

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

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

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

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

durch die ich automatisch auch eine Geschichtszugehörigkeit miterzähle: bei der Karina der Frisörsalon oder bei Prodromos das Wohnzimmer, wo er seine Pistole bearbeitet und sinnbildlich mit ihr schießt, während die Mutter gleichzeitig trauert. Wenn ich die Beispiele jetzt zusammenrücke, dann sind das Interventionen, aber die Interventionen schaffen sozusagen eine neue Wahrheit. Durch meinen Eingriff produziere ich eine Wahrheit, die ich selbst noch nicht voraussehe. Das wäre ein erweiterter Begriff der Inszenierung: Das eine ist – wie bei *Black Box BRD* – ein Mensch, den ich etwas tun lasse, was er ohnehin tut, und das zweite ist, dass ich einen Menschen etwas tun lasse, das er so vielleicht nicht tun würde, aber dadurch, dass er es tut, entsteht etwas Drittes.

Bei Frau Pinckert z.B. hätten Sie sie ja einfach erzählen lassen können – Sie lassen sie aber den Moment des Abschiedes von Herrhausen in dieser verspiegelten Szenerie noch einmal wiederholen. Warum reicht nicht die Erzählung?

In der Regel mache ich diese Aufnahmen *nach* dem Gespräch. Im Gespräch habe ich eine bestimmte Emotionalität empfunden, d.h. ich sehe, dass sie das Bild von Herrhausen nicht zufällig im Hintergrund hat. Das muss eine ganz starke Verbundenheit gewesen sein und ich merke, wie sehr sie diese Verbundenheit zur Arbeit, aber auch zu Herrhausen selbst geprägt hat – wie sie gelebt hat in ihrer Arbeit und was sie ihr bedeutet hat. Da ist dann die Hoffnung, bestimmte Momente des Gesprächs eben nicht bebildern zu müssen, sondern eigenständig weitererzählen zu können – und dann ist die Frage: Wie mach ich das? Das ist ein Mensch, der auch verlassen wurde – und da frage ich eben nicht: »Was hat der Tod für Sie bedeutet und was haben sie in dieser Nacht erlebt?«, und sie hätte gesagt: »Ich war sehr verloren« oder »Das war ein einsamer Moment«. Ich habe ohnehin empfunden, dass das enthalten war in dem, *wie* sie etwas erzählt hat – und das hat bei mir zu diesen Bildern geführt: ein Mensch, der alleine ist im Büro, in der Totalen, dann macht sie noch das Licht aus. Ich gehe in diese Dämmerung, ich gehe in die Nacht, ich gehe in eine Verlorenheit, sie ist alleine, die Bank ist leer – man hat dieses Gefühl, und das ergänzt das gesprochene Wort oder es ergänzt es nicht nur, sondern es ist oftmals sogar stärker. Bestimmte Bilder prägen sich nochmal stärker ein, als wenn es »nur« verbalisiert worden wäre.

Das ist eine Bildhaftigkeit, die nicht einfach einen Vorgang abbildet. Sie bringt etwas zum Ausdruck, was eigentlich nur durch solch ein inszeniertes Spiel sichtbar gemacht werden kann.

Ja, außer es gelingt in den Gesprächen selbst – ich denke da z.B. an Frau Herrhausen, mit welcher Dramatik sie diese letzten Minuten vor dem Tode ihres Mannes schildert. Es kommt immer drauf an: Wo ist ein Bild stärker, eine Inszenierung – also nicht eine Nachinszenierung – ein Raum, in den ich diesen Menschen noch einmal bringe, und wo ist das gesprochene Wort stärker? Es gibt durchaus Momente, wo ich auch scheitere. Es gibt bei den *Überlebenden* eine Passage, wo mir weder das eine noch das andere gelingt. Bei der letzten Freundin von Thilo wurde die Emotionalität gar nicht spürbar. Ich bin mit ihr nochmal an den Ort des Freitodes gegangen, nachdem wir beide das Gefühl hatten, dass da eine unglaubliche Distanz ist und für mich unklar war: Muss sie sich schützen? – was ja legitim ist. Es gibt ja diesen schönen Satz von der ersten Ehefrau von Alfred Herrhausen, die zu mir sagte: »Es gibt ein Grundrecht auf Verdrängung, und von

dem mache ich Gebrauch« – ein genialer Satz: Mit welchem Recht reiße ich alte Wunden auf? Aber hier war es so, dass die Freundin von Thilo selbst unzufrieden war. Sie hatte das Gefühl, dass sie sich automatisch in Konkurrenz zu anderen Freundinnen gesetzt hatte – zu Gudrun, Amanda –, und dass sie das, was sie für Thilo empfunden hat, nicht mehr rüberbringen kann – es ist abgeschnitten, nicht mehr existent. Sie hat darunter gelitten und dann von sich aus vorgeschlagen, ob ich ihr nochmal die Möglichkeit gebe für ein zweites Gespräch. Dann sind wir eben nochmal an diesen Ort gegangen und ich habe sie direkt an die Garage geführt, wo der Freitod passiert ist. Reinszenierung kann also von außen passieren, aber es kann auch durchaus so sein, dass es ein Protagonist wünscht, dass wir an diesen Ort gehen, wo wieder eine Empfindung kommt.

Das würde die Bedeutung des Ortes für die Erinnerung bestätigen.

Absolut. Es gibt eine Szene mit Traudl Herrhausen, die für mich da exemplarisch ist. Sie holt den Brief heraus, den ihr Mann geschrieben hat im Falle seiner Entführung. Sie kommt vorher die Treppe herunter und aus technischen Gründen mussten wir das viermal wiederholen – es war zu wenig Filmrolle drin, der Kameramann blieb hängen – und jedes Mal hat sie beim Lesen die gleiche Emotionalität: dass die Stimme wegrutscht, dass sie mit den Tränen kämpft. Dann hat die Cutterin, als sie die Szene gesehen hat, gesagt: »Das ist die deutsche Meryl Streep«, und ich sage: »Nein. Meryl Streep hat den Schutz der Rolle – den hat sie nicht«. Sie wird durch diesen Brief jedes Mal aufs Neue verletzt, weil ihr Mann die Staatsräson höherstellt und in diesem Sinne auch sie alleine lässt mit dem Kind für den Fall der Entführung – was natürlich immer eine Verletzung darstellt, auch wenn sie es vernünftig erklären kann, warum ihr Mann so gehandelt hat. Jedes Mal beim Lesen kommt sie, obwohl wir es wiederholt haben und noch mal wiederholt haben und nochmal wiederholt haben, in die gleiche Emotionalität. Man kann natürlich sagen, dass sie damit etwas mitbringt, was Schauspieler auch haben, nämlich diese emotionale Durchlässigkeit, wo der Ort und die Situation und der Gegenstand dieses Briefes die Erinnerung und damit auch den Schmerz jedes Mal wieder reproduziert und aufruft.

Das betrifft ja auch die historische Erinnerung im engeren Sinne. Welche Prozesse sind daran eigentlich beteiligt? In Black Box BRD zeigen Sie am Ende bei der Rekonstruktion der Fahrt der Eltern Grams ja Hochspannungsleitungen: Inhaltlich ist das überflüssig, trotzdem haben die Aufnahmen eine starke Wirkung – könnte man sagen, dass Sie da versuchen, mit poetischen Mitteln Dinge zu Tage zu befördern, die durch eine bloß empirische Nennung gar nicht zur Erscheinung kommen? Wozu solch eine Leitung, wozu Bilder, die naturalistisch völlig überflüssig sind?

Es geht ja um die Reise der Eltern zu ihrem Sohn und die Spannung, die aufgeladen ist dadurch, dass ich weiß, dass es wahrscheinlich die letzte Reise sein wird und der Tod des Sohnes nicht mehr allzu weit entfernt ist. Es geht um den Mut und um die Absurdität, dass ein für sich genommen ja eher seriöses Elternpaar eine Reise in den Untergrund antritt – wo immer die Angst ist, überwacht zu werden. Und dann sind Leitungen eben nicht nur Leitungen, sondern sie sind auch das System der Kommunikation, über das Nachrichten übermittelt werden, und deshalb ist es dann mehr – es sind Stromleitungen, aber es sind die vielen Verkehrsmittel, die wechseln, also es ist ja

das Auto, es ist der Zug, es ist das, was wir alle kennen: Situationen von einer großen Anspannung, dass wir uns plötzlich auf Nebensächlichkeiten konzentrieren, als wenn wir uns an diesen Leitungen festhalten. Das ist das System: Hier ist der Draht, dann kommt wieder ein Pfeiler, da ist wieder Draht, also das ist ja wieder eine Rhythmisierung, eine Struktur, die sie in dem Moment aufgeben, weil die gängigen Strukturen nicht mehr funktionieren bei so einer Reise. Und dann kommen sie und halten sich an diesen Äußerlichkeiten vom Weg her fest. Das waren eher intuitive Überlegungen – in dem Moment sage ich dem Kameramann nicht: »Ich möchte eine Aufnahme haben mit Leitungen«, sondern wir sind im Zug, er filmt, und dann wähle ich eben das aus, weil ich denke: Das ist genau der Versuch, Struktur zu finden, eine innere Ordnung an der äußeren Ordnung einer Stromleitung mit ihren Masten – so wie ein Herantasten, das ist nicht so bewusst.

Das ist ja nicht symbolistisch gemeint, also im Sinne von Zeichen für eine bestimmte Aussage – der Messeturm als Phallussymbol usw.

