

tens so intensiv wie bei den Interviewsequenzen die »mnemische Energie« der nachgespielten Gesprächssituationen auf ihn überträgt.

IV.3.2.3. Zeit

Auch *Der Kick* zeichnet sich durch eine komplexe Gestaltung von Zeitstrukturen aus, die maßgeblich für die vom Film angestoßenen historischen Erinnerungsprozesse sind. Die äußerst intensive Bewegung in mindestens drei wirksame Vergangenheitsschichten verdankt sich einer Komposition, die durch die Montage und eine zeichenhaft verdichtete Auswahl bestimmter geschichtlicher Schlaglichter ein sehr differenziertes und dynamisches Geflecht zeitlicher Rezeptionsprozesse veranlagt.

Ein wesentliches Strukturelement in *Der Kick* ist die Verschränkung einer chronologischen Ereignisabfolge, die mit Hilfe der den Tathergang sukzessive rekonstruierenden Verhöre dargestellt wird, mit einer gegenläufigen Reihung von Erinnerungen, die sich von der Gegenwart aus rückwärts in zeitlich immer entferntere Situationen der Vergangenheit erstrecken. Auch dies geschieht aber keineswegs linear, sondern unterliegt Sprüngen, Parallelisierungen, Unterbrechungen usw., sodass der Zuschauer in die Bewegung einer vorwärts gerichteten, allmählich weiterschreitenden Kontinuität hinein ständig zu unerwarteten, unsystematischen und sich dennoch zu einem Zusammenhang verbindenden inneren Umwendungen und Imaginationsprozessen genötigt wird.

Schon die erste Szene ist Programm. Sie enthält eine Erinnerung: Jutta Schönfeld schildert die Momente, in denen die Tat ihrer Söhne öffentlich wurde und die »Lawine« (N. Fischer 2009: 47) der Journalisten über sie hereinbrach. Ihr Bericht ist selbst eine gestaffelte Bewegung durch verschiedene Etappen der Ereignisse. Zuerst schildert sie, wie die Nachbarn reagiert haben und auch Freunde nicht bereit waren, der Familie Unterschlupf zum Schutz vor den Medien zu gewähren. Darauf folgt eine Erinnerung an die Nacht des 12. Juli (0.02.52), in der Jutta Schönfeld im Krankenhaus lag und von Ahnungen bedrängt wurde, obwohl die Tat noch gar nicht geschehen war. Schon den Anfang des Films markiert also eine Erinnerungsbewegung, die sich schrittweise rückwärts in die Vergangenheit erstreckt. Die Tat selber wird nicht chronologisch eingeführt, sondern Gegenstand eines Rückblickes. Verstärkt wird dieser Effekt durch die Tatsache, dass direkt an die Szene die Schilderung der Mutter des Opfers – Birgit Schöberl – montiert wird (0.03.17) und sie mit einem Datum einsetzt (dem 12. Juli), also den Duktus historischer Faktizität unterstreicht. Auch diese Einstellung betont explizit den Erinnerungscharakter der den Film eröffnenden Darstellung.

Jetzt erst erfolgt sehr hart und unvermittelt der Einstieg in die Rekonstruktion der Tat durch die Verhöre. Bezeichnenderweise vollzieht sich dieser Einstieg durch eine Massierung faktischer Datenfeststellung: Der Verhörende fragt Marcells Name, Geburtsort, Beruf, Geburtsdatum und schulischen Abschluss ab, um dann Datum und Uhrzeit der Vernehmung festzuhalten. Damit verankert Veiel die Vorgänge mit der Autorität der empirischen Tatsächlichkeit in Zeit und Raum. Er verweist auf den psychologischen Sachverhalt, dass sich Erinnerung in der Regel am konkreten physischen Detail entzündet und durch gegenwärtige Lebensstatsachen motiviert ist.

