

V. Schluss

Der Zugang Andres Veiels zu den Zeitverhältnissen der Gegenwart zeichnet sich dadurch aus, dass für ihn die Phänomene, auf die er stößt, unweigerlich zum Anlass einer Suche nach ihrer historischen Genese werden. Dies gilt für den Selbstmord dreier ehemaliger Mitschüler genauso wie für die Biographien von RAF-Terroristen, den Mord an einem Jugendlichen in Potzlow oder den Geld-Begriff eines Joseph Beuys. Die vorliegende Studie zeigt, dass Veiels Werk dazu auffordert, dieses Vorgehen auch auf es selbst anzuwenden. Die Ästhetik Veiels steht nicht isoliert da, sondern erfährt ihre Beleuchtung durch eine lange geistesgeschichtliche Auseinandersetzung um die Frage nach der Möglichkeit historischer Forschung. Sein Ansatz bildet einen originären Beitrag zu dem Versuch, eine Antwort auf das Verhältnis von wissenschaftlichem und künstlerischem Zugang zur Geschichte zu finden und eine tragfähige Methodik historischer Erkenntnis zu formulieren.

Die Ablösung mythologischer bzw. theologischer Geschichtsauffassung durch die auf eigenständiges, voraussetzungsloses Urteil rekurrierende Wissenschaft spätestens seit dem 18. Jahrhundert hat eine Problemstellung kenntlich gemacht, die – wie 1995 der Historiker Otto Dann diagnostizierte – »bis heute uneingelöst geblieben« ist (Dann 1995: 125). Wenn Goethe in seinen Dichtungen die Geschichte bewusst in der Vielfalt der empirischen Erscheinung aufsucht, anstatt über sie spekulativ zu philosophieren, wenn Schiller seine Deutungen aus detaillierten historischen Untersuchungen herleitet und Büchner im *Danton* über weite Strecken eine Kompilation dokumentarischen Archivmaterials durchführt, dann spricht aus diesen Versuchen die Intention, Geschichte nicht einem teleologischen Interpretationsmuster zu unterwerfen, sondern sie aus der empirischen Beobachtung heraus zu erfassen – und das heißt konkret, sie zu erinnern, und nicht zu deduzieren. Zugleich war den genannten Dichtern und einer Reihe von Zeitgenossen, die sich ebenfalls intensiv mit der Frage nach den Möglichkeiten der Geschichtsforschung befassten, deutlich, dass der dokumentarische Inhalt als solcher noch keine Zusammenhänge preisgibt, sondern der Ergänzung durch bildschaffende Methoden bedarf, die erst den Gegenstand der Geschichte zur Erscheinung bringen. Goethe schrieb dem Dichter zu, den »eigentlichen Gehalt« der Geschichte zu erfassen, während der Philosoph nur die Form, der Historiker nur den Stoff »bringe«. Schiller, der die Methoden historischer Kritik sicher und engagiert beherrschte, unterschied von der

empirischen eine »innere Wahrheit« der Geschichte und sah die Notwendigkeit, durch künstlerische Phantasie diese Wahrheit ansichtig zu machen. Wilhelm von Humboldt, der den »ursächlichen Zusammenhang« historischer Ereignisse als unsichtbaren Teil der Geschichte nur durch schöpferische Einbildungskraft erfasst, und Friedrich Hebbel, der die geschichtliche Ganzheit durch die Anbindung an das Innere des Historikers gegeben sah, knüpften direkt an diese Positionen an. Aufschlussreich ist, dass selbst Georg Büchner, der sich dezidiert von Schiller abgrenzte, dessen idealisierenden Ansatz kritisierte und mit seinem Dokumentarismus »Geschichte, wie sie sich wirklich begeben, so nahe als möglich« kommen wollte (Brief an die Familie, 28.07.1835), trotz seiner ausgesprochen (natur-)wissenschaftlichen Haltung am Ende Theaterstücke schrieb und diese mit erheblichen fiktionalen Anteilen ausstattete.

Bei der bewussten Suche nach einer Verbindung von Wissenschaft und Phantasie, empirischer Wahrnehmung und bilderzeugender Produktivität ist die Goethezeit also einer Synthese sehr nahegekommen. Letztlich scheitert sie aber: Goethe vermischt in seinem *Götz* verschiedene Zeiten und verstößt gegen die Empirie, ohne eine Reflexion in das Werk mit einzubinden, wodurch dies zu legitimieren wäre; Schiller bemerkt selber das ungeklärte Verhältnis von »innerer Wahrheit« und »historischer Richtigkeit« (Brief an Caroline von Beulwitz, 10./11.12.1788), schreibt aber dennoch seine Dramen über Maria Stuart, Wallenstein, Tell usw.; Büchner legt einerseits Wert darauf, originales Archivmaterial unverfälscht in seinen *Danton* zu integrieren, andererseits ist es von den fiktiven Passagen z.T. kaum zu unterscheiden – Danton wird zu einer literarischen Gestalt, die historisch so gar nicht existiert hat. Hebbel kann nicht erklären, inwieweit das seelische Innenleben des Historikers mit den vergangenen historischen Epochen konkret in Beziehung steht.

Die künstlerischen Ansätze historischer Analyse in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts enthalten letztendlich noch eine Dimension der Fiktionalität, die nicht vollständig reflektiert wird. Ihnen liegt ein Bildbegriff zugrunde, der nicht geklärt ist. Hierin liegt ein wesentliches Movens der in derselben Zeit entstehenden positivistischen Geschichtswissenschaft begründet. Forscher wie Niebuhr, Ranke und Mommsen sind davon angetrieben, ein »Organon für die »reine Erfahrung«, d.h. für die Sinnfälligkeit bloßer historischer Phänomene in ihrer Vereinzelung« (Heuss 1968: 11) auszubilden, also nur festzustellen, »wie es eigentlich gewesen« und sich auf die »strenge Darstellung der Tatsache« (Ranke) zu beschränken. Niebuhr entlarvt die bis dahin unhinterfragte römische Geschichtsschreibung als Legendenbildung, Ranke hebt die empirische Forschung auf ein bis dahin ungekanntes Niveau und Mommsen entwickelt in seinen 1500 Arbeiten eine derartig reiche, genaue und differenzierte Wahrnehmung des archivalischen Materials, dass er die Diskrepanz zwischen dieser Faktizität und der philosophischen Interpretation von Geschichte erlebt – sodass letztere für ihn nur »Metaphysik und also lächerlich« ist.