Nein – ich mag Symbole nicht. Ich würde immer, wenn es welche wären, gegen sie arbeiten. Es ist ja immer mehr. Das Symbol ist eine Reduktion auf eine Haupt- bzw. Kernbedeutung: »Es steht für«. Mir geht es ja genau darum, dass Bilder etwas dazu geben, sich öffnen und nicht eng führen auf eine Bedeutung. Das gilt auch für die drei Autos, die wir in sehr unterschiedlichen Tageszeiten und an unterschiedlichen Orten gefilmt haben: Sie verändern je nach Kontext absolut ihre Bedeutung. Am Anfang sind sie eher die sich Weg bahnenden, fast aggressiven Dampfwalzen des Finanzsystems, und am Ende hat man plötzlich das Gefühl, sie sind durchlässig. Kurz vor dem Tod von Herrhausen wissen wir, dass es nur ein symbolischer Schutz ist – da könnten auch fünf Autos fahren –, und deswegen ist das, was mich viel mehr interessiert als das Symbol oder die Reduktion, eine Bedeutung, die auch in der vermeintlichen Wiederholung eine Aufladung erfährt, also eine Vieldeutigkeit, eine Ambiguität des Bildes, dass das, was davorsteht, und das, was danach kommt, jeweils in einem neuen Bedeutungskontext steht.

Im Gegensatz zur Zeichenhaftigkeit steht ja das Illustrative. Bei manchen Fotos von der Hochzeit der Herrhausens gab es manchmal Stellen, die illustrativ waren, aber es kommt in Ihren Filmen eher selten vor, dass das Bild zur Illustration einer Sache dient, die eigentlich schon klar ist. Insofern: Was ist für Sie ein Bild?

Ich gehe ja immer stärker von einer Erzählung aus, d.h. das Bild ist nicht nur das Bild, sondern das Bild steht in einem Kontext eines Bildes davor oder einer Situation danach. Ich schaue sehr genau, dass es kein Zufall ist, wo die Kamera steht, wie ich einen Menschen im Raum zeige oder wie nahe ich an diesen Menschen herangehe, wie ich das Licht setze usw. Bei jedem Bild gibt es, wenn ich selbst gestalte, 20 Entscheidungen, die Einfluss haben bis zum Bearbeitungsprozess am Ende, was ich nach vorne ziehe, was ich eher dunkel halte oder so. Ich bin, glaube ich, früher weniger empfindlich gewesen, was Illustrierung angeht. Ich probiere jetzt, das Bild immer als eigenständige Erzählung zu nehmen. Es gibt z.B. Bilder in den *Überlebenden*, die nachgereicht und illustrierend sind – was ich heute nicht mehr so machen würde. Da wird vom Reckturnen gesprochen und dann siehst du danach noch das Reck – das ist so eine nachgereichte

Illustrierung, wo ich damals nicht so empfindlich, sondern froh war, ein Rhythmuselement zu haben. Das würde ich heute nicht mehr so verwenden. Ich würde eher gucken, dass ich eine Bildstrecke, einen Erzählfluss niemals durch ein Talking head unterbreche und dann ein Bild dazwischensetze, sondern dass das Bild immer eine eigenständige Erzählstrecke bekommt.

Und dann wäre das noch einmal eine eigene Qualität von Bild.

Ja, absolut. In den *Überlebenden* gibt es z.B. diesen Schottland-Komplex. Da gehen wir in eine Landschaft hinein, und am Ende sagt der Lehrerkollege von Rudi: »Er hatte überhaupt keinen Akzent, er hätte von überall kommen können und überall hingehen können«. Vorher hatte ich diese sehr offenen schottischen Landschaften und binde ihn damit an diesen Ort – zumal erwähnt wird, dass er oft draußen war –, aber gleichzeitig löse ich ihn wiederum von diesem Ort und mache diesen vermeintlich provinziellen, verlorenen Hänfling aus seinem Stuttgarter Vorort, Sohn eines Gemüsehändlers, zu einem Weltbürger. Es gibt also Passagen, wo ich intuitiv im Nachhinein denke, dass das sehr gut gelungen ist, und andere Passagen, wo es eben doch zu stark ins Illustrative geht.

Worin liegen für Sie die Unterschiede zwischen einem empirischen Erzählen und einem poetischen Erzählen? Wo liegt die Grenze zwischen den beiden – wieso reicht Ihnen das Naturalistische nicht aus?

Das sind ja zwei verschiedene Ebenen des Erzählens. Wenn ich ein Gespräch führe, habe ich die Ebene des Informierens und die Wege und Möglichkeiten einer sehr persönlichen Erzählung. Da schaue ich dem Menschen beim Denken und beim Fühlen zu und achte darauf, dass er nicht ein Statement abgibt, das er präpariert hat, sondern wo ein Gedanke kommt, und dann versinkt der, geht ins Schweigen, wird nachgeföhlt, nochmal betrachtet im Innern – und dann an einer ganz anderen Stelle wird der Faden wiederaufgenommen. Das heißt, es ist eben nicht das auf die Information reduzierte Frage-/Antwortspiel, sondern es ist ein Begleiten. Ich glaube, ein Mensch fühlt in dem Moment, dass er von mir diesen Raum kriegt, dass er nicht bedrängt wird: »Jetzt müssen schnell Ergebnisse, die Rolle ist durch und die kostet tausend Euro pro 10 Minuten, also jetzt kommen Sie mal auf den Punkt«, sondern es ist der innere Raum, einen Gedanken erstmal entstehen zu lassen und dann aus einem zweiten Gedanken den vierten wiederum zu entwickeln. Dann kommt man vielleicht irgendwann auf den dritten zurück. Dieser Prozess – wenn das gelingt – ist für sich genommen großartig. Es hängt dann natürlich auch nochmal mit dem Raum zusammen: Wie nehme ich diesen Menschen im Raum wahr, wieviel Raum gebe ich ihm? Erlaube ich ihm nochmal rauszugehen und reinzugehen ins Bild – hat er diese Freiheiten? Das zweite ist die Frage. Das hat ja schon eine Poesie, weil es nicht den Menschen reduziert auf den Informanten, auf das vordergründig Praktische, sondern die Bildebene als erweiterte, eigenständige Ebene des Erzählens begreift, die ich mir selbst erschließen muss. Illustration heißt ja: Ich traue dem Zuschauer nichts zu, ich muss ihn eng führen, weil ich ihm sonst vielleicht Bilder vorsetze, die er nicht einordnen kann. Aber umso schöner ist es ja, wenn sich die Bilder nachwirkend erschließen – dass sie erstmal vielleicht eine Irritation hervorrufen, dann kommt viel später ein Satz und ich verstehe plötzlich die

ganze Sequenz, warum sie nötig war. Das ist ja auch eine Frage von Mut, eine Szene eben nicht nur im Sinne einer vorangegangenen Vorbereitung einzulösen, und dann kommt die nächste Szene, die schon durch die jetzige vorbereitet wird. Das Denken ist ja auch nicht linear, das Denken springt zwischen Zeitachsen und Räumen hin und her und ist ja ein assoziatives – warum soll also der Schnitt immer linear sein? Das sind allerdings auch Dinge, bei denen ich bemerke, dass ich mich langsam entwickelt habe im Sinne von mehr Zumutung.

Für Beuys ist der Gedanke selber eine Plastik, also nicht nur ein Vorstellungsinhalt. Das ist ja etwas ganz anderes als der Inhalt des Denkens. Sie beschreiben jetzt ja eigentlich solch eine plastische Gestalt.

Ich nenne sie auch eine »Figur«.

Ich habe den Eindruck, dass dafür das Interview – das Gespräch – für Sie eine Schlüsselrolle spielt.

Wenn es gelingt, den Menschen, mit dem ich spreche, – wie ich das früher einmal genannt habe – zu sich selbst zu bringen: dass er nicht mir zuliebe Antworten gibt, sondern wenn ein Prozess entsteht, der in dem Moment vor der Kamera stattfindet. Und das ist die Kunst, diesen Raum, diesen Vertrauensraum aufzubauen – was manchmal gelingt und manchmal eben nicht gelingt. Ich habe immer wieder Menschen, die mich im Vorgespräch sehr begeistern und berühren, und dann drehe ich und dann ist es ein Abspulen von Informationen – darum geht es für mich aber überhaupt nicht.

Woran hat es gelegen, wenn es gelungen ist?

Das Allerwichtigste ist der Faktor Zeit – dass es nicht darum geht, zu drängen oder Limits zu setzen. Das Zweite ist der Faktor Vertrauen: Es muss ein Raum da sein, die Möglichkeit zu haben, in dem Moment, wo die Gesprächspartner plötzlich die Sorge empfinden, dass sie sich mit einer Äußerung zu weit herauswagen und dann anfangen, sich zu »zensieren« und auszubremsen, diese Selbstzensur auszuschalten. Ich gebe ihnen deshalb auch schriftlich, dass sie im Rahmen des Vorschnittes noch eine Art von Vetorecht haben. Das hilft dann sehr, diesen Vertrauensraum zu stärken. Und das Dritte sind auch Gesprächstechniken. Ich gebe meinen Gesprächspartnern das Gefühl, empathisch bei ihnen zu sein, aber ich lasse sie durchaus in meiner Anwesenheit auch alleine mit einem Gedanken – ich habe nicht Angst vor der Leere, sondern vermittele ihnen, dass Schweigen nichts Peinliches ist, also dass nicht gleich bloß aus der Sorge, es könnte unangenehm werden, die nächste Frage schon reingeschoben wird, sondern einfach gar keine Frage kommt. Das Schönste ist, wenn jemand sich dann in dem Moment selbst die Frage stellt und so eine Art Schweigen dann erstmal im Raum steht, bis wieder ein neuer Gedanke kommt.

