Sequenz, warum sie nötig war. Das ist ja auch eine Frage von Mut, eine Szene eben nicht nur im Sinne einer vorangegangenen Vorbereitung einzulösen, und dann kommt die nächste Szene, die schon durch die jetzige vorbereitet wird. Das Denken ist ja auch nicht linear, das Denken springt zwischen Zeitachsen und Räumen hin und her und ist ja ein assoziatives – warum soll also der Schnitt immer linear sein? Das sind allerdings auch Dinge, bei denen ich bemerke, dass ich mich langsam entwickelt habe im Sinne von mehr Zumutung.

Für Beuys ist der Gedanke selber eine Plastik, also nicht nur ein Vorstellungsinhalt. Das ist ja etwas ganz anderes als der Inhalt des Denkens. Sie beschreiben jetzt ja eigentlich solch eine plastische Gestalt.

Ich nenne sie auch eine »Figur«.

Ich habe den Eindruck, dass dafür das Interview – das Gespräch – für Sie eine Schlüsselrolle spielt.

Wenn es gelingt, den Menschen, mit dem ich spreche, – wie ich das früher einmal genannt habe – zu sich selbst zu bringen: dass er nicht mir zuliebe Antworten gibt, sondern wenn ein Prozess entsteht, der in dem Moment vor der Kamera stattfindet. Und das ist die Kunst, diesen Raum, diesen Vertrauensraum aufzubauen – was manchmal gelingt und manchmal eben nicht gelingt. Ich habe immer wieder Menschen, die mich im Vorgespräch sehr begeistern und berühren, und dann drehe ich und dann ist es ein Abspulen von Informationen – darum geht es für mich aber überhaupt nicht.

Woran hat es gelegen, wenn es gelungen ist?

Das Allerwichtigste ist der Faktor Zeit – dass es nicht darum geht, zu drängen oder Limits zu setzen. Das Zweite ist der Faktor Vertrauen: Es muss ein Raum da sein, die Möglichkeit zu haben, in dem Moment, wo die Gesprächspartner plötzlich die Sorge empfinden, dass sie sich mit einer Äußerung zu weit herauswagen und dann anfangen, sich zu »zensieren« und auszubremsen, diese Selbstzensur auszuschalten. Ich gebe ihnen deshalb auch schriftlich, dass sie im Rahmen des Vorschnittes noch eine Art von Vetorecht haben. Das hilft dann sehr, diesen Vertrauensraum zu stärken. Und das Dritte sind auch Gesprächstechniken. Ich gebe meinen Gesprächspartnern das Gefühl, empathisch bei ihnen zu sein, aber ich lasse sie durchaus in meiner Anwesenheit auch alleine mit einem Gedanken – ich habe nicht Angst vor der Leere, sondern vermittle ihnen, dass Schweigen nichts Peinliches ist, also dass nicht gleich bloß aus der Sorge, es könnte unangenehm werden, die nächste Frage schon reingeschoben wird, sondern einfach gar keine Frage kommt. Das Schönste ist, wenn jemand sich dann in dem Moment selbst die Frage stellt und so eine Art Schweigen dann erstmal im Raum steht, bis wieder ein neuer Gedanke kommt.

Warum ist Ihnen überhaupt das Gespräch so wichtig?

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 Infor-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mation, 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.

Weil sich da besonders viel auch preisgibt und zeigt.

»Preisgibt« wäre jetzt so, als wenn ich investigativ im Sinne von Verhören und Aufdecken vorgehe. Eher im Sinne von Sichtbarwerden.

Ein In-Erscheinung-treten.

Ja, In-Erscheinung-treten ist vielleicht schöner. 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.

Vor allem, wenn sich diese im Moment aktuell ausspricht und nicht abgerufen wird.

Eine Voraussetzung ist, dass ich in die Mitverantwortung gehe. Es ist, glaube ich, ganz wichtig, dass mein Gegenüber weiß, warum ich das frage, was es mit mir zu tun hat – dass ich eben nicht ein »neutraler« Gesprächspartner bin, sondern dass es diese eigene Notwendigkeit auch bei mir gibt, diese Frage zu stellen und das zu erfahren und dass wir das teilen. 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.

Das würde heißen: Eigentlich ist ein Gespräch nicht die Addition von zwei Seiten, sondern wenn es wirklich gelingt, hört eine dualistische Entgegenstellung von Du und Ich für einen Moment auf und die beiden Seiten verschmelzen. Ist das nicht auch ein Vorgang, der wesentlich für Erinnerung ist?

Ja, denn Erinnerung ist Konstruktion, ist Erzählung. Das ist es ja, was mich sehr früh schon so fasziniert hat beim Erinnern. Es gibt nicht eine objektive Erzählung, sondern einzelne Erlebnisse und Situationen werden immer wieder neu sortiert und in einen neuen Kontext gebracht, je nach Fragestellung, nach Zeitläuften, Momenten, und das verändert sich. Innerhalb einer relativ kurzen Zeit ergibt sich eine komplett neue Erzählung, die einen ganz anderen Bedeutungszusammenhang hat. Und das Interessante ist: Warum? Warum verändert sich eine Erzählung? Ich muss immer an den *Kick* denken,

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wo wir die Verhöre hatten, die direkt nach der Festnahme von Marcel, dem Haupttäter, durchgeführt wurden. Und dann haben wir selber die Tatnacht ja noch einmal mit ihm rekonstruiert, im Stück dann aber – wo es eigentlich nahegelegen hätte, nicht auf ein altes Verhör zurückzugreifen – die Deutung verworfen, die er uns gegeben hat. Nach anderthalb Jahren Gefängnissozialisation war er anerkannt als Mörder, der einen Asozialen, einen Juden, einen Penner beseitigt hat – im Sinne dieser faschistischen Reinlichkeitslehre –, und er hat unglaublich viel Anerkennung bekommen. Er konnte die Tat in diesem Sinne bejahen oder nicht mehr in der Weise als verwerflich ansehen, wie er das zunächst getan hat. In dem Verhör schiebt er seinen Bruder sehr stark nach vorne – jetzt aber spielt er plötzlich keine Rolle mehr. Das ist also eine andere Lesart, eine andere Interpretation oder eigentlich eine komplett neue Erzählung dieser Tatnacht ungefähr zweieinhalb Jahre nach der faktischen Tat. Ein zweites Beispiel: Als wir das Mädchen getroffen haben, das von dem jüngeren Täter mit den Worten bedroht wurde: »Nigger gehören auf den Scheiterhaufen, brennen wie Dachpappe«, hat sie uns die Leidensgeschichte erzählt, die danach passiert ist und die mich sehr mitgenommen hat – weil gleichzeitig auch so ein Mut sichtbar wurde, nicht wegzuziehen und das auszuhalten. Ich habe das dann viel später – auf der Zielgeraden – noch recherchiert, und dann hat sich das alles – also zumindest die Haupterzählelemente – als Fiktion, als komplett erfunden herausgestellt. Auch da war die Frage für mich: Ist das deshalb alles »erstunken und erlogen« und falsch? Oder wie groß muss die Not sein, dass sie diese Geschichten so für sich erlebt und als wahr erachtet? Was muss passieren, damit ihr überhaupt jemand zuhört? Das zeigt, wie vielschichtig diese Erzählungen aufgebaut sind. Ich bin in dem Sinne nicht immer nur Herr des Verfahrens, sondern müsste eigentlich genauso fragen: Warum erzählt mir jetzt jemand gerade diese Geschichte so und welche Motive gibt es, dass er sie vor zwei Jahren anders erzählt hat? Das heißt, es gibt nochmal eine Verpflichtung für mich auch auf diesen Metaebenen zu prüfen, wozu ich da gebeten bin.