Aber auch dieses neu entstandene Paradigma wissenschaftlicher Objektivität in der Geschichtsforschung lässt schließlich gravierende Aporien erkennen. Seine Ergebnisse entpuppen sich als unerheblich (Niebuhr) oder enthalten uneingestandene religiöse Postulate und sind durchsetzt von ästhetisierenden Formen (Ranke), sodass am Ende das Eingeständnis steht, Geschichte könne man gar nicht zu einer Wissenschaft ma-

chen, weil sie keine Zusammenhänge zu erfassen erlaube – »der Schlag, der tausend Verbindungen schlägt«, sei eigentlich ein künstlerischer (Mommsen).

Die Problemstellung war zu Beginn des 20. Jahrhunderts also erkannt. Trotzdem etablierte sich nun eine geschichtswissenschaftliche Praxis, welche die Methoden positivistischer Empirie immer mehr verfeinerte und bis heute den Maßstab historischer Forschung bildet, auf der anderen Seite wuchs – eher philosophisch als aus der historischen Praxis begründet – der Zweifel an der Möglichkeit einer »objektiven« Erschließung von Geschichte überhaupt. Während auch Mommsen noch selbstverständlich die Existenz einer »wirklichen« Geschichte voraussetzte, wurde diese im 20. Jahrhundert zunehmend in Frage gestellt und spätestens mit dem Konstruktivismus als ein vom Subjekt produziertes »Narrativ« aufgefasst.

Während sich die Schere zwischen Empirismus und Konstruktivismus immer weiter öffnet, erlangen die bereits 1939/40 formulierten, eher assoziativen als systematischen Thesen Walter Benjamins Aufmerksamkeit, die den produktiven Anteil des forschenden Subjekts betonen, zugleich aber an dem Begriff einer historischen Wirklichkeit festhalten. Er verschiebt den Fokus geschichtswissenschaftlicher Aufmerksamkeit von den Methoden einer Registrierung und Ordnung historischer Daten auf die Untersuchung der psychologischen Prozesse, durch die sich Geschichte mitteilt. Er beschreibt, wie sich der Gegenstand der Geschichte dem forschenden Subjekt keineswegs als chronologisch-kausaler Zusammenhang darstellt, sondern als momenthafte Evidenzverfahrung, die sich als »Bild« konstituiert, das auf einen empirisch nicht fassbaren Zusammenhang verweist.

Die von Historikern z.T. selbst eingestandenen Momente künstlerisch initiierten Zusammenhangserkenntnis, die durch den Konstruktivismus kenntlich gemachte produktive Beteiligung des Subjekts an der Generierung eines historischen Gegenstandes sowie die eher singulären Positionen Walter Benjamins oder auch Ernst Cassirers und Aby Warburgs, die ebenfalls auf die Bedeutung bildhafter Erkenntnisformen hinweisen, die eine Alternative zum positivistischen Wissenschaftsparadigma darstellen, weisen auf die Notwendigkeit hin, einer ästhetischen Methodik historischer Erinnerung nachzugehen. Eine wesentliche Bedeutung kommt hier dem Film zu, der sich als künstlerisches Medium zeitgleich zu der beschriebenen wissenschaftsgeschichtlichen Entwicklung zu einer eigenständigen Ausdrucksform heranbildet.

In seiner ersten Entstehungsphase offenbart dieses Medium dasselbe Dilemma wie die wissenschaftlichen Ansätze des Historismus. Einerseits scheint mit der filmischen Technik die verheißungsvolle Möglichkeit eröffnet, Wirklichkeit objektiv abzubilden, andererseits zeigt sich bei den ersten Filmen der Lumières, den nachgestellten Weltkriegsszenarien und den Eingriffen Flahertys in die tatsächliche Lebenspraxis der Eskimos zwecks Darstellbarkeit »ursprünglichen Lebens« sofort, dass jene »Abbildung« ohne Inszenierung nicht auskommt. Bezeichnenderweise gelangt ein Künstler wie Dziga Vertov, der in der Filmtechnik die geeignetste Form sah, Wirklichkeit abzubilden und eine »Welt ohne Maske« bzw. »eine Welt der Wahrheit« zu zeigen (Vertov 1973: 145), zu einer ausgesprochen artifiziellen Montage, die ihm später dann auch den Vorwurf ästhetisierender, selbstbezogener Kunstexperimente eingehandelt hat. Der Film wiederholt gewissermaßen die Problemgeschichte des im 19. Jahrhundert entstehenden

Wissenschaftsparadigmas, bis die Filmautoren selber beginnen, ihr jeweiliges Verfahren bewusst zu reflektieren.