Warum ist Ihnen überhaupt das Gespräch so wichtig?

Mich interessiert immer noch das Wort und die Reflexion des eigenen Tuns – das Nachdenken, die eigenen Treibsätze des Tuns begreiflich zu machen, auch wenn jemand beredt schweigt oder im Schweigen wieder etwas sagt: dieses Verhältnis von Sprechen und Nichtsprechen, sich um Kopf und Kragen reden. Also auch da wieder nicht die Infor-

mation, sondern eigentlich das Verhältnis von Denken, Sprechen und Schweigen und Verschweigen – wo es ja auch im Gespräch sehr unterschiedliche Texturen des Mitteilens gibt und das Schweigen mindestens genauso oder – ich würde sogar sagen oftmals interessanter ist als das, *was* gesagt wird in dem Moment. Dann vor allem auch, *wie* es gesagt wird, wie der Körper in dem Moment spricht, wie der Raum mit dem Körper spricht, wie die Kamera mit dem Menschen spricht, wie ich, der hinter der Kamera verdeckt sitzt, über dieses Medium in Kontakt bin oder nicht – auch das sind alles ja Erzählmodi und das ist für mich immer noch eine ganz wesentliche Form des Erzählens.

Weil sich da besonders viel auch preisgibt und zeigt.

»Preisgibt« wäre jetzt so, als wenn ich investigativ im Sinne von Verhören und Aufdecken vorgehe. Eher im Sinne von Sichtbarwerden.

Ein In-Erscheinung-treten.

Ja, In-Erscheinung-treten ist vielleicht schöner. Dass ein Mensch spricht, setzt einen Denkvorgang voraus, und dann ist es interessant, wenn dieser Denkvorgang gegenwärtig wird. Dann ist es ein Fest des Denkens, das Gespräch, weil es in dem Moment im Entstehen ist und sichtbar wird. Nicht, dass es jetzt zelebriert wird – dann wird es schon wieder zu sehr gefeiert –, aber ich spüre das körperlich, wenn jemand ansetzt zu denken – das sind bestimmte Schwingungen, die auch bei mir ankommen, wo es mir den Rücken rauf und runter läuft beim Gespräch, wenn sich das Geschenk ereignet: Da gibt mir jemand etwas, er teilt mit mir einen Gedanken, den er so noch nicht hatte, oder einen Moment der Erkenntnis.

Vor allem, wenn sich diese im Moment aktuell ausspricht und nicht abgerufen wird.

Eine Voraussetzung ist, dass ich in die Mitverantwortung gehe. Es ist, glaube ich, ganz wichtig, dass mein Gegenüber weiß, warum ich das frage, was es mit mir zu tun hat – dass ich eben nicht ein »neutraler« Gesprächspartner bin, sondern dass es diese eigene Notwendigkeit auch bei mir gibt, diese Frage zu stellen und das zu erfahren und dass wir das teilen. Ich spreche oft von einer *gemeinsamen* Reise, ganz bewusst, die ich mit dem Gesprächspartner zusammen mache, wo wir beide am Ende etwas erfahren, was wir vorher noch nicht wussten.

Das würde heißen: Eigentlich ist ein Gespräch nicht die Addition von zwei Seiten, sondern wenn es wirklich gelingt, hört eine dualistische Entgegenstellung von Du und Ich für einen Moment auf und die beiden Seiten verschmelzen. Ist das nicht auch ein Vorgang, der wesentlich für Erinnerung ist?

Ja, denn Erinnerung ist Konstruktion, ist Erzählung. Das ist es ja, was mich sehr früh schon so fasziniert hat beim Erinnern. Es gibt nicht eine objektive Erzählung, sondern einzelne Erlebnisse und Situationen werden immer wieder neu sortiert und in einen neuen Kontext gebracht, je nach Fragestellung, nach Zeitläuften, Momenten, und das verändert sich. Innerhalb einer relativ kurzen Zeit ergibt sich eine komplett neue Erzählung, die einen ganz anderen Bedeutungszusammenhang hat. Und das Interessante ist: Warum? Warum verändert sich eine Erzählung? Ich muss immer an den *Kick* denken,

wo wir die Verhöre hatten, die direkt nach der Festnahme von Marcel, dem Haupttäter, durchgeführt wurden. Und dann haben wir selber die Tatnacht ja noch einmal mit ihm rekonstruiert, im Stück dann aber – wo es eigentlich nahegelegen hätte, nicht auf ein altes Verhör zurückzugreifen – die Deutung verworfen, die er uns gegeben hat. Nach anderthalb Jahren Gefängnissozialisation war er anerkannt als Mörder, der einen Asozialen, einen Juden, einen Penner beseitigt hat – im Sinne dieser faschistischen Reinlichkeitslehre –, und er hat unglaublich viel Anerkennung bekommen. Er konnte die Tat in diesem Sinne bejahen oder nicht mehr in der Weise als verwerflich ansehen, wie er das zunächst getan hat. In dem Verhör schiebt er seinen Bruder sehr stark nach vorne – jetzt aber spielt er plötzlich keine Rolle mehr. Das ist also eine andere Lesart, eine andere Interpretation oder eigentlich eine komplett neue Erzählung dieser Tatnacht ungefähr zweieinhalb Jahre nach der faktischen Tat. Ein zweites Beispiel: Als wir das Mädchen getroffen haben, das von dem jüngeren Täter mit den Worten bedroht wurde: »Nigger gehören auf den Scheiterhaufen, brennen wie Dachpappe«, hat sie uns die Leidensgeschichte erzählt, die danach passiert ist und die mich sehr mitgenommen hat – weil gleichzeitig auch so ein Mut sichtbar wurde, nicht wegzuziehen und das auszuhalten. Ich habe das dann viel später – auf der Zielgeraden – noch recherchiert, und dann hat sich das alles – also zumindest die Haupteerzählelemente – als Fiktion, als komplett erfunden herausgestellt. Auch da war die Frage für mich: Ist das deshalb alles »erstunken und erlogen« und falsch? Oder wie groß muss die Not sein, dass sie diese Geschichten so für sich erlebt und als wahr erachtet? Was muss passieren, damit ihr überhaupt jemand zuhört? Das zeigt, wie vielschichtig diese Erzählungen aufgebaut sind. Ich bin in dem Sinne nicht immer nur Herr des Verfahrens, sondern müsste eigentlich genauso fragen: Warum erzählt mir jetzt jemand gerade diese Geschichte so und welche Motive gibt es, dass er sie vor zwei Jahren anders erzählt hat? Das heißt, es gibt nochmal eine Verpflichtung für mich auch auf diesen Metaebenen zu prüfen, wozu ich da gebeten bin.

Sind die Kategorien »richtig« und »falsch« hier überhaupt angemessen? Ich muss an Beuys denken, dem vorgeworfen wird, dass er die mit dem Absturz verbundene Geschichte erfunden habe. Wo ist da eigentlich die Grenze zwischen unwahrhaftig, wahr, falsch und richtig?

Als Künstler interessiert mich das gar nicht. Höchstens im juristischen Kontext, wenn z.B. bei der Geschichte mit dieser Frau herauskäme, dass von der Staatsanwaltschaft ein Verfahren gegen mich wegen schlechter Recherche anstrengen würde und das dann eine Relevanz im Faktischen bekommt. Aber ansonsten finde ich, dass jeder das Recht hat auf Deutung seines Lebens, auf Erzählungen, die seinem Leben einen Sinn geben. Die Erzählungen von dem, was er erlebt oder im Sinne einer Anerkennung oder Wertschätzung auch erfunden hat, gehören zu diesem Menschen dazu, und sie interessieren mich nicht im Sinne von richtig und falsch, sondern dadurch, dass sie, sobald sie gedacht sind, in der Welt sind und damit ihre Berechtigung haben.

Erhält in diesem Augenblick die Erzählung nicht eine soziale Dimension und überwindet die Trennung von Leben und Kunst?

Im Gespräch trete ich immer in eine Beziehung zu dem Menschen, der mir gegenüber ist, und gleichzeitig teile ich ja mit diesem Menschen die Erzählung – wenn auch ver-

dichtet. Man greift ja immer in Verhältnisse ein, ordnet sie dem eigenen Leben zu und hinterfragt es. Man öffnet neue Räume, also produziert etwas, löst etwas aus, provoziert etwas – und deshalb ist es ja immer etwas, was man gar nicht trennen kann.

Kommen wir einmal zu Black Box BRD: Wie ist das, wenn man etwas weglassen muss? Sie haben beim Thema Feldafing z.B. die Briefe des Sohnes an die Eltern ausgespart. Das ist ja nicht irgendein Thema – es geht um den Nationalsozialismus und seine Auswirkung auf den jungen Herrhausen. Auch die Rolle der Bank: Was ist eine Bank? Wieso überhaupt dieser Beruf? Was ist Geld? Kommt der Verzicht auf solche Passagen nur aus dem Zwang, dass der Film nicht zu lang werden darf, oder gibt es Kriterien für Sie zu sagen, dass er dadurch sogar gewinnt?