Darauf antwortet seine Ästhetik: Durch die Montage wird der Zuschauer zuerst an einem Erinnerungsprozess beteiligt, der ihm die existenzielle Dimension der Ereignisse vermittelt und Fragen aufwirft. Wenn er dann auf das Verhör mit seiner unumstößlichen Faktizität gestoßen wird, erhält dieses die Qualität einer unumkehrbaren Wahrheit, die eine erinnernde Erkenntnissuche verlangt. Die Szenenabfolge erweist sich als ein analytischer Prozess, in dem ein verborgener, dunkler Zusammenhang allmählich durch eine Rückbewegung in die Vergangenheit ans Tageslicht gehoben wird. Das Verhör wird aufgeladen mit Bedeutung, weil man durch die vorangestellten Erzählungen seinen Kontext kennt.

Die Montage der weiteren Szenen bestätigt das Motiv, durch chronologische Brüche und handlungslogisch unverbundene Einstellungen solche reflexiven Bewegungen beim Zuschauer auszulösen, die verschiedene Zeitstufen miteinander in Beziehung setzen, verborgene Zusammenhänge aufspüren etc. So enthalten z.B. die Schilderungen von Achim Fiebranz in der nächsten Szene (0.07.24) zunächst eine autobiographische Erinnerung an die eigene Schulzeit, die dann übergeht in die Erzählung von den gemeinsamen, von ihm stark angeregten Unternehmungen (vor allem dem Bau von Kanus) mit Marinus und seiner Freundin, bis die letzten Äußerungen schließlich die Tatnacht beschreiben. Die Sequenz wird vorbereitet durch den im Verhör vorgebrachten Bericht Marcells, wie er mit den Freunden am Abend vor der Tat zu Fiebranz gefahren sei. Die Montage der Äußerungen Fiebranz' wirkt insofern wie ein verifizierendes »Heranzoomen« an die Ereignisse – um dann aber genau diese Erwartung zu unterlaufen und die vorgegebene Zeitebene zugunsten einer Erinnerung an viel frühere Vorgänge zu verlassen. Damit wird an die Stelle eines aktuellen und chronologischen Tatsachenberichts eine biographische Zeitbetrachtung gerückt, die die Reflexionen des Zuschauers sofort zu Erinnerungsprozessen veranlasst, die eine autonome Erzählfigur inaugurieren, anstatt protokollarisch den Tathergang abzubilden. An die Stelle des Berichts tritt ein Bild – die Folge ist die Vertiefung der Ursachenforschung ins Zeitliche hinein. Der Zuschauer realisiert, dass es Gründe für den Ort geben kann, an dem die Katastrophe ihren Ausgang nahm: Er trifft hier auf das Milieu einer durch Arbeitslosigkeit und Alkoholismus geprägten Ödnis. Fiebranz hatte mit seinen Aktionen durchaus gegen die drohenden Vakuumsituationen angekämpft. Für einen kurzen Moment blitzt hier bereits die Physiognomie einer Tragik auf, die die Ereignisse wie ein roter Faden durchzieht: Fiebranz' liebevolle Zuwendung zu den Jugendlichen wirkt fast rührend und auch seine klare Ansage gegen irgendwelche Entgleisungen klingt glaubhaft, und dennoch fließt hier der Alkohol und keimt zwischen Fernsehen, Kartenspiel und Mensch-ärgere-dich-nicht eine verhängnisvolle Langeweile, und auch Fiebranz ist nicht frei von Ausbrüchen enthemmter Gewalt.¹⁹

In diesem Sinne wechseln sich im weiteren Verlauf des Films regelmäßig unterschiedliche Zeitebenen ab: Der Gegenwartscharakter des Plädöyers des Staatsanwaltes, der Verhöre, der Rede des Pfarrers u.a. wird immer wieder durchbrochen von Passagen,

19 Was im Film andeutungsweise anklingt, belegt eine nur in der Theaterfassung enthaltene Szene, in der Fiebranz als Reaktion auf ein Fehlverhalten Marcos diesen brutal zusammenschlägt und auf entwürdigende Weise für über eine Stunde in eine Kiste sperrt (siehe Veiel 2007: 46-48).

