

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, hal!« 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

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

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.). Veuels 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 einzige 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 Veuels 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).

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 Veils 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 Bühnenauffassung 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

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 Veils 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 Veils.

Kempowski wählt wie Veil 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

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 einzugehen 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 Ursachengestüpp, in Wirkungsgeflechte einzugehen« (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 zusammenklappe, 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-

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« über- schreibt, 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 dem gegenüber 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

Uckermark. In diesen Gleichzeitzigkeiten 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 Einzelhalten 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-

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 Band²⁰ 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 Kriegsergebnisse 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 Privatszene 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).

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-

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 Haeger 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 Kampfelinie 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 zitterigen Fingern Beethovens *Egmont*-Ouvertüre gespielt habe: »Ich habe ins Schwarze getroffen. Die majestatischen 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:

eine diachrone Struktur, die aus kontinuierlich fortgeföhrten 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 befreindlich 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

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 Ver-selbstständigung 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 wird²¹, 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 Deutungsfähigkeit 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 Veils 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 substanzialerer

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 Armutseligkeit 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.

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 Veils: 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. Veil 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 – Veil kann auf diese Zeit nur historisch zurückblicken, ihn überwältigen dafür wesentlich stärker die Abgründe der Ereignisse, die sich so eben 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, Veil 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, Veil 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 derart 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 Gesamtkörper 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 Veil nicht nur Dokumen-

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.

Veils 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 bekannte 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 Veil 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 Zapata 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 Veils 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

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 widersetzt 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 Kroatiens), 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-

den, tritt der Schauspieler Manfred Zapatka. In schlichem 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 wechselt 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 Hitler 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 Hitler. Einfach dieser Manfred Zapatka, der es irgendwie schafft, die vielen Brücken und verlorenen Gedankengänge von Hitler zu fassen« (Karmakar in Kammerer 2013: 208). Bezeichnenderweise lautet der Untertitel zu dem Filmprojekt *Manfred Zapatka und die Rede Heinrich Hitlers bei der SS-Gruppenführertagung in Posen am 4. Oktober 1943* und nicht *Die Hitler-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 Hitler 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 Hitler den Eindruck äußert, seine Rede könne durch einen Küchenschacht mitgehört werden (0.06.55). Hitler unterbricht seine Darstellung und kehrt nach technischen Anweisungen (eine Matratze soll dem Problem Abhilfe

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 Himmller 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 gegensehnitten 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. Paradoxe Weise 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-

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 röhrt 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 Originaldokumente nun minutiös den ursprünglichen Text wieder her, macht dabei die vielen Fehler, Auslassungen, grammatischen 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 Veils 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

zu, eine bilderzeugende Kraft zu entfalten, die wesentlich dazu beträgt, 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 Veiel 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

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 herauslösbt, 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 Gegenwartserignissen 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 selbst-redenden 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 gera-dezu 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-

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 (O.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«.