

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 Hogefeld –, allerdings nicht in diesem Ausmaß. Dokumentarismus ist an die Zitierbarkeit originalen Materials gebunden – wenn nicht genügend empirische Aufnahmen zur Verfügung stehen, kann der betrachtete

Gegenstand unter Umständen nicht dargestellt werden. Selbst bei einer Ästhetik, die bewusst auf Leerstellen setzt, um dem Zuschauer eine produktive Verarbeitung des Dargestellten zu ermöglichen, kann bei einer zu großen Lückenhaftigkeit des Materials der umgekehrte Effekt eintreten, dass sich der Gegenstand verliert, ungreifbar, vage, schemenhaft wird. An dieser Stelle besitzt eine Fiktionalisierung die Möglichkeit, ein kontinuierlicheres, anschaulicheres Narrativ herzustellen. Die Füllung der Lücken muss damit nicht zwangsläufig mit willkürlicher Erfindung einhergehen, denn die spezifischen Details der Drehbuchinhalte und der schauspielerischen Darstellung können unter Umständen das Ergebnis intensiven Studiums der verfügbaren Quellen und ihrer gewissenhaften Deutung sein. Veils Ansatz ist insofern auch hier ein dokumentarischer, als dass er auf der Grundlage einer äußerst gründlichen, jahrelangen Recherche historische Persönlichkeiten darstellt statt fiktionale Personen einzuführen. Andersherum stellt Andres Veiel in Frage, ob eine rein dokumentarische Darstellung von Gudrun Ensslin tatsächlich objektiver ausgefallen wäre: »Erst mal ist für mich ganz wichtig, dass ich mir auch bestimmte Freiheiten nehmen muss, weil ich weiß auch nicht, wer die reale Gudrun Ensslin wirklich war. Und selbst, wenn sie jetzt hier sitzen würde und man ein langes Interview mit ihr macht, wissen wir nicht: Was verdrängt sie, was verschweigt sie, wo muss sie sich rechtfertigen? [...] Das gibt mir auch wiederum eine Freiheit, jetzt nicht Sachen zu erfinden, sondern den Schauspielern zu vertrauen, dass sie eine Umsetzung finden. [...] Ich kann für mich nur sagen, dass ich glaube, durch die Recherche da sehr sehr nahe rangekommen zu sein und natürlich mit den Schauspielern überlege: Ist das in sich stimmig?« (Veiel in Greuling 2011: 04.46).

Veiel ist auch bei diesem Projekt nicht an einer dogmatischen Grenzziehung zwischen den Gattungen interessiert, sondern macht deutlich, dass die Grenzen in bestimmten Fällen verwischen können. Die »Erfindung« der gespielten Szenen dient in *Wer wenn nicht wir* der psychologischen Analyse und geht – so Veils Überzeugung – bei diesem Sujet in der historischen Beobachtung weiter als die dokumentarische Rekonstruktion (siehe Interview am 01.06.2018: 443ff.). Wenn Claudia Lenssen resümiert, Veiel sei sich sicher gewesen, »die stürmischen Etappen der politischen Biografien nicht im retrospektiven analytischen Modus eines Dokumentarfilms, sondern als präsentisches Spielfilm-Narrativ mit zeithistorischen Referenzen entwickeln zu wollen« (Lenssen 2019: 227), dann verweist sie auf ein Dilemma, das dem Dokumentarfilm sehr leicht anhaftet kann: Die Darstellung gerät schnell zu einem analytischen Reflexionsbericht, dem die Dynamik der untersuchten Ereignisse und die differenzierten Zwischentöne der Empfindungen und Handlungen der historischen Protagonisten abhandenkommen.

Letztlich gehen die Schwierigkeiten im Falle von *Wer wenn nicht wir* also über den quantitativen Aspekt der fehlenden Darstellungsgrundlage hinaus. Es geht um die Qualität der psychologischen Zeichnung der Motive und des Verhaltens der porträtierten Personen. Veiel war sich des Risikos bewusst, »dass mir vorgehalten werden kann: Ja, was hat das jetzt mit der dokumentierten Wahrheit zu tun? Ich kann nur antworten: Mehr, als man denkt« (Veiel 2011, Teil III: 04.46). Die Entscheidung für die fiktive Form geht bei Veiel soweit, dass er in bestimmten Szenen die historische Faktizität auch bewusst verletzt. So verlegt er die Verlobungsfeier von Ensslin und Vesper vom Kurhaus in Bad Cannstatt ins Freie, und bereits die hochsymbolische Exposition des Films, die

Will Vesper dabei zeigt, wie er die Katze seines Sohnes erschießt, hat sich faktisch so nie abgespielt (siehe Lenssen 2019: 239f.). Im Audiokommentar zum Film beschreibt Veiel darüber hinaus eine Vielzahl von Beispielen, in denen er bei den Dreharbeiten aus dem Moment heraus zu bestimmten Entscheidungen hinsichtlich des Spiels, der Requisite, des Szenenbildes etc. gelangt ist, die sich nicht an historischer »Richtigkeit« orientierten, sondern an einer Charakteristik von Situation oder Person.