Während die Wissenschaft ihren ästhetischen Anteil zunehmend in den Blick nimmt, beginnt die Kunst das Verhältnis von Fiktion und Empirie zu untersuchen. Die hierbei entstehenden Auseinandersetzungen kristallisieren sich besonders um den Dokumentarfilm. Mit der Wiedergabe filmischem Archivmaterials schien eine empirische Unmittelbarkeit erreicht worden zu sein, welche die Erwartungen einer positivistischen Wissenschaft erfüllte wie noch nie. Sofort traten aber eine Reihe von Missverständnissen auf, die symptomatisch sind für das anfangs noch fehlende Problembewusstsein gegenüber den Anforderungen an eine methodisch adäquate Aufarbeitung von Geschichte im Film. *Nacht und Nebel* von Alain Resnais (1954) enthielt ausgeprägte ästhetische Formelemente, die sich gegenüber dem dokumentarischen Material verselbstständigten: Durch die Musik, den lyrischen und z.T. stark pädagogisierenden Kommentar entstand ein Spannungsverhältnis zwischen Kunst und »Tatsachenwiedergabe«, das ungeklärt war und den historischen Inhalt streckenweise überlagerte. Erwin Leiser montierte 1960 eine Vielzahl von Archivaufnahmen aus der NS-Zeit zu dem Kompilationsfilm *Mein Kampf*, schuf damit aber alles andere als eine authentische Darstellung der historischen Situation: In der Fülle des Materials verlieren sich immer wieder die Kriterien, Wesentliches von Unwesentlichem unterscheiden zu können, sodass sich auch kein Zusammenhang einstellt; dieser wird durch die bloße Chronologie der aneinandergereihten Ereignisse suggeriert, die letztlich aber gesichtspunktlos bleiben; unreflektiert werden Aufnahmen der NS-Propaganda verwendet, sodass sich ungehindert Nazi-Ästhetik artikulieren kann; der ausgesprochen moralisierende Kommentar übernimmt die Funktion eines auktorialen Erzählers, der weniger die Dokumente zum Sprechen bringt als seine Positionen vermittelt. Ein wirklicher Begriff des Dokumentarischen im Film war also noch gar nicht ausgearbeitet.

Die Eigenständigkeit des dokumentarischen Bildes geriet vielmehr durch eine Entwicklung in den Blick, die sich zeitgleich in Amerika abspielte: Das Direct Cinema Leacocks und Drews initiierte zwischen 1954 und 1960 eine filmgeschichtliche Wende, indem es durch technische Innovationen die Bildauflösung steigerte, Handkameras entwickelte, die viel einfacher zu bewegen und spontaner einzusetzen waren, und vor allem den Originalton an die Bildaufnahme koppelte. Damit war ein Sensualismus erreicht, der dem Film überhaupt erst ermöglichte, dem geschichtlichen Gegenstand hinsichtlich der Unmittelbarkeit seiner Wahrnehmung gerecht zu werden. Auch diese Innovation offenbarte schnell ihre Einseitigkeit: Der Verzicht auf Interpretation und die Fixierung auf einen fast dogmatischen Abbildrealismus führten letztlich zu einer Reduktion des Dargestellten auf eine Oberflächenbeschreibung, die nur Äußerlichkeiten, aber nicht Zusammenhänge erfasste. Auch bei Leacock und seinen Kollegen wurden schließlich inhaltliche Gewichtungen, unausgesprochene Schwerpunktsetzungen und ästhetische Entscheidungen festgestellt, die dramaturgische Strukturen verrieten und ihr Objektivitätsideal deutlich relativierten.

Trotzdem ist die Bedeutung des Direct Cinema für den historischen Dokumentarfilm kaum zu überschätzen. Seine technischen Errungenschaften und seine ästhetischen Ansätze motivierten zahlreiche Filmkünstler dazu, sich mit den Aufnahmen viel näher und »sinnlicher« an ihren Gegenstand heranzubewegen – Orte wurden beobacht-

bar, Interviewpartnern wurde eine Stimme gegeben und sie wurden als individuelle Personen wahrnehmbar, die sich spontan mitteilen konnten. Mit dieser technischen Entwicklung verband sich genau in diesen Jahren ein sozialer Aufbruch, der ein neues Interesse am sozialen Gegenüber mit sich brachte und insofern auch das Interview zu einem Kernbestand filmischer Geschichtsanalyse machte.

Jean Rouch und Edgar Morin unternahmen bereits 1960 mit *Chronique d'un été* einen Vorstoß in Richtung interviewbasierter Aufarbeitung geschichtlicher Vergangenheit. Mit der neuen Aufnahmetechnik ausgerüstet und mit einer Leidenschaft für das Gespräch vor der Kamera befragten sie eine Reihe junger Menschen in Frankreich. Eine der Hauptprotagonistinnen des Films – Marceline, die selber einige der Umfragen des Films durchführte – wird an einer bestimmten Stelle dazu veranlasst, ihre Erlebnisse als jüdische KZ-Überlebende darzustellen. Die Szene ist inszeniert, die Schilderungen sind aber authentisch, sodass hier zum ersten Mal eine ästhetisch sehr bewusst komponierte Darstellungsstruktur kombiniert wird mit den Qualitäten der unmittelbaren Wahrnehmung des sich erinnernden Zeitzeugen. Durch die Inszenierung entsteht für die Protagonistin die Möglichkeit, sich persönlich zu artikulieren und im Prozess des Ringens um Worte, des Schmerzes, der aufsteigenden traumatischen Bilder Erinnerungen aufzurufen und ihre Geschichte mitzuteilen. Rouch und Morin sind selber Protagonisten des Films und diskutieren am Ende über das Ergebnis ihres ästhetischen Ansatzes – methodische Selbstreflexion wird hier nun ebenfalls zu einem expliziten Bestandteil des künstlerischen Projekts.