die den Zuschauer in länger vergangene, sich aus dem Handlungsgeschehen heraushebende Zeitschichten hineinführen, untereinander aber auch in keinem linearen, kausallogisch oder zeitlich zusammenhängenden Kontinuum stehen. Die Rede des Pfarrers von den »unmenschlichen Kreaturen«, den »Feinden der Liebe« und »verkommenen jugendlichen Glatzentägern« (0.32.31) wird direkt mit der Erinnerung Marcells an einige schöne Erlebnisse aus seiner Kindheit, aber auch an den ersten Schnaps mit 11 Jahren, den ihm sein Großvater eingesehen hat, kontrastiert (0.32.54). Die Erinnerung eines Erziehers an den Dialog mit Marcel über seinen älteren, inhaftierten Bruder wird unvermittelt abgelöst von Marcells eigenen Äußerungen, in denen sich die Angst artikuliert, die er vor Marcos Entlassung hatte (0.42.10). Daran wird wiederum die Stellungnahme Heiko Gäblers, eines Neo-Nazis und Freundes von Marco, montiert, die in ihrer harten, apodiktischen, fast regungslosen und inhaltlich aggressiven Diktion (es wird die Abschiebung von Ausländern und ein »deutsches Denken« gefordert) die Darstellung in die unmittelbare Gegenwart zurückgeholt (0.43.14). Der »Zeit-Bild«-Charakter dieser Sequenzen im Sinne Deleuzes ist auch hier evident: Auf die Erinnerung an eine Person prallt deren Auftritt selbst – Marcel wird erst durch diesen Kontrast »real« (er ist weder eine »unmenschliche Kreatur« noch das unschuldige Kind von einst), seine Vergegenwärtigung geschieht im Moment der Zeiterfahrung. Dann wird der Zuschauer durch den spezifischen Charakter des Gäbler-Auftritts wieder in die Gegenwart zurückgerissen, sodass Marcells Äußerungen als erinnerte Zeit bewusst werden können – mit dieser Erfahrung entsteht die Wahrnehmung des tragischen Prozesses, der dem Handeln Marcells am Ende zugrunde lag.

Eine ähnlich differenzierte Modulation der Zeitebenen findet sich gegen Ende des Films, als Marcos Freundin Sandra Birke ein nationalistisches Kampflied singt (1.04.04) und dann schildert, wie sie ihren späteren Freund kennen gelernt hat. Im Singen des Liedes entsteht wieder ein Moment unmittelbarer Gegenwart, denn hier wird nicht *über* etwas reflektiert, sondern gehandelt – und durch die Melodie ein starkes Sinneserlebnis erzeugt. Wenn dann der Satz folgt: »Marco saß auf Sessel bei Kumpels, das war Silvester '97 in Teltow« (1.04.33), ist es die klassische Diktion der Erzählung, die im Imperfekt, mit Zeitangabe und einem spezifischen Handlungsablauf den Zuschauer unweigerlich in den Strom eines vergangenen Ereignisses hineinnimmt, der tatsächlich mindestens sieben Jahre zurückliegt. Durch diesen Kontrast entsteht wieder eine Spannung zwischen Gegenwart und Vergangenheit, in der sich im Erleben der Zeitlichkeit auch die seelischen Nuancen von Vergänglichkeit, Verlust, Hoffnung etc. mitteilen, die mit der Liebe zu einem fernen, inzwischen zum Mörder gewordenen Partner verbunden sind. Die Erzählung wird – gerade in der Konfrontation mit dem Lied – als Erinnerungsmedium schlechthin bewusst. Indem nun aber noch eine Sequenz folgt, in der die Eltern Marcos von dessen Gewaltausbrüchen berichten, reicht die stark aus der gegenwärtigen Nähe Sandra Birkes zu ihrem Freund artikulierte Erinnerung noch weiter in die Vergangenheit hinein und legt Schichten frei, die auch dem zeitlichen Horizont der Freundin verborgen waren. Das gegenwärtige Absingen des Kampfliedes und Sandra Birkes Verhältnis zu Marco Schönfeld erfahren somit schließlich ihre Beleuchtung durch ein sehr komplexes Entwicklungsgeschehen, das auch weit zurückliegende Vorgänge betrifft.

Der Weg in das Ursachengeflecht Die stärkste historische Erinnerungstätigkeit löst *Der Kick* durch eine (von anderen Szenen unterbrochene) Reihung von Sequenzen aus, die sich aus der Gegenwart immer weiter in die Vergangenheit zurückbewegen und immer ein spezifisch geschichtliches Motiv ansprechen.