Die Ausrichtung auf reale historische Persönlichkeiten und Ereignisse, die Intensität der Recherche, die Einfügung zahlreicher Archivmaterialien und die Qualität der ästhetischen Umsetzung belegen in ihrer Verbindung, dass sich Andres Veiel auch in seinem Spielfilm primär von einem empirischen Erkenntnisinteresse leiten lässt. Dies lässt den Film in eine bewusste Opposition zu anderen damaligen Produktionen zu dem Thema treten. Wieder geht es Veiel um eine Freilegung der von Klischees und Werturteilen überlagerten Sachverhalte. Es ist bezeichnend, dass es die von Gerd Koenen aufgearbeiteten, bislang unbekannten Dokumente zu Gudrun Ensslin waren, die für ihn zum Auslöser für das Filmprojekt wurden. In dieser Persönlichkeit entdeckt er den Zugang zu dem Zusammenhangsgeflecht der Zeit, und zugleich muss er realisieren, wie undifferenziert und frei von historisch-biographischen Kenntnissen bislang über sie gedacht und gesprochen wurde. Er war überrascht, wie wenig er selber von Gudrun Ensslin wusste, und realisierte zugleich die Chance, anhand einer Neuentdeckung dieser Biographie »einen neuen Blick auf die Geschichte zu werfen« (Veiel 2011b: 00.54). Die sehr intimen Briefe und Aufzeichnungen Gudrun Ensslins, die Dokumente der durch ihre Liebe zu Bernward Vesper zustande gekommenen Mitarbeit bei der Herausgabe der Schriften seines Vaters (des NS-Schriftstellers Will Vesper), aber auch die erstaunlich modernen Lebensentwürfe bereits Anfang der 60er provozieren Widersprüche und Brüche in der über Jahrzehnte eingespielten und verfestigten Beurteilung dieser Persönlichkeit, sodass Andres Veiel schlagartig klar wurde, »dass sich da möglicherweise neue Erkenntnisse ergeben, die die bekannten Bilderschleifen ablösen« (Greuling 2011: 01.24). Wo deutlich kommerziell ausgerichtete Produktionen wie Uli Edels *Der Baader Meinhof Komplex* (2008) geradezu stereotyp bei dem Tod Benno Ohnesorgs, dem Mordversuch an Rudi Dutschke und den anderen hinlänglich bekannten Bildern der Jahre 1967 und '68 einsetzen und diese zu Klischees verfestigen, die nur noch zitiert werden brauchen, um einen Anschauungs- und Bewertungskonsens zu bedienen, bricht Andres Veiel diese Konventionen auf, um tiefer zu dringen: »Es geht ja genau darum nicht, da jetzt solche Ikonenbilder aufzustellen, sondern in die Widersprüche reinzugehen oder man könnte auch sagen: in das Ursachendickicht von dem, was später die RAF wurde« (Veiel 2011b: 05.44). Ganz ähnlich formuliert Veiel an anderer Stelle: »Ich wollte einen Film machen, der an die Wurzeln geht – der das betrachtet, was die vielen anderen RAF-Filme nicht erzählt haben: die frühen Jahre« (Veiel in Peitz 2011). Tatsächlich gibt es keinen Spielfilm, der sich so viel Zeit nimmt, um die Vorgeschichte der RAF-Ereignisse zu erzählen. Es dauert 68 Minuten, also mehr als die Hälfte der Spielhandlung, bis mit dokumentarischen Aufnahmen des Schah-Besuches und der mit ihm verbundenen Gewalteskalation die Darstellung der politischen Zuspitzung der Ereignisse von 1967 eingeleitet wird. Diese Tatsache ist Programm: Sie signalisiert deutlich, dass der Action-Ästhetik eines *Baader Meinhof Komplex* und anderer Produktionen der Versuch entgegengesetzt wird, Räume für das Verstehen zu öffnen, also die