Chronique d'un été enthält nur diese eine Sequenz, die sich direkt mit der Geschichte auseinandersetzt. Insofern kann man hier noch nicht im eigentlichen Sinne von einem historischen Film sprechen. Von einem tatsächlichen Durchbruch zum filmischen Geschichtsdokumentarismus lässt sich erst bei den seit 1967 einsetzenden Arbeiten von Erika Runge, Hans-Dieter Grabe und Marcel Ophüls sprechen. Sie begründen eine Ästhetik, durch die das filmische Bild aus sich selbst heraus und nicht durch einen ihm übergeordneten auktorialen Kommentar seinen Ausdruck erlangt. Diesen Arbeiten ist gemein, dass sie in den Mittelpunkt der Darstellung das Zeitzeugengespräch stellen. In Grabes Film über Mendel Szajnfeld handelt es sich um einen einzigen Protagonisten, Marcel Ophüls interviewt in *Das Haus nebenan* eine Vielzahl sehr unterschiedlicher Personen und entwirft eher ein Gesamtpanorama unterschiedlichster, sich auch widersprechender Äußerungen. Das Individuum wird als Träger des geschichtlichen Zusammenhangs entdeckt, es begegnet dem Zuschauer in einer Unmittelbarkeit und sinnlichen Nähe, die zuvor nicht möglich war. Es wird zum eigentlichen Ausgangspunkt der historischen Erinnerung. Die Gespräche werden so durchgeführt, dass der Zuschauer in die konkrete psychologische Dynamik der Erinnerungsprozesse involviert wird und dadurch die entsprechende Erkenntnisaktivität aufbringt, die ihn in die jeweilige historische Situation hineinführt. An diese Methodik knüpfen schließlich alle maßgeblichen Interviewdokumentationen von Claude Lanzmann – dessen Arbeit an *Shoah* 1974 einsetzt –, Volker Koepp, Joshua Oppenheimer u.a. an. Zu ihren Merkmalen gehört der konsequente Verzicht auf fiktionale Anteile. Ihre ästhetische Wirkung bezieht die Wiedergabe der Interviews stattdessen aus der Montage, also aus der kompositorischen Anordnung der Aufnahmen, aus der sich erst die Gesichtspunkte erhellen, aus denen ein Zusammenhang erfassbar wird. Andere Gestaltungsmittel sind das Tempo

der Schnittfolge, symbolisierende Hervorhebung signifikanter Bilddetails, Verzicht auf illustratives Archivmaterial u.a. – die Faktizität des Interviews bleibt unangetastet.

Bei diesen Dokumentationen handelt es sich also nicht um die Anwendung eines naiven Abbildrealismus. Sie setzen die Gesprächssituationen sehr bewusst mit ästhetischen Mitteln in Szene, um sie ihrem potenziellen Gehalt nach zur Geltung bringen zu können. Trotzdem wird eine vorfilmische historische Wirklichkeit, auf die sich die Darstellungen beziehen, noch nicht in Frage gestellt. Die Zuschaueraktivität im Moment der Rezeption wird in den Blick genommen und entsprechend in die ästhetische Gestaltung mit einbezogen, zugleich setzen die Arbeiten aber die Existenz einer faktischen Realität voraus, der sie mit ihren Methoden sachlich möglichst gerecht werden wollen. Hierin liegt ein wesentlicher Grund, warum man in den folgenden Jahrzehnten bei einem solchen Dokumentarismus nicht stehen bleiben wollte. Parallel zur Ausformulierung der konstruktivistischen Philosophie in den 70er Jahren entstanden filmische Versuche, welche die Wirklichkeitsfrage als solche stellen und die Unterscheidung von historischer Realität und filmischer Verarbeitung in Zweifel ziehen. In *Le fond de l'air est rouge* (1977), *Sans Soleil* (1983) und anderen Arbeiten provoziert Chris Marker die Rezeptionsgewohnheiten der Zuschauer, indem er auf ein lineares Narrativ verzichtet, assoziativ montiert, unterschiedlichste Archivmaterialien so disparat und z.T. widersprüchlich aneinander setzt, dass die Realität der Bildlichkeit selbst zum Thema wird – und gar nicht mehr eine »eigentlich« gemeinte historische Referenz. Die Generierung von Bildern wird selbst zum Gegenstand der filmischen Untersuchung.

»Die Bilder widerstreben der dokumentarischen Annahme, sie seien historische Dokumente« (Meyer 2005: 147) – mit dieser Perspektive wird der Realitätsbezug des Archivmaterials grundsätzlich in Frage gestellt. Damit wird zum Hauptthema jener Filme die Selbstreflexivität der Darstellung und des Rezeptionsprozesses, sie berichten viel mehr von sich selbst als von einer dokumentierten Geschichte. Alexander Kluge stellt in *Die Patriotin* (1979) eine Geschichtslehrerin dar, die unter anderem mit einer Schaufel nach der deutschen Geschichte gräbt, letztlich aber zum Bestandteil einer unendlichen Assoziationskette diverser Bildpartikel wird, die aus Schlachtszenen, Landschaften, privaten Fotos, mittelalterlichen Buchmalereien, fiktiven Spielszenen u.v.m. bestehen. Harun Farocki montiert in *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988) ein ähnlich disparates Bildmaterial, das aus Zeichnungen, Spielfilmausschnitten, archivalischen Filmsequenzen, aktuellen Aufnahmen aus der Autoproduktion oder physikalischen Forschung u.a. besteht, um die Bilder sich gegenseitig kommentieren zu lassen und sie gegebenenfalls in ihrer Suggestivität zu entlarven – auch ihm geht es um ein Bewusstsein für die Mechanismen der Bildproduktion, weniger um die Thematisierung eines vorfilmischen Gegenstands. Interessanterweise gelangte auch Hans-Dieter Grabe im Laufe seines filmischen Schaffens zunehmend zu Formen »konstruktivistischer« Ästhetik. Besonders sein 1994 entstandener Film *Er nannte sich Hohenstein* belegt, wie sich Grabes ästhetischer Ansatz gewandelt hat. Letztlich geht es immer noch um die Aufarbeitung eines historischen Sachverhalts – der Biographie eines 1940–42 in Polen eingesetzten deutschen Amtskommissars –, Grabe betritt mit seinen filmischen Methoden aber ein ganz anderes gestalterisches Terrain als Ende der 60er bzw. Anfang der 70er: In einem surrealen Spiegelungsmotiv zu Beginn des Filmes, in den unmerklichen Übergängen von Jetzt- in historische Zeit inklusive des Wechsels von Farb- in Schwarzweiß-Aufnahmen,

in inszenierten Sequenzen und provozierenden Kontrasten spielt Grabe mit den Rezeptionsgewohnheiten des Zuschauers, überrascht und täuscht ihn. Er macht den historischen Aneignungsvorgang bewusst und reflektiert zugleich die Generierung seiner Bilder als solche.

