

VIII. Anhang: Interviews mit Andres Veiel

VIII.1. Interview, Berlin, 27. Januar 2018

Was bedeutet Geschichte und der Umgang mit ihr generell für Sie?

Ich bin ja sehr früh darauf gestoßen worden, wie Biographien zerrissen werden, zerstört werden, sich neu finden müssen durch den Einfluss von Geschichte. Als Kind bin ich zwangsläufig durch meine Eltern darauf gestoßen worden. Meine Mutter hat nicht nur von den Kriegs-, sondern auch von den Vorkriegsereignissen viel erlebt. Sie war Jahrgang '23, ihre Erinnerung hat so Anfang der '30er eingesetzt. Mein Vater steht in einer langen Wehrmachtstradition, mein Großvater war General, mein Vater Offizier. Sehr früh bin ich auf Widersprüche aufmerksam geworden, d.h. dass mir zwangsläufig, ohne dass ich das rational verarbeitet habe, klar war, dass seine Oral History immer Rekonstruktionen sind. Umso mehr entstand die Frage: Was ist das eigentlich, was kommt dahinter? Das waren sehr unterschiedliche Facetten. Meine Mutter, die im Haus von Juden wohnte, hat die Reichskristallnacht sehr unmittelbar erlebt, als die Steine eine Etage drunter in die Wohnung flogen und die Vermieter – das waren eigentlich die Eigentümer des Hauses – verängstigt zu der Familie meiner Mutter nach oben gingen und da Schutz gesucht haben. Dadurch war meine Mutter sehr sensibilisiert, wenn dann die ersten Bänke im Meininger Schlosspark auftauchten: »Nur für Arier«. Mein Vater, der in der gleichen Stadt aufwuchs in diesen entscheidenden Jahren, konnte sich an nichts dergleichen erinnern – damals war ich vielleicht so 12/13, und da hat sich sehr früh bei mir herausgebildet eben eine Frage: Was heißt Geschichte? Wie bildet sich Geschichte ab und wie setzt sie sich zusammen, wie komme ich aus diesen sehr vielen Fragmenten zu einem größeren verbindlichen Zugang, wo das für mich deutbar wird? Umgekehrt ist da erstmal die psychologische Frage: Wie kann es sein, dass mein Vater so viel verdrängt hat, dass er Dinge, die ich dann sozusagen objektivieren konnte, eben nicht gesehen hat und meine Mutter sich da en detail erinnern konnte? Diese Frage an Geschichte, an Erinnerung, an Darstellbarkeit hat sich fortgesetzt, als sich mir die Schuldfrage immer brennender gestellt hat, also die Verwicklung der eigenen Familie. Auch da in all ihren Widersprüchlichkeiten: Mein Großvater als General, der später am 20. Juli noch zum Tode verurteilt wurde, weil er als diensthabender General für Würt-

temberg damals die ersten Anweisungen, den Gauleiter zu verhaften, umgesetzt hat – aber das Urteil wurde nicht vollstreckt. Gleichzeitig war er jemand, der ein großer Genießer war und die Privilegien dieses Generalstandes über Jahre und Jahrzehnte genossen hat und eben nicht in den Protest oder den Widerstand ging. Und da war natürlich die Frage: Wann hat er was erkannt? Mein Großvater war leider gestorben, d.h. ich habe probiert über meinen Vater mehr herauszukriegen. Er hat sich immer mehr geweigert, an – wie er es nannte – Verhören teilzunehmen, wo ich dann sagte: »Das haben wir jetzt ganz objektiv gesehen, da und da ist die Frontlinie, die SS war 18 km entfernt und hat da und da die Liquidationen durchgeführt – also die Maschinengewehrsalven musst du doch eigentlich gehört haben und mindestens die Tatsache anerkennen, dass du dem Ganzen den Weg bereitet hast. Es war doch klar, was danach kommt«. Da war ich so 18/19 und mit einer gewissen Gnadenlosigkeit habe ich diese »Verhöre« geführt, bis mein Vater aufgestanden ist und gesagt hat: Er sieht sich hier weder genötigt noch gezwungen, Auskunft zu erteilen – und das Gespräch beendet hat. Es war für mich Geschichte also immer etwas, um das ich ringen muss, das sich nicht sozusagen einfach als Bild herstellt. Jetzt komme ich auf den Begriff der Notwendigkeit. Ich habe ja sehr früh gemerkt – auch in den Erklärungen meiner Mutter –, dass um mich herum diese Beschädigung durch den Weltkrieg und die Ereignisse davor absolut gegenwärtig war. Mein Vater hatte Geschossteile im Kopf. Er hatte immer wieder höllische Schmerzen, weil die wanderten, und er saß da, seinen Kopf ins Rotlicht gebeugt, um durch diese Wärme irgendwelche Bewegungsprozesse dieser Teile hervorzurufen. Gleichzeitig war seine Kieferhöhle zu und dementsprechend war er schmerzgetrieben und z.T. vollkommen irrational. Es konnte sein, dass mir beim Abtrocknen eine Tasse herunterfiel und er vollkommen ausrastete, mit Ohrfeige. Er stand in solchen Momenten neben sich. Ich habe das damals nie direkt mit dem Krieg verbunden, aber durch die Erklärungen meiner Mutter war mir gleichzeitig klar, warum mein Vater so war, wie er war. Sie sagte immer wieder: »Ihr müsst verstehen: Er ist kriegsbeschädigt«. Er hatte auch noch einen Ausweis. Gleichzeitig war er jemand, der die Kriegsgräuere verdrängt hat über weite Strecken. Ich war 19 – es war direkt nach dem Abitur –, als wir mit dem Auto nach Ägypten gefahren sind. Als wir durch Griechenland kamen, erzählte er: Ja, in Griechenland war er auch, die Italiener waren ja Feiglinge und dann mussten wir kommen, das war ja alles großartig da im Sommer zu sein, da haben wir Spiegeleier auf den Panzern gebraten, so heiß waren die. Und dann fiel der entscheidende Satz: »Der Krieg in den ersten Jahren war eine Europareise auf Adolfs Kosten« – da war ich empört, dieser Satz war eine solche Unmöglichkeit, dass ich einfach sagte: »Ihr habt einen Angriffskrieg geführt, das war keine Europareise, und es wäre mal ganz gut, wenn du dich dieser Verantwortung stellen würdest«. Diese Missverständnisse oder dieses aneinander vorbei Argumentieren hat sich sehr lange fortgesetzt, also eigentlich bis wenige Jahre vor dem Tod meines Vaters, wo die andere Seite stark herauskam. Ich erzähle das, weil Geschichte eben für mich etwas war, was so stark in die eigene Familie eingegriffen hat – auch was die Begegnung mit der Sowjetunion betrifft, also die Nachkriegszeit. Meine Tante war mit einem Gutsbesitzer verheiratet – er wurde von den Russen festgenommen und erschossen. Er war gar kein Parteimitglied, er war Großgrundbesitzer – das genügte. Er ist eben nicht geflüchtet Ende 45, Anfang 46. Sie selbst kam in ein Lager und dann starb ihr Kind. Meine Mutter blieb in der DDR. Mein Großvater, der Ober-

staatsanwalt war, wurde verhaftet und von meiner Mutter dann noch aus einem Zug nach Sibirien herausgeholt mit dem Beleg eines Kommunisten, dass mein Großvater sich für ihn eingesetzt hatte.

Ich will damit nur andeuten, dass Geschichte etwas war, was nicht etwas Objektivierbares war, sondern was unmittelbar in unsere Familie eingegriffen und sie beschädigt und mein Leben indirekt extrem beeinflusst hat in dieser merkwürdigen Anwesenheit und Abwesenheit von Gewalt. Mein Vater hat mir später erzählt, wie er Einschüsse im Panzer hört – er spricht mit seinem Funker, er dreht sich um und in dem Moment sieht er den Funker ohne Hals, ohne Kopf und das Blut kommt raus, und dann habe ich plötzlich verstanden, warum mein Vater so ist, wie er ist, und warum er dann so einen komischen Satz über diese Erfahrungen legt: »eine Europareise auf Adolfs Kosten«. Aber das hat lange gedauert, also insofern war es gut, dass mein Vater nicht früh gestorben ist, dass wir sozusagen diese Brücken noch einmal bauen konnten. Wenn Sie fragen: »Warum die Auseinandersetzung mit Geschichte?«, dann in erster Linie, weil Geschichte sich für mich abgebildet hat in den Erzählungen meiner Eltern als eine Geschichte von Gewalt und Zerstörung, von Beschädigung, aber auch davon, dass ihr trotzdem immer wieder etwas abgerungen wird. Nicht nur, um zu überleben: Die Familie meines Vaters/Großvaters hat damit auch sehr stark kokettiert – da ist z.B. die Geschichte meiner Großmutter, die morgens erstmal ausgeschlafen hat und dann hat der Bursche die Pferde gesattelt und dann hat sie erstmal – sie war eine begeisterte Reiterin – zwischen 9 und 10 ihren Ausritt gemacht über die Felder, dann hat die Haushälterin das Frühstück serviert, und dann kam ihr Mann mittags, dann wurde zusammen gegessen. Die Kinder waren in einem anderen Raum, und wenn sie sich gestritten haben, wurde mit der Reitpeitsche dazwischengegangen – das war eine absolut großbürgerliche Inszenierung. Die war aber auch wieder geprägt durch Beschädigung: Meine Großmutter väterlicherseits zog nach 1871 ins Elsass, ihr Vater war Bürgermeister in Colmar, dann 1919 vertrieben, schändlich über den Rhein getrieben. Und dann sagte sie zu meinem Vater – da war er 5: »Es wird einen neuen Krieg geben« (das war 1924). Sie hat ihn so erzogen: »Du wirst diesen Krieg führen«. Das wusste sie 1924 – die Schande von Versailles, die Schande, wie ein Pack mit Häme und Spott da über den Rhein getrieben worden zu sein, und dann hat sie ihn, der eher ein weichliches und sensibles Kind war, eben mit solchen Sätzen wie »In Sparta hätte man solche Weichlinge im Wald ausgesetzt, dass sie dann im Winter sterben« erzogen und mit 6 Jahren einem Härtesten nach dem anderen ausgesetzt, damit er den Krieg führen konnte. Meinem Vater ist sozusagen die Sensibilität, die er hatte, systematisch ausgetrieben worden – auch wieder durch Demütigungen und Schmach und Gewalterfahrungen. Diese Spirale – wie sich das fortgesetzt hat –, diese Spirale ging wie durch das Fleisch der Familie, hat sich richtig so durchgebohrt und war verwachsen, kann man sagen.