tragischen Ereignisse in ihrer Entstehung mitzuvollziehen und die unbequeme, aber gründliche Arbeit auf sich zu nehmen, die geschichtliche Situation aus ihrer Genese herzuleiten und nach ihren Gründen zu forschen. Dabei entdeckt Andres Veiel die enge Verbindung von privatem Schicksal und Politik – hierin sieht er den »Treibsatz«, der schließlich die Entstehung der RAF herbeiführt, deren Aktionen und Ende im Film dann gar nicht mehr dargestellt werden. Der aus den geschichtlichen Erfahrungen resultierende moralische Anspruch, nie wieder passiv dem politischen Unrecht zuzuschauen, die Liebesgeschichte mit Bernward Vesper, die Skrupellosigkeit Baaders, das extreme Spannungsverhältnis zwischen politischer Verpflichtung und Familie, die Ignoranz des Establishments erzeugten bei Ensslin eine »Kernfusion«, ohne die – so Veiel – die RAF nicht denkbar gewesen wäre (Veiel 2011b: 03.48).

Dem zeitlichen Atem, den Andres Veiel der historischen Ursachenforschung einräumt, entsprechen die ausgedehnten Einstellungslängen. Hansjörg Weißbrich, der für den Schnitt verantwortlich war, berichtet von der Herausforderung, »dass das Konzept von Andres immer auch wieder so lange ungeschnittene Einstellungen vorgesehen hat« (Deutsche Filmakademie 2014: 02.58). Gegenläufig zu den gewohnten dramaturgischen Gepflogenheiten werden immer wieder Szenen montiert, in denen die Kamera unbewegt auf einen Gegenstand gerichtet ist und den Zuschauer zu einer fast meditativen analytischen Aufmerksamkeit gegenüber dem Bildinhalt zwingt. Eine Einstellung zeigt 20 Sekunden lang Gudrun Ensslin, wie sie nach einem einschneidenden Streitgespräch mit ihrem Vater im Regen auf dem Bahnsteig sitzt (0.33.25). Später folgt eine der erschütterndsten Szenen des Films: Nachdem Bernward Gudrun zum wiederholten Male mit einer anderen Frau betrogen hat, zieht sie sich in die Berghütte ihrer Eltern zurück – hier setzt sie sich willentlich mit ihrer Scheide in die vorher auf der Bettdecke zusammengelegten Glasscherben. Fast eine halbe Minute wird der Zuschauer diesem Vorgang ausgesetzt (0.40.32.). Dann folgen 10 Sekunden, in denen er direkt in das Gesicht Gudruns schaut, und daran wird für 6 Sekunden – verglichen mit den Einstellungslängen in anderen Kinofilmen immer noch eine lange Zeit – eine regungslose Schneelandschaft gezeigt, durch die ferne sichtbar ein Auto fährt. Die Zeit, die den Szenen hier eingeräumt wird, regt den Zuschauer an, sich intensiv in die seelischen Prozesse Gudruns hineinzuversetzen. Bei Bernward geschieht dies ganz ähnlich, wenn man ihn ebenfalls eine halbe Minute an seinem Schreibtisch sitzen und in ein Buch schauen sieht, während eine Zigarette abbrennt und im Hintergrund sein Sohn Felix spielt (1.36.20) – eine dunkle, einsame und ausweglose Szene, die die Wahrnehmung gedehnter, quälender Zeit erzeugt. Aber nicht nur die Empfindungen eines einzelnen Protagonisten werden so vermittelt – auch zwischenmenschliche Bezüge werden durch die Länge der Einstellungen charakterisiert. Erstaunliche zwei Minuten lang wird ein Dialog zwischen dem Dichter Röhler und Gudrun Ensslin in einer einzigen Einstellung gezeigt, in die hinein dann auch noch – ohne Schnitt – Bernward mit dem von ihm gekochten Essen tritt (0.48.05). Kurz nach dieser Szene wird eine Situation eingefügt, die sich im Schlafzimmer abspielt (0.51.09): Bernward und Gudrun liegen im Bett, und nachdem der lesende Bernward etwas ungeduldig die Zärtlichkeit seiner Partnerin abwehrt, fragt diese ihn direkt nach der Naziverstrickung seines Vaters – die Szene eskaliert. Über 63 Sekunden erstreckt sich der unbewegte und ungeschnittene Kamerablick auf das Bett

mit seinen beiden Protagonisten – auch hier entfaltet sich gerade durch die provokative Verlangsamung ein ganzes Psychogramm menschlicher Beziehung.