Zunächst verwebt Veiel in der ersten Hälfte des Films mehrere Beschreibungen der Lebensverhältnisse ineinander, denen die Täter, das Opfer und die Einwohner Potz lows über viele Jahre ausgesetzt waren und z.T. immer noch sind. Fiebranz schildert den Alkoholkonsum und die inhaltslosen Freizeitbeschäftigungen (0.09.41), der Staatsanwalt den »fehlenden zivilisatorischen Standard«, den er ebenfalls am Alkoholismus, aber auch an Verwahrlosung (fehlender Aufmerksamkeit der Eltern für ihre Kinder), Arbeitslosigkeit, Desinteresse und Unfähigkeit zur Empathie festmacht (0.10.54). Marcel beschreibt, wie erwähnt, selber, wie er schon mit 11 Jahren von seinem Opa – Traktorist bei der LPG – zum Schnapstrinken aufgefordert wurde und dann immer stärker zu trinken begann. Schließlich habe er Springerstiefel bekommen, die ihn wiederum (neben anderen Anlässen) einer fortgesetzten, demütigenden Gewalt aussetzten (0.34.42 und 0.40.31). Heiko Gäbler illustriert mit seinen neonazistischen und fremdenfeindlichen Betrachtungen das soziale Milieu einer Reihe von jungen Menschen dieser Region (0.43.14).

Indem Andres Veiel verschiedene Orte und Zeitpunkte ineinander verschränkt, die unverbunden sind und trotzdem deutliche Gemeinsamkeiten aufweisen, beleuchtet er den Boden, der den Ereignissen in Potzlow zugrunde liegt. Diese Diagnostik legt eine Reihe von Faktoren frei, die maßgeblich die Zeitsituation prägen: mangelnde Sinnerfahrungen durch fehlende Betätigung, Betäubung durch Alkohol und inhaltslose »Unterhaltung«, Gewalt als Ventil innerer Leere, soziale Verletzungen und Minderwertigkeitserlebnisse in Folge jener Gewalttätigkeiten. Von dieser Symptomatik aus, die bis in die Gegenwart der Interviews reicht, unternimmt der Film nun in der zweiten Hälfte (siehe die Grafik in Flad 2010: 363) den Versuch einer zeitlichen Tiefenbohrung zum Zwecke einer Analyse der Ursachen. Eine Scharnierstelle dazu ist die 29. Szene, in der Jürgen Schönfeld sich an die 60er Jahre in Potzlow erinnert (51.33). Er beschreibt die Gaststätte, die jetzt zu sei, gegenüber habe es noch eine gegeben – mit einem Kino –, in der Nähe sei ein Freilichtkino gewesen. Dann erwähnt er den großen Platz, auf dem das Erntedankfest gefeiert worden sei mit anschließendem Tanz im Saal. Im Dorf habe es außerdem zwei Lebensmittelläden gegeben, eine dritte Gaststätte, Bäcker, Fleischer, Friseur, in dessen Räumen später eine Sparkasse eingezogen sei. Auch sie gibt es nicht mehr: »Aber heute: alles nicht mehr. Von 700 Leuten von der LPG sind zwei übriggeblieben« (0.53.13). Diese Erinnerungen versetzen den Zuschauer aus einer ganz individuellen Perspektive in eine andere Welt, mit der er unweigerlich seine eigene vergleicht. Dieses Aussterben vormals lebendiger innerstädtischer Alltagskultur, zu der das Einkaufen in unterschiedlichsten Läden genauso gehört wie die Dienstleistungen eines Friseurs, einer Sparkasse oder einer Gaststätte und die sozialen Höhepunkte wie Feste und Tanzabende, ist für die Region charakteristisch, aber auch für die Entwicklung der Dörfer und Städte in Westdeutschland. In den wenigen Sätzen Jürgen Schönfelds macht sich das Erlebnis eines Wandels bemerkbar, der nicht nur eine lokale Problematik betrifft, sondern einen historischen Prozess, der sich spätestens seit den 80er Jahren in Deutschland und darüber hinaus vollzogen hat. Die »Versteppung«,