Sind die Kategorien »richtig« und »falsch« hier überhaupt angemessen? Ich muss an Beuys denken, dem vorgeworfen wird, dass er die mit dem Absturz verbundene Geschichte erfunden habe. Wo ist da eigentlich die Grenze zwischen unwahrhaftig, wahr, falsch und richtig?

Als Künstler interessiert mich das gar nicht. Höchstens im juristischen Kontext, wenn z.B. bei der Geschichte mit dieser Frau herauskäme, dass von der Staatsanwaltschaft ein Verfahren gegen mich wegen schlechter Recherche anstrengen würde und das dann eine Relevanz im Faktischen bekommt. Aber ansonsten finde ich, dass jeder das Recht hat auf Deutung seines Lebens, auf Erzählungen, die seinem Leben einen Sinn geben. Die Erzählungen von dem, was er erlebt oder im Sinne einer Anerkennung oder Wertschätzung auch erfunden hat, gehören zu diesem Menschen dazu, und sie interessieren mich nicht im Sinne von richtig und falsch, sondern dadurch, dass sie, sobald sie gedacht sind, in der Welt sind und damit ihre Berechtigung haben.

Erhält in diesem Augenblick die Erzählung nicht eine soziale Dimension und überwindet die Trennung von Leben und Kunst?

Im Gespräch trete ich immer in eine Beziehung zu dem Menschen, der mir gegenüber ist, und gleichzeitig teile ich ja mit diesem Menschen die Erzählung – wenn auch ver-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dichtet. Man greift ja immer in Verhältnisse ein, ordnet sie dem eigenen Leben zu und hinterfragt es. Man öffnet neue Räume, also produziert etwas, löst etwas aus, provoziert etwas – und deshalb ist es ja immer etwas, was man gar nicht trennen kann.

Kommen wir einmal zu Black Box BRD: *Wie ist das, wenn man etwas weglassen muss? Sie haben beim Thema Feldafing z.B. die Briefe des Sohnes an die Eltern ausgespart. Das ist ja nicht irgendein Thema – es geht um den Nationalsozialismus und seine Auswirkung auf den jungen Herrhausen. Auch die Rolle der Bank: Was ist eine Bank? Wieso überhaupt dieser Beruf? Was ist Geld? Kommt der Verzicht auf solche Passagen nur aus dem Zwang, dass der Film nicht zu lang werden darf, oder gibt es Kriterien für Sie zu sagen, dass er dadurch sogar gewinnt?*

Der Grund, warum ich beim *Kick* oder bei *Black Box BRD* das Buch gemacht habe, war nicht, dass ich »das Buch zum Film« schreiben wollte, sondern dass nach der Fertigstellung noch sehr viel Material aufgetaucht ist. Diese Briefe z.B. habe ich erst sehr viel später bekommen. Das ist das eine, aber es gibt natürlich auch andere Gründe. Es gab z.B. einen Super 8-Film von den Großeltern von Herrhausen, die hatten eine Metzgerei – oder der Onkel, also zumindest in der Familie war diese Metzgerei. Da hatten wir Bilder von der Herkunft des Großvaters – auch diese einfachen Verhältnisse waren mir wichtig. Eine ganze Zeit lang waren sie im Film drin und mit ihnen hat man manches mehr verstanden, aber gleichzeitig entstehen dann oftmals Rückschlussfragen: Man kann nicht nur ein Bild von einem Metzger zeigen, sondern es wurde dann schon eine kleine Erzählung, wie die Fleischhälften da in das Haus hereingetragen wurden usw. – und das hat mit dazu geführt, darauf zu verzichten. Immer wieder sind es eigentlich vor allem Rhythmusfragen: Ich habe es ganz oft so, dass fantastische Szenen rausfliegen, weil sie den Film in eine Addition bringen – ich habe diesen Grund und dann gibt es diese Sequenz noch, und diese Sequenz ist aber eigentlich auch wichtig. Selbst wenn ich die Briefe von Feldafing hätte – es geht ja nicht nur um Alfred Herrhausen, sondern auch immer um Wolfgang Grams, sodass da auch eine Balance zu finden ist. Mir war klar, dass ich zum Ende hin ein Ungleichgewicht in Richtung Herrhausen haben werde, weil es viel mehr Material von ihm gibt. Also war es im Sinne einer Kreuz-Dramaturgie wichtig, am Anfang in den ersten 40 Minuten stärker Wolfgang Grams zu betonen – es ist nicht nur eine Frage von Rhythmus innerhalb einer Sequenz, sondern es gibt da noch einmal den Gesamtrhythmus, wenn ich die Gegenüberstellung habe.

Es ist immer ein Kampf – da sind immer wieder diese Amputationsschmerzen, die dann kommen, die auch manchmal lange nachwirken.

Aber sie gehören wahrscheinlich zu diesem Werkprozess dazu.

Ja, aber der Verlust ist massiv.

Auch beim Kick *ist etwas, was auf dem Weg vom Theaterstück zum Film verschwunden ist – das sind z.B. drei Szenen, in denen sich Torsten Muchow äußert und die in historischer Hinsicht ausgesprochen symptomatisch sind. Auch zwei andere Szenen fehlen, die in eine ähnliche Richtung gehen. Woran lag das?*

Schon in meiner Inszenierung kam Torsten Muchow nicht mehr vor. Ich hatte mich schon gegen das Material im Stück entschieden: Es wurde zu flächig, es war interessant und wesentlich, aber es belastete das Dorfkolorit mit einer zusätzlichen Person,

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die auch emotional dem Opfer ja nicht wirklich nahe war. Bei dem Matthias Muchow, dem Sohn, hat man ja gespürt, wie angegriffen er ist – da kippt das ja auch noch einmal sehr stark in die Hilflosigkeit und Verletzung. Torsten Muchow bringt aber eine solche Distanz hinein – selbst der Pfarrer hat ja eine gewisse Grundempörung. Torsten Muchow denunziert eigentlich auch das halbe Dorf – ich habe das ganz bewusst im Stück drin gelassen und es der jeweiligen Inszenierung überlassen.

Warum noch der Schritt vom Theaterstück zum Film? Die erste Version ist ja schon eine Poetisierung.

Es gab einen sehr konkreten Grund. Ich habe während der Arbeit gemerkt, wie feinstofflich die Schauspieler arbeiten und dass das natürlich verloren geht in so einem gigantisch großen Raum, und dass ich Lust hatte, diese Angebote zu nützen. Ein Film hat ja nochmal eine andere Lichtsetzung und wir haben sehr lange an der Tonbearbeitung gearbeitet, lange geschnitten, d.h. ich hatte Lust, diese Übersetzung ganz bewusst zu machen, um etwas wegzukommen vom abgefilmten Theater. Es war die Frage der Inszenierung – wir hatten ja z.B. nachts gedreht, um diese Müdigkeit und schlafwandlerische Präzision bei den Schauspielern zu erreichen. Und dann schlichtweg der Wunsch, ein Dokument zu haben – da war ich im Nachhinein sehr dankbar: Die Inszenierung – das ist ja die Flüchtigkeit des Theaters – wäre weg gewesen.