Die genannten Beispiele enthalten sämtlich Passagen, die fiktional sind, aber – mit Ausnahme der *Patriotin* – nicht im Sinne echter Spielszenen, sondern kurzer Sequenzen, die empirische Inhalte inszenatorisch arrangieren. Diesen Sequenzen wird die Aufgabe und Legitimation zugeschrieben, den Zuschauer für einen Moment aus dem Mitvollzug dokumentarischer Deskription herauszureißen und in eine produktive und dabei zugleich reflektierte Tätigkeit hineinzusetzen, die ihm ermöglicht, die Wahrnehmung des dokumentarischen Bildes bewusster und aktiver auszuführen. Reflexion und schöpferische Produktivität werden ineinander überführt – die Reflexionstätigkeit wird selbst zum Gegenstand des Films.

Eine Bestandsaufnahme der filmgeschichtlichen Entwicklung historischer Dokumentation belegt also den Sachverhalt einer Genese, die durchaus von charakteristischen, voneinander unterscheidbaren Phasen gekennzeichnet ist. Nach einer bis in die späten 50er Jahre des 20. Jahrhunderts hineinreichenden Etappe, in der eine Wahrnehmung von Geschichte noch sehr überlagert ist von Unzulänglichkeiten in der Aufnahmetechnik (Bild und Ton betreffend), den Missverständnissen unreflektierter Archivbildwiedergaben und einer noch wenig bewussten, sich oft verselbstständigenden Dynamik des Kommentars, klart ca. 10 Jahre später diese Wahrnehmung auf und rückt das historische Geschehen durch die technischen Innovationen, aber auch durch ein kulturgeschichtlich ausgelöstes Interesse am Individuum an den Zuschauer heran. Als die empirische Annäherung an die Geschichte filmisch leistbar wird, entfaltet der Dokumentarfilm seine Möglichkeiten und führt existenzielle Begegnungen des Zuschauers mit Zeitzeugen, Orten sowie Archivbildern herbei. Diese Qualitäten bilden seitdem den Bestand des klassischen Interviewdokumentarismus, der durch die Beteiligung des Zuschauers an den Erinnerungsprozessen individueller Persönlichkeiten zu einer ersten Form filmischer Aneignung von Geschichte führt. In den folgenden Jahrzehnten wird die Bedeutung der produktiven Beteiligung des Zuschauers an der Generierung des geschichtlichen Bildes noch radikaler gefasst, indem Gegenstand und Tätigkeit historischer Reflexion in eins gesetzt werden.

Andres Veiel setzt mit seinem Filmschaffen genau an diesem Punkt an. Wenige Jahre nach Farockis *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* und ein Jahr vor Grabes *Hohenstein* entsteht *Balagan*, Viels erster Film über ein explizit geschichtliches Thema und bereits ausgestattet mit einigen gestalterischen Merkmalen, die auf die Ästhetik der späteren Arbeiten vorausweisen. Diese Ästhetik hat die beschriebene Genese des historischen Dokumentarfilms umfassend verinnerlicht. Die Ende der 60er Jahre einsetzende Hinwendung zum historischen Individuum, das Interesse an seinem Schicksal und seinen im Gespräch artikulierten Erinnerungen gehört zu den entscheidenden Motiven von Viels Schaffen – alle seine dokumentarischen Arbeiten machen das Interview zum Kern der Darstellung. Aber auch mit den charakterisierten Formen der filmgeschichtlichen Wende seit den 70er Jahren ist Veiel eng verbunden. Seit *Black Box BRD* sind seine Produktionen explizit auf eine produktive Beteiligung des Zuschauers an der Bildgenerierung angelegt. Gezielte Provokationen der gewohnten Bildwahrneh-

mung z.B. durch eine überlange Weißblende oder ungegenständliche Grauschlieren, Tonverzicht, die z.T. ungewöhnliche Länge von Einstellungen, diverse Techniken der Verfremdung, die Verwendung unterschiedlicher Bildmaterialität, diskontinuierliche Erzählstruktur, Konfrontationen sich direkt widersprechender Interviewaussagen und vor allem die große kompositorische Figur einer Kontrastmontage zweier zunächst völlig gegensätzlicher Biographien reißen den Zuschauer aus einem unbewussten, passiven Rezeptionsverhalten heraus und lassen ihn wach werden für die Aufgabenstellung aktiver Selbstreflexion im Moment der Bildwahrnehmung. Dadurch wird er in die Lage versetzt, seinen eigenen produktiven Anteil am Zustandekommen des filmischen Bildes zu realisieren und damit zuletzt auch seine Beteiligung am historischen Gegenstand, die sich nicht unabhängig von der Konstruktionsleistung der Bildrezeption vollzieht.