von der Andres Veiel spricht (Veiel 2005a: 05.18), wird durch diesen Erinnerungsakt wahrnehmbar als eine übergreifende Entwicklungstatsache, in der sich durch Technisierung, Rationalisierung, Globalisierung eine Verarmung regionaler Lebensvielfalt geltend macht. Zugleich spielt aber auch ein historischer Faktor hinein, der tatsächlich mit der spezifischen Problematik der DDR-Geschichte zu tun hat. Dass von den 700 LPG-Mitarbeitern nur zwei übriggeblieben sind, ist sowohl die Folge eines zuvor herrschenden fragwürdigen Wirtschaftssystems als auch der kalten und ausbeuterischen Abwicklung ostdeutscher Betriebe im Zuge der »Wende«.

Schon mit dieser ersten weiter zurückreichenden Erinnerungssequenz wird die vordergründige Erscheinungsebene der aktuellen historischen Ereignisse transparent für tieferliegende Zusammenhänge. Durch den Vergleich, also die erinnernde Bewegung *zwischen* den 60ern und heute, wird der Zuschauer aufmerksam für die Wirksamkeit gesellschaftlich-historischer Mechanismen, die durch technische Vereinheitlichung in Verbindung mit kapitalistisch motivierter Effizienz anonyme und ungerechte Sozialverhältnisse erzeugen. Diese Einsichten schließen sich dann unvermittelt mit der Erwähnung der LPG zusammen: Die LPG ruft als Schlagwort unmittelbar die Bilder sozialistischer Planwirtschaft und der hinter ihr stehenden Utopie kommunistischer Weltanschauung auf, mit ihrer »Abwicklung« geht aber auch das Klischee einher, dass dieses System von der erfolgreichen marktwirtschaftlich-demokratisch orientierten westlichen Hemisphäre besiegt sei. Diese Konnotationen mögen groß angesetzt erscheinen, in dem lokalen, winzigen Ausschnitt uckermärkischer Geschichte brechen diese Kontexte aber als konkrete Wirkungshintergründe auf.

Der historische Erinnerungsprozess bleibt aber auch bei diesem Rückblick noch nicht stehen. In der 35. Szene ist es wieder Jürgen Schönfeld, der eine Situation schildert, die auf erschütternde Weise ins innere Zentrum der Katastrophe verweist. Er erzählt, wie sein Vater ihm erst kurz vor seinem Tode mitgeteilt habe, was er als Kind gegen Ende des 2. Weltkrieges erleben musste, als die Russen in den Ort kamen: Diese seien auch in ihr Haus eingedrungen und hätten von seinem Vater verlangt, ihnen seine Uhr abzugeben. Er habe sich geweigert, auch nachdem sie versucht hätten, ihm die Uhr mit Gewalt abzunehmen. Daraufhin seien seine Frau und er vor den Augen des Kindes stranguliert worden (0.58.58).

Diese Szene macht deutlich, wie weit sich Andres Veiel mit *Der Kick* vom Dokumentarismus im naiven Sinne eines naturalistischen Abbildrealismus entfernt hat. So unbestreitbar Jürgen Schönfelds Schilderung ein Zeitzeugendokument ist, so unverkennbar ist der Anteil ästhetischer Formung durch den Autor an dieser Einstellung. Ihre Positionierung bildet den Höhepunkt einer Abfolge von Erinnerungen, die gegen die Chronologie von der Gegenwart bis in die Zeit des Nationalsozialismus zurückführt und einen stufenweisen Prozess der Aufdeckung vollzieht. Die Qualität dieser Aufdeckung und ihre Wirkung hätten sich nur schwerlich entfalten können, wenn Veiel in chronologischer Reihenfolge das Weltkriegserlebnis, die 60er, 90er usw. thematisiert hätte. Die kompositorische Figur des Films ist mit der Architektur des analytischen Dramas verwandt, das schrittweise die in der Vergangenheit liegenden Ursachen für den gegenwärtigen Konflikt enthüllt. Diese Struktur verleiht der erkenntnismäßigen Annäherung an die Geschichte ihren Gehalt. Die Erinnerung verdankt sich einer Tä-

tigkeit, die sich aktiv umwendet und zurückgeht – die in dieser Tätigkeit aufgebrauchte Kraft bildet die Grundlage, in den geschichtlichen Zusammenhang vorzudringen.