Ist das »Feinstoffliche«, von dem Sie sprechen, ein Kriterium, das ein Licht wirft auf die eigene künstlerische Dimension des Films, wo er sich unterscheidet vom Theater? Was ist das Eigenste dieses Mediums?

Es ist eben eine andere Erzählung, eine ganz andere Sprache, d.h. beim *Kick* war es ja das Zucken eines Mundwinkels oder eben diese Bewegungsänderungen – Schulter hoch, Schulter runter, und damit wurde es eine komplett neue Figur. Auch aus der Ferne erfüllt mich das, aber nicht mit dieser Genauigkeit, die eine Kamera auffangen kann. Gleichzeitig werde ich natürlich im Film gezwungen in eine Einstellungsgröße. Das hat ganz stark polarisiert – es gab viele, die beides gesehen haben, und Menschen, die sagten: »Ich würde immer das Theater vorziehen, denn ich kann selbst entscheiden, ich kann auch mal die Augen zumachen«. Jeder Schnitt zwingt mich ja wieder in eine neue Situation: Aus bestimmten Gründen wird die Einstellungsgröße verändert – willst du mir jetzt etwas Anderes mitteilen? Ich schau mir jetzt stärker das Gesicht an, dringe stärker in den Raum. Und das fand ich interessant, dass es Menschen gab, die umgekehrt sagten: Der Film zwingt mich in diese subtile Erzählung eines Gesichtes als Landschaft, und gleichzeitig ist dieses Gesicht aber ja eigentlich das gleiche, das 19 oder 18 oder 17 andere Rollen verkörpert. Und es gab wiederum Menschen, die gesagt haben: Der Film funktioniert für sich überhaupt nicht, weil ich nur noch auf die Virtuosität der Schauspieler geachtet habe: Wie machen die den Wechsel? Von daher: Das ist ja immer ein Angebot, aber das gleiche Stilmittel finden die einen faszinierend und die anderen als manieriert.

Ich freue mich auf die Bühne, weil da immer das Geschenk oder die Ohnmacht des Momentes ist – die Macht und die Ohnmacht. Das heißt, wenn ich da unten sitze, kann ich in diesem Moment eingreifen, wenn ich ihn anders haben will – aber da ist immer etwas Drittes, d.h. meine Vision geht durch den Schauspieler hindurch oder

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der Schauspieler macht etwas mit diesem Satz, was viel weiter geht, als ich mir je hätte vorstellen können. Das ist nicht wiederholbar, kein einziges Mal probiere ich das wiederherzustellen – das ist ein Stochern ins Leere und ist verloren für alle Ewigkeiten.

Sie haben nicht irgendwann einmal die Entscheidung getroffen: Film ist mir lieber als Theater?

Nein. Ich habe in einem Tagebuchauszug aus dem Jahr 1984 so eine Weggabelung beschrieben, wo ich dachte: Hier ist Theater, da ist Dokumentarfilm und da Spielfilm, diese drei Wege, aber ich habe mich einfach nie entschieden. Warum auch? Ich bin ja sehr dankbar, die Möglichkeit zu haben, eine Recherche dahin zu bringen, dass ich sehe, wo das Material hinwill, ob es z.B. die Bühne verlangt. Oder bei *Welche Zukunft?!* ist ja die Überlegung, das auch in ein filmisches Format zu übersetzen, weil die Materiallage so reichhaltig ist, dass nur Bruchteile verwirklicht werden können.

Mich hat immer nur die Frage des *Wie* beschäftigt. Ein Film z.B., der überwältigen will, der mir keinen Raum mehr lässt, meinen eigenen Film dazwischen zu bringen, war immer etwas, was mich nicht interessiert hat – also wenn das eine Handlung ist, die mich nach vorne treibt, wo ich gar nicht mehr dazwischen komme mit meinen Bildern und Fragen. Ich will Filme machen, die es erlauben, dass meine eigenen Bilder einen Raum kriegen. Das ist auch eine Frage des Rhythmus, ob der Film überladen ist und man unter Dauerbeschuss ist und der Zuschauer scheinbar ganz viel weiß, aber eigentlich nichts erfasst oder gespürt hat, sondern dann doch nur die Ratio angesprochen ist. Für mich ist nicht die Frage, ob man den Film ablehnen muss, sondern wie man ihn gestaltet, dass etwas Drittes entsteht, also dass mein Angebot bei einer Erzählung in einem großen Resonanzraum steht und der Zuschauer seinen eigenen Film dazwischen bringen kann. Ich glaube, je stärker das gelingt, dass Menschen Raum haben für den eigenen Film in meinem Film, je stärker das ineinandergreift, desto nachhaltiger ist die Auseinandersetzung. Dann kommen Menschen manchmal nach 5 oder 10 oder 20 Jahren und sagen: Damals habe ich diesen Film gesehen, und ich erinnere mich, warum der so wichtig war für mich.

Wer wenn nicht wir – *das ist noch einmal eine neue Kategorie: der Spielfilm. Was sind rückblickend Ihre Erfahrungen mit diesem Medium?*

Ich habe unglaublich lange und intensiv recherchiert – da gibt es 2000 Seiten, wo ich nur Material rausgeschrieben habe. Dieser Prozess des Schreibens, des Vorbereitens, des Inszenierens und des Schneidens war für mich ein Versuch der Bewältigung dieser Jahre oder des Begreifens, d.h. beim Schreiben habe ich plötzlich die Figuren verstanden, also Schlüsselsätze wie vom Vater Ensslin: »Du sehnst den Faschismus ja richtig herbei – was ist, wenn der gar nicht kommt?«. Oder ein Satz von Bernward Vesper im Gespräch mit Gudrun Ensslin im Gefängnis: »Wir haben unterschiedliche Aufträge« – wo mir in dem Moment sehr viel klargeworden ist. Und dann kommen noch einmal die Schauspieler dazu, die eine andere Generation sind, die diese Sätze z.T. noch einmal ganz anders interpretieren, manchmal die Figuren verlieren und manchmal den Figuren aber etwas hinzugeben, wo ich im Schreibvorgang nicht hingekommen bin. Das heißt, ich kann für mich sagen, dass jede Ebene der Arbeit in dem Sinne ein Labor war, wo ich meine Thesen in Frage gestellt habe, bestätigt habe, verworfen habe, neu justiert habe. Auch noch einmal das Verhältnis von dokumentarischer und fiktionaler

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Erzählung: Am Anfang haut das Archivmaterial im brechtschen Sinne fast schon dazwischen, immer mehr wird es dann aber Teil der Erzählung der Protagonisten – auch da verändert es die Funktion, es wächst sozusagen in das Gesamtmaterial hinein und wird irgendwann Teil der Erzählung. Auch die Fragen eines Kostümbildners oder eines Ausstatters zwingen mich ja dazu, mich mit der Figur auseinanderzusetzen. So eine banale Frage: »Ab wann wurde das Bett auseinandergenommen und die Matratze lag auf dem Boden?« zwingt mich ja zu überlegen: Man hatte das klassische Doppelbett mit vier Holzfüßen – wann war das? Das geht dann nicht um die objektive Recherche, wann sie tatsächlich die Matratze auf den Boden gelegt haben, sondern ich muss mir damit die Figur nochmal sehr genau über die Ausstattung anschauen und überlegen: In welche Räume setze ich sie? Wieviel Licht kommt da rein? Ist es ein Mensch, der vor allem nachts gearbeitet hat? Wie übersetze ich das Schreiben von Bernward Vesper? Wie übersetze ich bestimmte Bilder von Gudrun Ensslin aus den Tagebüchern? – wo der Aspekt der Selbstbeschädigung, Selbstzerstörung sehr stark hineinkommt. Das waren alles für mich ganz essenzielle Herausforderungen, wo ich versucht habe, die Figuren neu und anders zu verstehen. Es ist, glaube ich, nach *Black Box BRD* für mich die tiefste Auseinandersetzung mit der Gewordenheit von bewaffnetem Kampf, von Terrorismus.