Der Grund, warum ich beim *Kick* oder bei *Black Box BRD* das Buch gemacht habe, war nicht, dass ich »das Buch zum Film« schreiben wollte, sondern dass nach der Fertigstellung noch sehr viel Material aufgetaucht ist. Diese Briefe z.B. habe ich erst sehr viel später bekommen. Das ist das eine, aber es gibt natürlich auch andere Gründe. Es gab z.B. einen Super 8-Film von den Großeltern von Herrhausen, die hatten eine Metzgerei – oder der Onkel, also zumindest in der Familie war diese Metzgerei. Da hatten wir Bilder von der Herkunft des Großvaters – auch diese einfachen Verhältnisse waren mir wichtig. Eine ganze Zeit lang waren sie im Film drin und mit ihnen hat man manches mehr verstanden, aber gleichzeitig entstehen dann oftmals Rückschlussfragen: Man kann nicht nur ein Bild von einem Metzger zeigen, sondern es wurde dann schon eine kleine Erzählung, wie die Fleischhälften da in das Haus hereingetragen wurden usw. – und das hat mit dazu geführt, darauf zu verzichten. Immer wieder sind es eigentlich vor allem Rhythmusfragen: Ich habe es ganz oft so, dass fantastische Szenen rausfliegen, weil sie den Film in eine Addition bringen – ich habe diesen Grund und dann gibt es diese Sequenz noch, und diese Sequenz ist aber eigentlich auch wichtig. Selbst wenn ich die Briefe von Feldafing hätte – es geht ja nicht nur um Alfred Herrhausen, sondern auch immer um Wolfgang Grams, sodass da auch eine Balance zu finden ist. Mir war klar, dass ich zum Ende hin ein Ungleichgewicht in Richtung Herrhausen haben werde, weil es viel mehr Material von ihm gibt. Also war es im Sinne einer Kreuz-Dramaturgie wichtig, am Anfang in den ersten 40 Minuten stärker Wolfgang Grams zu betonen – es ist nicht nur eine Frage von Rhythmus innerhalb einer Sequenz, sondern es gibt da noch einmal den Gesamtrhythmus, wenn ich die Gegenüberstellung habe.

Es ist immer ein Kampf – da sind immer wieder diese Amputationsschmerzen, die dann kommen, die auch manchmal lange nachwirken.

Aber sie gehören wahrscheinlich zu diesem Werkprozess dazu.

Ja, aber der Verlust ist massiv.

*Auch beim *Kick* ist etwas, was auf dem Weg vom Theaterstück zum Film verschwunden ist – das sind z.B. drei Szenen, in denen sich Torsten Muchow äußert und die in historischer Hinsicht ausgesprochen symptomatisch sind. Auch zwei andere Szenen fehlen, die in eine ähnliche Richtung gehen. Woran lag das?*

Schon in meiner Inszenierung kam Torsten Muchow nicht mehr vor. Ich hatte mich schon gegen das Material im Stück entschieden: Es wurde zu flüchtig, es war interessant und wesentlich, aber es belastete das Dorfkolorit mit einer zusätzlichen Person,

die auch emotional dem Opfer ja nicht wirklich nahe war. Bei dem Matthias Muchow, dem Sohn, hat man ja gespürt, wie angegriffen er ist – da kippt das ja auch noch einmal sehr stark in die Hilflosigkeit und Verletzung. Torsten Muchow bringt aber eine solche Distanz hinein – selbst der Pfarrer hat ja eine gewisse Grundempörung. Torsten Muchow denunziert eigentlich auch das halbe Dorf – ich habe das ganz bewusst im Stück drin gelassen und es der jeweiligen Inszenierung überlassen.

Warum noch der Schritt vom Theaterstück zum Film? Die erste Version ist ja schon eine Poetisierung.

Es gab einen sehr konkreten Grund. Ich habe während der Arbeit gemerkt, wie feinstofflich die Schauspieler arbeiten und dass das natürlich verloren geht in so einem gigantisch großen Raum, und dass ich Lust hatte, diese Angebote zu nützen. Ein Film hat ja nochmal eine andere Lichtsetzung und wir haben sehr lange an der Tonbearbeitung gearbeitet, lange geschnitten, d.h. ich hatte Lust, diese Übersetzung ganz bewusst zu machen, um etwas wegzukommen vom abgefilmten Theater. Es war die Frage der Inszenierung – wir hatten ja z.B. nachts gedreht, um diese Müdigkeit und schlafwandlerische Präzision bei den Schauspielern zu erreichen. Und dann schlichtweg der Wunsch, ein Dokument zu haben – da war ich im Nachhinein sehr dankbar: Die Inszenierung – das ist ja die Flüchtigkeit des Theaters – wäre weg gewesen.

Ist das »Feinstoffliche«, von dem Sie sprechen, ein Kriterium, das ein Licht wirft auf die eigene künstlerische Dimension des Films, wo er sich unterscheidet vom Theater? Was ist das Eigenste dieses Mediums?

Es ist eben eine andere Erzählung, eine ganz andere Sprache, d.h. beim Kick war es ja das Zucken eines Mundwinkels oder eben diese Bewegungsänderungen – Schulter hoch, Schulter runter, und damit wurde es eine komplett neue Figur. Auch aus der Ferne erfüllt mich das, aber nicht mit dieser Genauigkeit, die eine Kamera auffangen kann. Gleichzeitig werde ich natürlich im Film gezwungen in eine Einstellungsgröße. Das hat ganz stark polarisiert – es gab viele, die beides gesehen haben, und Menschen, die sagten: »Ich würde immer das Theater vorziehen, denn ich kann selbst entscheiden, ich kann auch mal die Augen zumachen«. Jeder Schnitt zwingt mich ja wieder in eine neue Situation: Aus bestimmten Gründen wird die Einstellungsgröße verändert – willst du mir jetzt etwas Anderes mitteilen? Ich schau mir jetzt stärker das Gesicht an, dringe stärker in den Raum. Und das fand ich interessant, dass es Menschen gab, die umgekehrt sagten: Der Film zwingt mich in diese subtile Erzählung eines Gesichtes als Landschaft, und gleichzeitig ist dieses Gesicht aber ja eigentlich das gleiche, das 19 oder 18 oder 17 andere Rollen verkörpert. Und es gab wiederum Menschen, die gesagt haben: Der Film funktioniert für sich überhaupt nicht, weil ich nur noch auf die Virtuosität der Schauspieler geachtet habe: Wie machen die den Wechsel? Von daher: Das ist ja immer ein Angebot, aber das gleiche Stilmittel finden die einen faszinierend und die anderen als manieriert.

Ich freue mich auf die Bühne, weil da immer das Geschenk oder die Ohnmacht des Momentes ist – die Macht und die Ohnmacht. Das heißt, wenn ich da unten sitze, kann ich in diesem Moment eingreifen, wenn ich ihn anders haben will – aber da ist immer etwas Drittes, d.h. meine Vision geht durch den Schauspieler hindurch oder

der Schauspieler macht etwas mit diesem Satz, was viel weiter geht, als ich mir je hätte vorstellen können. Das ist nicht wiederholbar, kein einziges Mal probiere ich das wiederherzustellen – das ist ein Stochern ins Leere und ist verloren für alle Ewigkeiten.

Sie haben nicht irgendwann einmal die Entscheidung getroffen: Film ist mir lieber als Theater?

Nein. Ich habe in einem Tagebuchauszug aus dem Jahr 1984 so eine Weggabelung beschrieben, wo ich dachte: Hier ist Theater, da ist Dokumentarfilm und da Spielfilm, diese drei Wege, aber ich habe mich einfach nie entschieden. Warum auch? Ich bin ja sehr dankbar, die Möglichkeit zu haben, eine Recherche dahin zu bringen, dass ich sehe, wo das Material hinwill, ob es z.B. die Bühne verlangt. Oder bei *Welche Zukunft?!* ist ja die Überlegung, das auch in ein filmisches Format zu übersetzen, weil die Materiallage so reichhaltig ist, dass nur Bruchteile verwirklicht werden können.

Mich hat immer nur die Frage des *Wie* beschäftigt. Ein Film z.B., der überwältigen will, der mir keinen Raum mehr lässt, meinen eigenen Film dazwischen zu bringen, war immer etwas, was mich nicht interessiert hat – also wenn das eine Handlung ist, die mich nach vorne treibt, wo ich gar nicht mehr dazwischen komme mit meinen Bildern und Fragen. Ich will Filme machen, die es erlauben, dass meine eigenen Bilder einen Raum kriegen. Das ist auch eine Frage des Rhythmus, ob der Film überladen ist und man unter Dauerbeschuss ist und der Zuschauer scheinbar ganz viel weiß, aber eigentlich nichts erfasst oder gespürt hat, sondern dann doch nur die Ratio angesprochen ist. Für mich ist nicht die Frage, ob man den Film ablehnen muss, sondern wie man ihn gestaltet, dass etwas Drittes entsteht, also dass mein Angebot bei einer Erzählung in einem großen Resonanzraum steht und der Zuschauer seinen eigenen Film dazwischen bringen kann. Ich glaube, je stärker das gelingt, dass Menschen Raum haben für den eigenen Film in meinem Film, je stärker das ineinandergreift, desto nachhaltiger ist die Auseinandersetzung. Dann kommen Menschen manchmal nach 5 oder 10 oder 20 Jahren und sagen: Damals habe ich diesen Film gesehen, und ich erinnere mich, warum der so wichtig war für mich.

Wer wenn nicht wir – das ist noch einmal eine neue Kategorie: der Spielfilm. Was sind rückblickend Ihre Erfahrungen mit diesem Medium?