Der Eindruck der ausgeprägten Dauer des auf seinen Gegenstand gerichteten Kameralicks muss nicht immer etwas mit der Schnithäufigkeit zu tun haben. Häufig wechselt bei einem Dialog im durchaus normalen Schnittrhythmus die Ansicht der Sprechenden, trotzdem bleibt die Einstellung sehr lange bei dem dargestellten Inhalt und springt nicht zum nächsten Schauplatz – die Schnitte sind regelmäßig, die Szenenlänge aber ausgedehnt. So wird dann die Ansicht des nackten Bernward Vesper im Hof des Hauses am Ende des Films extrem bedrängend, aber auch schon der Dialog mit dem Vater, der ihm den Auftrag erteilt, seine Werke herauszugeben, ist in seiner Penetranz kaum zu ertragen.

Andres Veiel gelingt es durch die intensive und differenzierte Zeichnung der Protagonisten – für die auch das überzeugende Spiel von Lena Lauzemis (Ensslin), August Diehl (Vesper) und Alexander Fehling (Baader) verantwortlich ist –, durch die gebremste und rhythmische Zeitstruktur sowie durch die Qualität der Bildmotive wesentliche Zusammenhänge des historischen Geschehens aufzudecken. Breloers *Todesspiel*, Edels *Der Baader Meinhof Komplex* oder auch einige Fernsehproduktionen, die das Thema publikumswirksam aufarbeiten (siehe Lenssen 2019: 231), blenden völlig aus, dass die RAF-Terroristen Biographien haben, die man nicht in einem Halbsatz abarbeiten kann, sondern in denen sich komplexe individuelle und historische Zusammenhänge geltend machen sowie Entscheidungssituationen auftreten, die auch zu alternativen Szenarien hätten führen können. *Wer wenn nicht wir* wendet sich gezielt den Biographien zu, um die Gründe für die verhängnisvollen Ereignisse aufzufinden und zu untersuchen, inwieweit hier auch eine gesellschaftliche Mitverantwortung vorliegt – damit wäre unweigerlich auch eine Relevanz für unsere eigene Gegenwart aufgezeigt. Deutlicher als in anderen Arbeiten kommt in Veils Produktion zum Vorschein, dass der »Treibsatz« für die Gewalt der RAF keineswegs der Protest gegen die reaktionären, faschistischen Eltern war (das gilt höchstens für Vesper, der sich selber dann aber gar nicht an der gewalttätigen Aktion beteiligt hat), sondern dass Ensslin und Baader Väter hatten, die eigentlich gegen das System eingestellt waren, aber nur wenig aktiv wurden. Der Film ermöglicht die Einsicht in den letztlich zeitlosen Konflikt zwischen Ideal und Wirklichkeit, moralischen Antrieben und den Realitäten des äußeren Lebens. An die Stelle der kalten Terroristin Ensslin tritt die junge Frau, die sich ethisch verpflichtet fühlt, nach dem historischen Versagen einer ganzen Epoche gegen die politischen Verwerfungen ihrer Zeit Widerstand zu leisten. »Du kannst es doch besser machen«, sagt der Vater zu ihr (0.33.15). Der Film zeigt Gudrun Ensslin auch als Mutter: Das erfordert ein ganz anderes Engagement als der politische Kampf, und so gerät sie in einen Konflikt, aus dem es für sie keinen wirklichen Ausweg gibt. Ohne diesen Hintergrund ist die Radikalität Ensslins nicht zu verstehen – auch wenn das die Verurteilung ihrer späteren Mordaktionen nicht relativiert. Mit der Entscheidung für die konsequente politische Tat und deren Unvereinbarkeit mit einem Familienleben ist Gudrun Ensslin dazu gezwungen, ihre Beziehung zu ihrem Kind innerlich zum Schweigen zu bringen – ihre spätere kalte Kompromisslosigkeit scheint hier ihre Wurzel zu haben. Die Konfrontation des Zuschauers mit solchen existenziellen biographischen Entscheidungssituationen un-

terscheidet *Wer wenn nicht wir* von einem Unterhaltungsfilm, der die RAF-Thematik als Folie für spannungserzeugende Dramatisierung nutzt.