Bei Black Box BRD *haben Sie auf Schauspieler verzichtet und vermieden, das spielen zu lassen.*

Das hatte ganz praktische Gründe. Einmal hatte ich auch Lust, einen Spielfilm zu machen, zum anderen gab es diese Polarisierung schon am Anfang des Arbeitsprozesses: Eine Schwester von Gudrun Ensslin sagte, »wenn du mit der redest (also mit der anderen Schwester), dann stehe ich nicht mehr zur Verfügung«, und umgekehrt auch. Für Ruth war klar: Ihre Schwester war eine Mörderin, vor allem anderen. Für die andere Schwester war es eben die Freiheitskämpferin. Dazwischen gab es keinen Dialog. Das war mir sehr früh klar: Bei *Black Box BRD* war es mühsam, aber doch möglich, den Film über die Unterstützerszene von Wolfgang Grams oder über die Eltern von Wolfgang Grams zu erzählen, weil es die dritte Generation war, wo es nicht mehr ganz so verhärtet war, Wolfgang Grams war tot und Birgit Hogefeld nicht im Film dabei – aber *Wer wenn nicht wir* wäre dokumentarisch gescheitert.

Haben Sie nicht ein Problem damit erlebt, dass das Nachstellen der damaligen Zeit sofort den Eindruck von Dekor, von Künstlichkeit erzeugt, der das Eindringen in diese Zeit eher erschwert? Der Dokumentarfilm hat dieses Problem ja nicht.

Ich selbst erlebe das nicht so – aber ich kenne das ja, dass beim *Kick* die Menschen auch sagten, dass sie auf die Virtuosität der Schauspieler geachtet haben und nicht auf das, was sie sagen oder auf die Geschichte. Es gibt ja nur zwei Möglichkeiten: Entweder man geht in eine absolute Stilisierung – beim *Kick* habe ich das mit der Verweigerung jeden Abbildrealismusses ja auf die Spitze getrieben, und dann braucht man das Naturalistische gar nicht mehr. Es hat mich nicht interessiert, das bei *Wer wenn nicht wir* zu wiederholen, weil es mir da um die Übersetzung der Schauspieler innerhalb eines Dekors ging, das ganz sicher nicht ihres ist. Da habe ich auf der einen Seite Menschen und auf der anderen Seite eine ganz festgelegte Choreographie und ein Dekor der 60er Jahre, und die Schauspieler sollen so tun, als wenn sie das jetzt so empfinden, was sie da tun. Größer kann man den Widerspruch gar nicht treiben. Aber genau das hat mich

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

interessiert, dieser Prozess – das Spiel mit der Glaubwürdigkeit hat mich gereizt. Zum Beispiel bei den Sexszenen am Ende zwischen Gudrun und Andreas, wo er sie dann schlägt – da ist sehr viel Missachtung drin. Das war richtig Arbeit, das sehr klar zu choreographieren: Wann kommst du rein, wann seht ihr euch, wann macht ihr das, wann macht ihr das? Das war reine Gymnastik – und das ist die größte Lüge, weil wir es inszenieren müssen. Und gerade das hat mich interessiert: diese Lüge möglich zu machen und eben nicht wie im *Kick* die Darstellung immer wieder zu brechen.

Wo sehen Sie da jetzt den Unterschied zum Dokumentarischen? Was ist die eigene Chance des Dokumentarischen gegenüber dem Spielfilm?

Im Dokumentarfilm wäre das ja nicht möglich. Ich könnte jemanden fragen: »Wie war das, mit Andreas Baader zu schlafen?« – aber das wäre eine merkwürdige Frage, weil ich sofort einen Voyeurismus habe. Aber hier hat ja die Sexualität eine gesellschaftliche Textur: der nackte Körper als ein Zeichen der Befreiung aus der Verklemmung – du merkst die Missachtung, wenn sie da in der Küche erstmal alleine nackt steht, das sich Aussetzen, und die Sexualität selbst ist in diesem Sinne ja auch noch einmal eine Erzählung von Macht und Ohnmacht und Begegnung. In dem Moment, wo der Blick sattfindet, eine Berührung, merkst du, dass es da diese Zärtlichkeit gab – und diese Zonen bekommst du ja im Dokumentarischen nicht hin. Da kann man sagen: Das braucht man nicht, weil ich vielleicht einen Dritten habe, der das erzählt, dass die Gudrun komplett von dem abhängig war und das eine sexuelle Obsession war. Dann wird das erzählt und du denkst sofort: Ja, warum erzählt der das jetzt? War der selbst verliebt in Gudrun oder gab es da eine Eifersucht oder ein anderes Verhältnis? Das kriegt eine andere Qualität als die Unmittelbarkeit dieser Szene. Deshalb finde ich es so interessant, das Medium zu wechseln, weil ich bestimmte Dinge nur im Spielfilm so mit einer gewissen Selbstverständlichkeit erzählen kann. Auch wenn Gudrun sich in das Glas setzt: Das ist ja extrem heikel. Es gab einen Test – der Verleih wollte das unbedingt, um die Zuschauerreaktion zu testen, bevor der Film fertiggeschnitten war und in die Kinos gegangen ist –, da fanden 26 %, dass das die beste Szene sei, und 26 % die schlechteste. Gerade die, die ein bestimmtes Bild mit Gudrun Ensslin verbinden, wollen das nicht sehen und finden, dass dieser masochistische Aspekt die Figur zerstört. Da kommst du, glaube ich, mit dem Dokumentarfilm nicht hin, in diese Zonen kommst du ganz schwer hinein.

Wo ist beim Spielfilm die Brücke vom rein Biographischen ins Historische? Wo werden diese biographischen Momente tatsächlich zu etwas, was Auskunft gibt über '68, die RAF und die deutsche Geschichte?

Ich glaube, dass man das gar nicht trennen kann. Das geht von der Frisur über ein Kleid, das plötzlich kurz ist, den Rock, ein Möbelstück, eine andere Art zu rauchen, die Bedeutung von Literatur, von Schreiben bis zu einem Satz, der plötzlich universell wird. Das ist für mich ja gerade das Schöne, das ist das, was mich so fasziniert, dass sich durch ein Zusammenwirken von ganz vielen Texturen plötzlich etwas verdichtet und über sich hinausweist.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ein Schrank ist ja eine allgemeine Signatur der Zeit. Aber die Frage ist doch auch: Warum war es genau Gudrun Ensslin, warum genau Baader, die in dieser historischen Situation zu entscheidenden Akteuren wurden?