Eine wesentliche Konsequenz dieses Vorgehens – auch über *Black Box BRD* hinaus – ist die für Veiel charakteristische Destruktion vorgefertigter moralischer Urteile. Immer wieder konfrontiert er den Zuschauer mit Personen, die sich auf extreme Weise schuldig gemacht haben, um ihm dann durch die Darstellung ihrer Biographien sein vorschnelles Urteil vor Augen zu halten. Ein RAF-Terrorist oder ein Neonazi mit SS-Tätowierung auf dem kahlen Schädel lösen derartig reflexhafte Antipathien aus und entsprechen so passgenau der unhinterfragten moralischen Wertung, dass sie gewöhnlich keine Chance haben, überhaupt in ihren Intentionen, biographischen Erlebnissen und Handlungen vorurteilsfrei wahrgenommen zu werden. Diesen Urteils-Automatismus durchbricht Veiel, indem er dem Zuschauer zumutet, das Schicksal eines Wolfgang Grams, eines Marcel Schönfelds und seines Bruders detailliert mitzuvorführen. Die erstaunlichen und entsetzlichen, manchmal sogar sympathischen Momente dieser Lebensläufe überraschen und verunsichern, weil es plötzlich viel schwerer wird, die betreffende Person moralisch einzuordnen. Es geht Andres Veiel nicht um eine Rechtfertigung der Taten, aber um ein Verstehen. Der Zuschauer wird auf seine eigenen Urteilsreflexe zurückgeworfen, bemerkt seine subjektiven Prägungen, die er im Moment der Wertung in seine Wahrnehmungen hineinprojiziert – die scheinbar selbstverständliche moralische Tatsache wird als Selbstbespiegelung entlarvt, und erst in diesem Moment wird eine Annäherung an die betroffene Person möglich. Für die Verurteilten kann solch ein Vorgang unter Umständen lebensrettend sein – *Black Box BRD* wirft z.B. durch die Szenen zum Tod von Holger Meins implizit die Frage auf, ob nicht eine offenere, die Positionen der Studentenbewegung mit Interesse beantwortende Haltung der politisch Verantwortlichen die Chance eröffnet hätte, die Spirale der tödlichen Gewalt zu verhindern, bevor sie überhaupt ihre Dynamik aufnahm. Der künstlerische Anstoß zu einer bewussten Reflexion eigener Vorstellungstätigkeit und zu einem Gewahrwerden des eigenen Anteils an dem vermeintlich objektiven moralischen Sachverhalt erhält vor diesem Hintergrund eine ethische Dimension.

Mit diesem Ansatz erhebt Andres Veiel einen Wirklichkeitsanspruch. Er steht damit nicht allein. Linda Williams formuliert 1993: »Zum Axiom des neuen Dokumentarfilms« sei es geworden, »dass Filme nicht die Wahrheit von Ereignissen enthüllen können, sondern lediglich die Ideologien und das Bewusstsein, die konkurrierende Wahrheiten konstruieren – also jene fiktionalen Meistererzählungen, mit denen wir Ereignissen Sinn geben. Diese Denkweise hat allerdings zu oft vergessen lassen, dass diese Filme [...] immer noch Dokumentarfilme sind, d.h. Filme, die ein besonderes Interesse an der

Beziehung zur Realität haben, an den ›Wahrheiten‹, die im Leben von Menschen selbst dann eine Rolle spielen, wenn sie nicht transparent dargestellt werden können« (Williams 2003: 25 u. 32). In Kap. III.1.4. wurden einige Beispiele von Dokumentarfilmen angeführt, die in den letzten 20 Jahren auf methodisch bewusste Weise ein solches »Interesse an der Beziehung zur Realität« ausgebildet und eine Ästhetik entwickelt haben, die soziale und politische Themen behandeln, ohne in die naive und oft pädagogisierende Haltung vieler Dokumentarfilme zurückzufallen, die die Wiedergabe »unverfälschte Tatsachen« zu garantieren beanspruchten.

Andres Veiel tariert das Spannungsverhältnis zwischen Konstruktion und nichterzeugtem Wahrnehmungsinhalt immer wieder bewusst aus. Wenn Oliver Mayer in seiner Studie über Chris Marker hinsichtlich der jeweils neu erzeugten Lesarten von dokumentarischem Material sagt, sie seien »nicht unbegrenzt und vollkommen beliebig. Vielmehr muss die dabei aktualisierte Bedeutung bereits latent im Ausgangsmaterial angelegt sein – auch wenn sie nicht immer ohne weiteres erkennbar ist« (Mayer 2016: 51), dann berührt dies die künstlerische Intention Andres Vieels, der die in den Dokumenten veranlagten Spuren eines geschichtlichen Ereignisses aktiv aufsucht und die Aktualisierung dieses Geschehens unternimmt.

Exemplarisch sei hier eine Sequenz aus *Black Box BRD* herausgegriffen: die Aufnahme des aufgebahrten Holger Meins (0.41.55). Man könnte an dieser Stelle eine ausgedehnte Problematisierung der Mechanismen erwarten, die dieses Foto zu einer Ikone werden ließen. Andres Veiel geht es aber um etwas Anderes: um die Charakterisierung eines Erinnerungsprozesses und um die durch ihn ermöglichten biographischen und historischen Einsichten. Das Bild wird ungewöhnlich lange stehen gelassen (11 Sek.), sodass der Zuschauer es nicht nur informativ oder illustrativ zur Kenntnis nimmt, sondern sich ihm empfindungsmäßig und gedanklich intensiv annähern kann. Das Foto belegt den tragischen Tod des Häftlings – damit ist eine der Spuren bezeichnet, durch die sich das Ereignis unhintergebar materialisiert hat. Dieser Tod lässt sich nicht durch andere Lesarten in Frage stellen, sondern markiert eine entscheidende Zäsur in der Geschichte der BRD, die eine juristische und politische Auseinandersetzung verlangt. Eine weitere Spur besteht in den gestischen Signaturen des Bildinhaltes. Das Gesicht, die Haare, der ausgemergelte Körper lassen Holger Meins wie einen Heiligen erscheinen – dieser Eindruck verdankt sich ein Stück weit allerdings auch dem Vorwissen, dass man an das Bild heranträgt: Es ist der Hungerstreik, also der radikale Protest gegen die staatliche Macht, der letztlich den Tod herbeigeführt hat. Obwohl die Aufbahrung eines Leichnams immer mit einer verschönernden Herrichtung einhergeht, sind auch diese Konnotationen einer rückhaltlosen, das eigene Leben dem Ideal opfernden Moralität mit dem Foto verbunden. Die sich am Bild entzündenden Eindrücke und Reflexionen sind nicht willkürlich – bei aller möglichen Differenz der Auslegung. Mit der langen Einstellungsdauer regt Andres Veiel den Zuschauer dazu an, diesen im Foto veranlagten Spuren aktiv nachzugehen, und das heißt, nach der Biographie, den Charaktereigenschaften, den Antrieben, Enttäuschungen und Entscheidungen dieses jungen Menschen und damit nach den Gründen für seinen Tod zu fragen – zugleich aber auch nach den politischen Verhältnissen, auf die Holger Meins gestoßen ist. Indem nun aber in die Einblendung des Fotos die Kommentare von Werner Grams und Helmut Schmidt eingespielt werden, vertieft sich noch die Auseinandersetzung mit dem Bild. Es war be-