Die Erinnerung an das Zustandekommen des RAF-Terrorismus legt die Bezüge frei, die zu den historischen Gegenwartsfragen führen. Andres Veiel resümiert: »Ich glaube, dass *Wer wenn nicht wir* nicht nur ein Film ist über ein abgeschlossenes historisches Kapitel, sondern dass er ganz viele Fragen für die Gegenwart stellt: Wann gibt es einen Punkt, wo es gärt? Wann fangen Leute an zu sagen: Wir finden uns mit dem, was gerade ist, nicht mehr ab?« (Veiel 2011b: 07.19). Hier – im Hinblick auf die Verbindlichkeit und die gesellschaftliche Verantwortung filmischer Analyse (ebd.: 08.04) – setzt auch Veuels Kritik an einem bestimmten Umgang mit der RAF an: »Die RAF der 1970er-Jahre hat sich in den letzten Jahren zu einer Pop-Ikone entwickelt. Andreas Baader und Ulrike Meinhof sind die neuen Helden der T-Shirt-Industrie. Die RAF ist Materiallieferant für unzählige Filme, Gemälde, Romane, Theaterstücke, Comics« (Veiel 2003). Ein paradigmatisches Beispiel für diese Entwicklung ist in *Baader* (2002) von Christoph Roth zu sehen, der »den oft beschworenen Bonnie-and-Clyde-Mythos von Andreas Baader und Gudrun Ensslin ausgestellt [hat] u.a. indem er den narzistischen Outlaw Baader am Ende – kontrafaktisch – als Opfer der Polizei sterben ließ« (Lenssen 2019: 225). Ekehard Knörer kommentiert: »Es reicht einfach nicht [...], die vermeintliche Coolness Baaders zum Ausgangspunkt einer mit dem Historischen flirtenden Erzählung zu machen – und damit der Lifestyle-Welle der letzten Jahre hinterher zu surfen, die, mit der erlaubten Verständnislosigkeit der Nachgeborenen, den Chic des Terrorismus entdeckt hat« (Knörer 2019).

Die Bemühungen Andres Veuels um eine gründliche Ursachenforschung wurde von den Rezessenten anerkennend hervorgehoben. Die Rückhaltlosigkeit in der Suche nach dem rätselhaften »Warum« der späteren Militanz einer Gudrun Ensslin sowie die bislang übersehenen Möglichkeiten zu Alternativen in ihrem Handeln (Lueken), die Herausarbeitung der repräsentativen Bedeutung des Liebespaars Vesper/Ensslin (Schneider), die Darstellung der für die Generation charakteristischen Zerrissenheit Vespers und überhaupt die akribische Recherche, die viele unbekannte Aspekte ans Tageslicht befördern (Ströbele), sind nur einige der Stärken, die an *Wer wenn nicht wir* beschrieben wurden. In mehreren Rezensionen wurde allerdings auch Kritik geäußert: Der Film sei trotz seiner Länge von zwei Stunden zu kurz (Knoben) bzw. lasse wesentliche Aspekte unberücksichtigt (Buß) – trotz sensibler Ausleuchtung der biographisch-historischen Prozesse seien also entscheidende Zusammenhänge nicht zur Geltung gekommen. Die eigentliche Kritik setzt aber noch grundsätzlicher an: »Woran also liegt es, dass einem beim Zuschauen trotzdem immer etwas unwohl ist? Vielleicht liegt es daran, dass Veiel eben doch in die Falle des typischen Biopics tappt. So kann er es sich etwa nicht verkneifen, immer wieder ein paar Schwarz-Weiß-Dokumentarschnipsel einzustreuen – den Abwurf von Napalm-Bomben über Vietnam, den Besuch des Schahs in Berlin, das Attentat auf Rudi Dutschke, unterlegt von Songs wie *Summer in the City*. Es sind leider genau die Bilder, die sich im kollektiven Gedächtnis festgebrannt haben und sie konterkarieren Veuels Versuch, beim Zuschauer neue, eigene Bilder zu erwecken« (Ströbele 2011). Während die dokumentarischen Einschübe also z.T. als klischeehaft wahrgenommen werden, erscheint einigen Rezessenten die Ausgestaltung des eigentlichen Spielfilmformats als zu halbherzig: Christian Buß spricht von einem erstaunlich »konven-

tionellen Spielfilmdebüt« des sonst »wagemutige[n] Dokumentarfilmer[s]« (Buß 2011), und Peter Schneider konstatiert: »Auch in den Dialogen, die zu oft und zu brav auf Inhalt getrimmt sind, vermisste ich Freiheit, Überschuss, Lebendigkeit. [...] Das Unfrehe, das Steife dieser Beziehung [zwischen Ensslin und Vesper, A.B.], man kann auch sagen: dieser Jahre, hat Veiel eindrucksvoll abgebildet. Aber die Frage stellt sich, ob man Steifheit durch steife Mittel, die der Ästhetik des Dokumentarfilms verhaftet bleiben, darstellen kann. Bedarf es nicht gerade großer Freiheiten beim Inszenieren, um so etwas wie Unfreiheit in Szene zu setzen?« (Schneider 2011). Auch Martina Knoben stellt am Ende ihrer sehr positiven Rezension fest, dass der Film am schönsten in den Momenten sei, »in denen er gar keinem Plan, keiner historisch verbrieften Erzählung folgt« (Knoben 2011).