Ich habe unglaublich lange und intensiv recherchiert – da gibt es 2000 Seiten, wo ich nur Material rausgeschrieben habe. Dieser Prozess des Schreibens, des Vorbereitens, des Inszenierens und des Schneidens war für mich ein Versuch der Bewältigung dieser Jahre oder des Begreifens, d.h. beim Schreiben habe ich plötzlich die Figuren verstanden, also Schlüsselsätze wie vom Vater Ensslin: »Du sehnst den Faschismus ja richtig herbei – was ist, wenn der gar nicht kommt?«. Oder ein Satz von Bernward Vesper im Gespräch mit Gudrun Ensslin im Gefängnis: »Wir haben unterschiedliche Aufträge« – wo mir in dem Moment sehr viel klargeworden ist. Und dann kommen noch einmal die Schauspieler dazu, die eine andere Generation sind, die diese Sätze z.T. noch einmal ganz anders interpretieren, manchmal die Figuren verlieren und manchmal den Figuren aber etwas hinzugeben, wo ich im Schreibvorgang nicht hingekommen bin. Das heißt, ich kann für mich sagen, dass jede Ebene der Arbeit in dem Sinne ein Labor war, wo ich meine Thesen in Frage gestellt habe, bestätigt habe, verworfen habe, neu justiert habe. Auch noch einmal das Verhältnis von dokumentarischer und fiktionaler

Erzählung: Am Anfang haut das Archivmaterial im brechtschen Sinne fast schon dazwischen, immer mehr wird es dann aber Teil der Erzählung der Protagonisten – auch da verändert es die Funktion, es wächst sozusagen in das Gesamtmaterial hinein und wird irgendwann Teil der Erzählung. Auch die Fragen eines Kostümbildners oder eines Ausstatters zwingen mich ja dazu, mich mit der Figur auseinanderzusetzen. So eine banale Frage: »Ab wann wurde das Bett auseinandergenommen und die Matratze lag auf dem Boden?« zwingt mich ja zu überlegen: Man hatte das klassische Doppelbett mit vier Holzfüßen – wann war das? Das geht dann nicht um die objektive Recherche, wann sie tatsächlich die Matratze auf den Boden gelegt haben, sondern ich muss mir damit die Figur nochmal sehr genau über die Ausstattung anschauen und überlegen: In welche Räume setze ich sie? Wieviel Licht kommt da rein? Ist es ein Mensch, der vor allem nachts gearbeitet hat? Wie übersetze ich das Schreiben von Bernward Vesper? Wie übersetze ich bestimmte Bilder von Gudrun Ensslin aus den Tagebüchern? – wo der Aspekt der Selbstbeschädigung, Selbsterstörung sehr stark hineinkommt. Das waren alles für mich ganz essenzielle Herausforderungen, wo ich versucht habe, die Figuren neu und anders zu verstehen. Es ist, glaube ich, nach *Black Box BRD* für mich die tiefste Auseinandersetzung mit der Gewordenheit von bewaffnetem Kampf, von Terrorismus.

Bei Black Box BRD haben Sie auf Schauspieler verzichtet und vermieden, das spielen zu lassen.

Das hatte ganz praktische Gründe. Einmal hatte ich auch Lust, einen Spielfilm zu machen, zum anderen gab es diese Polarisierung schon am Anfang des Arbeitsprozesses: Eine Schwester von Gudrun Ensslin sagte, »wenn du mit der redest (also mit der anderen Schwester), dann stehe ich nicht mehr zur Verfügung«, und umgekehrt auch. Für Ruth war klar: Ihre Schwester war eine Mörderin, vor allem anderen. Für die andere Schwester war es eben die Freiheitskämpferin. Dazwischen gab es keinen Dialog. Das war mir sehr früh klar: Bei *Black Box BRD* war es mühsam, aber doch möglich, den Film über die Unterstützerszene von Wolfgang Grams oder über die Eltern von Wolfgang Grams zu erzählen, weil es die dritte Generation war, wo es nicht mehr ganz so verhärtet war, Wolfgang Grams war tot und Birgit Hogefeld nicht im Film dabei – aber *Wer wenn nicht wir* wäre dokumentarisch gescheitert.

Haben Sie nicht ein Problem damit erlebt, dass das Nachstellen der damaligen Zeit sofort den Eindruck von Dekor, von Künstlichkeit erzeugt, der das Eindringen in diese Zeit eher erschwert? Der Dokumentarfilm hat dieses Problem ja nicht.

Ich selbst erlebe das nicht so – aber ich kenne das ja, dass beim *Kick* die Menschen auch sagten, dass sie auf die Virtuosität der Schauspieler geachtet haben und nicht auf das, was sie sagen oder auf die Geschichte. Es gibt ja nur zwei Möglichkeiten: Entweder man geht in eine absolute Stilisierung – beim *Kick* habe ich das mit der Verweigerung jeden Abbildrealismus ja auf die Spitze getrieben, und dann braucht man das Naturalistische gar nicht mehr. Es hat mich nicht interessiert, das bei *Wer wenn nicht wir* zu wiederholen, weil es mir da um die Übersetzung der Schauspieler innerhalb eines Dekors ging, das ganz sicher nicht ihres ist. Da habe ich auf der einen Seite Menschen und auf der anderen Seite eine ganz festgelegte Choreographie und ein Dekor der 60er Jahre, und die Schauspieler sollen so tun, als wenn sie das jetzt so empfinden, was sie da tun. Größer kann man den Widerspruch gar nicht treiben. Aber genau das hat mich

interessiert, dieser Prozess – das Spiel mit der Glaubwürdigkeit hat mich gereizt. Zum Beispiel bei den Sexszenen am Ende zwischen Gudrun und Andreas, wo er sie dann schlägt – da ist sehr viel Missachtung drin. Das war richtig Arbeit, das sehr klar zu choreographieren: Wann kommst du rein, wann seht ihr euch, wann macht ihr das, wann macht ihr das? Das war reine Gymnastik – und das ist die größte Lüge, weil wir es inszenieren müssen. Und gerade das hat mich interessiert: diese Lüge möglich zu machen und eben nicht wie im *Kick* die Darstellung immer wieder zu brechen.

Wo sehen Sie da jetzt den Unterschied zum Dokumentarischen? Was ist die eigene Chance des Dokumentarischen gegenüber dem Spielfilm?

Im Dokumentarfilm wäre das ja nicht möglich. Ich könnte jemanden fragen: »Wie war das, mit Andreas Baader zu schlafen?« – aber das wäre eine merkwürdige Frage, weil ich sofort einen Voyeurismus habe. Aber hier hat ja die Sexualität eine gesellschaftliche Textur: der nackte Körper als ein Zeichen der Befreiung aus der Verklemmung – du merkst die Missachtung, wenn sie da in der Küche erstmal alleine nackt steht, das sich Aussetzen, und die Sexualität selbst ist in diesem Sinne ja auch noch einmal eine Erzählung von Macht und Ohnmacht und Begegnung. In dem Moment, wo der Blick sattfindet, eine Berührung, merkst du, dass es da diese Zärtlichkeit gab – und diese Zonen bekommst du ja im Dokumentarischen nicht hin. Da kann man sagen: Das braucht man nicht, weil ich vielleicht einen Dritten habe, der das erzählt, dass die Gudrun komplett von dem abhängig war und das eine sexuelle Obsession war. Dann wird das erzählt und du denkst sofort: Ja, warum erzählt der das jetzt? War der selbst verliebt in Gudrun oder gab es da eine Eifersucht oder ein anderes Verhältnis? Das kriegt eine andere Qualität als die Unmittelbarkeit dieser Szene. Deshalb finde ich es so interessant, das Medium zu wechseln, weil ich bestimmte Dinge nur im Spielfilm so mit einer gewissen Selbstverständlichkeit erzählen kann. Auch wenn Gudrun sich in das Glas setzt: Das ist ja extrem heikel. Es gab einen Test – der Verleih wollte das unbedingt, um die Zuschauerreaktion zu testen, bevor der Film fertiggeschnitten war und in die Kinos gegangen ist –, da fanden 26 %, dass das die beste Szene sei, und 26 % die schlechteste. Gerade die, die ein bestimmtes Bild mit Gudrun Ensslin verbinden, wollen das nicht sehen und finden, dass dieser masochistische Aspekt die Figur zerstört. Da kommst du, glaube ich, mit dem Dokumentarfilm nicht hin, in diese Zonen kommst du ganz schwer hinein.

Wo ist beim Spielfilm die Brücke vom rein Biographischen ins Historische? Wo werden diese biographischen Momente tatsächlich zu etwas, was Auskunft gibt über '68, die RAF und die deutsche Geschichte?

Ich glaube, dass man das gar nicht trennen kann. Das geht von der Frisur über ein Kleid, das plötzlich kurz ist, den Rock, ein Möbelstück, eine andere Art zu rauchen, die Bedeutung von Literatur, von Schreiben bis zu einem Satz, der plötzlich universell wird. Das ist für mich ja gerade das Schöne, das ist das, was mich so fasziniert, dass sich durch ein Zusammenwirken von ganz vielen Texturen plötzlich etwas verdichtet und über sich hinausweist.

Ein Schrank ist ja eine allgemeine Signatur der Zeit. Aber die Frage ist doch auch: Warum war es genau Gudrun Ensslin, warum genau Baader, die in dieser historischen Situation zu entscheidenden Akteuren wurden?