reits auf die Tatsache hingewiesen worden, dass sich in diesen beiden Äußerungen ein direkter, geradezu weltanschaulicher Gegensatz artikuliert: Werner Grams zitiert die extreme Ohnmachtserfahrung und Wut seines Sohnes angesichts dieses erschütternden Ereignisses, Helmut Schmidt betont, dass Meins RAF-Terrorist gewesen sei und seine Lage gewissermaßen selbst herbeigeführt habe. Insofern verbindet Veiel das Foto mit der vehementen politischen Diskussion um die Bewertung dieses Todes, verlangt dem Zuschauer eine eigene Urteilsbildung ab und lässt ihn dabei zwischen Bildeindruck und Reflexion pendeln – das Foto illustriert also nicht einen fertigen Kommentar (denn der wird ja erst durch den Zuschauer hervorgebracht), genauso wenig gibt es eine auktoriale Position, die das Foto erklärt. Vielmehr beleuchtet der Bildeindruck die gegensätzlichen Argumente – und die Argumente befragen das Bild (kann ein Terrorist ein Märtyrer sein? Wenn nicht: Liegt der starken Wirkung der Aufnahme aber nicht doch eine besondere Biographie zugrunde?). Die suggestive Aufladung des Bildes und sein Inszenierungscharakter werden also nicht geleugnet, trotzdem ist das Ziel der Sequenz aber nicht seine Dekuvrierung, sondern seine Befreiung von den zahlreichen zu Klischees erstarrten Konnotationen zum Zwecke einer aktiven Suche des Zuschauers nach den in ihm veranlagten Hinweisen auf den Menschen Holger Meins und die mit seinem Schicksal verbundene historische Tragödie. Die widersprüchlichen Kommentare und die lange Dauer des Anblicks des Aufgebahten machen den Prozess wahrnehmbar, mit dem das erinnernde Bewusstsein sich in das Bild eines vergangenen Geschehens vertieft, die aktuellen Vorstellungsreflexe hinter sich lässt und den Gegenstand der Erinnerung allmählich ans Tageslicht heraufhebt: Leben und Tod von Holger Meins und den sich in ihnen ausdrückenden historischen Zusammenhang.

Veiels ästhetischer Ansatz ist noch zu einer anderen Seite hin von zeitgleichen filmischen Tendenzen abzugrenzen. Die Betonung des Konstruktionscharakters von Geschichte hat nicht nur die beschriebene Tradition selbstreflexiver, experimenteller Filme ausgelöst, sondern umgekehrt auch die Vielzahl von hybriden Formen der Dokumentation begünstigt, welche die Auffassung von Geschichte als »Narrativ« nun unterhaltungstechnisch nutzen – von Breloers Doku-Dramen bis zu diversen History-Formaten im Fernsehen. Auch hier steht die Erzählung im Mittelpunkt, die Dramaturgie dient allerdings der Spannungserzeugung: In Heinrich Breloers *Todesspiel* beispielsweise stellt die Handlung in Bezug auf die Geschehnisse um die Entführung Hanns-Marin Schleyers ausschließlich die Entführung selbst dar – biographische Hintergründe, eine Erörterung der beruflichen Stellung Schleyers, seiner NS-Vergangenheit etc. werden bis auf ganz kurze Dialogsequenzen ausgeklammert (zu Breloers Ansatz siehe Kap. III.2.7). Der Plot dient wie in der Dramaturgie eines Krimis dem Spannungsaufbau, der von der Frage lebt: Wird Schleyer überleben oder nicht? Die Handlungsstruktur hat nichts mit der Person Schleyers, den Gründen des Linksterrorismus oder den Intentionen der Regierung Schmidt zu tun. Im Unterschied zu den Reenactments Veiels wird der Protagonist der Dokumentation in den Spielszenen selber dargestellt. Intendiert ist offensichtlich eine stärkere Anschaulichkeit – dem Zuschauer wird die Anstrengung aktiver Phantasiebildung erspart. Dokumentation und Fiktion werden so in ihrer eigenen Funktion und Wirkungsweise nicht unterschieden und bewusstgemacht, sondern vermischen sich immer wieder, sodass »Erfindung« und Empirie am Ende nicht mehr unterscheidbar sind. Brüche und Lücken im historischen Kontinuum werden nicht sicht-

bar und zum Ausgangspunkt von Erkenntnisfragen gemacht, sondern verdeckt durch anschaulichen Ersatz – der Zweck ist eine erlebnismäßige Geschlossenheit. Es sei an die Aussage Breloers erinnert: »Wir machen für die Zuschauer ein Ganzes daraus«. Die kurzen Einstellungslängen und das schnelle Schnitttempo verhindern die Selbstreflexion. Es wurde außerdem darauf aufmerksam gemacht, wie in diesen Filmen die oft sehr kurzen Interviewausschnitte instrumentalisiert werden für eine Beglaubigung der Darstellung und zugleich für unterhaltende Abwechslungsstrategien anschaulicher Präsentation. Eine Diskussion über Realität und Aufgabe von Archivbildern gibt es nicht. Statt sich dem Problem des Antagonismus von Empirie und Inszenierung zu stellen und nach einer ästhetischen Lösung zu suchen, unterlaufen die Autoren dieser Filme eine solche Herausforderung und wählen – oft aufgrund wirtschaftlicher Gesichtspunkte – die Mischung.