Die Einwände betreffen also den ästhetischen Ansatz des Films als solchen. Sie machen auf eine Schwierigkeit aufmerksam, die sich bei aller Würdigung der beschriebenen Stärken des Films tatsächlich aufdrängt und auf eine zentrale Problemstellung bei der filmischen Aufarbeitung von Geschichte hinweist. Andres Veiel hatte die Form des Spielfilms gewählt, um gerade durch die Unabhängigkeit vom empirischen Material intensiver und differenzierter die psychologischen Prozesse untersuchen zu können, die den thematisierten historischen Ereignissen zugrunde lagen. Er scheint bei dieser Entscheidung aber doch nicht ohne empirischen Skrupel gewesen zu sein, dem sich bei einem solchen Vorgehen unweigerlich die Frage aufdrängt, was unter historischer Realität zu verstehen ist und ob die »Erfindung« sie am Ende nicht doch verletzt. Jedenfalls entwirft er keine völlig freie Spielhandlung, sondern gibt schauspielerisch historische Faktizität wieder und durchsetzt diese zudem noch mit Archivmaterial. Es entsteht ein ästhetischer Kompromiss mit dem Ergebnis, dass neben die bereits erwähnten authentischen Szenen immer wieder Passagen treten, die eine Ambivalenz der Bildqualität aufweisen, durch die der Zuschauer vom historischen Gegenstand eher abgelenkt als zu ihm hingeführt wird. Sowohl die freie Erzählung als auch die dokumentarische Faktizität verlieren auf diese Weise an Ausdruck und Überzeugungskraft und ihr Gegenstand – das geschichtliche Phänomen – kommt nicht ganz zur Erscheinung. Andres Veiel betont zwar die provokatorische Absicht der Archivbilder, die irritieren und die Handlung zunächst durchaus »zerschlagen« sollen (Veiel in Peitz 2011), und Claudia Lenssen nimmt an diesen »surreale[n] Bilderschocks [...] die Wucht der auf die junge Kulturelite einstürmenden Weltpolitik« wahr, es entstünden »assoziative Verbindungen zwischen dem medial präsenten globalen Unrecht und der Studentenbewegung« (Lenssen 2011: 224). Trotzdem ist Carolin Ströbeles Einwand, die Einschübe beständen zum Großteil aus den bekannten und verfestigten Bildklischees und »konterkarier[t]en Veils Versuch, beim Zuschauer neue, eigene Bilder zu erwecken«, nicht ganz von der Hand zu weisen: Die von Lenssen angesprochenen Verbindungen zwischen globaler historischer Lage und Studentenbewegung bleiben tatsächlich weitgehend assoziativ, insbesondere ein konkreter Zusammenhang mit den Biographien Ensslins und Vespers ist kaum herzustellen. Die Aufnahmen von Kennedys Ausruf »Ich bin ein Berliner« (0.45.09), vom Schah-Besuch '67 (1.08.17), vom Bomberpiloten über Vietnam (die Szene – siehe 0.04.43 – ist bereits 1977 in Chris Markers *Le fond de l'air est rouge* zu sehen) oder vom legendären Vietnam-Kongress 1968 im Auditorium der TU Berlin (1.30.43) erfüllen wohl kaum den provokatorischen Zweck, den Veiel für sie reklamiert – für einen »Schock« sind Kenne-

dy, Schah-Demo und selbst die Vietnam-Bilder zu verbraucht. Auswahl und Montage unterstreichen eher den illustrativen Charakter dieser Bildwahrnehmung oder führen maximal zu begrifflichen Spekulationen über den Zusammenhang von Biographie und historischer Situation.