Das Interessante für mich war ja, dass da ein Klischee komplett gebrochen wurde in der Erzählung: das Klischee, dass der bewaffnete Kampf ein Aufbegehren war gegen den zum Teil spießigen, aber zum Teil auch noch offen präsenten Faschismus. Derjenige, der den Faschismus in der Familie hatte, ging aber gerade nicht in den bewaffneten Kampf, sondern in die Drogen und in das Schreiben. Der Vater von Andreas Baader – das war in den Recherchen für mich neu, ich konnte es im Film aber nicht unterbringen – war mit einem Fuß im Widerstand. Das heißt, dass das Klischee gerade nicht zutraf, sondern der »Auftrag« so eine wichtige Rolle spielte. Eine Figur, eine Denkfigur war nicht zu Ende geführt worden, die von den Kindern weiterentwickelt werden musste – und das war für mich eigentlich das Universelle, dass es gar nicht diese Linearität gibt, sondern dass es um andere Treibsätze geht, die so viel komplexer sind und auf eine tragische Weise auch deutlich machen, dass es bei allem Emanzipationsgehabe und Abgrenzungsgehabe eine ganz tiefe Abhängigkeit gab von den gerade nicht offen ausgesprochenen und gar nicht mehr präsenten Erwartungen der Eltern. Das hat mich fasziniert: Ich erzähle eine in bestimmten Klischees verankerte Geschichte anders und bürste sie gegen den Strich. Deswegen haben Sie natürlich Recht: Das ist nicht der Schrank oder das Bett, sondern das sind letztlich viel tiefergehende Antriebe, die Figuren zu denen werden lassen, die sie dann geworden sind. Ich hatte mich ja mit vielen Biographien, die in der Gewalt geendet haben, beschäftigt. Auch mit Birgit Hogefeld habe ich mich sehr lange und intensiv auseinandergesetzt, Wolfgang Grams, und das sind immer unterschiedliche Figuren – mit Figuren meine ich jetzt nicht Personen, sondern Figuren, die dazu geführt haben, dass sie in den Untergrund gegangen sind – aber gleichzeitig ist die Verquickung mit dem Elternhaus für diese Beziehungen ein ganz wesentlicher Faktor, ohne das jetzt in der Psychologie ertränken zu wollen.

Es gibt ja unter Historikern, aber auch aus der Linken kommend dieses Diktum: Du darfst Geschichte nicht personalisieren. Sind Herrhausen und Grams wirklich nur Repräsentanten der Deutschen Bank oder der RAF? Sind die Personen austauschbar oder welche Rolle spielt am Ende das einzelne Individuum?

Mich interessiert schon auch, welche Strukturen – ich will nicht vom System reden – eine bestimmte Karriere ermöglichen oder verhindern. Natürlich hat die RAF kein Gebäude mehr und hatte nie eins, in dem sie sich repräsentieren konnte – die Deutsche Bank hat eins, aber gleichzeitig gibt es Phänomene, die dann doch ähnlich sind: der Korpsgeist, das Elitäre – also wer hat Zugang, wer nicht, wer packt es in diesen illustren Kreis des Vorstands, wer schafft es in die Führungsebene der RAF? Dann bei beiden Seiten auch die Unbedingtheit, einer Idee zu folgen – bei Herrhausen der Schuldenerlass, wo er auch nicht mehr schaut: Wie baue ich Seilschaften auf oder Gefolgschaften, wie finde ich Menschen, die nicht nur Wegbegleiter sind, sondern die ich im Sinne einer Win-win-Situation in eine gewisse Abhängigkeit von mir bringe, dass sie meinen Weg unterstützen? Auch Hogefeld und Grams merken gar nicht oder zu spät, dass sie sich von einer Linken längst entfernt haben, auch nicht mehr auf Gefolgschaften set-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zen und sich immer weiter isolieren und ausgerechnet dann von einer Rückkehr oder einer Familie träumen, als sie eine andere Familie zerstört haben. Diese Paradoxien der Erzählung finde ich so interessant – und da kannst du nicht nur die Einzelbiographien betrachten, sondern sie weisen dann wieder über sich hinaus.

Aber diese Zusammenhänge sind doch dann trotzdem in der Biographie aufzufinden und nicht in einer abstrakten Rolle des Deutschen Bank-Chefs als solcher.

Ja, mich interessiert ja immer die Divergenz, also auch bei einem Herrhausen, der in die kognitive Dissonanz geht zu dieser Bank, und zwar permanent, indem er einfach langfristig argumentiert, während schon damals viele in der Bank – auch Vorstandskollegen – mittel- oder kurzfristig gedacht haben. Die Entschuldung der Drittweltländer: mittel- oder langfristig können wir mit Mexiko wieder ein Geschäft machen, jetzt müssen wir die Kredite aber abschreiben, die abgeschriebenen Kredite stehen im Viertel- oder im Jahresbericht und belasten das Ergebnis. Dass das Ergebnis in 5 oder 10 Jahren dann sehr viel besser ist, findet keine Berücksichtigung. Insofern ist es ja immer beides: Herrhausen argumentiert jenseits der Systeme der Bank, aber den Banker, den Aktionär interessiert der Jahresbericht, und wenn da ein Verlust steht oder eine hohe Abschreibung, dann ist die Dividende nicht so groß, dann verkauft er seine Aktien oder setzt uns unter Druck und macht Druck auf den Aufsichtsrat, dass ich meinen Posten verliere. Ich glaube, da ist es immer interessant, den Einzelnen *in* der Struktur zu beleuchten.

Warum gehen Sie, wenn Sie bei Wer wenn nicht wir *beim Spielfilm angekommen bist, nicht ganz weg vom empirischen Faktum und entwerfen fiktive Figuren, um sich völlig frei zu machen von der Bindung an die Empirie?*

Man kann von zwei Seiten kommen. Die Entstehungsgeschichte von *Wer wenn nicht wir* war ja eher so, dass ich den Film gar nicht machen wollte. Ich hatte von einer Redakteurin, die ich sehr schätze, das Buch von Gerd Koenen empfohlen bekommen. Ich hörte nur das Thema und sagte: »Vergiss es«, und dann sagte sie: »Lies das«. Ich las das Buch und merkte, dass ich mit diesen Figuren, die ja eigentlich vor meiner Zeit waren, nicht fertig war. Das heißt, die Frage ist nicht: »Möchte ich mal irgendwie über das Thema Ost-West oder RAF einen Film machen?«, sondern es gibt ja einen ganz konkreten Auslöser. So entstehen bei mir Filme oder Projekte – wenn ich feststelle: Da bin ich mit etwas nicht fertig. Ich habe für mich gemerkt, dass ich mit Gudrun Ensslin und Bernward Vesper und Andreas Baader doch noch nicht fertig bin. Das war noch vor dem *Baader Meinhof Komplex*. Es war genau gesagt 2003, und realisiert wurde der Film dann sieben Jahre später, weil ich noch andere Projekte hatte: *Die Spielwütigen*, *Der Kick*. Aber deswegen kann ich die Frage so gar nicht beantworten, warum ich nicht anders arbeite, weil es immer diese Initialmomente der inneren Notwendigkeit gibt. Ich setze mich nicht hin und schreibe eine Geschichte, sondern es ist der Widerhaken, ein Buch oder eine Begegnung oder ein Satz, wo ich hängen bleibe und plötzlich weiß: Jetzt muss ich's machen.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Trotzdem ist es ja interessant, dass es Leute gibt, die es zu rein fiktiven Erzählungen führt – und die sicherlich auch solch einen existenziellen Auslöser haben –, und andere, die nach einer Art Konkretion des Historischen suchen, das sich im empirischen Ereignis niederschlägt.