Das Interessante für mich war ja, dass da ein Klischee komplett gebrochen wurde in der Erzählung: das Klischee, dass der bewaffnete Kampf ein Aufbegehren war gegen den zum Teil spießigen, aber zum Teil auch noch offen präsenten Faschismus. Derjenige, der den Faschismus in der Familie hatte, ging aber gerade nicht in den bewaffneten Kampf, sondern in die Drogen und in das Schreiben. Der Vater von Andreas Baader – das war in den Recherchen für mich neu, ich konnte es im Film aber nicht unterbringen – war mit einem Fuß im Widerstand. Das heißt, dass das Klischee gerade nicht zutraf, sondern der »Auftrag« so eine wichtige Rolle spielte. Eine Figur, eine Denkfigur war nicht zu Ende geführt worden, die von den Kindern weiterentwickelt werden musste – und das war für mich eigentlich das Universelle, dass es gar nicht diese Linearität gibt, sondern dass es um andere Treibsätze geht, die so viel komplexer sind und auf eine tragische Weise auch deutlich machen, dass es bei allem Emanzipationsgehebe und Abgrenzungsgehebe eine ganz tiefe Abhängigkeit gab von den gerade nicht offen ausgesprochenen und gar nicht mehr präsenten Erwartungen der Eltern. Das hat mich fasziniert: Ich erzähle eine in bestimmten Klischees verankerte Geschichte anders und bürste sie gegen den Strich. Deswegen haben Sie natürlich Recht: Das ist nicht der Schrank oder das Bett, sondern das sind letztlich viel tiefergehende Antriebe, die Figuren zu denen werden lassen, die sie dann geworden sind. Ich hatte mich ja mit vielen Biographien, die in der Gewalt geendet haben, beschäftigt. Auch mit Birgit Hogefeld habe ich mich sehr lange und intensiv auseinandergesetzt, Wolfgang Grams, und das sind immer unterschiedliche Figuren – mit Figuren meine ich jetzt nicht Personen, sondern Figuren, die dazu geführt haben, dass sie in den Untergrund gegangen sind – aber gleichzeitig ist die Verquickung mit dem Elternhaus für diese Beziehungen ein ganz wesentlicher Faktor, ohne das jetzt in der Psychologie ertränken zu wollen.

Es gibt ja unter Historikern, aber auch aus der Linken kommend dieses Diktum: Du darfst Geschichte nicht personalisieren. Sind Herrhausen und Grams wirklich nur Repräsentanten der Deutschen Bank oder der RAF? Sind die Personen austauschbar oder welche Rolle spielt am Ende das einzelne Individuum?

Mich interessiert schon auch, welche Strukturen – ich will nicht vom System reden – eine bestimmte Karriere ermöglichen oder verhindern. Natürlich hat die RAF kein Gebäude mehr und hatte nie eins, in dem sie sich repräsentieren konnte – die Deutsche Bank hat eins, aber gleichzeitig gibt es Phänomene, die dann doch ähnlich sind: der Korpsgeist, das Elitäre – also wer hat Zugang, wer nicht, wer packt es in diesen illustren Kreis des Vorstands, wer schafft es in die Führungsebene der RAF? Dann bei beiden Seiten auch die Unbedingtheit, einer Idee zu folgen – bei Herrhausen der Schuldenerlass, wo er auch nicht mehr schaut: Wie baue ich Seilschaften auf oder Gefolgschaften, wie finde ich Menschen, die nicht nur Wegbegleiter sind, sondern die ich im Sinne einer Win-win-Situation in eine gewisse Abhängigkeit von mir bringe, dass sie meinen Weg unterstützen? Auch Hogefeld und Grams merken gar nicht oder zu spät, dass sie sich von einer Linken längst entfernt haben, auch nicht mehr auf Gefolgschaften set-

zen und sich immer weiter isolieren und ausgerechnet dann von einer Rückkehr oder einer Familie träumen, als sie eine andere Familie zerstört haben. Diese Paradoxien der Erzählung finde ich so interessant – und da kannst du nicht nur die Einzelbiographien betrachten, sondern sie weisen dann wieder über sich hinaus.

Aber diese Zusammenhänge sind doch dann trotzdem in der Biographie aufzufinden und nicht in einer abstrakten Rolle des Deutschen Bank-Chefs als solcher.

Ja, mich interessiert ja immer die Divergenz, also auch bei einem Herrhausen, der in die kognitive Dissonanz geht zu dieser Bank, und zwar permanent, indem er einfach langfristig argumentiert, während schon damals viele in der Bank – auch Vorstandskollegen – mittel- oder kurzfristig gedacht haben. Die Entschuldung der Drittweltländer: mittel- oder langfristig können wir mit Mexiko wieder ein Geschäft machen, jetzt müssen wir die Kredite aber abschreiben, die abgeschriebenen Kredite stehen im Viertel- oder im Jahresbericht und belasten das Ergebnis. Dass das Ergebnis in 5 oder 10 Jahren dann sehr viel besser ist, findet keine Berücksichtigung. Insofern ist es ja immer beides: Herrhausen argumentiert jenseits der Systeme der Bank, aber den Banker, den Aktionär interessiert der Jahresbericht, und wenn da ein Verlust steht oder eine hohe Abschreibung, dann ist die Dividende nicht so groß, dann verkauft er seine Aktien oder setzt uns unter Druck und macht Druck auf den Aufsichtsrat, dass ich meinen Posten verliere. Ich glaube, da ist es immer interessant, den Einzelnen *in* der Struktur zu beleuchten.

Warum gehen Sie, wenn Sie bei Wer wenn nicht wir beim Spielfilm angekommen bist, nicht ganz weg vom empirischen Faktum und entwerfen fiktive Figuren, um sich völlig frei zu machen von der Bindung an die Empirie?

Man kann von zwei Seiten kommen. Die Entstehungsgeschichte von *Wer wenn nicht wir* war ja eher so, dass ich den Film gar nicht machen wollte. Ich hatte von einer Redakteurin, die ich sehr schätze, das Buch von Gerd Koenen empfohlen bekommen. Ich hörte nur das Thema und sagte: »Vergiss es«, und dann sagte sie: »Lies das«. Ich las das Buch und merkte, dass ich mit diesen Figuren, die ja eigentlich vor meiner Zeit waren, nicht fertig war. Das heißt, die Frage ist nicht: »Möchte ich mal irgendwie über das Thema Ost-West oder RAF einen Film machen?«, sondern es gibt ja einen ganz konkreten Auslöser. So entstehen bei mir Filme oder Projekte – wenn ich feststelle: Da bin ich mit etwas nicht fertig. Ich habe für mich gemerkt, dass ich mit Gudrun Ensslin und Bernhard Vesper und Andreas Baader doch noch nicht fertig bin. Das war noch vor dem *Baader Meinhof Komplex*. Es war genau gesagt 2003, und realisiert wurde der Film dann sieben Jahre später, weil ich noch andere Projekte hatte: *Die Spielwütigen*, *Der Kick*. Aber deswegen kann ich die Frage so gar nicht beantworten, warum ich nicht anders arbeite, weil es immer diese Initialmomente der inneren Notwendigkeit gibt. Ich setze mich nicht hin und schreibe eine Geschichte, sondern es ist der Widerhaken, ein Buch oder eine Begegnung oder ein Satz, wo ich hängen bleibe und plötzlich weiß: Jetzt muss ich's machen.

Trotzdem ist es ja interessant, dass es Leute gibt, die es zu rein fiktiven Erzählungen führt – und die sicherlich auch solch einen existenziellen Auslöser haben –, und andere, die nach einer Art Konkretion des Historischen suchen, das sich im empirischen Ereignis niederschlägt.

Ich kann es vielleicht doch noch einmal präziser versuchen zu formulieren. Womit war ich nicht fertig? Ich war nicht fertig mit dieser irrationalen Entscheidung, ein Kind zurückzulassen, vor allem bei Gudrun, und einen Menschen parallel auf die Todesliste zu setzen für eine andere, bessere Welt. Es war und ist auch für mich nach *Black Box BRD* nur über Umwege erklärbar, und da fand ich das Buch von Gerd Koenen interessant, dass er nochmal näher rangegangen ist und versucht hat, das zumindest einzukreisen durch diese frühen Texte, durch die 60er Jahre, die Vorgeschichte, durch die Eltern. Deshalb konnten es auch nur diese Figuren sein, weil die für mich noch nicht zu Ende erzählt waren, und natürlich auch nicht durch den *Baader Meinhof Komplex* zu Ende erzählt wurden. Dazu kommt ja, dass es Figuren waren, die mich damals in Stuttgart aus der Jungen Union rausgeholt haben, also durch diese Begegnungen in Stuttgart-Stammheim. Sie waren Wegweiser nicht in dem Sinne, dass ich ihnen gefolgt bin – sie haben mein Leben neu ausgerichtet damals, also '75/'76/'77.

Das, was Sie betrifft, findet in einer historischen Welt statt. Ob es um Ensslin, Herrhausen, Marcel oder Marco geht: Da ist in der empirischen Wirklichkeit etwas passiert und Sie schreiben jetzt nicht eine komplett freie, fiktionale Geschichte, sondern es geht darum, genau diesen Menschen zu verstehen.

Ich will tatsächlich einen Menschen begreifen in seiner Verfasstheit – ob es ein Mörder ist, der einem Kumpel aus dem Dorf auf den Kopf springt, oder eine Gudrun Ensslin oder meine drei Klassenkameraden, die sich das Leben nehmen, oder diese Menschen in der Theatergruppe in Israel, der Palästinenser und die drei jüdischen Schauspieler. Ich will, indem ich sie begreife, fast pro toto begreifen, wozu der Mensch fähig ist und unter welchen Umständen er dazu fähig ist – und damit auch das Ursachendickicht aus der Fassungslosigkeit rausbekommen. Es ist ja eine Ohnmacht, etwas nicht begreifen zu können. Man könnte auch fragen: Ist der Mensch von Natur aus schlecht? Ist der Mensch nicht zu allem in der Lage? Das finde ich aber unbefriedigend.