Die Einfügung der Archivmaterialien soll bewirken, was eigentlich die Erzählung leisten müsste: eine konsistente Beleuchtung des Verhältnisses von Biographie und Geschichte. Die Rückgriffe auf dokumentarische Ästhetik legen nahe, dass Andres Veiel in seinem Spielfilmprojekt letztlich geahnt hat, dass der Geschichte mit den Mitteln der Fiktion nicht wirklich beizukommen ist. Dies merkt man auch seinen narrativen Passagen an. Wenn man Gudrun Ensslin in heftiger Auseinandersetzung mit Bernward über die Herausgabe der Schriften seines Vaters sieht und sie nach hartem Schnitt plötzlich mit Kurzhaarfrisur in einer Grundschulklassre erscheint (0.27.34), dieses Motiv aber nur anhand einer einzigen Einstellung ausgeführt wird (die Mentorin kritisiert Gudrun für eine pädagogische Maßnahme), dann wirkt der erzählte Sachverhalt schematisch und etwas »abhandelt«. Man kann sich nicht wirklich hineinversetzen in Ensslins Erfahrungen – die Bilder bleiben zeichenhafte, stellvertretende Hinweise auf den realen Lebensvorgang. Im selben Moment gerät der Zuschauer in eine kaum merkliche Distanz zum Geschehen und fängt an, sich über die Perücke, existentialistische Haarmode etc. Gedanken zu machen. Ähnliches geschieht in der Szenenfolge, die die Geburt des Sohnes Felix thematisiert (1.07.34): In einer intensiven Einstellung, in der Bernward mit seinem Verleger über den Druck von Flugblättern diskutiert, wird ihm die Nachricht überbracht, dass Gudrun am Telefon sei – aus dem Krankenhaus. Die nächste Einstellung zeigt nun aber nicht die beiden Eltern im ersten gemeinsamen Moment mit ihrem Kind, sondern mit Kinderwagen auf der Straße bei dem Gang zu ihrer neuen Wohnung, die Bernward ausgesucht hat. Das Kind auf Gudruns Arm ist viel zu groß für ein Neugeborenes, es ist bestimmt schon mehrere Wochen alt – es entsteht die Unsicherheit: Soll hier ein Zeitsprung angedeutet werden? Als die beiden dann ins Haus gehen, verlässt die Darstellung sie schon wieder und montiert die Archivbilder vom Schah-Besuch an die Einstellung. Das hat zur Folge, dass man nicht wirklich an den existenziellen Erfahrungen der Geburt des Kindes und der ersten Elternzeit beteiligt wird und die Wahrnehmung des dargestellten Vorgangs abstrakt bzw. informativ bleibt. Auch der Ausflug Bernwards nach London (1.12.35) bleibt ein zwar intensiv gespielter, letztlich aber sehr kurzer, erzählerisch kaum ausformulierter, sondern eher zeichenhafter Verweis auf ein biographisches Erlebnis, das repräsentiert, aber nicht ausgeleuchtet wird.

Diese Schwierigkeiten lösen sich immer dann auf, wenn die Motive, Erfahrungen und Konflikte der Protagonisten wirklich ausgearbeitet werden und die Widersprüche und Fragen freilegen, die sofort in die Tiefe führen. Zu den wertvollsten Passagen des Films gehören die Momente, in denen Andres Veiel zu den eigentlichsten Antrieben vor allem Vespers und Ensslins vordringt und sichtbar macht, dass die beiden sich moralisch und historisch »beauftragt« fühlten: »Das war für mich immer so ein Schlüsselsatz [...]: ›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 [von Gudrun Ensslin, A.B.] wird viel zu spät klar, dass er diesen Auftrag erteilt und ihn ei-

gentlich 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« (Interview, 27.01.2018: 420f).

Man ahnt, dass viele differenzierende Sequenzen am Ende dem Schnitt zum Opfer fielen. Das erste Treatment hatte eine Länge von 350 Minuten (Veiel in Peitz 2011), und auch die geschnittene dreistündige Fassung war immer noch zu lang – sie wurde um ein Drittel auf zwei Stunden gekürzt (Buß 2011). Der Erzählansatz Veiels ist offensichtlich kaum in Einklang zu bringen mit den Anforderungen eines klassischen Spielfilmformats. Besonders einschneidend wirkt sich dies auf die Darstellung Andreas Baaders aus, dessen komplizierte Biographie sich schlagartig durch einen Aspekt erhellt hätte, der aber ebenfalls am Ende nicht berücksichtigt werden konnte. Andres Veiel berichtet: »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 Heimurlaub 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« (Interview, 27.01.2018: 420).

Es ist bezeichnend, dass Andres Veiel in einem Interview im Kontext der Premiere des Films mit einer gewissen Leidenschaft am Ende die Stärken des Dokumentarfilms hervorhebt und ihn mit dem Begriff »Wirklichkeit« verbindet: »Ich bin schon mal näher dran. Beim Spielfilm muss ich andere Übersetzungen finden, und das ist die Frage der Glaubwürdigkeit, die sich nochmal anders stellt, die Verantwortungsfrage. Der Schauspieler hat erstmal die Freiheiten in sehr intime Räume hineinzugehen, als Dokumentarfilmer muss ich erstmal am offenen Herzen operieren und das ist natürlich spannender oftmals, als wenn ich da noch 2-3 Übersetzungen dann dazwischenschiebe. Und ich glaube, deshalb gibt es den Hunger nach Auseinandersetzung mit Wirklichkeit« (Veiel 2011b: 08.30). Die charakterisierten Schwierigkeiten, die mit dem Verzicht auf eine umfassende Verwendung dokumentarischen Materials verbunden sind, beleuchten die Aufgabenstellung einer filmischen Generierung historischer Erinnerung: Die an *Wer wenn nicht wir* gewonnenen Erfahrungen werfen die Frage auf, ob es unter Umständen der sinnlichen Unmittelbarkeit des empirischen Materials besser gelingt, in dem Zuschauer eine Vergegenwärtigung der geschichtlichen Situation anzuregen, als eine Spielfilmästhetik, die allzu leicht in die Gefahr gerät, aus der zeitlichen Distanz heraus die Historie nachstellen zu müssen, um sie überhaupt zeigen zu können, und dabei