Gab es dann später so einen Punkt, an dem Sie gemerkt haben: Ich muss zurückgehen durch die Geschichte, innerlich sozusagen, um das zu verstehen?

Ja, das war bei allen Projekten – auch dann, wenn ich es gar nicht vorhatte. Bei den Filmen über die RAF oder auch beim *Kick* oder den *Überlebenden* bin ich immer irgendwann in die Geschichte vorgestoßen. Beim *Kick* ist es vielleicht am offensichtlichsten, weil es da am weitesten weg war: Man untersucht einen Mord von 2002 – was hat der

denn jetzt mit deutscher Geschichte zu tun? Da sind einfach zwei Jugendliche ausgerastet und haben halt mit einem Dritten einen Jungen aus dem Dorf erst gequält und dann eben auf eine furchtbare Weise umgebracht. Erst im zweiten und dritten Schritt – vor allem im Buch – bin ich ja immer stärker auf diese historischen Figuren gekommen und darauf, welchen Einfluss sie hatten. Und das war nicht intendiert, das ist eigentlich das Verrückte: Ich hatte mir das nicht vorgenommen, sondern ich dachte, ich nehme jetzt einmal ganz bewusst einen Fall aus der Gegenwart und probiere den zu erfassen mit den Treibsätzen Peergroup, Schule, allenfalls noch DDR-Geschichte. Dann merkte ich, dass da drunter einfach Katakomben sind, die sich natürlich auswirken, dass man die eine Figur nicht ohne die andere bedenken, sehen und begreifen kann. Das betraf aber auch alle anderen Arbeiten, wo ich Stück für Stück diese Katakomben der NS-Zeit oder manchmal sogar noch die Prägungen davor mit auf den Radar bekommen habe und dem nachgehen wollte oder musste, auch bei *Balagan*. Auch den *Winternachtstraum* kann man letztendlich als eine Wiedergutmachung lesen: Ich als zweite Generation Täter ermögliche einer Halbjüdin, etwas zu Ende zu führen, was ihr ja – nicht nur, aber auch – durch die Ereignisse des Dritten Reichs verwehrt war, nämlich eine Karriere – jetzt eben mit 83. Ich organisiere das Theater, ich schreibe ihr ein Stück auf den Leib, und ob sie will oder nicht, sie muss jetzt in diesen Akt der Wiedergutmachung hinein.

In vielen Ihrer Arbeiten fällt auf, dass sie immer wieder mindestens bis zum Nationalsozialismus zurückgehen – auch beim Kick, wenn von dem Großvater erzählt wird, der den Mord an seinen Eltern mit ansehen musste. Man kommt Schicht für Schicht tiefer in die Vergangenheit hinein. Ist in Ihnen jemals das Bedürfnis aufgestiegen, noch weiter zu gehen? Das Problem des Dokumentarfilms ist natürlich, dass man noch bis zu dieser zeitlichen Schwelle kommt, es dann aber immer schwieriger wird, noch von einem Archivmaterial auszugehen.

Nach dem *Kick* hatte ich die Idee, eine Saga zu entwickeln – ich wusste nicht, ob das eine Serie sein würde –, weil ich merkte, dass ich das mit dem Dritten Reich abschneide, es aber eigentlich jetzt interessant wäre, mit diesen Lebensgeschichten noch weiter zurückzugehen und diese Art von preußischer Struktur, von Gutsherren, von Landarbeitern, von diesem Gutsverwalter, der die Zwangsarbeiter dann so schlecht behandelt und sie z.T. umgebracht hat, weiterzuverfolgen. Das wäre dann von der Recherche her schwieriger. Die Idee war damals – und das ist ja gescheitert –, eine Art Erzählcafé zu machen. Die schöne Erfahrung war ja, dass – nachdem am Anfang die Türen zu blieben und nur die Gardinen wackelten – nach und nach die Türen sich öffneten und immer mehr Menschen nicht nur bereit waren zu reden, sondern reden *wollten*. Die Struktur war sehr schwierig, weil die Sozialarbeiterin schon outgesourct – wenn man so will: privatisiert worden ist und dann gescheitert war. Sie ging weg, weil ihr sozusagen der Ansprechpartner gefehlt hat. Es gab im wahrsten Sinne des Wortes keinen Ort, keinen Versammlungsort mehr und der Bürgermeister war zu parteiisch, weil der selbst abgewählt worden war als Stasi-Mann und dann wiedergewählt wurde mit überwältigender Mehrheit – und damit hätte man sozusagen den Bock zum Gärtner machen müssen als Partner. Es brauchte einen Ort, und da wäre das Jugendzentrum ideal gewesen, obwohl es ja auch schon dem Investor gehört hatte – ein komplettes Desaster. Dieser politische Ansatz, dem Dorf etwas zurück zu geben, hätte auf der Hand gelegen. Wenn Sie jetzt fragen: Haben Sie weitergedacht? – ja, ich habe weitergedacht, denn ich dachte: »Das

ist der Anfang«, diese Recherche mache ich im Sinne einer Sozialen Plastik nicht alleine. Dann fehlte mir aber sämtliche Struktur und im Nachhinein haben wir eine Chance verpasst – und zwar eine einmalige Chance, weil ich eine Vertrauensperson war. Das ist dann der Wettlauf mit der Zeit – von denen, die die Kriegszeit miterlebt haben, waren ja schon wieder ganz viele gestorben. Die Zeit ist vorbei. Vor 10 Jahren: Das wäre der richtige Zeitpunkt gewesen.

Da entsteht dann natürlich eine grundsätzliche ästhetische Frage, denn da müsste man ja eigentlich zum Spielfilm übergehen.

Spielfilm oder Theater oder wie auch immer. Mir fiel damals immer wieder Bertolucci ein – 1900 –, der atmosphärisch sehr viel eingefangen hat – auch den Klassenkampf. Ich weiß nicht, wie ich heute drauf schauen würde, aber als ich diese Filme als 18jähriger gesehen habe, wusste ich, dass ich Filmemacher werden möchte. Die Zeitläufte in ein so großes Szenario einzubringen, diese lange Spanne von Zeit, Älterwerden – das war es, was mich auch bei *Heimat* immer interessiert hat: die epochalen Abläufe, die Biographien und Entwicklung von Biographien.

Zu den Biographien: Wie haben Sie als 15jähriger Ensslin, Baader, Meinhof im Gericht persönlich wahrgenommen? Das Thema ist ja extrem verstellt von diesen ikonenhaften Bildern.

Das war eine ungeheuer aggressive Aufladung, überhaupt nicht zugänglich. Ich weiß noch, wie es immer nach ganz wenigen Sätzen zur Räumung kam, zu Provokationen: »Faschisten, SS-Gericht« usw., nochmal eine Verwarnung und dann wurden die an Händen und Füßen rausgezerrt. Für mich war es eine Mischung aus der Tatsache, überhaupt dabei zu sein – es war ja so polarisiert, entweder warst du da oder dort, ich hatte lange Haare, war eigentlich gerade aus der Jungen Union ausgetreten oder war noch dabei, und ich glaube, es war so eine abstrakte romantische Bewunderung, wenn die da so an Händen und Füßen wie ein Stück Schlachtvieh rausgezerrt wurden und über den Boden schliffen: Die machen etwas, sind bereit sich für eine andere Welt hier demütigen zu lassen, und die haben den Mut, diesen Richtern und allen, die zumindest in dem Verdacht standen, in der Kontinuität des Dritten Reiches zu denken, etwas entgegenzusetzen. Da war der Filbinger-Fall, und auch, wenn das bei den Richtern hier selbst nicht nachgewiesen werden konnte, schwebte für mich da zumindest der Schatten der Kontinuität drüber. Ich glaube, es ging aber vor allem darum, an dieser Geschichte unmittelbar teilzuhaben, denn das Argument der Elterngeneration war immer: »Du verstehst nicht, was Diktatur ist«. Also das war immer ein Ausschließen, weil du weder in der DDR gelebt hast noch im Dritten Reich. Es war der CDU-Landtagsabgeordnete mit einem Sitz im Innenausschuss und Zugang zu Verfassungsschutz-Dossiers, der mich als väterlicher Freund beiseite nahm und warnte, zum Prozess zu gehen und an den Hausbesetzungen teilzunehmen: Es gebe ein Dossier. Dann sagte er diesen Satz, der meinen Hass nach außen nur noch lauter werden ließ, gleichzeitig für mich aber mit innerer Dankbarkeit verbunden ist: »Wenn du in diesem Staat was werden willst, lass die Finger davon«. Da habe ich dann geantwortet: »Was du jetzt gesagt hast, ist nur eine Bestätigung, dass ich in diesem Staat nichts mehr werden will – wenn es schon ausreicht zu einem Gerichtsprozess zu gehen, zu dem jeder hingehen kann. Wenn hier Wohnraum zerstört oder billiger Wohnraum zweckentfremdet wird, dann werde ich