Die Einrahmung des von Jürgen Schönfeld geschilderten Ereignisses unterstreicht, dass dieser kathartische Moment der Aufdeckung eines vormals verborgenen, aber existenziell entscheidenden Sachverhalts ästhetisch intendiert ist. Andres Veiel montiert vor die Szene die ähnlich entsetzliche Schilderung Jutta Schönfelds von der extremen Demütigung Marcos im Alter von 14 Jahren, als die Familie gerade in Potzlow angekommen war (1994): Er wird von 7-8 Jungen zusammengeschlagen, gezwungen mit einem toten Aal um den Hals in den See zu steigen, sich danach auszuziehen und vor den anderen zu onanieren. Für Marco war dieser Vorfall so entwürdigend, dass er niemandem je davon erzählt hat und ihn erst die Mutter zwei Jahre später nach beharrlichem Nachfragen dazu bringen konnte, unter Tränen davon zu berichten. *Nach* Schönfelds Schilderung der Ermordung seiner Großeltern erfolgt die Wiedergabe des Verhörausschnittes, in dem Marcel beschreibt, wie Marinus auch nach dem Sprung auf den Kopf noch geröchelt habe, sodass sie ihn dann mit einem Gasbetonstein endgültig getötet hätten – auch dieses Bild ist ein Gipfelpunkt traumatischer Erinnerung. Seine direkte Verbindung mit den beiden vorangegangenen Szenen macht deutlich, dass Andres Veiel hier gezielt die über mehr als ein halbes Jahrhundert auseinanderliegenden Situationen zu dem Konzentrat eines extremen Katastrophengeschehens verdichtet, das in seiner Entsetzlichkeit die schwerste und nachhaltigste Erschütterung des Zuschauers im Stück bzw. Film auslöst und damit eine existenzielle Katharsis im eigentlichsten Sinne des klassischen Dramas provoziert.

Alle drei Szenen enthalten das Motiv des Verschweigenwollens eines schrecklichen und für die spätere Biographie ausschlaggebenden Erlebnisses. Jutta Schönfeld sagt über Marco: »Der hat sich seine Welt aufgebaut, da lässt er keinen ran« (0.58.53), Jürgen Schönfeld über seinen Vater: »Die Wut, die saß drin bei meinem Vater, das ist klar, aber der hat sich nichts anmerken lassen. Nie was gesagt, mir gegenüber nicht, nie« (1.00.09), Marcel wird im Verhör entgegengehalten: »Vorhalt: Ihre Erklärung erscheint bezüglich der Verletzung des Marinus und anderer Aussagen unglaublich. Möchten Sie Ihre Aussage diesbezüglich überdenken?« »Sie haben Recht. Nachdem ich auf den Kopf von Marinus gesprungen war, röchelte dieser noch und war noch leicht bei Bewusstsein...« (1.00.55). In allen drei Fällen befreit ein schwer errungener und durchlittener Erinnerungsmoment eine unerlöste, traumatische Erfahrung aus ihrer Verborgenheit. Die Wirkung auf den Zuschauer ist jeweils sehr ähnlich und sie provoziert die Einsicht, dass auch den entsetzlichsten Taten verborgene und dennoch existenziell virulente Ursachen zugrunde liegen, die verlangen, entdeckt und verstanden zu werden.

Angeichts der ästhetischen Komposition des Films drängt sich das Bild auf, dass die erinnernde Bewegung in die historische Vergangenheit von (Erinnerungs-)Raum zu Raum ein weiteres Tor öffnet und zu einem ursächlichen Zentrum gegenwärtiger Ereignisse vordringt. Es ist insofern nur konsequent, wenn Veiel die Schilderung Schönfelds von dem traumatischen Erlebnis seines Vaters nicht mit dem Bild der erhängten Eltern abbricht, sondern von diesem Null- und Wendepunkt aus wieder ein Stück weit chronologisch verfährt und Schönfelds sich direkt daran anknüpfende Erzählung von den späteren Leiderfahrungen des inzwischen erwachsenen Vaters mit in die Szene einbe-

zieht: 1960 wurde die Familie im Zuge der Verstaatlichung der Landwirtschaft zwangsenteignet und verlor alles, was sie sich nach dem Krieg mühevoll aufgebaut hatte.