unfreiwillig illustrativ wird und auf den geschichtlichen Moment nur zeichenhaft verweist, anstatt ihn zu verkörpern – und sich damit auf begriffliche Reflexion beschränkt und weniger einen faktischen Erinnerungsprozess anstößt. Die Überlegenheit der ausführlichen psychologischen und historischen Analyse in *Wer wenn nicht wir* gegenüber den in vielen Kino- und Fernsehproduktionen über die RAF<sup>22</sup> vollzogenen »Bilderschleifen« wiederholter, für sich allein aber gänzlich aussageloser Archivaufnahmen macht andersherum deutlich, dass es einer explizit ästhetischen Formung des dokumentarischen Materials bedarf, die dem archivalischen Stoff überhaupt erst eine Erkenntnisrelevanz verleiht. Die bei *Wer wenn nicht wir* entstehenden Reibungsflächen zwischen fiktionalen und dokumentarischen Erzählanforderungen machen deutlich, wie individuell und vom Gegenstand abhängig bei jedem Versuch historischer Vergegenwärtigung die Synthese von empirischer Wahrnehmung und produktiver Gestaltung jeweils zu leisten ist.

#### **IV.5. Perspektivische Wendung: Beuys und *Let them eat money. Welche Zukunft?***

Mit *Beuys* (2017) kehrt Andres Veiel radikaler als je zuvor zum Archivmaterial zurück. Zum ersten Mal – wenn man von *Winterachtstraum* absieht, in dem nicht nur die Hauptprotagonistin vorgestellt, sondern auch der theatergeschichtliche und historische Kontext thematisiert wird – geht es ihm um das Porträt eines einzelnen Menschen, und wieder lässt er sich in seinen künstlerischen Entscheidungen von dem Gegenstand seines Projekts und von den zwischen ihm und seinen Mitarbeitern während des Gestaltungsprozesses entstehenden Motiven leiten.

Zunächst war an das vertraute Verhältnis zwischen Archivmaterial, Interviews und aktuellen Aufnahmen (hier vor allem des Werkes von Beuys) gedacht: Veiel und seine Editoren Stephan Krumbiegel und Olaf Voigtländer gingen in der ersten Phase der Materialsichtung 2015 von einem Archivanteil von 30-40 % aus, das ähnlich wie in früheren Arbeiten des Regisseurs in ein sukzessives Montagekonzept integriert werden sollte. Dann entwickelte sich die Arbeit aber in eine ganz andere Richtung: »Wir versuchten zunächst, das Material in die Form einer stringenten biographischen Erzählung zu bringen. Da, wo das Archivmaterial erzählerisch unzureichend schien, griffen wir auf die Interviewausschnitte der Wegbegleiter und Zeitzeugen zurück. Das war inhaltlich richtig gedacht, führte uns formal aber in die Sackgasse einer konventionellen Künstler-Biographie. Wir mussten also komplett neu denken, eine offenere, assoziative Erzählweise entwickeln. [...] Beuys hat sich immer in Widersprüchen und Rätseln offenbart und entzogen, nicht zuletzt durch seinen schlagfertigen Humor. Diese Offenheit sollte auch das erzählerische Prinzip des Films werden, jenseits von vordergründiger

---

22 Siehe z.B. *Die RAF – Der Krieg der Bürgerkinder* und *Die RAF – Der Herbst des Terrors* (zweiteilige Dokumentation von Stefan Aust und Helmar Büchel, ARD 2007), *Die RAF – Tödliche Illusion* (Ricarda Schlosshan) sowie *Die RAF – Phantom ohne Gnade* (Peter Hartl, Annette von der Heyde), beide in der ZDF History-Reihe 2007, oder *Die Geschichte der RAF* (sechsteilige Dokumentation von Anne Kauth und Bernd Reufels, ZDF 2014).