Ich kann es vielleicht doch noch einmal präziser versuchen zu formulieren. *Womit* war ich nicht fertig? Ich war nicht fertig mit dieser irrationalen Entscheidung, ein Kind zurückzulassen, vor allem bei Gudrun, und einen Menschen parallel auf die Todesliste zu setzen für eine andere, bessere Welt. Es war und ist auch für mich nach *Black Box BRD* nur über Umwege erklärbar, und da fand ich das Buch von Gerd Koenen interessant, dass er nochmal näher rangegangen ist und versucht hat, das zumindest einzukreisen durch diese frühen Texte, durch die 60er Jahre, die Vorgeschichte, durch die Eltern. Deshalb konnten es auch nur diese Figuren sein, weil die für mich noch nicht zu Ende erzählt waren, und natürlich auch nicht durch den *Baader Meinhof Komplex* zu Ende erzählt wurden. Dazu kommt ja, dass es Figuren waren, die mich damals in Stuttgart aus der Jungen Union rausgeholt haben, also durch diese Begegnungen in Stuttgart-Stammheim. Sie waren Wegweiser nicht in dem Sinne, dass ich ihnen gefolgt bin – sie haben mein Leben neu ausgerichtet damals, also '75/'76/'77.

Das, was Sie betrifft, findet in einer historischen Welt statt. Ob es um Ensslin, Herrhausen, Marcel oder Marco geht: Da ist in der empirischen Wirklichkeit etwas passiert und Sie schreiben jetzt nicht eine komplett freie, fiktionale Geschichte, sondern es geht darum, genau diesen Menschen zu verstehen.

Ich will tatsächlich einen Menschen begreifen in seiner Verfasstheit – ob es ein Mörder ist, der einem Kumpel aus dem Dorf auf den Kopf springt, oder eine Gudrun Ensslin oder meine drei Klassenkameraden, die sich das Leben nehmen, oder diese Menschen in der Theatergruppe in Israel, der Palästinenser und die drei jüdischen Schauspieler. Ich will, indem ich *sie* begreife, fast pro toto begreifen, wozu der Mensch fähig ist und unter welchen Umständen er dazu fähig ist – und damit auch das Ursachendickicht aus der Fassungslosigkeit rausbekommen. Es ist ja eine Ohnmacht, etwas nicht begreifen zu können. Man könnte auch fragen: Ist der Mensch von Natur aus schlecht? Ist der Mensch nicht zu allem in der Lage? Das finde ich aber unbefriedigend.

*Gibt es einen Zusammenhang zwischen der Frage nach der Zukunft in Ihrem aktuellen Projekt (*Let them eat money. Welche Zukunft?!*) und der Tatsache, dass Sie sich jahrelang mit historischer Erinnerung beschäftigt haben?*

Es gab diese Erfahrung, dass ich immer zurückgeschaut habe: beim *Himbeerreich* auf eine Krise, die 2007/2008 passiert ist, also auf eine Geschichte, die aus der inneren Perspektive der Banken nur bedingt aufgearbeitet worden war. Jahre danach – 2011/12 – habe ich natürlich versucht, zurückzuschauen und die verschiedenen Schichten, die zu der Krise geführt hatten, herauszuarbeiten – und ob ein Begriff von Verantwortung noch Bedeutung hatte. Aus dieser Erfahrung heraus entstand das Motiv, es diesmal umgekehrt zu machen: Statt wieder zu spät zu sein und wieder zurückzugucken, die Krise zu setzen und aus der Zukunft in die Gegenwart zu schauen. Insofern ist es schon eine Figur, die – ich will nicht sagen, dass sie sich schließt als Kreis, aber dass ich merke, dass ich bei historischen Stoffen im Moment eher zögerlich bin zurückzuschauen, ob-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wohl mir immer wieder historische Stoffe angeboten werden, sowohl fiktional als auch dokumentarisch. Es hängt vielleicht auch mit dem Lebensalter zusammen, dass ich so den Eindruck habe, ich möchte ganz bewusst auch mit Jüngeren, die diese Zukunft noch viel mehr betrifft als mich, in die Zukunft gucken und aus der Zukunft begreifen, was wir eigentlich in der Gegenwart tun können. Das ist eine andere Form von Rekonstruktion natürlich. Die Figuren existieren ja alle nicht in der Zukunft – selbst wenn ich jetzt reale Figuren habe: Ich weiß nicht, was mit ihnen sein wird. Wir haben eine ungeheure Menge an Möglichkeiten, was passieren könnte, dystopische, utopische. Damit ist die Freiheit sehr viel größer. Die Zukunft ist so von Zufällen geprägt, dass sie eben nicht durch linear vorhersehbare Prognostik bestimmt werden kann. Sie ist hasenläufig, sie schlägt Haken, sie verschwindet und taucht ganz woanders wieder auf. Wie ist das beschreibbar? Daran arbeite ich mich gerade ab.

So, wie ich jetzt in die Zukunft blicke, ist das natürlich auch geprägt durch die deutsche Erfahrung der Inflation, sozusagen die Urangst, die Erfahrung, dass das Geld plötzlich keinen Wert mehr hatte: die Verarmung meiner Urgroßmutter in der Inflation, die ihren Gutsbesitz verkauft hat und plötzlich vor dem Nichts stand – was natürlich weitergegeben wurde. Die Erfahrung der Finanzkrise, wie Billionen sich plötzlich aufgelöst haben und Staaten in die Haftung geraten sind. Das sind natürlich Prägungen, mit denen ich dann wiederum in die Zukunft blicke.

Wie gehen Sie als jemand, der ein Stück über die Zukunft schreibt, mit dem Problem um, dass Sie diese nicht aus der Gegenwart und Vergangenheit erschließen können? Wie werde ich der Zukunft teilhaftig?

Ja, ich glaube, letztlich geht es nur wieder über Menschen, also Menschen, die eine Gewordenheit haben, die in Verantwortungsbegriffen denken, die vielleicht auch etwas verbessern wollen, scheitern, es ganz woanders versuchen. Ich glaube – das merke ich für mich –, es geht nicht durch die Abstraktion von Strukturen und Sachverhalten, die ich generalisieren kann, sondern da drin verstricken sich Menschen, die sich nochmal anders verhalten müssen in Räumen von künstlicher Intelligenz, wo Verantwortung abgegeben wird, weil die künstliche Intelligenz schneller, besser, umfassender Informationen verarbeitet. Was den Menschen als das Entscheidende bleibt, ist die Empathie. Das schafft ja die Robotisierung noch nicht und wird sie hoffentlich auch nie schaffen. Es bleibt ja etwas als das Urmenschliche – es ist nur die Frage: Wird es gewertschätzt oder steht es im Wege?

Empathie ist eine andere Wahrnehmungsform als ein Registrieren von Tatsachen.

Ja, weil ich den Anderen in dem Moment sehe – und das behindert mich ja auch in der Objektivität oder Schnelligkeit von Entscheidungen, das bremst mich aus, Zweifel kommen. Und dann entsteht die Frage, inwieweit die Empathie eine Wachstumsgrenze ist, weil ich nicht mehr radikal durchgreife und sofort entscheide, sondern abwäge, zögere, zweifle, lenkbar bin. Das ist für mich eine ganz spannende Frage.