Die drei Szenen bilden zusammen einen Kern der filmischen Aufarbeitung des Potzlower Mordes: Sie legen in der Abfolge von Weltkrieg, Zwangsenteignungen der DDR, Wendezeit und der Tat im Schweinestall 2002 Wurzeln menschlicher Gewalt frei. Durch die Verbindung dieser Szenen, die unter sich in keinem direkten kausalen Verhältnis stehen, artikuliert sich ein unterschwelliger, aber fundamentaler historischer Konflikt, der sich durch das 20. Jahrhundert hindurchzieht: ein tödlicher ost-westlicher Antagonismus, der in Hass, ideologische Zwangsvollstreckungen, Sinnverlust und Zerstörung eskaliert. Hier stößt man auf das Ursachengeflecht, das Andres Veiel anspricht (Veiel in N. Fischer 2009: A24) und dem er mit seiner Arbeit nachgehen will – nicht durch kausale Herleitung, sondern indem er den Zuschauer auf bestimmte Felder historischer Ereignisbeziehungen hinweist und auf die sich zwischen ihnen vollziehenden Prozesse aufmerksam macht. Die nicht in einen konstruktiven Zusammenhang gebrachten historischen Impulse individueller Freiheit (westlicher Liberalismus) und sozialer Verantwortung und Solidarität (Sozialismus) erzeugen Vakuumsituationen, die zu Ausgangspunkten enthemmter Gewalt werden. Diese Zusammenhänge werden im Film nicht ausgesprochen – er stellt aber die Grundlagen bereit, sie sich in einem bewussten Erkenntnisprozess zu erarbeiten.

Carola Flad weist im Hinblick auf die Szene, die Schönfelds tragische Erinnerungen enthält, auf psychologische Studien hin, die das Phänomen der »vererbten Gewalt« untersuchen (Flad 2010: 371ff.). Die Erforschung von Traumata und psychotischem Verhalten hat zu Tage gebracht, dass sich in der Familie geheim gehaltene Vorgänge unbemerkt tradieren und schließlich pathogene Folgen haben können. In nichtsprachlichen Gesten und Verhaltensweisen werden die betreffenden Erlebnisse dann aber doch symbolisch vermittelt, erzeugen Verunsicherungen und können schließlich über drei Generationen ihre zerstörerische Wirkung entfalten (ebd.: 372): »Für diese [Schädigungen] ist im allgemeinen charakteristisch, dass ihnen jeglicher Sinnzusammenhang abhanden gekommen ist. Es handelt sich vor allem um psychotische Störungen, schwere Formen des Schwachsinn und unterschiedliche Arten von kriminellem oder Suchtverhalten, die es dem Betroffenen schwer machen, sich im Leben zurechtzufinden« (Serge Tisseron in Flad 2010: 373). Verlust von Sinnzusammenhängen, gravierende Persönlichkeitsstörungen sowie Suchtverhalten liegen bei Marco und Marcel definitiv vor – die psychologische Diagnose erhellt insofern bereits ein Stück weit die Ereignisse in Potzlow. Zugleich gerät aber auch die Verzahnung psychischer Prozesse mit historischen Zusammenhängen in den Blick: Die entscheidenden Traumata sind nicht in einem rein privaten Raum entstanden, sondern erfolgen bei dem Kriegserlebnis aus einer sehr konkreten geschichtlichen Gewalteskalation und bei der brutalen Demütigung Marcos aus Vorgängen, die mit den Vakuumsituationen vor und nach der »Wende« verbunden sind (auch bei den 7-8 jugendlichen Protagonisten dieser Tat wäre zwangsläufig zu fragen, was ihrem zerstörerischen Handeln vorausgegangen ist – es geht hier nicht um altersspezifische Rängeleien). *Der Kick* verweist wie kaum ein anderer Film auf diesen Sachverhalt, dass Psychologie und Historie sehr eng ineinandergreifen, und er wirft letztlich die Frage auf, ob geschichtliche Reflexion ohne eine entsprechende Ergänzung überhaupt auskommen kann.