dagegen protestieren, lieber heute als morgen, und ich ärgere mich, dass ich es nicht schon viel früher gemacht habe«. Da war klar, dass das unser letztes Treffen war. Er sagte, was er gemacht habe, sei ein Geheimnisverrat, das hätte er für einen Freund gemacht und wenn ich das jetzt mit Füßen träte, dann wisse er, was er davon zu halten habe. So war das auch unsere letzte Begegnung, es gab keine Brücke mehr. Letztendlich war ich dankbar dafür, dass ich zum einen aufgewertet und in eine historische Situation hineinkatapultiert wurde, wo es um etwas Wesentliches ging – nämlich dass dieser Staat auf dem Weg war, sich eben doch faschistoid, wenn nicht gar faschistisch zu entwickeln, wenn es ausreicht, dass ich Nachteile habe, wenn ich zu einem Gerichtsprozess gehe. Und das habe ich natürlich auch meinen Eltern entgegengeschleudert, die ja immer mit dem Argument kamen: »Du hast keine Ahnung, was Demokratie ist, und du hast keine Ahnung, was Faschismus ist«, und dass dieser Verfassungsschutz dafür da sei, uns zu schützen. Dass die auch mal darüber hinaus gehen und ein bisschen zu viel sammeln – geschenkt, du kannst studieren, du wirst nicht festgenommen. Wir wissen, was Faschismus ist, wir wissen auch, was Sozialismus heißt, wenn eben der eigene Vater nach Sibirien verfrachtet wird und nur durch ein Glück rausgeholt werden kann und der Schwager eine Kalaschnikowsalve abkriegt, weil er Großgrundbesitzer war.

Noch einmal zu Ensslin und Baader selber. Wie haben Sie Andreas Baader wahrgenommen?

Er war der Wortführer und auch der Narzist, der das alles ja im Nachhinein zu einer Selbststilisierung und –inszenierung aufgebaut und funktionalisiert hat. Aber dahinter steht dann – das ist leider in *Wer wenn nicht wir* nicht reingekommen – auch eine Erfahrung von biographischer Enttäuschung. Also die *Ent*-Täuschung, dass sein Vater ja auf dem Weg war, ein Widerstandskämpfer zu werden: Er war Historiker, war bei der Weißen Rose mit dabei – und dann gab es diese Schlüsselsituation, dass er Heimaturlaub von der Front hatte und die Verhaftung von den 2-3 Mitgliedern der Weißen Rose erlebte. Er kommt nach Hause, seine Frau ist hochschwanger, im Bauch eben der zukünftige Andreas, und dann sagt sie (das hat sie später Andreas erzählt): »Jetzt müssen andere übernehmen«, führt seine Hand an ihren Bauch und sagt: »Du darfst jetzt nicht gehen, das Kind braucht einen Vater« – und er geht nicht in den Untergrund, sondern zurück an die Front, stirbt dort einen jämmerlichen Tod und ist eben nicht der Held geworden: wegen ihm, wegen Andreas. Das ist – jetzt sehr verkürzt – sozusagen wie eine Kernerzählung seines Antriebes. Damit war er natürlich dem Auftrag nahe, den Gudrun mitbekommen hat, nämlich das Versagen des eigenen Vaters auszugleichen, der ja auch so ein halber Widerstandskämpfer war – »Hitler mag groß sein, Gott ist größer« –, aber aufgrund des Heimtückegesetzes angeklagt wurde, sich an die Front meldete und damit dem Gefängnis entging – das ist ja letztendlich auch keine Heldengeschichte. »Du kannst es besser machen«, sagt der Vater: Das war für mich immer so ein Schlüsselsatz, genauso wie Gudrun zu Bernward sagt: »Wir haben verschiedene Aufträge«. Das heißt nämlich nicht: Wir machen den Aufstand gegen die Eltern, sondern es geht hier um Delegationen. Das war für mich so eine vollkommen neue Sichtweise, weil es ja sonst immer heißt: Die 68er rebellieren usw. Da geht es vielmehr um ein Nachholen, ein Bessermachen, und dem Vater wird viel zu spät klar, dass er diesen Auftrag erteilt und ihn eigentlich revidieren möchte, wenn sie sagt: »Griechenland ist faschistisch, Spanien ist faschistisch – es ist nur noch eine Frage der Zeit, wann es hier auch losgeht.

Ich möchte mir nicht den Vorwurf machen, etwas erkannt und nichts getan zu haben«, und er antwortet: »Was ist, wenn der Faschismus gar nicht kommt?« Dann guckt sie fassungslos – das ist ja eine meiner Lieblingsstellen, weil da alles drin ist: der ganze tragische Irrtum, der darauf aufbaut, dass der Faschismus kommen muss, denn sonst gibt es keine Legitimation. Also muss man ihn herbeireden oder ihn herbeibomben. Deshalb habe ich diese wenigen kargen Selbstinszenierungen von Stammheim damals eher mit Staunen, Respekt und auch etwas Angst aufgenommen – also wäre ich dazu in der Lage? Sicher nicht, weder in diese Art von Affront und vulgären Protest zu gehen, das war nicht meine Sprache, noch in den Untergrund – das war natürlich sofort der eigene Vorwurf und der Angelhaken der Verführbarkeit: Ich bin feige, ich gehe in die Kunst, ich interessiere mich für Joseph Beuys und fahre nach Kassel, aber das ist eigentlich eine Flucht.

Nach Ihrer Beschreibung hat man eigentlich nicht den Eindruck, dass da eine wirkliche Bereitschaft zum Gespräch gewesen wäre.

Nein, es war nur Front, keinerlei Dialog. Es war eigentlich ein nebeneinander, gegeneinander monologisieren. Die Anwälte haben das allenfalls übernommen und dann die Bundesanwaltschaft auseinandergenommen, dass sie die politische Dimension der Anklage negiert, was die Toten von Vietnam betrifft: Natürlich gibt es eine moralische Pflicht auch in der Bundesrepublik gegen dieses Unrecht vorzugehen, und wenn es mit demokratischen Mitteln nicht möglich ist, dann mit Mitteln des Kriegsrechts, weil wir in einen Kriegszustand eingetreten sind, weil wir diesen Krieg mit unterstützen. Das war ja immer die Argumentation der Anwälte, und damit sind sie und letztendlich die Angeklagten natürlich nicht durchgedrungen. Es war dann auch 1976, da war Ulrike Meinhof schon tot. Ich war ja gerade an dem Übergang noch einmal da und habe erlebt, wie dann weiterverhandelt wurde – es war bedrückend. Ich war mir auch nicht sicher: War das Mord oder Selbstmord? Dem Staat ist alles zuzutrauen – das war schon ein Satz, den ich damals auch für mich übernommen habe.

Noch einmal zur Frage der Geschichtserkenntnis. Sowohl nach Black Box BRD als auch nach dem Kick haben Sie zu dem Projekt noch ein Buch geschrieben. Was ist Ihnen an welcher Stelle tatsächlich wichtig? Warum kann es beim Buch nicht bleiben im Sinne traditioneller Geschichtsschreibung, die in einer gewissen Weise inhaltlich noch viel ausführlicher sein kann? Sie sind ja nicht zum Schreiber historischer Bücher geworden, sondern letztlich sind Ihnen die Filme und die Theaterstücke wichtiger, habe ich den Eindruck.

So stimmt's nicht. Vor allem bei *Der Kick* konnte ich das erst mit dem Buch abschließen. Film und Stück decken schon eine wichtige Dimension ab, sie bohren sich – um im Bild der Spirale zu bleiben – in den Stoff hinein. Durch die Wirkung des Stückes haben sich aber die Türen geöffnet. Die eigentlichen Geschichten habe ich danach erst erfahren. Ich hatte immer das Gefühl, dass ich bestimmte Dinge nicht zusammenbekomme. Ich bekomme es nicht zusammen, wie diese Eltern ein Reflexionsvermögen haben – die Mutter sagt ja: »Als Marcel ins Gefängnis kam, war das so, als wenn die Nabelschnur nochmal durchgeschnitten wurde«, also eine durchaus existenzielle und auch zugängliche Reflexion. Ich hatte nicht das Gefühl: Das sind die Eltern, die morgens erstmal ihre Kinder betrunken an den Füßen packen, aus dem Bett zerren und gegen den Schrank

schleudern, damit sie endlich aufstehen – überhaupt nicht. Also die Normalität dieser Eltern, das war ja eigentlich das viel Schlimmere, weil ich damit eigentlich keine Erklärung hatte. Es gab keine Stringenz – und das hat mich nicht losgelassen, d.h. ich hatte für mich das Gefühl: Es ist nicht abgeschlossen, ich habe manches zufällig aufgefangen – wie wenn man die Netze auswirft und zufällig da Fische drinbleiben. Die sind auch wichtig und substantiell, aber um letztendlich diesen Fang genauer auf das Substrat und die Substanz des Geschehens beziehen zu können und das tatsächlich ausreichend zu erfassen, da hat's dieses weitere Jahr gebraucht. Das heißt, es war eine ganz – jetzt benutze ich das Wort – organische Weiterentwicklung der Arbeit, und deshalb bin ich so dankbar, dass es dieses Buch gibt, denn ich hatte erst das Gefühl, dass ich es nicht abschließen kann, weil das nie abgeschlossen ist, aber ich hätte gerne etwas zurückgegeben, und das ist mir nicht gelungen. In begrenztem Maße ist es gelungen – auf der Ebene der Täter paradoxerweise und nicht auf der Seite der Opfer: Ich habe mich dafür eingesetzt, dass Marco eine Lehrstelle bekommt, und das ist gelungen. Und ich hatte alle Zutaten für ein ganz konkretes Projekt zusammen, das das Dorfleben entscheidend verbessert hätte: den Kontakt zu einem Ausbildungszentrum, das sich sehr gerne erweitert hätte nach Potzlow. Ich hatte ein Haus – das war das Jugendzentrum, das derselbe Investor, der das Dorf gekauft hatte, zu einem Hochzeitseventhotel ausbauen wollte. Es gehörte aber der Gemeinde. Dann habe ich den Investor-Vertreter und den Bürgermeister-Vertreter in zwei Räume gesetzt und eine Pendeldiplomatie betrieben: Ich wollte, dass die sich einigen mit der Maßgabe, dass der Investor sich verpflichtet, für 10-20 Jahre das Jugendzentrum in dem Haus zu lassen zugunsten eines Ausbildungszentrums, in dem diejenigen, die sonst keine Chance hätten, eine Ausbildung machen konnten. Das ist nicht gelungen. Da bin ich komplett gescheitert. Inzwischen ist das an einen dritten Privatinvestor verkauft worden, es ist kein Jugendzentrum mehr, ist geschlossen, es ist also komplett gescheitert.

Ich hatte den Wunsch, etwas zurück zu geben, weil ich so viel bekommen und mit meinen drei Arbeiten ja auch für mich da etwas rausgezogen habe, sehr viel sogar.

Zu Ihren Stücken und Filmen gehört offensichtlich der Sozialzusammenhang des Projekts selbst dazu. Hat das für Sie etwas mit den Motiven der »Sozialen Plastik« in Beuys' Sinne zu tun?

Ja, die wichtigsten und die schönsten Momente sind für mich ja die Ereignisse und Situationen nach der Arbeit – also beispielsweise bei *Der Kick*. Ich muss immer an Beuys denken, der ja gesagt hat: »Jetzt werfen wir doch mal meine Werke zum Fenster raus« – wenn das Werk eigentlich überflüssig wird. Bei *Der Kick* war das immer wieder so: Wir waren in Eisenhüttenstadt und Frankfurt/Oder und irgendwann ging es nicht nur um Potzlow und Marco und Marcel und Marinus, sondern um Eisenhüttenstadt und Frankfurt/Oder, um die No-go-areas. Das weiß ich noch: Eine der interessantesten Vorführungen war die, wo ich danach überflüssig wurde, wo dann der Polizist mit dem Lehrer, dem Direktor, mit den Schülern, mit Eltern eine Gruppe gebildet hat und die Emailadressen ausgetauscht wurden und gesagt wurde: »Es kann doch nicht sein, dass wir alle bestimmte Plätze in dieser Stadt meiden« – und das ging dem so, das ging dem so und auch dem. Weil da zwei Schulen in der Nähe sind, müssen da Umwege gemacht werden – das können wir nicht mehr tolerieren. Das ist an dem Abend passiert, und

ich dachte: »Das ist die beste Form von sozialer Plastik, das Werk ist Katalysator, und dann entsteht etwas«. Ich gucke dann zu und sage: »Gut, erzählt mir weiter davon«, ich erfreue mich daran und wenn solche Entwicklungen möglich sind, dann ist das das Schönste, was passiert. So verstehe ich die Arbeit ja auch als Batterie für einen anderen Vorgang, wo die Batterie eben die Energie liefert oder die Frage oder die Unruhe. Aber letztendlich geht's irgendwann nicht mehr um die Arbeit selbst.

Das ist ja eigentlich dann der Zukunftsaspekt – und nicht mehr vergangene Geschichte...

Ja, sondern: Was brauchen wir davon? Was regt uns an – was erhalten wir dadurch, dass diese Fragen so gestellt werden? Welche Konsequenz ergibt sich daraus, was wir anders tun können und tun wollen und vor allem nicht alleine tun können, denn hier kommen in diesem Raum 20-30 Leute zusammen, die ähnliche Fragen haben. Und dann sind wir bei diesem Satz von Beuys über die gemeinsame Arbeit. Und das ist der Schlüsselsatz – wo ich auch immer mit Beuys bin, das ist das Stichwort.

Was ist aus Marco und Marcel geworden?

Es gibt ja über Marcel einen Folgefilm: *Nach Wriezen* – Wriezen ist die Strafanstalt, in der Marcel seine Strafe abgesessen hat. Dieser Film begleitet ihn in der letzten Haftzeit und dann draußen, und das ist nicht ermutigend. Er ist immer wieder in der rechts-extremen Szene, er ist Vater geworden und wollte nicht, dass das Baby gefilmt wird, weil dann irgendwelche Ausländer vielleicht etwas gegen das Kind unternehmen. Von Marco weiß ich nur, dass er jetzt entlassen worden ist, und zwar im November, er ist nicht vorzeitig rausgekommen. Die Auseinandersetzung war ja, dass ihm die Lehrstelle verweigert worden war. Ich hatte zufällig mit der damaligen Justizministerin von Brandenburg ein Gespräch zum *Kick*. Ich habe mich öffentlich eingesetzt und gesagt: »Das kann doch nicht sein. Ich rede jetzt nicht vom ›Hotelvollzug‹, sondern ich rede jetzt einfach als Steuerzahler,« – ich hab' es ganz bewusst sehr nüchtern formuliert – »diese Alkoholentziehungstherapie im Maßregelvollzug von 1,5-2 Jahren kostet den Steuerzahler 80.000 Euro. Wenn das nicht gekoppelt ist mit einer sozialen Perspektive und ihm nicht in irgendeiner Form ein Anerkennungsverhältnis geboten wird (und das geht – vorwiegend – nur über eine Ausbildung), dann sind – das weiß doch jeder – bei den besten Vorsätzen die 80.000 versenkt. Und dann fragt mich die Justizministerin: Warum kriegt er denn keine Lehrstelle? Ja, weil die Regelung so ist, dass das Arbeitsamt das nur übernimmt – auch bei Gefangenen – bis zum Alter von 26, und er ist über 26. Wenn das Arbeitsamt das nicht zahlt, dann gehen sie das nicht an. Und dann habe ich gesagt: »Sie müssen eine Ausnahmeregelung schaffen« – und das hat sie gemacht. Das war sozusagen der einzige politische Erfolg. Der hat mir aber extreme Schwierigkeiten bereitet, weil sich das herumgesprochen hat und bekannt wurde und es dann bei Lese-reisen mit dem *Kick* zu Schulklassen hieß: »Ja, Herr Veiel, also ist es dann so, dass wenn ich jetzt jemanden umbringe, sie sich einsetzen, dass ich eine Lehrstelle kriege? Aber was ist, wenn ich hier meine Schule fertig habe – Sie wissen selbst, wie die Situation ist –, dann setzen Sie sich nicht ein – muss ich erst jemanden umbringen? Ja, dann mache ich das und dann gehen Sie zur Justizministerin und dann sorgen Sie dafür, dass ich eine Lehrstelle kriege«. Und das waren nicht nur Schüler, sondern Lehrer – ich bin massivst angegriffen worden. Das war zeitweise ein Spießrutenlauf.

Eine Geschichte passt noch dazu. Bei einer Lesung meldet sich eine Lehrerin und sagt: »Bei uns ist es so, dass dieser Rechtsextremismus so toleriert wird, mit einer solchen Selbstverständlichkeit gelebt wird, das verschlägt mir den Atem und ich bin allein und ich weiß nicht, wie ich mit diesen Schülern umgehen soll, wenn die sich immer mit ›Sieg Heil‹ melden. Soll ich die rausschicken? Ich habe das gemacht, ich hatte Elterngespräche, es ändert sich nicht und ich weiß nicht mehr, was ich machen soll, denn ich krieg auch von der Schulleitung keine Unterstützung«. Das ist nicht ein Einzelfall, das kommt immer wieder. Ist das die Macht der Provokation? Reagiere ich darauf und bestrafe den Schüler empfindlich, gebe ich ihm damit Anerkennung und Aufmerksamkeit. Ignoriere ich es, macht er genauso weiter. Das Pech war: Es war ein Journalist da und der schrieb das und veröffentlichte es am nächsten Tag. Er nannte die Lehrerin nicht mit Namen, aber er nannte das Gymnasium und es war dort sofort klar, wer die Lehrerin war. Und dann wurde diese Frau suspendiert. Ich bin dann zum Direktor und habe gesagt: »Wie können Sie diese Frau entlassen? Ihr müsst sie belobigen«, und dann sagt er mir: »Dann haben wir ein Schulproblem. Wir haben in acht Wochen Anmeldung: Glauben Sie, da kommt noch jemand und meldet sich bei unserer Schule an? Dann werden wir geschlossen, Herr Veiel. Das ist die Konsequenz, machen Sie sich doch nichts vor. Und das weiß die Lehrerin doch, da muss man doch in so einer Phase nicht das eigene Nest beschmutzen«. Dann sage ich: »Das ist doch vorbildhaft, dass sie nach vorne geht und sagt: ›Wir haben das Problem und wir müssen es lösen. Ist doch viel besser, als das zu verschweigen‹«. Das ist eine alte Mentalität: Wenn wir drüber reden, ist es da, und wenn wir es verschweigen, ist es nicht da. Das war für mich immer die Schwierigkeit: Hier ist das Werk und hier die politische Intervention, d.h. ich war immer in einer absoluten Paradoxie von Verwicklung und Ohnmacht.

Im Buch über den Kick gibt es eine Passage, in der beschrieben wird, welche Rolle das Bauen eines Vogelhäuschens im Gefängnis für Marco gespielt hat. Zieht sich dieses Motiv nicht durch Ihr ganzes Werk hindurch: das Thema Kunst, das Thema Produktivität?

Das eine ist die künstlerische Produktion, das andere ist, was damit zusammenhing: die Anerkennung, dass er zum ersten Mal gesehen wurde von seinen Eltern. Dass er vorher in die Schule geschickt wurde und was da passiert ist, hat eigentlich niemanden interessiert. Die Anerkennung kam ja nur durch die Provokation: Ich ziehe Springerstiefel an, ich mache mir 'ne Glatze, Leute wechseln den Bürgersteig und das macht mich stark. Das heißt, gleichzeitig gab es eine Geschichte von Marco, wo es ein dreifaches Vakuum, wie ich es genannt habe, gab: Ein Vakuum, was die Anerkennung angeht, die er nie bekommen hat – außer dann später, wenn er Menschen schockiert hatte, jemanden zusammengeschockt und sich als »Mann« erwiesen hat, dann gab's die Anerkennung qua Geburt: Ich bin als Deutscher besser als die, diese Ableitung, und dann gibt es aber auch ein Verantwortungsvakuum um ihn herum. Der Vater kriegt einen Brief vom Schulamt, dass der Sohn schwänzt. Er fährt ihn in die Schule, verabschiedet sich von ihm, sieht: er geht rein, und fährt weg. Der Sohn ist im Haus drin und geht durch den Hinterausgang wieder raus. Ich frage die Lehrer: Wenn jemand nicht zur Schule geht, kann man ja auch mal mit den Eltern sprechen, und dann sagen die Lehrer: »Das geht uns nichts an, unsere Verantwortung fängt erst in der Klasse an. Und wenn jemand dann nicht da ist, ist das eine Sache der Eltern oder des Schülers«. Insofern war sozusagen

dieses Loch in der Mitte. Das ist mir so entgegengekommen – ob das den Alkohol angeht, ob das die Springerstiefel angeht, die Lehrer, die keinerlei Verantwortung mehr übernehmen: »Früher durften wir Hausbesuche machen. Das ist uns ja verboten worden, das ist nicht mehr erwünscht, das gilt ja als Kontrolle. Das machen wir jetzt auch nicht mehr, wir halten uns an die Regeln, und wenn die Eltern die Kinder Springerstiefel anziehen lassen, dann kommen die Kinder eben in Springerstiefeln«. Und das dritte war, was ich das Vorstellungsvakuum genannt habe. Ich bin an einer Bushaltestelle einmal mit 4-5 Jugendlichen ins Gespräch gekommen – an der Wendeschleife, wo die immer hocken. Irgendwann habe ich mich mal dazu gesetzt, die kannten mich dann auch, machten auch freche Bemerkungen, und dann kam irgendwann die klassische Frage: Ja, kommt denn der Bus hier mal noch? Wartet ihr hier immer und werdet ihr in 5 Jahren auch noch warten? Dann habe ich aber konkret nachgefragt: »Was stellt ihr euch denn vor, was könnte in den nächsten Jahren passieren?« Dann guckten die mich fassungslos an und ich dachte erstmal: »Ist das jetzt eine provozierende Frage oder warum gucken die mich so an?« Und dann kam heraus, dass ihnen nie jemand – weder die Schule noch die Eltern – diese Frage gestellt hat, also: Wo möchtest du hin, welche Bilder von Entwicklung hast du? Wenn jemand die Grundschule abgebrochen hat oder die Hauptschule abgebrochen hat, und dann sagt: »Pilot«, dann ist klar, dass da vielleicht 30 Stufen dazwischen sind, die nicht so einfach zu erklimmen sind. Aber es ist ja entscheidend, dass man auf etwas hinarbeitet, dass man einen Plan macht und dass man den Anderen sieht. Das war sozusagen ein dreifacher Horror vacui, nämlich dieser Mangel an Empathie, ein empathisches Vakuum, ein Vorstellungsvakuum, das sich daraus ergibt, und ein Verantwortungsvakuum – diese drei Löcher, die waren für mich entscheidend. Da gehört die Kunstproduktion natürlich unmittelbar mit hinein, weil sie ja ein Ausdruck ist – in jedem ist ja ein Gestaltungswille vorhanden. Dass sich das dann erst im Gefängnis im Sinne einer Materialisierung ausdrücken kann mit dem Vogelhäuschen und die Eltern das so schön finden, dass sie es wie ein Ausstellungsstück in den Vorraum stellen und nicht einmal den Vögeln geben und diesen Stolz entwickelt haben – da ist so viel Tragik: ein zu spät, da muss erst jemand umgebracht werden, da müssen vorher über Wochen und Jahre andere zusammengeslagen werden, Asylbewerber und Leute aus dem Dorf, die mit der Eisenstange malträtiert werden. Was ist da alles falsch gelaufen?

Woher kommt bei Ihnen diese Frage nach der Gewalt – was interessiert Sie so nachhaltig an diesem Thema?

Man kann das ja bildhaft beschreiben. Gewalt ist ja immer ein Einschlag, dass die Erde – also sinnbildlich betrachtet – von einem Bombenkrater aufgerissen wird. Ich habe Einblick in Strukturen, die verboten oder nicht zugänglich sind, tabuisiert sind, wo durch diesen Einschlag etwas an Struktur sichtbar wird, an Gewordenheit, und damit komme ich ja immer zu den Kernfragen menschlicher Existenz: Ist das dem Menschen innewohnend oder gibt es Bedingungen, die es – nicht linear – wahrscheinlich oder möglich machen? Dann ist man ja bei der Frage der Prävention, bei der Frage der Rolle des Zufalls. So ein Mord wie in Potzlow war ja nicht geplant, sondern hat sich aus 1000 einzelnen Partikeln in eine Eskalation entwickelt, die aber auch immer wieder hätte deeskalieren können. Das war ja eigentlich der Wunsch: das Ursachendickicht ausein-

ander zu nehmen – ohne jetzt im Nachhinein die einzelnen Faktoren im Hinblick auf ihre Ursächlichkeit endgültig zu werten. Ich nehme es auseinander und guck mir die unmittelbaren Treibsätze der Nacht an, Treibsätze der Eskalation. Die Vorgeschichte, die Tage davor, aber auch die Affinität Täter und Opfer, auf einer psychologischen Ebene die Dorfgeschichte, die große Geschichte, die Ökonomie, die Politik usw. Ich glaube, es war für mich wichtig, aus der Fassungslosigkeit herauszukommen und in Ansätzen zu den verschiedenen Schichtungen einen Zugang zu kriegen, dass ich begreife: Eigentlich hätte das alles so nicht sein müssen, aber es ist jetzt so passiert – und auch zu sehen, wieviel Möglichkeiten der Interventionen es gegeben hätte vorher und zwischendrin. Wo konnte sich dieser Horror vacui tragisch ausmähen und vergrößern, weil die Verantwortung nicht übernommen wurde, weil die Fürsorge, die emotionale Fürsorge nicht übernommen wurde, weder von den Lehrern, noch von den Eltern, von der Schule schonmal gleich gar nicht, weil auch im Dorf selbst schon eine ungeheure Gewalt vorhanden war, eine Zerstörungskraft – siehe diese Szene mit Marco, als er den toten Aal umbinden und onanieren musste. Das hat sich mir erst erschlossen durch die historische Dimension, die kulminierte in der Zuspitzung durch den Investor, der alle attackierte hatte, die nicht kooperierten, sodass dementsprechend der Druck weitergegeben wurde auf die, die neu ins Dorf kamen.

Ich möchte noch einmal auf das Buch zurückkommen. Der erste Schritt ist ja ein künstlerischer gewesen. Auch biographisch: Sie sind ja nicht als Psychologiestudent, sondern mit der Kamera auf die Schwäbische Alb gegangen zu dieser Blockade des Atomwaffenlagers. Warum also nicht der Buchautor im klassischen Sinne oder der Historiker, sondern der Künstler?

Es ist vielleicht auch eine Frage von Zufall. Die Erfahrung auf der Schwäbischen Alb bei der Friedensblockade, die ich da begleitet habe, war, dass Film – und da komme ich wieder auf den Begriff – eine Batterie sein kann. Wir sind ja da über die Dörfer gefahren mit so einem einfachen Fernsehmonitor und so einem billigen Japan-Standardgerät, haben eine Dreiviertelstunde Film eingelegt, der Saal war voll und es kam der örtliche Einsatzleiter aus Reutlingen, es kamen Friedensaktivisten und es wurde diskutiert bis in die Nacht, und da sind wir schon bei der Sozialen Plastik. Film – die Erfahrung konnte ich machen – war einfach zugänglicher. Es fing an mit dem Video, dass die Kamera und das Material billig waren und daraus die Möglichkeit gegeben wurde, nicht mehr diesen Anlauf zu brauchen. Ich hatte damals von Film überhaupt keine Ahnung – aber bei 16mm kostete die Rolle 200 DM. Wir hatten dieses billige Japan-Standard-Spulmaterial, den Schnitt haben wir selbst gemacht, und dann war da plötzlich das Produkt. Dann ging das noch auf ein Festival, die »Mannheimer Filmwoche« im Herbst 1982, und ich merkte, dass der Nerv getroffen war und zu diesen Debatten führte – dass das einfach unmittelbar im Film enthalten ist. Ich war mir damals nicht sicher. Ich habe ja auch »Unsichtbares Theater« nach Augusto Boal gemacht und später das Gefängnistheater – das waren verschiedene Formen von Intervention, auch das Theater war für mich eine Möglichkeit. Es war gar nicht an den Film gebunden, obwohl ich immer gedacht habe, ich muss mich entscheiden. Ich weiß noch, wie ich einmal ins Tagebuch diese drei Formen – Dokumentarfilm, Spielfilm, Theater – eintrug. Ich habe mich eigentlich nie entschieden. Also insofern: Man sagt immer, man könne sich nicht in allen dreien auf Dauer behaupten, aber irgendwann habe ich's dann doch geschafft

mit Glück und vielleicht auch durch die lange Recherche, dass jedes Medium dann eine eigene Form oder Notwendigkeit gefunden hat.

Trotzdem: Woraus kommt der künstlerische Umgang? Kommt der filmische Ansatz wirklich nur daher, dass Sie damit mehr Leute erreichen, oder hat das nicht auch damit zu tun, sich über die Kunst anders ausdrücken zu können oder anders an den Gegenstand heran zu kommen?

Das ist eine gute Frage. Wissen Sie, ich war ja ein absoluter Dilettant in den Anfängen. Ich hatte ja einen Wochenendkurs gemacht in der VHS und dann sind wir losgezogen mit der Kamera – und was ich gemerkt habe, war, dass es mir gelingt, im Gespräch Vertrauen aufzubauen und dass die Menschen, die ich vor der Kamera habe, merken, ich habe nichts Bedrohliches und sie haben nicht Angst vor mir. Das war erst einmal etwas, wo ich gemerkt habe, dass die Leute – ob das jetzt ein Polizist ist oder ein friedensbewegter Kämpfer – sich mir anvertrauen und dass ich dadurch eine gewisse Integrität und Nähe aufbauen kann, die mich tiefer schauen lässt in Prozesse, in Strukturen, in menschliche Biographien. Insofern war es, glaube ich, mehr diese unmittelbare Erfahrung des sich Erschließens und dass ich überrascht werde. Ich glaubte, ein Mensch ist doch wahrscheinlich so und so, und dann war er anders. Wir haben ja Max Frisch gelesen: Du sollst dir kein Bildnis machen – und in diesem Sinne immer wieder das Staunen in dem Prozess, in dem sich etwas anders und neu darstellt, was ich so nicht erwartet habe, dass ich also in einem Lernprozess bin. Ich dringe tiefer in ein Phänomen, in eine Ereigniskette vor, auch eine historische, eine biographische, eine politische, eine strukturelle, sodass ich auf diesem Weg über den Rahmen des Filmproduzierens, später auch Theaterproduzierens Dinge erfahre, die ich sonst nicht erfahren hätte, die sich so erstmal nicht erschließen.

Die Erfahrung der Form oder die Suche nach der Form ist mir erst später bewusster geworden. Das war nicht von Anfang an. Bei diesem ersten Film auf der Schwäbischen Alb haben wir die Kamera draufgehalten und wir haben Vertrauen aufgebaut und uns haben Menschen etwas erzählt, wir haben gelacht mit ihnen, wir waren berührt, wir waren empört, und ich habe mir wenig Gedanken über die Form gemacht, d.h. die ergab sich aus dem Material. Das haben wir gekürzt, und was verwertbar war, war verwertbar. Erst sehr viel später ist die Form viel wichtiger geworden, immer zentraler geworden. Da war Kieslowski bestimmt ein wichtiger Katalysator, der mich gezwungen hat, der gesagt hat: Also diese Beliebigkeit – alles geht und irgendwann verschiebst du nur, übernimmst keine Verantwortung für dein Werk. Du sammelst wie ein Pygmäe, was du kriegst, und irgendwann fängst du das Denken im Schneiderraum an: Was mach ich jetzt daraus? Aber das hat nichts mit einer konzeptionellen, gestalterischen Vorüberlegung zu tun, und das heißt, du übernimmst keine Verantwortung für deine Produkte. Das war natürlich ein massiver Vorwurf. Er hat dann gesagt: Das ist so das idealistische Künstlerbild des 19. Jahrhunderts – ich bin das Genie und alles, was ich anfasse, wird eh gut. Dann hat er mich immer wieder gnadenlos auf die Form gestoßen, und das hat eben geheißt: Wie willst du einen Menschen erzählen? Warum diese Einstellung? Ich sage: Ich wollte eigentlich erzählen, dass der alleine ist. Da sagt er: Ja, wenn du erzählen willst, dass er alleine ist, dann musst du mit der Kamera nach oben gehen und die Verlorenheit zeigen, der Mensch ein Punkt im Raum, dann bist du nicht auf gleicher Höhe, sondern von oben, und dann gehst du in die Ecke des Raumes,

die am weitesten weg von dem Menschen ist. Er hat mir erstmal gezeigt, dass es eine filmische Grammatik gibt und dass es eine richtige und eine falsche Einstellung gibt, um das zu erzählen. Warum diese Farbe? Warum kann ich ihn nicht gehen lassen von hinten, warum zeige ich ihn dann von vorne, was hat mehr Geheimnis? Du willst Erotik erzählen und da ist Wasser: Das Einfachste wäre, dass du die Kleidung nass werden lässt, dann klebt die Kleidung bei der Frau an den Brüsten. Solche ganz banalen Fragen von Gestaltung, Einstellungen und dass eben diese Beliebigkeit nicht weiterführt – deswegen war er so wichtig. Je weiter ich gegangen bin in diesen Auseinandersetzungen, desto wichtiger wurde mir die Form. Natürlich sollte sich die Form aus dem Material entwickeln und nicht von mir von außen gesetzt werden – aber spätestens dann, als ich eine Ahnung davon bekommen habe, wie das Material atmet, war mir klar, dass es eine formale Beschränkung gibt, was ja immer Verzicht bedeutet. Der Vorwurf von Kieslowski war gut und berechtigt: »Eigentlich bist du verwöhnt, du willst nicht verzichten. Formale Gestaltung heißt: Ich anerkenne es an, dass es nur das sein kann und nicht auch noch dieses – sich also zu beschränken, zu beschneiden im wahrsten Sinne des Wortes. Zu reduzieren ist schmerzhaft – es ist aber ein bewusster Prozess, den du vorher treffen musst. Wenn du den nicht triffst, läuft das vorbei«.

Das würde doch heißen, dass auch die Geschichte, wenn Sie sie untersuchen, ihre eigene Form verlangt – dass Sie nicht vorher irgendein ästhetisches Konzept haben und die Geschichte als Material nehmen, sondern dass sich durch die Form der geschichtliche Gegenstand artikuliert.

Ja, genau. Im Fall von *Der Kick* z.B. war mir sehr früh klar, dass ich auf jede Form von Bebilderung wie in *American History X* verzichten muss. Ich bin nicht nostalgisch oder sentimental, aber ich habe geweint, und ich habe deshalb geweint, weil diese Bilder diesen Mord ausgelöst haben. Und danach war für mich vollkommen klar: Ich reproduziere diese Bilder nicht und verzichte auf jede Art naturalistischer Bebilderung. Am Anfang war es noch so, dass wir überlegt haben, solche Aufnahmen, die es ja alle gibt, auf diesen Betonboden in der Saarbrücker Straße zu projizieren und mit allen möglichen Bildern zu experimentieren – alles rausgeworfen, nur noch zwei Schauspieler und in die Abstraktion, um mich selbst zu retten, weil ich gemerkt habe, jede Art von Naturalismus verbietet sich. Also Bildersturm, es gibt kein Bild, nichts, die Schauspieler sollen nicht imitieren, ich gehe in die größtmögliche Abstraktion, die überhaupt denkbar ist. Aber das war ja auch ein Prozess, zu erkennen: Warum sind die Bilder hier falsch? In einem anderen Fall wären sie vielleicht nicht falsch, aber hier sind sie diametral entgegen von dem, was ich intendiere. Also muss ich auf sie verzichten.

Bei *Black Box BRD* war es eine andere Erkenntnis – meistens gibt es in der Recherche eine wegweisende Erkenntnis. Ich bin mit dem Kameramann ein bisschen gereist: Deutsche Bank, am Abend Traudl Herrhausen, oder am Nachmittag, und dann die Eltern von Wolfgang Grams, und plötzlich sage ich zu ihm: »Der Kern ist für mich: Die Klassenzugehörigkeit zeigt sich hier als Zugang zum Licht. Das möchte ich erzählen.« Da sagt er: »Das können wir erzählen, aber dann heißt das, wir müssen viel Licht setzen, denn nur dann korreliert das drinnen mit dem, was draußen ist. Wenn wir drinnen viel Licht reinbringen, haben wir eine Chance mit der Blende, dass es draußen nicht überstrahlt.« Dann haben wir bei den Bankern mit allen Scheinwerfern gearbeitet, dass das Draußen miterzählt wird. Das war extrem, wurde heiß und für die Protagonisten

unmöglich, weil die natürlich schwitzten, nach 10 Minuten wurde abgetupft. Das hat uns immer rausgerissen, aber wir haben es trotzdem gemacht. Im künstlerischen Prozess gibt es plötzlich so eine Situation – das kann auch ein Satz sein von Gudrun Ensslin in *Wer wenn nicht wir* in Minute 40 –, in der du merkst: Jetzt habe ich die Figur erfasst, in einem einzigen Satz liegt das drin. Aber dem geht eine Beschäftigung von manchmal zwei Jahren voraus, dass es sich plötzlich so verdichtet. Ich will jetzt nicht mit dem Diamanten ankommen, aber es verstärkt sich sozusagen der Druck immer weiter, bis halt dann Momente von plötzlicher Erkenntnis entstehen: Das ist der Satz, das ist das Lichtkonzept. Das bedeutet, einen großen Aufwand zu betreiben.

Sie sprachen vorhin von den Bildern. Wie gehen Sie mit dem filmischen Ansatz um, dass Bilder in erster Linie selbstreflexiv zu sein haben, sich gegenseitig in Frage stellen, Distanz erzeugen und den Zuschauer eher emanzipieren vom Bild als diesem eine Bedeutung zuzuschreiben?

Für mich ist es wichtig, diese emotionale Ebene nicht auszulassen, weil sie natürlich auch die Beschädigung und gleichzeitig die Fülle zeigt von Menschen, die dieser Gewalt ausgesetzt sind. Wenn Traudl Herrhausen nach der Einblendung ihrer Hochzeitsbilder sagt: »Ja, das war schön«, dann merkt man, dass sie das nicht für mich produziert, sondern ganz bei sich angekommen ist und in dem Satz schon wieder 25 Schichten mitschwingen, wo dieses Wort »schön« etwas von Nostalgie ausdrückt: Es ist vorbei, der Mann ist tot, und zugleich »Es war schön kurz vor der Schleyer-Entführung« – dann werden wir ganz schnell schon wieder mit einer anderen Art von Realität konfrontiert, die mit der schon damals präsenten Gefährdung zusammenhängt. Es ist natürlich immer eine Frage: Ist das jetzt ein Angebot zur Überwältigung des Zuschauers? Inwieweit kann ich da noch bei so einer Frau, die die Strukturen der Deutschen Bank repräsentiert, und angesichts der emotionalen Überwältigung am Ende durch die Tränen auf beiden Seiten urteilsfähig bleiben? Aber wenn ich Herrhausen nicht distanziert auf eine Funktion reduzieren will – was ja die RAF tut, die sagt: »Er war Co-Chef der Deutschen Bank und dann alleiniger Sprecher, damit ist er verantwortlich« –, zeige ich auch die Anmaßung, jemanden auf die Todesliste zu setzen, weil ich den Menschen vorstelle, dem dieser Mensch geraubt wurde. Wenn die Mutter von Wolfgang Grams am Ende sagt: »Dann drehe ich mich um im Bus und irgendwann fährt der Bus um die Ecke und dann war er weg«, dann widerspreche ich auch Harun Farocki und allen, die sagen, dass so eine Szene nicht sein darf. Ich finde, sie schließen einen Aspekt aus, und das ist die Liebe. Man muss der Liebe auch einen Raum geben. Wenn du nur distanzierst und sagst: Die Bilder sollen so gesetzt werden, dass ich permanent schon wieder in eine Distanz gehe, weil sie sich selbst befragen, weil das letztendlich der Diskurs ist – was erzählen die Bilder und was erzählen sie nicht, also das Selbstreferenzielle des Mediums – dann, glaube ich, komme ich da nicht an. Dann befrage ich die Bilder, das Potenzial, was sie erzählen und was sie nicht erzählen – was absolut legitim ist, es soll und darf solche Filme geben –, aber ich glaube, in dieser ganzen Unmöglichkeit von Gewalt und Zerstörung, in dieser Sinnlosigkeit des Tötens und Sterbens auf beiden Seiten hat mich interessiert deutlich zu machen, dass es da auch Liebe gibt. Da sind wir jetzt beim Wärmeaspekt von Beuys und da interessiert es mich jetzt auch nicht – doch, natürlich interessiert mich das –, dass es die Liebe von einer Frau zu einem Vorstandssprecher der Deutschen Bank ist. Ich möchte ja sehen: Wie drückt sich diese

Liebe aus? Gleichzeitig erzählt diese Liebe auch wieder so viel mehr über die Zeit, nämlich dass damals ein Vorstandsmitglied sich nicht hätte scheiden lassen dürfen, diese Konventionen – und dafür brauche ich das ja alles. Oder Werner Grams spricht über Birgit Hogefeld und seinen Sohn, und die Mutter sagt: »Ich weiß nicht, ob es Liebe war«, und hofft, dass es keine war – das sind ja alles Dinge, die eben nicht eindimensional reduzierbar sind auf eine emotionale Überwältigung, sondern in sich ganz viele Subtexte öffnen, und die muss ich ja zuordnen. Ich bringe sie natürlich immer in ein Kontinuum des Narrativs, aber ich glaube, allein durch den Wechsel zwischen diesen beiden Erzählebenen »Grams« und »Herrhausen« erzeuge ich Distanz, indem ich diese Lebensfäden jeweils abrupt beende und mit einem anderen weitermache oder mit diesen abstrakten Überwachungskameras weitererzähle oder mit Super 8-Material. Auch durch die Textur erzeuge ich eine Distanz – oder einen Bruch, keine Distanz. Aber ich finde, wenn ich in so einem Film nicht auch über die Liebe rede, dann bleibe ich in so einer merkwürdig sterilen wissenschaftlichen Distanz, wo die Bilder permanent auf sich selbst reduziert und befragt werden – dann geht genau dieser Aspekt verloren, und den finde ich wichtig.

Damit behaupten Sie aber: Da draußen gibt es eine Wirklichkeit, und die ist mir wichtig. Die konstruiere ich nicht nur, sondern mir ist ein Herrhausen wichtig, mir ist ein Wolfgang Grams wichtig. Diese Personen haben eine reale Bedeutung.

Natürlich – indem ich ein Narrativ erstelle. Und das ist natürlich immer eine Annäherung. Man hätte aus diesem Material 25 andere Filme machen können. Es ist in diesem Sinne meine Erzählung. Ich glaube schon, dass es Punkte gibt, an denen ich die Ebenen und die Textur des Materials wechsele, sodass dem Zuschauer auch klar wird, wie ich das anordne – dass ich in dem Moment das Material so sortiere, dass diese Erzählung zumindest in eine sehr offene Schlussfolgerung hineinführen kann. Es ist ja meine Frage oder meine Essenz, die ich an den Zuschauer weitergebe. Natürlich ist das Narrativ gebaut, aber ich verwende auch diese verkanteten Formen, die nicht durchgängig von A nach B nach C nach D nach E nach F gehen bis zu Z, sondern die auch Leerstellen haben, die destruktiv Momente auseinanderreißen, um sie irgendwann später wieder aufzugreifen. Und das versteckt der Film auch nicht – das wäre auch falsch, es zu verstecken.

Es ist mir im Verlauf immer klarer geworden – das war die Kernerkenntnis –, dass dieses Zwei-Fronten-Denken zu kurz greift, auch wenn es ja zunächst so aufgebaut ist: Hier der Terrorist, dort Traudl Herrhausen, Deutsche Bank, eine Kaste mit ungeheurem Zugang zum Licht. Immer mehr wird für mich in der Auseinandersetzung mit den Materialien deutlich, dass sie sich hier distanzieren mit einer Umarmung um den Erdball, aber die Finger sich auf der anderen Seite wieder berühren. Das Elitäre, die idealistische und damit vielleicht auch sehr deutsche Vorstellung einer Veränderbarkeit der Welt: Die hatte Herrhausen ja auch, auch wenn die Mittel und Methoden komplett andere waren. Aber eben auch dieses Elitäre: »Wer, wenn nicht ich?«, das solipsistische »Mein Wille ist in der Lage, die Welt zu verändern«, und »da kommt nicht jeder hin«. Das meine ich mit »elitär«. Wolfgang sagt ja: »Du musst die Kraft haben, jemanden mit eigenen Händen zu erwürgen«, und der Freund ist verzweifelt und sagt: »Ich hatte nicht den Mut«. Nur ganz wenige erreichen diese Stufe. Das ist bei Herrhausen ja auch so:

Hier ist der Erbsenzähler, der Kopper, der alles mechanisch abarbeitet, aber der wird nicht ernst genommen. Und dann war ja ausgerechnet das Paradoxe, dass Birgit Hogefeld und Wolfgang Grams zuletzt von der bürgerlichen Familie träumen und genau dahin zurückkehren wollen, was sie bei jemandem anderen zerstört haben. Das sind solche Paradoxien, die ich so irrsinnig fand und die sich immer noch eine Umdrehung weitergedreht haben.

Sie haben einmal von dem »unbedingten deutschen Idealismus« gesprochen, einer Idee um jeden Preis zu folgen – egal, wer mir dabei folgt. Ist das aber wirklich der deutsche Idealismus oder eine Verzerrung? Wenn man sich Ihren Beuys-Film anschaut, der nicht pessimistisch endet, sondern mit den 7000 Eichen, und auch andere Ihrer Filme sieht, dann drängt sich der Eindruck eines vehementen Idealismus auf. Wenn man Fichte nimmt, dem es so darauf ankommt: »Wer denkt hier?« – das Ich oder das System?, oder Schiller mit seinen Ästhetischen Briefen und der Warnung vor dem vereinseitigten Formtrieb und mit der Perspektive auf den ästhetisch vermittelten Freiheitsaspekt: Wird man dann dem Idealismus gerecht, wenn man sagt »Das ist jetzt deutsch«?

Ich glaube, das Deutsche ist nicht der Kerngedanke der Romantik, wenn man jetzt an Novalis denkt. Das ist ja vielgestaltiger, offener – aber es hat sich vielleicht pervertiert durch die historischen Erfahrungen mit dem 1. Weltkrieg und Sätzen wie: »Am deutschen Wesen soll die Welt genesen«. Es gab 1915 eine offene Erklärung von 90 oder 100 Künstlern, die unsere Kunst, unsere Klassik, unseren Idealismus als Rettung sahen: Wir heilen damit die Größe des Gedankens. Es ist missbraucht worden, es ist immer schlimmer missbraucht worden, und ich glaube, dass das am Ende dann irgendwo sozusagen in den Nachbeben bei der RAF noch zu finden ist – und letztendlich in der Absolutheit der Idee. Beuys war da klug, indem er gesagt hat: Natürlich ist da erstmal der Gedanke, das Denken – das Denken kommt gar nicht von uns, sondern das ist alles schon da, dieser ungeheure Fundus von Ideen, die kosmisch sind und sich hier durch uns artikulieren. Wir sprechen sie aus, wir sind das Medium dafür, aber dann folgt aus Denken die Tat, das Handeln. Er war jemand, der immer die Freiheit des Andersdenkenden zugelassen hat durch seinen Humor – gegen die Erstarrung der Form. Die Schockgefrorenheit angesichts der Erfahrung des 1. Weltkrieges und der nur als Demütigung erlebten Konsequenzen hat die Haltung: »Wir brauchen die Wiederauferstehung in der größtmöglichen Denkfigur« in diesen übersteigerten Nationalismus und Faschismus geführt. Der Ideenraum wurde aufgrund dieser historischen Beschädigung so reduziert und starr, dass dieser Satz über den deutschen Idealismus deshalb natürlich verkürzt ist, weil er nicht die lebendige Form des im 19. Jahrhundert Gedachten trifft, sondern wie es sich transportiert hat.

Das Entscheidende ist – deshalb ist Beuys ja so wichtig und deshalb ist es auch kein Zufall, dass ich mich ihm so zugewendet habe –: der Idee folgen, aber immer wieder sie in einen offenen Widerspruch oder in ein Korrektiv oder in einen Dialog bringen, auch auf die Gefahr hin, dass sie dann zerredet wird oder scheitert, aber dann heißt es, man muss sie besser formulieren, um mehr Menschen davon zu überzeugen, und dieses Angebot immer wieder neu machen, im Sinne auch der Kunst – durch die Werke. Das ist ja immer wieder ein lebendiger Prozess. Gefährlich wird es ja nur, wenn es ideologisch erstarrt. Deswegen ja auch meine Ablehnung der RAF: Das war ja immer

dieses Kälteprinzip, dieses Rigorose, das »wir« und »die«, diese Dichotomie, die dann aufgebaut wird, die immer in ein Ausschlusskriterium führt.

War das bei Herrhausen aber nicht anders?

Das zeigt ja das Scheitern des einzelnen Helden – er ist ja gescheitert und hat da kaum etwas bewegt. Er war überzeugt, dass die Idee für sich strahlt und andere einfach früher oder später erkennen müssen, dass das die beste Idee ist. Das ist ja offensichtlich – und dass er *eines* kleingeredet oder vielleicht sogar negiert hat: das Cui bono, dass eine Idee immer nur dann gefördert wird, wenn ich zumindest eine Win-win-Situation kreierte. Er hat vor allem an die Kraft der Idee geglaubt, und diese Idee war für ihn richtig und überzeugend. Er hat sie zu Ende gedacht und gemeint, dass sie sich wie ein rauschender Wildbach die Form der Umsetzung sucht – vielleicht nicht sofort, aber sie kann gar nicht abgelehnt werden, weil sie in sich vernünftig ist und mittelfristig auch der Bank wieder Erträge schafft. Er hat nicht gesehen, dass er in dem Moment – auch nachher bei der Neustrukturierung – vor allem die Interessen von ganz vielen Menschen ignoriert und sich nur Feinde geschaffen hat und man nicht mehr mitziehen konnte – und das hat ihn natürlich erstarren lassen.

Was hat denn faktisch den größten Gegenwind gegen ihn erzeugt? Das wird in dem Film nicht ganz deutlich. War es die Entschuldung oder die Neustrukturierung?

Beides, das lag ja zeitlich auseinander. Die Entschuldung war vorher – schon 1987/88 –, die hat vor allem bei den Amerikanern, aber auch innerhalb der Bank für Empörung gesorgt (auch Kopper ist überfahren worden, Herrhausen hat nicht vorher gesagt: Jetzt setzen wir uns mal zusammen und Sie lesen mal meine Rede). Er ist nach Mexiko gefahren und hat den Durchmarsch gemacht. Später hat er erkannt, dass das Geschäftsmodell sich komplett verändert in Richtung Investmentbanking – deshalb der Kauf von Morgan Grenfell – und davon die Handlungsfähigkeit abhängt. Er hätte erstmal natürlich gesagt: »Wenn wir nicht mitmachen, dann machen es andere und dann sind wir nicht mehr in der Lage, eine Entschuldung vorzuschlagen, weil wir das gar nicht mehr finanzieren können«. Aber wie hätte er gehandelt, wenn er das rechtzeitig erkannt hätte, wohin dieses Geschäftsmodell führt? Das ist eine spannende Frage, aber nur hypothetisch.

Haben Sie bei Ihrem Film eine grundsätzliche Entscheidung getroffen, die Entschuldungsthematik stärker zu gewichten als diesen Umschwung? Im Buch wird das, was Sie jetzt gerade beschrieben haben, viel stärker betont, und der Film ist sehr stark durch Mexiko und die Äußerungen von Pater Augustinus geprägt. Man identifiziert sich ein Stück weit damit, und der Sprung hin zur Umstrukturierungsthematik ist im Film dann so schnell gar nicht nachvollziehbar.

Das kam ein Stück weit durch Mexiko, weil wir ja noch den mexikanischen Präsidenten nachgedreht haben, und durch Pater Augustinus, der das so stark gewichtet hat. Bei der Frage der Umstrukturierung ins Investmentbanking hatten wir nur die Banker. Das hat damals Augustinus, glaube ich, nicht wirklich durchschaut. Wir waren auch vor der Dotcom-Krise, muss man dazu sagen: Wir haben im Jahre 2000 gedreht – das war noch die volle Euphorie, also überhaupt nicht das Ankränkeln eines Zweifels. Insofern

war das schwerer zu fassen. Ich habe mich immer gefragt, inwieweit Augustinus nicht auch genau wusste, was er da tut – ich glaube nicht, dass er das erfunden hat, aber er hat das natürlich noch einmal verstärkt durch den Hinweis auf Herrhausens Frage: »In welcher Bank bin ich hier eigentlich?«. Dass Herrhausen ihm da nicht gefolgt ist, sieht man ja dann bei der Entscheidung für das Investmentbanking. Das gemeinsame Element in beiden Fällen ist, dass er einsame Entscheidungen getroffen hat sowohl für die Entschuldung als auch für den Einstieg ins Investmentbanking. Das hieß ja: eine klare Entmachtung des alten Geschäfts- und Privatkundenbereichs, und da hat er alle Fürsten in München, Frankfurt, Köln und Hamburg, die als Provinzfürsten ihr Bankenreich verwaltet haben, massiv vor den Kopf gestoßen, einschließlich der Vorstandsmitglieder – und das habe ich auch erst danach erfahren, dass es seinen Rücktritt provoziert hat. Das ist noch einmal die Tragik seines Todes: Wenn die Bank das bekannt gegeben hätte, wäre er vielleicht nicht ermordet worden. Ich bin mir sicher, dass es Geheimdienste gab, die das auf dem Radar hatten – es gab viele Hinweise, dass Herrhausen gefährdet war. Auch Personenschützer haben mir Dinge erzählt, aber es fehlen, um eine Verschwörungstheorie lückenlos zu konstruieren, die entscheidenden Bindeglieder. Man kann in Richtung Stasi argumentieren, man kann in Richtung CIA argumentieren, und trotzdem bleiben Fragezeichen.

VIII.2. Interview: Berlin, 1. Juni 2018

Sie haben einmal gesagt, es sei eine Binsenweisheit, dass Fiktion und Dokumentation nicht einfach zwei völlig getrennte Dinge sind. An einigen Stellen in Black Box BRD verwenden Sie Reenactments. Diese sind – im Unterschied z. B. zum Doku-Drama Breloers – oft nur sehr kurz oder bestehen nur aus Andeutungen – warum also überhaupt solche Momente, in denen Sie Spiel inszenieren?

Der Hauptunterschied zum Dokudrama ist zunächst, dass ich nicht mit Schauspielern arbeite, d.h. dass ich Menschen in eine Situation zurückbringe, in der sie so handeln, wie sie das gewohnt waren. Schon am Anfang: Die Sekretärin sortiert Akten, eine andere Mitarbeiterin legt den Stift zurecht und präpariert das Vorstandszimmer – das heißt ich nehme eben nicht einen Schauspieler, der jetzt von außen kommt, dem ich Anweisungen gebe, sondern ich führe Menschen dahin, wo sie etwas tun, was sie immer getan haben, und dabei beobachte ich sie. Und dadurch, dass sie das viele Jahre ihres Lebens, Jahrzehnte getan haben, ist es auch nicht ein Anlauf, d.h. Frau Pinckert kam – an dem Turm ist sie zwanzig Jahre ihres Lebens genau da morgens vorbeigegangen, hat begrüßt und ist in den Fahrstuhl und in die oberste Etage gefahren, und genau das tut sie jetzt für die Kamera wieder, obwohl sie seit einigen Jahren pensioniert ist. Ich glaube, das merkst du – das ist so meine Hoffnung –, dass dies ein organisches Reinszenieren ist. Bei den *Spielwütigen* habe ich ja die Eltern mit eingebunden, indem ich zu den Kindern gesagt habe, dass sie den Eltern etwas vorspielen werden, was sie freiwillig oft nicht getan haben. Da war die erste Reaktion: »Ich denk, wir machen einen Dokumentarfilm, ich würde allen was zeigen, bloß nicht meinen Eltern«. Es ist in dem Sinne also eine Intervention von außen, die sich dann aber verselbständigt und