Gibt es einen Zusammenhang zwischen der Frage nach der Zukunft in Ihrem aktuellen Projekt (Let them eat money. Welche Zukunft?!) und der Tatsache, dass Sie sich jahrelang mit historischer Erinnerung beschäftigt haben?

Es gab diese Erfahrung, dass ich immer zurückgeschaut habe: beim *Himbeerreich* auf eine Krise, die 2007/2008 passiert ist, also auf eine Geschichte, die aus der inneren Perspektive der Banken nur bedingt aufgearbeitet worden war. Jahre danach – 2011/12 – habe ich natürlich versucht, zurückzuschauen und die verschiedenen Schichten, die zu der Krise geführt hatten, herauszuarbeiten – und ob ein Begriff von Verantwortung noch Bedeutung hatte. Aus dieser Erfahrung heraus entstand das Motiv, es diesmal umgekehrt zu machen: Statt wieder zu spät zu sein und wieder zurückzugucken, die Krise zu setzen und aus der Zukunft in die Gegenwart zu schauen. Insofern ist es schon eine Figur, die – ich will nicht sagen, dass sie sich schließt als Kreis, aber dass ich merke, dass ich bei historischen Stoffen im Moment eher zögerlich bin zurückzuschauen, ob-

wohl mir immer wieder historische Stoffe angeboten werden, sowohl fiktional als auch dokumentarisch. Es hängt vielleicht auch mit dem Lebensalter zusammen, dass ich so den Eindruck habe, ich möchte ganz bewusst auch mit Jüngeren, die diese Zukunft noch viel mehr betrifft als mich, in die Zukunft gucken und aus der Zukunft begreifen, was wir eigentlich in der Gegenwart tun können. Das ist eine andere Form von Rekonstruktion natürlich. Die Figuren existieren ja alle nicht in der Zukunft – selbst wenn ich jetzt reale Figuren habe: Ich weiß nicht, was mit ihnen sein wird. Wir haben eine ungeheure Menge an Möglichkeiten, was passieren könnte, dystopische, utopische. Damit ist die Freiheit sehr viel größer. Die Zukunft ist so von Zufällen geprägt, dass sie eben nicht durch linear vorhersehbare Prognostik bestimmt werden kann. Sie ist hasenläufig, sie schlägt Haken, sie verschwindet und taucht ganz woanders wieder auf. Wie ist das beschreibbar? Daran arbeite ich mich gerade ab.

So, wie ich jetzt in die Zukunft blicke, ist das natürlich auch geprägt durch die deutsche Erfahrung der Inflation, sozusagen die Urangst, die Erfahrung, dass das Geld plötzlich keinen Wert mehr hatte: die Verarmung meiner Urgroßmutter in der Inflation, die ihren Gutsbesitz verkauft hat und plötzlich vor dem Nichts stand – was natürlich weitergegeben wurde. Die Erfahrung der Finanzkrise, wie Billionen sich plötzlich aufgelöst haben und Staaten in die Haftung geraten sind. Das sind natürlich Prägungen, mit denen ich dann wiederum in die Zukunft blicke.

Wie gehen Sie als jemand, der ein Stück über die Zukunft schreibt, mit dem Problem um, dass Sie diese nicht aus der Gegenwart und Vergangenheit erschließen können? Wie werde ich der Zukunft teilhaftig?

Ja, ich glaube, letztlich geht es nur wieder über Menschen, also Menschen, die eine Gewordenheit haben, die in Verantwortungsbegriffen denken, die vielleicht auch etwas verbessern wollen, scheitern, es ganz woanders versuchen. Ich glaube – das merke ich für mich –, es geht nicht durch die Abstraktion von Strukturen und Sachverhalten, die ich generalisieren kann, sondern da drin verstricken sich Menschen, die sich nochmal anders verhalten müssen in Räumen von künstlicher Intelligenz, wo Verantwortung abgegeben wird, weil die künstliche Intelligenz schneller, besser, umfassender Informationen verarbeitet. Was den Menschen als das Entscheidende bleibt, ist die Empathie. Das schafft ja die Robotisierung noch nicht und wird sie hoffentlich auch nie schaffen. Es bleibt ja etwas als das Urmenschliche – es ist nur die Frage: Wird es gewertschätzt oder steht es im Wege?

Empathie ist eine andere Wahrnehmungsform als ein Registrieren von Tatsachen.

Ja, weil ich den Anderen in dem Moment sehe – und das behindert mich ja auch in der Objektivität oder Schnelligkeit von Entscheidungen, das bremst mich aus, Zweifel kommen. Und dann entsteht die Frage, inwieweit die Empathie eine Wachstumsgrenze ist, weil ich nicht mehr radikal durchgreife und sofort entscheide, sondern abwäge, zögere, zweifle, lenkbar bin. Das ist für mich eine ganz spannende Frage.

Zur Zukunft gehören junge Menschen – Sie haben vorhin gesagt, Sie möchten sich mit Dingen beschäftigen, die für diese Menschen relevant werden, um zu sehen: Was kann man gestalten?

Es fällt ja auf, dass Jugend immer wieder Thema Ihrer Werke ist: die Mitschüler, Grams und seine Freunde, Marco und Marcel. Wie kommt das? Das ist ja nicht selbstverständlich.

Es ist ja natürlich auch die Kernfrage. Ich habe einen Sohn, der jetzt 20 ist – in welche Welt wächst er hinein? Er wird viel länger noch mit dieser Welt zu tun haben als ich. Das ist für mich eine absolut faszinierende Frage, im Sinne der nächstfolgenden Generationen: Was hinterlasse ich ihnen? Im jetzigen Stück ist auch eine 17jährige, die am Ende in aller ihrer Ratlosigkeit genau vor dieser Frage steht: Was habt ihr angestellt? Sie stellt die Frage nicht genau so, aber sie steht vor dieser Situation. Das ist ja auch wieder die Chance auf Neubeginn. Ich sehe das nicht nur defätistisch, sondern stelle ja manchmal fest, mit welcher Energie diese Menschen auftreten. Bei Chris Marker ist in *Sans Soleil* diese wunderbare Passage, wo er die Kraft der 20jährigen beschreibt, und – ich kann das nur sinngemäß zitieren – dass das ein Alter ist, wo diese Kraft auf dem Höhepunkt ist, und wo ihnen aber immer eingeredet wird, was sie alles noch nicht können. Vielleicht erzähle ich die Passage auch anders als im Film, aber so habe ich sie in Erinnerung – und das erlebe ich bei jungen Menschen immer wieder: diese vollkommene Verunsicherung, weil ihnen immer gesagt wird, was sie noch nicht können, was sie nicht erreicht haben oder wo sie noch ganz viel dazu lernen müssen. Letztendlich geht es genau um diese Aufbruchenergie, die natürlich auch wie bei der RAF in absurde Richtungen gehen kann, wo aber gleichzeitig – je nachdem, wie sie kanalisiert wird – etwas Neues entsteht. Deshalb habe ich jetzt ganz speziell in *Welche Zukunft?!* diese Figur eingeführt, die ja am Ende allein auf der Bühne steht.

Ihre Werke zeigen ja, dass Sie an dieser Aufbruchenergie ein Interesse haben. So intensiv die Jugendbiographie eines Wolfgang Grams nachzuzeichnen oder sogar den Gründen eines Mordes von Jugendlichen an ihrem eigenen Freund nachzugehen macht man doch eigentlich nur, wenn man ein tiefsitzendes Interesse daran hat, was sich in jungen Menschen artikulieren oder verwirklichen will.

Ja, oder was eben richtig oder gut kanalisiert wird oder eben nicht – siehe *Der Kick*, wo es diese Tragik gibt, dass es eigentlich anders angelegt ist – ob das jetzt die RAF ist oder ein Marcel Schönfeld.

Es ist dann ja die Frage: Wie reagiert die Gesellschaft, wenn sich jugendliche Intentionen artikulieren wollen?

Das ist eine spannende Frage. Auch bei Wolfgang Grams, der ja auch im Gefängnis war und danach sagt: »Jetzt erst recht«. Was wäre gewesen, wenn man da deeskalierend gewirkt und nicht eine Schwäche ausgenutzt hätte?

Mit Beuys haben Sie einen Künstler porträtiert, der ganz bewusst aus dem klassischen Bildbegriff ausbricht und sogar noch aus seinen Objekten aussteigt und zur Performance übergeht – bei den 7000 Eichen usw. Drängt sich einem da nicht die Frage auf, ob nicht auch der Film mit seinen technisch erzeugten, zweidimensionalen Bildflächen ein Medium ist, das man hinter sich lassen will?