Für Andres Veiel ist diese Ergänzung Bestandteil seines ästhetischen Ansatzes. Charakteristisch ist in dieser Hinsicht, wie er historisch ausgerichtete Szenen psychologisch und anthropologisch einführt. Die 29. Szene, in der Jürgen Schönfeld das vielfältige Leben im Potzlow der 60er beschreibt, leitet er mit einem komplexen Vorgang ein, der erst nach Zwischenschritten zu den eigentlichen Erinnerungsdetails führt. Zunächst gehen die Schönfelds im Hintergrund der Bühne im Halbdunkel aufeinander zu und tanzen Cha-Cha-Cha (0.51.31). In dieses Tanzen hinein spricht – immer noch aus dem Dunkel heraus – Jürgen Schönfeld seine ersten Worte: »Was meinen Sie, was damals los war, hier in Potzlow – in den 60ern, ha!« und erwähnt die beiden Gaststätten, um dann mit seiner Frau nach vorne ins Licht und zu der Bank im Bühnenvordergrund zu gehen. Nachdem sie sich gesetzt haben, erfolgen die bereits referierten Schilderungen vom Lebensalltag in Potzlow zur damaligen Zeit. Der szenische Ablauf ist schrittweise aufgebaut. Der Tanz reißt die filmische Handlung zunächst völlig aus der bedrückenden, z.T. entsetzlichen Gesamtatmosphäre heraus (soeben war im Verhör die Schilderung des »Kicks« erfolgt und in der anschließenden Szene der zynische Umgang der Stadtverwaltung und Politik mit Frau Schöberl dargestellt worden) und verortet sie in der Banalität alltäglicher Gegenwart (das Mitsprechen des Cha-Cha-Cha-Taktes durch Jürgen Schönfeld erinnert an die Lernversuche in einem Anfänger-Tanzkurs). Die Darstellung bringt den Zuschauer also gewissermaßen für einen Moment wieder zu sich selbst, um die Voraussetzung zu schaffen, dann erneut mit Bewusstsein einen Erinnerungsvorgang zu beginnen, der sich nun ca. 40 Jahre zurückspannt in die Kindheits- und Jugendzeit der Schönfelds. Dieser Vorgang wird unterstützt durch die Bewegung der Protagonisten aus dem Hintergrund in das helle Licht – dieser Gang nach vorne in die Sichtbarkeit und in die Nähe des Zuschauers ist mehr als nur ein metaphorisches Zeichen für Erinnerung: Das Gehen und das Erscheinen im sichtbaren Vordergrund verkörpern im wahrsten Sinne des Wortes den Prozess der Retention, die erinnernde Tätigkeit wird geradezu leiblich erfahrbar. Auch die freudig-heitere Tonlage Lerchs alias Schönfeld vermittelt die Wahrnehmung einer anderen zeitlichen Welt, die nicht mehr in der Gegenwart existiert, sondern nur noch der Erinnerung zugänglich ist.

IV.3.2.4. Der Umgang mit den Dokumenten

IV.3.2.4.1. Dokumentation und Fiktion

Der Textkorporus von *Der Kick* besteht, wie erwähnt, ausschließlich aus dokumentarischem Material, dem eine intensive und langwierige Recherchearbeit vorausgegangen ist. Damit unterscheidet sich das Projekt maßgeblich von den Mustern des Geschichtsdramas oder -romans, die im 18. und 19. Jahrhundert und letztlich bis in die Gegenwart hinein historische Inhalte »erfunden« haben, auch wenn sie unter Umständen – man denke an Büchners *Dantons Tod* – explizit empirische Dokumente in den Text integriert haben (siehe Kap. II). Andres Veiel betont mit seiner Ästhetik ausdrücklich, dass er an diese Form der Fiktionalität nicht anknüpft, sondern dass es ihm um die empirische, also methodisch bewusste Untersuchung geht. Der sinnlich vermittelten Faktizität misst er offenkundig einen größeren Realitätsgehalt bei als der rein fiktiven Erzählung. So formuliert er in einem Interview: »Je fiktionaler es ist, desto leichter kann man es [das