Zur Zukunft gehören junge Menschen – Sie haben vorhin gesagt, Sie möchten sich mit Dingen beschäftigen, die für diese Menschen relevant werden, um zu sehen: Was kann man gestalten?

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Es fällt ja auf, dass Jugend immer wieder Thema Ihrer Werke ist: die Mitschüler, Grams und seine Freunde, Marco und Marcel. Wie kommt das? Das ist ja nicht selbstverständlich.

Es ist ja natürlich auch die Kernfrage. Ich habe einen Sohn, der jetzt 20 ist – in welche Welt wächst er hinein? Er wird viel länger noch mit dieser Welt zu tun haben als ich. Das ist für mich eine absolut faszinierende Frage, im Sinne der nächstfolgenden Generationen: Was hinterlasse ich ihnen? Im jetzigen Stück ist auch eine 17jährige, die am Ende in aller ihrer Ratlosigkeit genau vor dieser Frage steht: Was habt ihr angestellt? Sie stellt die Frage nicht genau so, aber sie steht vor dieser Situation. Das ist ja auch wieder die Chance auf Neubeginn. Ich sehe das nicht nur defätistisch, sondern stelle ja manchmal fest, mit welcher Energie diese Menschen auftreten. Bei Chris Marker ist in *Sans Soleil* diese wunderbare Passage, wo er die Kraft der 20jährigen beschreibt, und – ich kann das nur sinngemäß zitieren – dass das ein Alter ist, wo diese Kraft auf dem Höhepunkt ist, und wo ihnen aber immer eingeredet wird, was sie alles noch nicht können. Vielleicht erzähle ich die Passage auch anders als im Film, aber so habe ich sie in Erinnerung – und das erlebe ich bei jungen Menschen immer wieder: diese vollkommene Verunsicherung, weil ihnen immer gesagt wird, was sie noch nicht können, was sie nicht erreicht haben oder wo sie noch ganz viel dazu lernen müssen. Letztendlich geht es genau um diese Aufbruchsenergie, die natürlich auch wie bei der RAF in absurde Richtungen gehen kann, wo aber gleichzeitig – je nachdem, wie sie kanalisiert wird – etwas Neues entsteht. Deshalb habe ich jetzt ganz speziell in *Welche Zukunft?!* diese Figur eingeführt, die ja am Ende allein auf der Bühne steht.

Ihre Werke zeigen ja, dass Sie an dieser Aufbruchsenergie ein Interesse haben. So intensiv die Jugendbiographie eines Wolfgang Grams nachzuzeichnen oder sogar den Gründen eines Mordes von Jugendlichen an ihrem eigenen Freund nachzugehen macht man doch eigentlich nur, wenn man ein tiefsitzendes Interesse daran hat, was sich in jungen Menschen artikulieren oder verwirklichen will.

Ja, oder was eben richtig oder gut kanalisiert wird oder eben nicht – siehe *Der Kick*, wo es diese Tragik gibt, dass es eigentlich anders angelegt ist – ob das jetzt die RAF ist oder ein Marcel Schönfeld.

Es ist dann ja die Frage: Wie reagiert die Gesellschaft, wenn sich jugendliche Intentionen artikulieren wollen?

Das ist eine spannende Frage. Auch bei Wolfgang Grams, der ja auch im Gefängnis war und danach sagt: »Jetzt erst recht«. Was wäre gewesen, wenn man da deeskalierend gewirkt und nicht eine Schwäche ausgenutzt hätte?

Mit Beuys *haben Sie einen Künstler porträtiert, der ganz bewusst aus dem klassischen Bildbegriff ausbricht und sogar noch aus seinen Objekten aussteigt und zur Performance übergeht – bei den 7000 Eichen usw. Drängt sich einem da nicht die Frage auf, ob nicht auch der Film mit seinen technisch erzeugten, zweidimensionalen Bildflächen ein Medium ist, das man hinter sich lassen will?*

Das Entscheidende ist ja nicht das Werk selbst, sondern die Plastik, die durch das Werk entsteht. Das Werk selbst ist die Batterie. So hat ja Beuys seine Werke auch immer ge-

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sehen. Dem einen erschließt sich was und dem anderen nicht, der eine bleibt ratlos und der andere ist provoziert und zerschlägt das Porzellan. Und so sehe ich eigentlich den Film selbst auch – *Der Kick* oder die anderen Arbeiten: Sie alle sind ja Anreger und Aufreger, und die Plastik entsteht dann beim Ansehen und nach dem Ansehen. So kommt dann eine Frau zu mir und fragt: »Was kann ich tun?« Wo gibt es Menschen, die heute so denken? – ob es die Grundeinkommensinitiativen sind oder »Direkte Demokratie« oder Menschen, die sich mit anderen Geldkreisläufen beschäftigen usw. Ich würde das Medium nicht überschätzen, aber auch nicht unterschätzen, weil das Kino schon nochmal eine andere Konzentration hat. Das ist der Ort, wo du dich entscheidest hinzugehen, und wo du in der Regel das Handy auch ausmachst und währenddessen mal nicht draufschaust – das hat schon etwas von der Erfahrung einer Kommunion. Du machst das mit Anderen, bist mit ihnen in einem Raum, und wenn dann anschließend noch das Gespräch ist mit Menschen, die ähnliche Fragen haben, dann kann es zu einer gewissen Imagination, Inspiration kommen. Das ist das, was ich von Anfang an beim Film bejaht habe. Die Urerfahrung war, als ich 1982 diesen ersten Streifen gemacht habe über eine Atomwaffenlagerblockade der Friedensbewegung und dann eben von Wirtshaus zu Wirtshaus auf der Schwäbischen Alb gefahren bin – das war der Anfang. Da schließt sich der Kreis auch, da würde ich das Medium absolut bejahen als Chance: Ich verdichte meine Auseinandersetzung, die ich mit mir, dem Material, dem Menschen, dem Thema, der Geschichte über Jahre führe, auf 105 oder 110 Minuten – und dieser Verdichtungsprozess, der kann sich dann wiederum entfalten in den Resonanzräumen des Zuschauers. Deshalb weiß ich gar nicht, welches Medium das sonst leisten soll.

Was genau ist vor diesem Hintergrund dann die eigentliche Chance und der eigene Wert des Dokumentarischen?

Es ist die Reibung. Ich habe – auch wenn es eine Erzählung ist – die Reibung mit Figuren, mit Menschen, mit einer historischen Situation, die jetzt nicht nur aus der Imagination eines Autors erschaffen wurde, sondern die in der Konkretion liegt. Die Wahrheit ist konkret – die Erzählung ist abstrahiert von ihr, aber gleichzeitig versucht sie dahin wieder zurückzukehren. Damit bin ich natürlich in einer sehr unmittelbaren Auseinandersetzung mit den Texturen, den Schichtungen, mit den Treibsätzen von dem, was unser Leben ausmacht. Wenn ich jetzt an *Der Kick* denke: Wenn das eine von mir ausgedachte Geschichte gewesen wäre, hätte man sagen können: »Ja, der Mensch ist prinzipiell zu Vielem in der Lage, das ist eine sehr archaische Geschichte« – aber hier galt es diese Fassungslosigkeit zu realisieren, wozu jemand hier gerade mal 60 km nördlich von Berlin in der Lage war, und das festzumachen an familiär-biographischen, persönlichen, politischen, historischen, ökonomischen Gründen, also dieses Ursachendickicht beschreibbar zu machen. Da komme ich unmittelbar auch zu der Frage: Was tun? Wo kann *ich* ansetzen, wo kann Politik ansetzen? Was ist in diesem Fall DDR-Geschichte und gerade nicht DDR-Geschichte? An ganz vielen Punkten muss ich mich verorten. Ich denke, das ist die Chance des Dokumentarischen, dass ich nicht im Nachhinein sagen kann: »Der Mord wäre verhindert worden, wenn …«, sondern dass ich erstmal diese Komplexität kennenlerne, anerkenne, mich ihr stelle. Komplexität ist gemeint im Sinne dieses Ursachendickichts, das ich sichtbar und kenntlich machen will – ohne den Mut zu verlieren und zu sagen: »Das ist zu kompliziert, ich kann nichts tun«. Im Gegenteil:

