

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 Spontaneität 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).

Die Rekonstruktion von Vergangenheit verdankt sich in diesem Projekt also konsequent dem gesprochenen Wort sich erinnernder Beteiligten. 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, dumpf-neonazistischen 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.

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:

›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 Forschungs-subjekt 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