Das Entscheidende ist ja nicht das Werk selbst, sondern die Plastik, die durch das Werk entsteht. Das Werk selbst ist die Batterie. So hat ja Beuys seine Werke auch immer ge-

sehen. Dem einen erschließt sich was und dem anderen nicht, der eine bleibt ratlos und der andere ist provoziert und zerschlägt das Porzellan. Und so sehe ich eigentlich den Film selbst auch – *Der Kick* oder die anderen Arbeiten: Sie alle sind ja Anreger und Aufreger, und die Plastik entsteht dann beim Ansehen und nach dem Ansehen. So kommt dann eine Frau zu mir und fragt: »Was kann ich tun?« Wo gibt es Menschen, die heute so denken? – ob es die Grundeinkommensinitiativen sind oder »Direkte Demokratie« oder Menschen, die sich mit anderen Geldkreisläufen beschäftigen usw. Ich würde das Medium nicht überschätzen, aber auch nicht unterschätzen, weil das Kino schon nochmal eine andere Konzentration hat. Das ist der Ort, wo du dich entscheidest hinzugehen, und wo du in der Regel das Handy auch ausmachst und währenddessen mal nicht draufschaut – das hat schon etwas von der Erfahrung einer Kommunion. Du machst das mit Anderen, bist mit ihnen in einem Raum, und wenn dann anschließend noch das Gespräch ist mit Menschen, die ähnliche Fragen haben, dann kann es zu einer gewissen Imagination, Inspiration kommen. Das ist das, was ich von Anfang an beim Film bejaht habe. Die Urerfahrung war, als ich 1982 diesen ersten Streifen gemacht habe über eine Atomwaffenlagerblockade der Friedensbewegung und dann eben von Wirtshaus zu Wirtshaus auf der Schwäbischen Alb gefahren bin – das war der Anfang. Da schließt sich der Kreis auch, da würde ich das Medium absolut bejahen als Chance: Ich verdichte meine Auseinandersetzung, die ich mit mir, dem Material, dem Menschen, dem Thema, der Geschichte über Jahre führe, auf 105 oder 110 Minuten – und dieser Verdichtungsprozess, der kann sich dann wiederum entfalten in den Resonanzräumen des Zuschauers. Deshalb weiß ich gar nicht, welches Medium das sonst leisten soll.

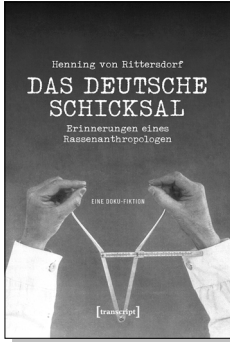
Was genau ist vor diesem Hintergrund dann die eigentliche Chance und der eigene Wert des Dokumentarischen?

Es ist die Reibung. Ich habe – auch wenn es eine Erzählung ist – die Reibung mit Figuren, mit Menschen, mit einer historischen Situation, die jetzt nicht nur aus der Imagination eines Autors erschaffen wurde, sondern die in der Konkretion liegt. Die Wahrheit ist konkret – die Erzählung ist abstrahiert von ihr, aber gleichzeitig versucht sie dahin wieder zurückzukehren. Damit bin ich natürlich in einer sehr unmittelbaren Auseinandersetzung mit den Texturen, den Schichtungen, mit den Treibsätzen von dem, was unser Leben ausmacht. Wenn ich jetzt an *Der Kick* denke: Wenn das eine von mir ausgedachte Geschichte gewesen wäre, hätte man sagen können: »Ja, der Mensch ist prinzipiell zu Vielem in der Lage, das ist eine sehr archaische Geschichte« – aber hier galt es diese Fassungslosigkeit zu realisieren, wozu jemand hier gerade mal 60 km nördlich von Berlin in der Lage war, und das festzumachen an familiär-biographischen, persönlichen, politischen, historischen, ökonomischen Gründen, also dieses Ursachendickicht beschreibbar zu machen. Da komme ich unmittelbar auch zu der Frage: Was tun? Wo kann *ich* ansetzen, wo kann Politik ansetzen? Was ist in diesem Fall DDR-Geschichte und gerade nicht DDR-Geschichte? An ganz vielen Punkten muss ich mich verorten. Ich denke, das ist die Chance des Dokumentarischen, dass ich nicht im Nachhinein sagen kann: »Der Mord wäre verhindert worden, wenn ...«, sondern dass ich erstmal diese Komplexität kennenlerne, anerkenne, mich ihr stelle. Komplexität ist gemeint im Sinne dieses Ursachendickichts, das ich sichtbar und kenntlich machen will – ohne den Mut zu verlieren und zu sagen: »Das ist zu kompliziert, ich kann nichts tun«. Im Gegenteil:

Indem ich diese Komplexität kennenlerne und anerkenne, sehe ich wiederum ganz viele Momente, wo anders hätte gehandelt werden können und in Zukunft auch anders gehandelt werden wird. Diese Verschränkung von Dokument, von Geschehenem, von Aufarbeitung und dem Entwurf oder der Prüfung meiner eigenen Möglichkeiten, mich da zu verhalten, ist ja eine ganz starke Ermächtigung an die Gestaltungskräfte.

Damit sind wir natürlich auch bei Beuys und den Möglichkeiten, entgegenzuwirken. Das ist für mich das Allererste: Wenn jeder Mensch ein Künstler ist, dann sind wir bei den Anerkennungsverhältnissen – das ist und bleibt etwas sehr Zentrales –, da sind wir bei Marco Schönfeld und dem Vogelhäuschen. *Der Kick* ist gestrickt aus genau diesen Kernfragen nach einem Gegenbild zu einer Gesellschaft, die bei allem Fortschrittsglauben immer wieder elementar Menschen diese Anerkennung verweigert, und dann durch Drohungen, durch Gesetz, Einschüchterungen und durch Repressionen versucht, dem Herr zu werden. Auch durch eine Monsterisierung – wo das Böse hinter Gitter und Glas und wohin auch immer kommt und damit vermeintlich neutralisiert wird, aber durch die Hintertür längst als Chimäre oder als Geist wieder hinter uns ist. Und da – das kann ich erstmal für mich sagen – ist diese gemeinsame Arbeit beides: Weg und Ziel. Weg, weil ich auf dieser Wegstrecke ganz viel erfahre und lerne – Ziel, weil ich sehr konkret für mich herausgearbeitet habe: Wo – im Sinne der Diagnostik – ist dieser gesellschaftliche Körper krank und wo kann angesetzt werden? Da könnte man jetzt diese Geschichte von Potzlow aufgreifen und weiterdenken. Diese Mordtat geht weiter als die Vorstellungskraft – das ist das Alleinstellungsmerkmal. Wenn es unter der Vorstellungskraft bleibt, sagt man: »Na ja, gut, das ist halt ein doch schwaches Dokument«, hier aber wird die Vorstellungskraft überholt, und zwar vielfach überholt, und das ist das Beunruhigende daran. Das eigentlich Beunruhigende ist, dass es trotzdem ja aus der Mitte der Gesellschaft kommt – ich bin nicht der Mörder, aber die Eltern und das Umfeld sind nicht spektakulär anders als ich – sodass die Frage dann umso mehr kommt: Wenn es nicht die Monstereltern sind, die Monsterkinder gebären, woher weiß ich, ob nicht auch mein Sohn irgendwann zum Mörder wird – oder ich selbst? Das ist ja diese ganz tiefe Verunsicherung, und diesen Bereich auszuloten, und zwar vorbehaltlos auszuloten, schafft ja auch wieder – das kann ich jetzt für mich sagen, nachdem ich mich drei Jahre damit beschäftigt habe – eine Art von Selbstvergewisserung, dass das doch nicht nur so ein zufälliger Kugelblitz ist, der sich da mal entlädt, sondern dass es da sehr unterschiedlich geartete, aber sehr klar erkennbare Situationen und Aufladungen gab, die das haben eskalieren lassen. Auch viele Zufälle, die es nicht hätten geschehen lassen können – beides. Zwischen heiter und leicht und plötzlichem Gewitter aus dem Nichts, aus dem blauen Himmel heraus.

Geschichtswissenschaft



Thomas Etzemüller

Henning von Rittersdorf:

Das Deutsche Schicksal

Erinnerungen eines Rassenanthropologen.

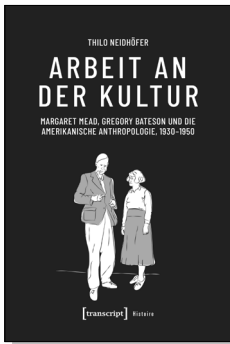
Eine Doku-Fiktion

September 2021, 294 S., kart., Dispersionsbindung

35,00 € (DE), 978-3-8376-5936-8

E-Book:

PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5936-2



Thilo Neidhöfer

Arbeit an der Kultur

Margaret Mead, Gregory Bateson

und die amerikanische Anthropologie, 1930-1950

Juni 2021, 440 S., kart., Dispersionsbindung, 5 SW-Abbildungen

49,00 € (DE), 978-3-8376-5693-0

E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

PDF: ISBN 978-3-8394-5693-4



Norbert Finzsch

Der Widerspenstigen Verstümmelung

Eine Geschichte der Klitoridektomie im »Westen«,

1500-2000

Mai 2021, 528 S.,

kart., Dispersionsbindung, 30 SW-Abbildungen

49,50 € (DE), 978-3-8376-5717-3

E-Book:

PDF: 48,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5717-7

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Geschichtswissenschaft



Frank Jacob

Freiheit wagen!

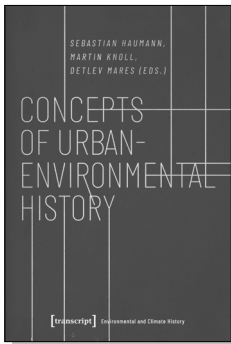
Ein Essay zur Revolution im 21. Jahrhundert

April 2021, 88 S., kart., Dispersionsbindung

9,90 € (DE), 978-3-8376-5761-6

E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

PDF: ISBN 978-3-8394-5761-0



Sebastian Haumann, Martin Knoll, Detlev Mares (eds.)

Concepts of Urban-Environmental History

2020, 294 p., pb., ill.

29,99 € (DE), 978-3-8376-4375-6

E-Book:

PDF: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4375-0



Verein für kritische Geschichtsschreibung e.V. (Hg.)

WerkstattGeschichte

2021/2, Heft 84: Monogamie

September 2021, 182 S.,

kart., Dispersionsbindung, 4 Farbbildungen

22,00 € (DE), 978-3-8376-5344-1

E-Book:

PDF: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5344-5

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**