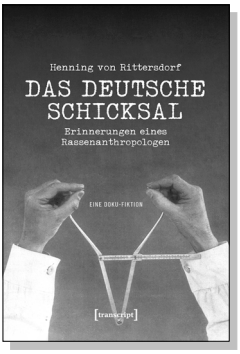
https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Indem ich diese Komplexität kennenlerne und anerkenne, sehe ich wiederum ganz viele Momente, wo anders hätte gehandelt werden können und in Zukunft auch anders gehandelt werden wird. Diese Verschränkung von Dokument, von Geschehenem, von Aufarbeitung und dem Entwurf oder der Prüfung meiner eigenen Möglichkeiten, mich da zu verhalten, ist ja eine ganz starke Ermächtigung an die Gestaltungskräfte.

Damit sind wir natürlich auch bei Beuys und den Möglichkeiten, entgegenzuwirken. Das ist für mich das Allererste: Wenn jeder Mensch ein Künstler ist, dann sind wir bei den Anerkennungsverhältnissen – das ist und bleibt etwas sehr Zentrales –, da sind wir bei Marco Schönfeld und dem Vogelhäuschen. *Der Kick* ist gestrickt aus genau diesen Kernfragen nach einem Gegenbild zu einer Gesellschaft, die bei allem Fortschrittsglauben immer wieder elementar Menschen diese Anerkennung verweigert, und dann durch Drohungen, durch Gesetz, Einschüchterungen und durch Repressionen versucht, dem Herr zu werden. Auch durch eine Monsterisierung – wo das Böse hinter Gitter und Glas und wohin auch immer kommt und damit vermeintlich neutralisiert wird, aber durch die Hintertür längst als Chimäre oder als Geist wieder hinter uns ist. Und da – das kann ich erstmal für mich sagen – ist diese gemeinsame Arbeit beides: Weg und Ziel. Weg, weil ich auf dieser Wegstrecke ganz viel erfahre und lerne – Ziel, weil ich sehr konkret für mich herausgearbeitet habe: Wo – im Sinne der Diagnostik – ist dieser gesellschaftliche Körper krank und wo kann angesetzt werden? Da könnte man jetzt diese Geschichte von Potzlow aufgreifen und weiterdenken. Diese Mordtat geht weiter als die Vorstellungskraft – das ist das Alleinstellungsmerkmal. Wenn es unter der Vorstellungskraft bleibt, sagt man: »Na ja, gut, das ist halt ein doch schwaches Dokument«, hier aber wird die Vorstellungskraft überholt, und zwar vielfach überholt, und das ist das Beunruhigende daran. Das eigentlich Beunruhigende ist, dass es trotzdem ja aus der Mitte der Gesellschaft kommt – ich bin nicht der Mörder, aber die Eltern und das Umfeld sind nicht spektakulär anders als ich – sodass die Frage dann umso mehr kommt: Wenn es nicht die Monstereltern sind, die Monsterkinder gebären, woher weiß ich, ob nicht auch mein Sohn irgendwann zum Mörder wird – oder ich selbst? Das ist ja diese ganz tiefe Verunsicherung, und diesen Bereich auszuloten, und zwar vorbehaltlos auszuloten, schafft ja auch wieder – das kann ich jetzt für mich sagen, nachdem ich mich drei Jahre damit beschäftigt habe – eine Art von Selbstvergewisserung, dass das doch nicht nur so ein zufälliger Kugelblitz ist, der sich da mal entlädt, sondern dass es da sehr unterschiedlich geartete, aber sehr klar erkennbare Situationen und Aufladungen gab, die das haben eskalieren lassen. Auch viele Zufälle, die es nicht hätten geschehen lassen können – beides. Zwischen heiter und leicht und plötzlichem Gewitter aus dem Nichts, aus dem blauen Himmel heraus.

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

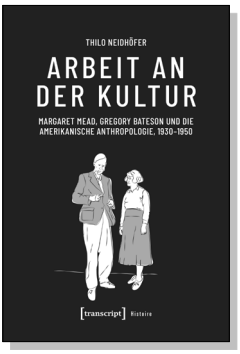
Geschichtswissenschaft



Thomas Etzemüller

Henning von Rittersdorf:
Das Deutsche Schicksal
Erinnerungen eines Rassenanthropologen.
Eine Doku-Fiktion

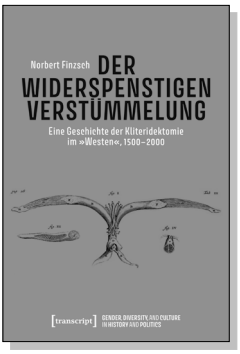
September 2021, 294 S., kart., Dispersionsbindung
35,00 € (DE), 978-3-8376-5936-8
E-Book:
PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5936-2



Thilo Neidhöfer

Arbeit an der Kultur
Margaret Mead, Gregory Bateson
und die amerikanische Anthropologie, 1930-1950

Juni 2021, 440 S., kart., Dispersionsbindung, 5 SW-Abbildungen
49,00 € (DE), 978-3-8376-5693-0
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5693-4



Norbert Finzsch

Der Widerspenstigen Verstümmelung
Eine Geschichte der Kliteridektomie im »Westen«,
1500-2000

Mai 2021, 528 S.,
kart., Dispersionsbindung, 30 SW-Abbildungen
49,50 € (DE), 978-3-8376-5717-3
E-Book:
PDF: 48,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5717-7

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

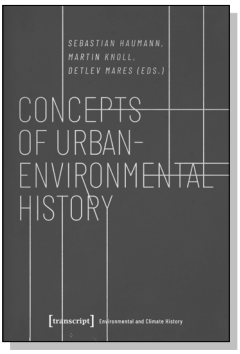
Geschichtswissenschaft

Frank Jacob

Freiheit wagen!

Ein Essay zur Revolution im 21. Jahrhundert

April 2021, 88 S., kart., Dispersionsbindung
9,90 € (DE), 978-3-8376-5761-6
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5761-0



Sebastian Haumann, Martin Knoll, Detlev Mares (eds.)

Concepts of Urban-Environmental History

2020, 294 p., pb., ill.
29,99 € (DE), 978-3-8376-4375-6
E-Book:
PDF: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4375-0

Verein für kritische Geschichtsschreibung e.V. (Hg.)

WerkstattGeschichte

2021/2, Heft 84: Monogamie

September 2021, 182 S.,
kart., Dispersionsbindung, 4 Farbabbildungen
22,00 € (DE), 978-3-8376-5344-1
E-Book:
PDF: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5344-5

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de

https://doi.org/10.14361/9783839460634 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY