

Neonazismusses mit Hilfe suggestiver filmischer Mittel den Bordsteinkick als solchen zum Gegenstand emotionalen Rausches macht und den Täter letztlich sogar ästhetisch heroisiert – dieser wendet sich in Zeitlupe und in leichter Untersicht mit trainiert-muskulösem nacktem Oberkörper und großem Hakenkreuz-Tattoo auf der Brust bei sphärischen Choralklängen dem Zuschauer zu, die Arme fast christusähnlich wie bei der Kreuzigung ausgestreckt, ein Anfangsmotiv wieder aufnehmend, in dem er ebenfalls in Zeitlupe rhythmisch ausschreitend direkt auf die Kamera zugeht.

Durch die Herkunft aus dem Bereich des Sports sowie durch unzählige mediale Anspielungen haftet dem »Kick« unvermeidbar die Aura des Unterhaltenden an, in dem Emotionalität und sachlicher Gegenstand nie ganz zur Deckung kommen. So oszilliert der Titel – weit über seinen einzelnen semantischen Inhalt hinausweisend – zwischen der Beschreibung einer Tat, Medienkritik, psychologischer Deutung von Gewalt, Diagnose gesellschaftlicher Vakuumsituationen u.v.m., und die begriffliche Überschreibung des Projekts versteht sich nicht als definitorische Antwort, sondern generiert andersherum Fragen. Der Titel evoziert einen Prozess, der gar nicht den Anspruch hat, zu einer abschließenden Erklärung zu gelangen, sondern die Problemstellung zu erkennen und die Auseinandersetzung mit ihr zu vertiefen.

IV.3.2.6. Exkurs: *Uckermark* von Volker Koepp und *Zur falschen Zeit am falschen Ort* von Tamara Milosevic

Angeichts der bemerkenswerten inhaltlichen Nähe zu *Der Kick* drängt sich notwendig ein Vergleich mit zwei Arbeiten auf, die direkt in der Uckermark bzw. in Potzlow selbst entstanden sind. *Uckermark* von Volker Koepp ist in demselben Jahr gedreht worden, in dem sich der Mord an Marinus ereignet hat, und setzt sich mit der gesellschaftlichen und historischen Situation genau der Region auseinander, mit der man es bei diesen Ereignissen zu tun hat. Die Arbeit von Tamara Milosevic beschäftigt sich explizit mit dem Mord an Marinus und bietet insofern die direkteste Vergleichsmöglichkeit mit Veils Produktion.

Volker Koepp gehört zu den Dokumentarfilmern, die an dem filmästhetischen Umbruch in den 80er Jahren wesentlich beteiligt waren. In der Kultivierung des Interviews, der psychologischen Porträtkunst und der Intensität historischer Spurensuche weist er deutliche Gemeinsamkeiten mit Andres Veiel auf. Auch in der ästhetischen Formsprache finden sich Parallelen. Peter Braun weist darauf hin, dass sich die »Metareflexion« über historische Narrativität und ihre konstruktivistischen Konsequenzen nicht nur im Essayfilm und im dekonstruktivistischen Experimentalfilm widerspiegeln, »sondern auch in den weit traditioneller anmutenden Dokumentarfilmen von Volker Koepp« (Braun 2004: 355). Koepp hatte schon zu DDR-Zeiten in seinen Arbeiten für die DEFA einen ausgeprägt dokumentarischen und interviewbasierten Ansatz: In Filmen wie *Das weite Feld* (1976) oder *Leben in Wittstock* (1984) verweigerte er sich einer dramatisierenden, spannungserzeugenden Handlung und ließ stattdessen mit großen Einstellungslängen und epischem Interesse am sinnlichen Detail die Protagonisten und die Landschaften, in denen sie leben, zur Geltung kommen. In späteren Filmen wie *Herr Zwilling und Frau Zuckermann* (1999), *Kurische Nehrung* (2001), *Söhne* oder *Holunderblüte* (beide 2007), mit denen er internationale Bekanntheit erlangte, hat er diese ästhetischen Qualitäten noch

weiterentwickelt. Die explizite Intention der Entschleunigung, die Auflösung chronologisch-linearer Narration zugunsten einer diskontinuierlichen Zeitstruktur und eines z.T. unverbundenen Nebeneinanders inhaltlicher Motive, der Verzicht auf Archivmaterial genauso wie auf Kommentare, ein sehr loses Grundmuster der Montage sowie die programmatische Wertschätzung von Leerstellen bringen Koepp in die Nähe zu Claude Lanzmann, Marcel Ophüls oder eben auch Andres Veiel und verleihen seinen Filmen eine Komplexität, die über die Genrekriterien einer traditionellen Geschichtsdokumentation weit hinaus geht.

Dies gilt auch für *Uckermark* (2001/02). Nach einer langen Aufnahme des fast vollen Mondes vor nächtlichem Himmel und der Titeleinblendung setzt der Film ohne jede erläuternde Exposition mit dem Dialog zwischen einem älteren Herrn und einer jungen Frau ein, die gerade einen Schalthebel umgelegt hat, den man der Stellwerktechnik zuordnet. Weder durch Namenseinblendung noch durch kommentierende Klärung des Kontextes werden die beiden vorgestellt – es bleibt völlig dem Zuschauer überlassen, seine Schlussfolgerungen über die Personen und den Hintergrund der Szene zu ziehen. In dem Dialog geht es um das drohende Ende der Bahnstation, in der man sich offensichtlich befindet und die 1994 kurz vor der Auflösung stand. Es wird deutlich, dass der ältere Herr maßgeblich daran beteiligt war, dass die Station gerettet werden und ein gewisser Umfang an Eisenbahn- und Busverbindungen erhalten werden konnte – was für die Frau wiederum die Rettung ihres Arbeitsplatzes bedeutete. Man befindet sich also sofort in einer historischen Erinnerungssituation: Mit dem Vorgang von 1994 werden die Ereignisse der Nachwendezeit und zugleich die Geschichte der DDR angesprochen und die kurz darauf erfolgende Erwähnung des Alters des Mannes – 84 – sowie seine Erinnerung an seine Fahrten 1923 reichen noch weiter zurück. Der Hinweis auf die Rettung des Bahnbetriebes ruft umgekehrt Assoziationen aktueller Versuche auf, in Richtung Zukunft an einer Verbesserung der Verhältnisse zu arbeiten. Schon die ersten Sequenzen provozieren beim Zuschauer also eine Wahrnehmung von Zeitprozessen, die Vergänglichkeit, biographischen Wandel (schon durch den Altersabstand zwischen den beiden Protagonisten) und momenthafte Entscheidungssituationen genauso wie eine Ahnung von Zukunft beinhalten.

An diese Eingangspassage werden ausgedehnte und unkommentierte Landschaftsaufnahmen montiert (0.05.05), die wiederum abgelöst werden von Bildern aus einem historischen Betrieb, der alte Haushaltsgeräte, handwerkliche und landwirtschaftliche Maschinen repariert bzw. museal restauriert (0.05.34). Es kommen Mitarbeiter zu Wort, die schildern, dass sie ihre Tätigkeit im Rahmen einer Arbeitsbeschaffungsmaßnahme ausüben und bald in den Vorruhestand gehen müssen, weil es für sie in diesem Alter (Ende 50) keine Stellenaussichten mehr gebe, die Arbeitslosenquote liege bei 20–23 %. Dagegen wird schließlich die Aufnahme einer schmalen alten Allee geschnitten, die Kamera richtet sich dabei zuletzt auf das Kopfsteinpflaster und zoomt sehr nahe an dieses heran (0.12.50) – wieder ein Bild des Alters, in diesem Fall der vergangenen Welt eines archaischen Wegebaus.

Diese kompositorische Struktur, die man mit Peter Braun als »fragmentarische Erzählform« bezeichnen könnte (Braun 2009: 80), zieht sich durch den ganzen Film. Koepp legt mehrere Motivreihen an, die von der Familie von Arnim erzählen, von dem Theaterregisseur Fritz Marquardt, von Beschäftigten in diversen, oft aussterbenden

Arbeitsverhältnissen, von zwei Bauern, die vor dem Haus sitzen und über die Vergangenheit sinnieren, und dann immer wieder von den Landschaften und der spärlichen, bisweilen ruinenhaften Architektur in ihr. Das jeweilige Motiv wird aber nie vollständig ausgeführt, sondern nach einer Weile stehen gelassen, von anderen Themen abgelöst, um erst später wieder scheinbar zufällig aufgegriffen zu werden. Wenn die Frau im Stellwerk andeutet, dass sie vielleicht nicht mehr lange an diesem Arbeitsplatz sein werde (0.00.32), andere Frauen gezeigt werden, wie sie im Rahmen einer Arbeitsbeschaffungsmaßnahme auf den Feldern nach archäologischen Überresten suchen und schildern, wie sie die soziale Sicherheit in der DDR durchaus genossen hätten und nun nach verschiedenen Ausbildungen und Berufen durch eine SAM (Soziale Arbeitsmaßnahme) ein bisschen Geld verdienen können (1.05.40), oder wenn der Geschäftsführer eines Mischfutterwerkes erwähnt, dass er 14 Mitarbeiter entlassen musste (0.43.18), dann werden diese Hinweise nicht zu einem informativen oder gesellschaftskritischen Kommentartext zusammengeführt, sondern bleiben unbeantwortet – regen den Zuschauer aber dazu an, in den Fragmenten selber eine gewisse thematische und semantische Figur aufzufinden.

Es entsteht allmählich ein erzählerisches Geflecht, in dem »die Stränge der einzelnen Menschen [...] stark miteinander verwoben sind« (Koepp 2006: 5) und eine »Synthese« aus ihnen entsteht (ebd.: 4). Mehrere Protagonisten betätigen sich in der Landwirtschaft, einige sind aus dem Westen zugezogen, in den sie in ihrer Kindheit fliehen mussten, andere waren schon immer hier, sind aber ähnlichen Schicksalsschlägen (z.B. Enteignung oder Arbeitslosigkeit) ausgesetzt gewesen. Von ganz unterschiedlichen Seiten aus werden der Staatssozialismus und die Auswirkungen kapitalistischer Inbesitznahme seit 1990 beschrieben. Kulturelle Etappen von der Romantik (v.a. Brentano und von Arnim) bis hin zu Heiner Müller greifen ineinander, ohne direkt aufeinander bezogen zu werden. Bei verschiedenen Personen geht es um den Aufbau und die Wiederbelebung verfallener Lebensumgebungen.

Ähnlich wie in *Der Kick* leuchtet dieses Geflecht sukzessive die Schichten einer Vergangenheit aus, die den historischen Boden der gegenwärtigen Uckermark bildet. Die persönlichen Erinnerungen, aber auch die materiellen Spuren der Historie dieser Region rufen einschneidende Etappen der DDR-Geschichte, der Wiedervereinigung und der Strukturveränderungen der 90er Jahre auf. Ohne je in eine vereinheitlichende und belehrende Ereignischronologie eingegliedert zu werden, unternehmen die Protagonisten in sehr unterschiedlichen Gesprächszusammenhängen Rückblicke in die Vergangenheit, die bis in das Mittelalter zurück reichen: Adolf Heinrich von Arnim (der 84jährige Herr in der ersten Einstellung) erwähnt das 22 Generationen zurück liegende Leben seines Vorfahren Wilke von Arnim, der die Burg Gerswalde errichten ließ und als Stammvater der in der Uckermark angesiedelten von Arnims gelten kann (0.38.28). Immer wieder kommt durch das Ehepaar Graf Hahn (die Ehefrau ist eine von Arnim) die bedeutende Rolle der von Arnims im 19. Jahrhundert zur Sprache, in dem z.B. der Erbauer ihres Schlosses – Friedmund von Arnim – eine Märchensammlung herausgegeben hat (1.39.26). Die Bauern (0.50.47) und von Arnim beschreiben, wie ab Mitte der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts in der Gegend systematische Aufsiedelungen betrieben wurden, die zum Bau vieler Bauernhäuser geführt haben, die heute noch die Dörfer prägen – aber auch, wie schon damals kapitalistische »Finanzhaie« Menschen

um ihren Besitz gebracht hätten (von Arnims Vater hat durch riskante Anlagen, die ihm eine Bank nahegelegt hatte, den gesamten Grundbesitz verloren). Die Schilderungen verdichten sich dann bei der Erwähnung der Zeit direkt vor und nach dem Ende des 2. Weltkriegs, von der man erfährt, dass die von Arnims 45 Großbetriebe in der Region besaßen, die ihnen in der DDR abgenommen wurden. Viele Menschen mussten fliehen – einer der beiden Bauern ebenso wie Fritz Marquardt und die Familie von Frau Hahn. Ihre Mutter konstatiert knapp: »Da ist das schon etwas schwierig, wenn man alles stehen und liegen lassen muss« (O.19.45). Durch Fritz Marquardt erfährt der Zuschauer etwas von den politischen Verhältnissen in den 50ern und von seinem heutigen kritischen Urteil über den Kommunismus (O.37.37). Die Konsequenzen der sozialistischen Ideologie werden besonders greifbar in den schmerzhaften und resignierten Erinnerungen der beiden Bauern an 1960, als ihnen durch die Zwangsenteignungen zugunsten der LPG's alles genommen wurde. Sie berichten von einem Nachbarn, der sich das Leben genommen habe, und von 11 Familien, die sofort weggezogen und z.T. nach Kanada ausgewandert seien (O.50.47). Besonders eindrücklich ist ihr Fazit: 1945 (nach der Flucht) sei alles weg gewesen, nach dem langen Aufbau 1960 dann wieder, und mit der Wende durch zweifelhafte Machenschaften der leitenden Funktionäre vor Ort zum dritten Mal (I.19.28). Die Perspektivlosigkeit der Gegenwart wird an den Schilderungen der SAM-Beschäftigten genauso deutlich wie an dem Hinweis von Graf Hahn, heute seien dort, wo vor dem Krieg und auch noch in der DDR 43 Menschen gearbeitet hätten, zwei bis drei Beschäftigte tätig – zur Bewirtschaftung von 200 ha Land brauche es heute nur noch eine Arbeitskraft (I.04.18).

Nach eigener Aussage montierte Volker Koepp seine Interviewsequenzen durchaus chronologisch in der Reihenfolge, in der er die Gespräche geführt hatte (Koepp 2006: 5). Aufgrund der Vielzahl unterschiedlicher Interviewpartner wird die Gesamtdarstellung im Moment der Verschränkung der Gesprächssequenzen dann aber doch diskontinuierlich: »Ich bringe die Aussagen der Menschen, die ich befragt habe, zunächst in keinen bestimmten Sinnzusammenhang« – nicht inhaltlich, sondern »über die Bildmontage ergeben sich dann plötzlich doch wichtige und erstaunliche Bezüge, die man, wenn ich anders vorgehen würde, niemals erkennen würde« (ebd.). Die eher zyklische als lineare Erzählstruktur – die Motive kehren wiederholt zum Anfang zurück – entspricht dem Prozess der Erinnerung, wie er in der vorliegenden Arbeit wiederholt charakterisiert wurde. Die Landschaftsaufnahmen in ihren langen Einstellungen, einige Gesprächssequenzen, alltägliche Vorgänge wie Feldarbeit, Kaffeetrinken der Alten, Schlittschuhlaufen der Kinder oder Brombeerpflücken verorten die Darstellung immer wieder in der Gegenwart, bis dann erneut – meist von Fragen Koepps angestoßen – die Erinnerungen der jeweiligen Gesprächspartner einsetzen. Diese Erinnerungen bereiten sich durch erste vordergründige Dialogpassagen vor, werden wieder fallen gelassen, um neu anzusetzen, sich tastend dem erinnerten Gegenstand anzunähern und ihn schließlich entscheidend zu konturieren – bis schlagartig existenzielle historische Zusammenhänge ans Tageslicht kommen: die Bedeutung der Uckermark für die literarische Kultur des 19. Jahrhunderts, die antisozialen Mechanismen einer profitorientierten Wirtschaftsordnung, die Herausforderungen eines wiedervereinigten Deutschlands.

Ein herausragendes Beispiel für diese Korrespondenz von filmischer Struktur und psychologischem Erinnerungsprozess ist das Interview mit den beiden Bauern, die in

ihrer Originalität eine ähnlich starke und sinnbildhafte Präsenz erlangen wie Herr Zwilling und Frau Zuckermann in dem berühmten gleichnamigen Film über Czernowitz. Die beiden alten Herren schildern zögerlich, eigenwillig, ehrlich und immer auch mit einer Portion Ironie die gegenwärtige Lage im Dorf, aber auch die Umsiedelung zwischen 1928 und '30, die Zwangskollektivierung, Abwanderung und schließlich die Vorgänge der Wendezeit (0.50.47 u. 1.19.28). Es wird schnell deutlich, dass sie Schweres durchgemacht haben, aber sie wollen die Erinnerungen daran eigentlich gar nicht erst aufsteigen lassen, halten immer wieder inne, verstummen, müssen durch Fragen angestoßen werden. Koepf zerteilt das Gespräch in zwei Sequenzen, die mit einem deutlichen Abstand von einer halben Stunde in den Film montiert werden. Inhaltlich würde sich gar nichts ändern, wenn die Sequenzen zusammenhängend gezeigt würden – ästhetisch ist der Unterschied aber gravierend: Indem die anderen Erzähllinien (die Schilderungen Graf Hahns, Marquardts, der SAM-Damen u.a.) in ihrer atmosphärischen und inhaltlichen Verflechtung bereits den massiven Wandel in der Lebensqualität der letzten 10 Jahre erlebbar gemacht haben, setzt der zweite Teil des Interviews mit seinen tragischen Aspekten von Verlust und Betrug auf diesem historischen Boden auf und wird in seiner Wirkung auf den Zuschauer noch deutlich gesteigert. Wenn die Darstellung zu den vor dem Haus auf zwei Plastiksesseln sitzenden kauzigen Herren zurückkehrt, entsteht durch den zwischengeschobenen halbstündigen Abschnitt ein Eindruck von Zeit, der inhaltlich durch die beschriebenen Motive verstärkt wird. Der Gehalt der Szene verdankt sich also keineswegs nur ihrem Inhalt, sondern genauso einer strukturellen Formgebung, die gezielt mit der Gestaltung von Zeitprozessen arbeitet. Bezeichnend ist auch, dass im zweiten Teil die beiden Protagonisten fast aufgefordert werden müssen, über die Vergangenheit zu sprechen. Einer der beiden macht eine unscheinbare Andeutung (»Ich hätt noch wat auf Lager«), der andere wehrt das aber sofort ab: »Ach, hör auf« (1.19.32). Der Zuschauer wird nun unmittelbar Zeuge eines Prozesses, in dem sich aus den verdrängten und verschwiegenen Erinnerungen an eine über 10 Jahre zurückliegende Situation allmählich und durch nachhaltige Widerstände hindurch ein Sachverhalt herauschält, der auch für die aktuelle Situation des Dorfes und seiner Bewohner von wesentlicher Bedeutung ist. Es geht in *Uckermark* insofern deutlich nicht um Information oder um veranschaulichende Belege einer auch ohne die Interviews zu vermittelnden historischen Wirklichkeit, sondern um den Prozess der Erinnerung und ihrer Artikulation an sich.

Geschichte als Narration: *Uckermark* ist ein originärer Beitrag zu diesem Postulat. Jenseits des avantgardistischen Experiments leitet der Film seine historische Darstellung derartig konsequent aus den Erzählungen einzelner Menschen her, dass seine ästhetische Struktur wesentlich radikaler mit dieser metahistorischen Perspektive Ernst macht als die meisten der zeitgleich entstehenden Dokumentationen. Volker Koepf verabsolutiert diesen Ansatz aber nicht. Er schreibt der historischen Annäherung auch nichtsprachliche Komponenten zu: Es sind auch die Aufnahmen von Ruinen als materielle Reste, mit denen der Film Erinnerungsprozesse auslöst, ebenso werden die Landschaften als Textur gelesen, wenn die Felder, Wiesen, Hecken, Straßen, Waldränder und Seen die Spuren menschlicher Kultivierungsarbeit wiedergeben und in der Verbindung mit der Architektur und den in ihr lebenden Bewohnern Wandel und damit Zeit erlebbar machen. Die filmische Spurensuche nimmt sowohl in der Dynamik der Gespräche

als auch in diesen landschaftlich-architektonischen Aufnahmen einen archäologischen Charakter an, und es erscheint nicht ganz zufällig, dass sich diese Qualität bis in inhaltliche Motive hinein erstreckt: Die Schwiegertochter des Grafen Hahn legt in der Dorfkirche restauratorisch das Wappen der von Arnims frei, die SAM-beschäftigten Frauen sammeln auf den Feldern Keramik-Fundstücke ein, die sie an eine Archäologin abgeben. Die konstruktive Seite der persönlichen Erzählung wird bei Koepp verbunden mit dem Gestus des Freilegens – insofern erheben die geschichtlichen Erinnerungsbebewegungen des Films durchaus den Anspruch einer Erkundung von Wirklichkeit, auch wenn deutlich signalisiert wird, dass diese sich immer im Subjekt bricht und individualisiert. Es gibt in *Uckermark* keinen »objektiven« historischen Bericht, sondern Sichtweisen des Einzelnen. Damit werden die Protagonisten des Films zu eigenständigen Subjekten, die Ziel und nicht Instrument der Darstellung sind. Es handelt sich bei ihnen nicht um Sprachorgane der Aussageintention des Autors, sondern um Erkenntnispartner.

Genauso wie bei Andres Veiel bildet die Geschichte das »Gravitationszentrum« der filmischen Arbeit Koepps (Braun 2004: 352). In mehrfacher Hinsicht sind die Ansätze der beiden Künstler miteinander verwandt. Beide interessieren sich für die Menschen und ihre Biographien, aus denen Geschichte hervorgeht, und reduzieren sie nicht auf ihre Rolle als illustrierende oder beglaubigende Stichwortgeber. Beide arbeiten aber auch heraus, wie die Einzelbiographie erst im Verhältnis zu anderen Biographien die überindividuellen historischen Entwicklungsprozesse sichtbar macht. Peter Braun resümiert im Hinblick auf Koepp: »Die Filme Koepps begnügen sich jedoch niemals mit einem Protagonisten, sondern setzen durch die Montage mehrere Protagonisten in Beziehung zueinander. Aus der Unterschiedlichkeit der Erinnerungen ergibt sich so ein mehrperspektivisches Bild, das die Grenzen der individuellen Erinnerungsfähigkeiten übersteigt« (Braun 2004: 363) – dies liest sich auch wie ein Kommentar zum ästhetischen Verfahren in *Black Box BRD* und in *Der Kick*.

Genauso aufschlussreich sind allerdings auch die Unterschiede dieser Ansätze. Der Auslöser für die Produktion von *Der Kick* und zugleich dessen erzählerisches Zentrum ist ein einzelnes dramatisches Ereignis – alle Szenen kreisen um diesen einen tragischen Augenblick und hängen auch untereinander mit ihm auf differenzierte Weise zusammen. Der Mord in Potzlow ist ein aktuelles Geschehnis, dessen Darstellung eine unmittelbare politische Relevanz erhält. Sie versteht sich als Intervention in die gegenwärtigen gesellschaftlichen Verhältnisse.

Uckermark erhebt diesen Anspruch nicht. Zwar werden sehr aktuelle, z.T. brisante gesellschaftliche Problemstellungen angesprochen (Übervorteilungen in der Wendezeit, Arbeits- und Perspektivlosigkeit, Existenzängste, die Aushöhlung einer vormals lebendigen Kultur u.v.m.), trotzdem beschränkt sich die Darstellung auf eine ruhige, fast kontemplative Beobachtung der Verhältnisse. Während *Der Kick* durch den schrittweisen Nachvollzug der Tatnacht und die unterschiedlichen Erinnerungen an die jeweiligen biographischen Vorgänge, die auf diese Nacht zulaufen, letztlich eine dezidierte Handlungsstruktur erkennen lässt, stellt Volker Koepp Schauplätze zusammen, die für sich Aspekte von Handlungsvorgängen aufweisen – man denke an den Aufbau des verfallenen Schlosses und der Landwirtschaft durch die Hahns, an das Engagement Adolf Heinrich von Arnims oder an die Tätigkeiten im Rahmen diverser Arbeits-

beschaffungsmaßnahmen –, untereinander aber nicht durch einen direkten Ereigniszusammenhang verbunden sind. An die Stelle von Entscheidungssituationen, Auseinandersetzungen, Eskalationen o.ä. treten mit wenigen Ausnahmen die Landschaften und die eher längerfristigen Bewegungen von Lebensläufen und regionalen Entwicklungen. Diese Perspektive, mit der Volker Koepp sich der Geschichte annähert, erinnert an Fernand Braudels Begriff der »Longue durée«, die er in seiner epochemachenden Schrift *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II.* (Paris 1949) von der »Moyenne durée« und dem »Événement« absetzt: Sie umfasst die langsamen, sich über Jahrhunderte erstreckenden Rhythmen der Geschichte, in denen die Menschen stark mit den räumlichen Verhältnissen ihrer Kultur verbunden sind und weniger in ihren individuellen Handlungen als vielmehr in den kollektiven gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Strukturen an mentaler historischer Entwicklung teilnehmen. Das »Événement« hingegen beschreibt die klassischen Inhalte der Ereignisgeschichte, die sich oft nur in Tagen oder Wochen vollzieht und sich wesentlich stärker aus individuellen Protagonisten, Impulsen und Taten herleitet. Braudels Unterscheidung impliziert den Standpunkt, dass diese flüchtige Ebene des »Événements« erst durch die elementaren Prozesse der »Longue durée« erklärt werden kann. Ganz ähnlich erscheinen bei Volker Koepp die bewegten Ereignisse der letzten Jahrzehnte wie eingebettet in einen größeren kulturellen und geographischen Zusammenhang, der dem Ereignis seine Brisanz nimmt und es einem weiter gespannten Entwicklungsbild unterwirft.

Die Landschaften, die *Uckermark* ausmisst, erscheinen in dem Film nicht als idyllisches Dekor, vor dem die Menschen präsentiert werden, sondern sie bilden selber einen Teil des historischen Zusammenhangs. Koepp betont: »Die Landschaft wird im Film nicht willkürlich verwendet, sondern taucht immer dann auf, wenn sich eine sinnvolle Verquickung mit den auftretenden Menschen ergibt. Somit ist die Landschaft nicht nur Landschaft per se, sondern Teil des Lebens« (Koepp 2006: 6). Damit erfährt der untersuchte geschichtliche Zusammenhang aber unweigerlich eine Vertiefung in eine fast zeitlose, dauerhafte Dimension historischer Wirksamkeit, die über die momenthaften Ereignisse weit hinausgeht. Wenn Peter Braun resümiert, die Landschaften würden auf diese Weise bei Koepp zu einem »Medium des Gedächtnisses«, das die unsichtbaren Spuren der Geschichte freilege und eine zweite, darunterliegende Schicht als »melancholische Geographie« offenlege (Braun 2009: 71f.), dann verweist er letztlich auf diese Ebene eines das Individuelle übersteigenden und den äußeren Vorgängen zugrundeliegenden strukturellen Bedingungsgeflechts. *Uckermark* evoziert in diesem Sinne Erinnerungsarbeit: »Als Zuschauer beobachten wir diese Prozesse des Erinnerns, des Hervor- oder Heraushebens alter, lange verschütteter Bruchstücke der früheren Lebenswelt« (Braun 2004: 363), Koepps geschichtliche Spurensuche umfasst Bereiche, »die im Bewusstsein der Menschen nahezu verschwunden waren« (Schreiber 1996:162).

Dieser Ansatz gerät leicht in die Gefahr, das »Événement« zu unterschätzen, die augenblickhaften, am Individuum hängenden Entscheidungsqualitäten historischer Ereignisse zu übersehen und den Menschen zugunsten anonymer Strukturen aus dem Blick geschichtlicher Ursachenforschung zu verlieren. So fällt tatsächlich auf, dass *Uckermark* im Unterschied zu den Arbeiten Andres Veiels die spezifischeren gesellschaftlichen Vorgänge in der Region bzw. in der Zeit überhaupt weitgehend ausspart. Die Bilder bleiben z.T. beschaulich, und an einzelnen Stellen wird die Annäherung

an die Menschen privat, sodass ihre gesellschaftliche und historische Tragweite nicht sichtbar wird: Die Schilderung der ersten Begegnung von Arnims mit seiner späteren zweiten Frau (1.12.57) ist interessant, aber wenig relevant für eine Betrachtung des geschichtlichen Zusammenhangs, und auch das Porträt der Schwiegertochter der Hahns (1.34.59) beleuchtet nur noch die innerfamiliären Motive der betreffenden Personen. Die in *Der Kick* geschilderte Brisanz der politischen und moralischen Zustände in Potzlow, die scharfe Kritik des Staatsanwaltes an der inneren Verwahrlosung der Bewohner, die Äußerungen des Pfarrers über den Neonazismus, die sozialen Konflikte, die Szenarien von Krankheit, Alkoholismus, Gewalteskalation etc. findet man in *Uckermark* nicht. In Koepps Film begegnet dem Zuschauer ein durchgehender Grundton der Melancholie, aber nicht die Dramatik aktueller Krisenbewältigung. Während Veiel auf eine Thematisierung der fernerer Vergangenheit verzichtet, obwohl diese eine wesentliche Grundlage für die historische Situation der Region bildet, vermeidet Koepp den letzten Schritt einer Gegenwartsanalyse. Es ist bezeichnend, dass das eine Projekt die Tragödie einer Gruppe junger Menschen sowie die Frage nach der Zukunft der heranwachsenden Generation thematisiert, während das andere Projekt diese nur ganz kurz und von ferne streift: Man sieht auf dem winterlichen Kirchplatz kaum unterscheidbar eine kleine Gruppe von Mädchen vorbeigehen (1.38.29) und am Ende auf dem zugefrorenen See drei Kinder Schlittschuh laufen (1.42.26) – Jugend verliert sich hier geradezu in der Totalen. Nur in einer fast peinlich gestellten Szene trifft ein etwas verschlafen wirkender junger Mann, der sich gerade in der Initiative »Vierte Welt« engagiert und eine Ausbildung vor sich hat, auf Herrn von Arnim, der ihm sitzend einige moralische Grundsätze und Lebensratschläge auf den Weg gibt und seine Freude darüber zum Ausdruck bringt, ihm mit einer Wohnung aushelfen zu können (1.25.43). Alle Beteiligten der Szene – auch der sich mit Fragen deutlich einmischende Koepp – sind sich einig über die Fragwürdigkeit des Auftretens anderer Jugendlicher im Dorf, die mit etwas weniger langen Haaren »an der Bushaltestelle herumstehen« (1.30.19). Das bleibt in *Uckermark* der einzige Hinweis auf die Problematik von Jugend und Rechtsradikalismus an diesem Ort und in dieser Zeit (fast gleichzeitig ereignet sich der Mord in Potzlow). Stattdessen sind es immer wieder alte Leute, für die Koepp sich interessiert – inkorporierte Vergangenheit, die aber bisweilen die Gegenwart verliert. Der filmische Erinnerungsprozess erfährt dabei seine Motivation nicht immer aus den Fragestellungen heutiger Zeit – die archäologische Sympathie für die »Longue durée« eröffnet große und wichtige historische Perspektiven, gerinnt phasenweise aber auch zur Nostalgie.

Zur falschen Zeit am falschen Ort von Tamara Milosevic (2005) Eine völlig andere Uckermark begegnet dem Zuschauer in der knapp einstündigen Dokumentation *Zur falschen Zeit am falschen Ort* von Tamara Milosevic. Mit ihrer Abschlussarbeit an der Filmakademie Baden-Württemberg kommt die Absolventin Viels *Der Kick* thematisch sehr nahe. Die Exposition des Films bildet die – übrigens von Markus Lerch verlesene – Anklageschrift, in der der Tathergang am 12./13. Juli 2002 in Potzlow beschrieben wird. Ausgangspunkt der Arbeit ist also ebenfalls der Mord, wieder geht es um eine Aufarbeitung des schrecklichen Ereignisses und eine Untersuchung der Verhältnisse, die ihm zugrunde liegen. In Matthias Muchow und seinem Vater Torsten begegnen wir zwei Protagonisten, die

auch in *Der Kick* eine wesentliche Rolle spielen, auch wenn in der Filmfassung der Vater keine Erwähnung findet.

Gegenüber *Uckermark* von Volker Koepp zeichnet sich *Zur falschen Zeit am falschen Ort* durch ein ungleich größeres Interesse für die aktuellen gesellschaftlichen Konfliktlinien der Region aus. Die inhaltlichen Berührungspunkte sind genauso wie gegenüber *Der Kick* frappierend: Am Ende der Dokumentation begleitet die Kamera Matthias bei seinem Gang in das Jugendheim in Gerswalde, das in *Uckermark* eine Erwähnung findet (1.26.16). Hier wird das Jugendheim nun aber nicht nur peripher erwähnt, sondern bildet den bedrückenden Schlusspunkt einer sozialen Tragödie, die sich in der Biographie Matthias Muchows niederschlägt, letztlich aber die Zeitverhältnisse und die gesellschaftlichen Strukturen dieser Region betrifft: Der durch den Mord an seinem engsten Freund traumatisierte, aber auch schon vorher sich selbst überlassene Junge wird zu Hause von seinen Eltern nicht mehr geduldet und in das Heim gebracht, damit er eine Ausbildungsstelle bekommt und – so die Auffassung der Eltern – endlich selbständig wird. In einer Reihe von Szenen wird der Zuschauer Zeuge der perspektivlosen, langweiligen und vom Alkoholkonsum gezeichneten Lebenswirklichkeit einer Gruppe von Potzlowern um den Kleinunternehmer Torsten Muchow, der zwar mit seinem Schuppen durchaus einen Raum für Jugendliche und andere orientierungslose Mitbewohner bietet, aber trotzdem resigniert wirkt. Die Darstellung dieser Szenerie und die Thematisierung des Mordes beleuchten eindringlich die schwierige, fast ausweglose Situation der Region.

Von Veiels *Der Kick* unterscheidet sich die Arbeit dadurch, dass sie in die Umstände des Mordes und dessen Ursachengeflecht so gut wie gar nicht eindringt und auch ästhetisch nicht die Radikalität der gleichzeitig mit ihr entstehenden Theater- und Filmproduktion aufbringt. Die Mordtat bildet durchaus eine Grundlage für die Untersuchung, diese selbst beschränkt sich aber letztlich auf ein Porträt der Familie Muchow, in dem sich die Tragödie Marinus Schöberls ein Stück weit spiegelt. Hier macht sich sicherlich die Problematik geltend, dass die Dorfbewohner sich öffentlich nicht mehr äußern wollten und einer medialen Aufarbeitung des Vorgefallenen kategorisch verweigerten. Tamara Milosevic hat den Anspruch, mit der Kamera den Ort und die Menschen abzubilden, und geht dementsprechend auch in und vor den Stall, in die Straßen und zu den Menschen, der personelle Radius ihrer Darstellung muss damit aber auf wenige Gesprächspartner beschränkt bleiben. Dieser Sachverhalt wirft noch einmal ein Licht auf die soziale Leistung Veiels, einen Zugang zu den Menschen gefunden zu haben, die direkt mit der Tatnacht verbunden waren – genauso aber auf die ästhetische Entscheidung, auf die Kamera zu verzichten.

Zur falschen Zeit am falschen Ort ist im Unterschied zu *Der Kick* eigentlich die Weitererzählung der Ereignisse von Potzlow. Sie stellt weniger eine historische Analyse als ein Psychogramm eines einzelnen Menschen dar, der ebenfalls ein Opfer der Verhältnisse dieses Ortes wurde. Die Biographien der Schönfelds, die Hintergründe der Tat usw. bleiben im Dunkeln, an dem weiteren Schicksal Matthias Muchows werden aber wesentliche gesellschaftliche Zusammenhänge ablesbar, die auch die Katastrophe vom Juli 2002 beleuchten. Während der Polizist Peter Feike die Antwortlosigkeit der Dorfbewohner angesichts der Mordtat schildert und letztlich die Verantwortung bei den Eltern sucht, die heutzutage ihre Kinder viel zu sehr vernachlässigten (05.07 u. 13.59), weist

Torsten Muchow diese Kritik zurück und bezeichnet als wesentlichen Faktor für die problematischen sozialen Zustände die seit der Wende veränderten Lebensverhältnisse, die angesichts des kapitalistischen Leistungsdrucks keine Zeit mehr für den Mitmenschen ließen – ohnehin sei man unter dem alten politischen System nie zur Selbständigkeit erzogen worden (14.31). Den enormen Druck beschreibt auch Peter Feike (15.41), weder er noch Muchow lassen dabei an irgendeiner Stelle Selbstkritik durchklingen. Stattdessen reihen sich in der Darstellung nun Szene an Szene, die in der so harmlosen Profanität des Potzlower Lebensalltags auf unfreiwillige Weise wie eine unheimliche Wiederholung der im Kontext des Mordfalls bekannt gewordenen Zustände erscheinen und das nächste biographische Trauma des jungen Matthias Muchow ankündigen. Man beobachtet biertrinkende Jugendliche und Erwachsene, die in trostloser Ödnis herum-sitzen und nicht selten durch den Alkoholkonsum die Kontrolle verlieren, man erfährt von einem Bürgermeister, der nichts für das Dorf tut, und wird Zeuge eines makabren, als Gag gemeinten Schauspiels, in dem Torsten Muchow als Chirurg verkleidet und mit einem langen scharfen Messer bewaffnet in seinem Treff einen Kumpel damit bedrängt, dass er ihn jetzt kastrieren werde. Genau in der Mitte des Films – als Peripetie, die die Schilderung einer tatsächlichen Verschärfung der Lebensumstände von Matthias einleitet – wird eine Situation gezeigt, in der ein Angestellter von Muchow bei einem Ausflug an den See von den anwesenden Freunden (vor allem von Muchow selbst) verspottet und gedemütigt wird (er wird ins Wasser gezerzt, seines Handys mit einem Wurf ins Wasser entledigt und am Ende mit einer Autofußmatte behängt, 27.00). Unter höhnischem Gelächter wird dabei das Handy wieder aus dem Wasser gezogen, dem Mann hingehalten, um es dann wie bei einem Hunde-Apport erneut und noch weiter in den See zu werfen. In der nächsten Szene schildert jener Mikie, dass er sich durch das Arbeitsverhältnis in Abhängigkeit von Muchow befinde (32.22), und dieser selbst beschreibt Mikie später als verkommenen, verfressenen und verdummten Alkoholiker, der noch nicht mal mehr für die Müllabfuhr taue (35.23). Das ist die Atmosphäre, in der Matthias aufwächst, und vor allem richten sich die resignativen und distanzierten Urteile des Vaters am Ende auch gegen ihn.

Aus den Äußerungen des Vaters spricht ein tiefgreifender Fatalismus: Matthias ruhe sich auf seinem Erlebnis mit dem Tod seines Freundes aus (11.10), müsse jetzt langsam mal raus aus dem Haus (21.52), veranstalte durch sein passives Herumhängen nur »Müll« (37.11). Als Matthias dann doch mit einem Schulabschluss nach Hause kommt, der zum ersten Mal keine Fünfen und keine negativen »Benehmen«-Kommentare aufweist und ihm eine Berufsausbildung ermöglicht, sodass er glücklich feststellt: »Hab ich einmal in meinem Leben was richtig hingekriegt« (43.27), ist die Antwort des Vaters: »Und wie geht's nun weiter?«, um ihn dann mit »nö, kein Bock« nachzuäffen und seinen Umgang mit den Leuten zu kritisieren, »die ins Negative gehen« (44.35). Schließlich entscheiden sich die Eltern dazu, ihn in das Jugendheim in Gerswalde zu schicken – die Mutter kommentiert diesen Schritt mit den Worten: »Da sind ja noch mehr solche Chaoten. Is halt für solche, die nich wollen [...]. Endlich is er weg« (50.25). Ihr Mann resümiert schließlich auf die Frage hin, ob er etwas falsch gemacht habe, dass es seine Frau gewesen sei, die sich immer wieder eingemischt habe: »Ach lass doch mal, ach lass doch mal«, seine Auffassung sei eine andere: »Jungs müssen immer 'n bisschen härter

rangenommen werden wie Mädchen« (51.59). Auf diese Aussagen folgt dann die Fahrt der Muchows zum Jugendheim.

Hinter einigen der zitierten Antworten und hinter manchem Grinsen vernimmt man eine uneingestandene Scham und ein Wissen um die provozierende Einseitigkeit der Aussage, und dennoch bestätigen die Maßnahmen und auch das Verhalten anderen Personen gegenüber diese Haltung. Es wird deutlich, dass Matthias an ähnlich tiefgreifenden Verletzungen und Einsamkeiten zu leiden hat wie Marinus und auch die Täter. Tamara Milosevic montiert recht unspektakulär Interviewpassagen aneinander, durchsetzt von Aufnahmen der Landschaft und des Ortes, und dennoch wird mit diesen zunehmend bedrängenden Szenen eine geradezu dramatische Signatur freigelegt. Die Alltäglichkeit der Vorgänge entpuppt sich als Maske für ein brisantes pathologisches Hintergrundgeschehen, das vor der Monstrosität des Mordes an Marinus Schöberl zu verblassen scheint, bei näherem Hinsehen aber einen beunruhigenden Zusammenhang mit ihm aufweist. Es zeigt sich, dass die Traumatisierung durch den Mord an seinem Freund nicht die Ursache von Matthias' Schwierigkeiten ist, sondern als Ausdruck desselben Problemgeflechts aufzufassen ist wie die Tat selbst. Dies herausgearbeitet zu haben ist das Verdienst der Abschlussarbeit. Trotzdem ist nicht zu übersehen, dass sie dort stehen bleibt, wo eine Untersuchung der Gründe für diese Zustände in Potzlow nun historisch einsetzen würde.

Der Einsatz der Kamera ermöglicht bestimmte Eindrücke, auf die Andres Veiel durch seine Entscheidung zur konsequenten Verfremdung verzichten muss: Die Bilder vom Stall und von der nächtlichen Straße, die Marinus auf dem Weg in seinen Tod mit den anderen drei Jungen passiert haben muss, materialisieren den Tathergang und verleihen der Darstellung einen bedrückenden Realitätscharakter. Auch die Möglichkeit, Matthias Muchow so direkt und spontan in seinen Regungen, Empfindungen und Äußerungen wahrnehmen zu können, erzeugt eine Verbindlichkeit der Auseinandersetzung mit den Potzlower Ereignissen, durch die Tamara Milosevic durchaus ein Zugang zu der Thematik gelingt. Darüber hinaus provozieren die eingeschobenen Landschaftsaufnahmen, die z.T. sehr an die Bilder Volker Koepps erinnern, zu Reflexionen über den kaum begreiflichen Widerspruch zwischen landschaftlicher Schönheit und den sozialen Wirklichkeiten der Region. Dieser Widerspruch war ja einer der Ausgangspunkte für Andres Veiel bei seiner Annäherung an die Vorgänge in Potzlow (Veiel 2005a: 00.25) – in das Theaterstück kann er die Landschaft aber nicht integrieren. Während Koepp angesichts der Faszination für die Landschaft die aktuellen Ereignisse in den Hintergrund treten lässt und Veiel die Landschaft verliert, weil er diese Ereignisse bearbeiten will, bezieht Tamara Milosevic beide Ebenen aufeinander und deutet mit der Schilderung der handgreiflichen Unvereinbarkeit von Idylle und gesellschaftlichem Konflikt an, wie weit sich Natur und Mensch voneinander abgelöst haben.

An *Zur falschen Zeit am falschen Ort* bestätigt sich dennoch die Schwierigkeit, die eigentlich thematisierte menschliche Katastrophe mit der Kamera abzubilden. Die Aufnahmen des Films bleiben letztlich doch an die Außenseite des Geschehens gebunden – die unsäglichen Abgründe im Moment der Tat vermitteln sich wesentlich stärker über die sprachlichen und szenischen Verdichtungen in *Der Kick* als über die dokumentarische Visualisierung: Die Jauchegrube ist als solche in Milosevics Aufnahmen nur ungenau zu erkennen, Wetterverhältnisse, physische Details wie verrottetes Holz, abge-

platzter Putz, ein beschädigtes Tor, sich im Winde wiegende Äste oder Unkrautwuchs überlagern die Bilder von dem in der Anklageschrift dargestellten Geschehen und die Symbolik des Ortes. Durch die Komplexität der optischen Signale wird man als Zuschauer eher abgelenkt und kommt an die Abläufe der Tat kaum heran. Es sind eher die durch die ästhetische Gestaltung in der Einbildungskraft des Zuschauers hervorgerufenen Eindrücke als die durch die Kamera abgebildeten Bildinhalte, die hier die historische Imagination ermöglichen und damit den Erinnerungsprozess intensivieren.

IV.4. *Wer wenn nicht wir* (2011)

In seinem ersten Spielfilm führt Andres Veiel seine Auseinandersetzung mit der RAF-Thematik unter ganz anderen ästhetischen Voraussetzungen fort. Der Anstoß zu *Wer wenn nicht wir* erfolgte noch in einer Phase, in der die Arbeit an *Black Box BRD* nachklang. 2002 war die Buchpublikation zu dem Film erschienen, in der Veiel noch einmal schriftstellerisch eine Reihe von Aspekten des Themas weiterverfolgt und vertieft hatte. Ein Jahr später erhielt er von einer Fernsehredakteurin den Hinweis auf Gerd Koenens soeben veröffentlichte Studie *Vesper, Ensslin, Baader – Urszenen des deutschen Terrorismus* (2003). Veiel war von den Darstellungen Koenens fasziniert. Eigentlich wollte er sie nur zur Kenntnis nehmen, um der Redakteurin, die ihm einen Film dazu nahegelegt hatte, zu antworten, dass bei dem Thema für ihn nichts mehr zu sagen sei – nach der tatsächlichen Lektüre rief er aber sofort bei Koenen an, weil ihn interessierte, wie er so viele unbekannte, für ihn ganz neue Materialien ausfindig gemacht habe, »eigentlich ging der Film da schon los«, resümiert Veiel (Veiel 2011b: 01.20). An anderer Stelle erinnert er sich: »Ich las das Buch [...] und war in dem Moment überzeugt: Ich muss diesen Film machen« (Veiel 2011a: 01.22).

Das Erkenntnisinteresse Andres Veiels hinsichtlich der Antriebe der 68er-Bewegung und der RAF war mit seinen bisherigen Arbeiten keineswegs erschöpft, sondern erhielt mit den unbekannten Dokumenten und den Fragen, die sie aufwarfen, neue Nahrung. Auch bei diesem Projekt folgte Veiel nicht einem einmal formulierten, bewährten darstellerischen Konzept, sondern ausschlaggebend waren für ihn erneut die konkreten Gegebenheiten, die ihre spezifische Formfindung erforderten. Er entschied sich erstmalig für das Format des Spielfilms. Ausgangspunkt waren ursprünglich wieder neben der Lektüre unterschiedlichster Dokumente Interviews mit Zeitzeugen: Koenens Arbeit gab den Anstoß zu intensiven eigenen Recherchen, aus denen am Ende Gespräche mit insgesamt 40 Personen hervorgingen, zu denen Verwandte genauso gehörten wie Freunde, Klassenkameraden und andere Wegbegleiter Ensslins, Baaders und Vespers (Peitz 2011). Bei der Frage nach der ästhetischen Verarbeitung des Materials stieß er im Unterschied zu *Black Box BRD* an eine Grenze. Einige der Zeitzeugen, die z.T. zum ersten Mal überhaupt zu ihren Erlebnissen befragt worden waren, waren nicht bereit, vor der Kamera zu sprechen (ebd.). Diese Schwierigkeit bestand z.T. auch schon bei *Black Box BRD* – vor allem bei Birgit Hogeferd –, allerdings nicht in diesem Ausmaß. Dokumentarismus ist an die Zitierbarkeit originalen Materials gebunden – wenn nicht genügend empirische Aufnahmen zur Verfügung stehen, kann der betrachtete