Die Arbeiten Veiels vollziehen mit Hilfe verschiedener gestalterischer Verfahren eine Synthese von Dokumentation und Fiktion. Es konnte gezeigt werden, wie die Genese der filmischen Geschichtsanalyse immer wieder in die Opposition dieser beiden historischen Zugangsweisen hineinführt und das Verhältnis von empirischer Wahrnehmung und produktiver Inszenierung bis heute kaum gelöst ist. Das Werk Andres Veiels erweist sich als ein Ansatz, an dieser Stelle weiterzukommen.

Dieser Ansatz besteht darin, unter Aufrechterhaltung des vollen methodischen, selbstreflexiven Bewusstseins inszenatorische Bildgestaltungen durchzuführen. Veiel »erfindet« keine fiktiven Figuren und Handlungen (auf die kurzen Reenactment-Sequenzen wird noch einzugehen sein), sondern beschränkt sich konsequent auf das empirische Material. Seine Arbeiten sind von Anfang an gekennzeichnet durch dessen elementare Wertschätzung. Mit Ausnahme seines Spielfilms *Wer wenn nicht wir* lassen sie die empirische Autorität des Dokuments unangetastet. Auch wenn Veiel selber explizit keine wertende Unterscheidung zwischen Spiel- und Dokumentarfilm gelten lässt (Interview, 01.06.2018: 445), zeigt sein bisheriges Werk eine deutliche Bevorzugung dokumentarischer Verfahren – nach *Wer wenn nicht wir* ist er bezeichnenderweise in *Beuys* radikaler als je zuvor auf die Verarbeitung von Archivmaterial zurückgekommen, aber auch sein Spielfilm selbst bezieht sich direkt auf historische Protagonisten und Ereignisse und integriert explizit dokumentarische Sequenzen in die Darstellung. Es sei noch einmal an seine Äußerung erinnert: »Je fiktionaler es ist, desto leichter kann man es [das dargestellte Ereignis, A.B.] wegschieben« (Veiel in Kirschner 2005). Die empirische Wahrnehmung verbürgt für Andres Veiel eine Tatsächlichkeit des historischen Phänomens, aus dem eine Verbindlichkeit resultiert, die eine rein fiktionale Schöpfung nicht erreicht. An anderer Stelle betont er in Bezug auf *Der Kick*: »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 Dokumentari-

schen, dass ich nicht im Nachhinein sagen kann: »Der Mord wäre verhindert worden, wenn ...«, sondern dass ich erstmal diese Komplexität kennenlerne, anerkenne, mich ihr stelle« (Interview, 01.06.2018: 451). Veiel würdigt das empirische Dokument als eine Autorität, die das eigene Subjekt an die Notwendigkeiten lebensweltlicher Faktizität bindet: Es zwingt die erinnernde Betrachtung, sich zu »verorten« und der Realität des Geschehenen auszusetzen, seine Erscheinung wahrzunehmen, die Grenzen der eigenen Vorstellungsbildung anzuerkennen, um auf dieser Grundlage zuletzt wirklich zu verstehen und zugleich nach den Konsequenzen für das eigene Handeln zu fragen: »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« (ebd.: 452). Die Erfahrung am Dokumentarischen beschreibt Andres Veiel als eine »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« (ebd.: 451). Eine Reibung entsteht aus dem Widerspruch: Die Selbstverständlichkeit gewohnter Weltsicht gerät durch die empirische Wahrnehmung in eine Spannung zu einer Realität, die anders ist als die bekannte – die sich also nicht in den gewohnten Horizont einfügt, sondern das Subjekt aus seiner Eigenwelt hinausführt und es auf das Sosein der historischen Erscheinung stößt. In einem Interview über *Black Box BRD* findet Veiel hierfür noch zu einem anderen Begriff: die Wahrnehmung der »Differenz«: »Das Spannende eigentlich beim Drehen [ist], dass ich vieles bekomme und dann eigentlich wie beim Fahrplan genau weiß: Also der Zug, der geht erst gar nicht auf's Gleis – der kommt nicht nur spät, der kommt erst überhaupt nicht in die Startlöcher. Das heißt, dadurch gibt's ganz große Lücken und dann ist immer die Frage: Was kann das ausfüllen? So ist es eigentlich ein permanentes Abgleichen zwischen Ist-Zustand und dem, was ich mir mal vorgestellt habe, dem, was ich mir gewünscht habe, und das heißt oft: Abstürze und große Zweifel und auch Krisen, weil gerade das Spannende und das Schöne und das Schlimme beim Dokumentarfilm ist ja die Differenz – also zwischen dem, was ich mir vorstelle und wo Menschen dann vollkommen anders reagieren, oder – und das ist das Schöne dann wieder, dass sie so anders reagieren, dass ich plötzlich sehe, da entwickelt sich eine ganz andere Färbung, da geht die Geschichte in eine neue Richtung, und wo ich dann wieder anhand des Treatments sehe: Ist zwar möglicherweise ein Umweg oder eine neue Facette, aber vielleicht fällt was anderes raus und gleichzeitig entsteht dann eine neue Dimension. So ist es eigentlich ein permanenter Prozess von Werden und Vergehen« (Veiel 2002c: 01.07). Veiel kennzeichnet die Differenz von Vorstellung und tatsächlichem Ereignis als den Ausgangspunkt eines vertieften Zugangs zum historischen Geschehen. Sie ermöglicht die Reflexion der eigenen Begriffsbildung und zugleich die Intensivierung der empirischen Wahrnehmung – insofern bildet sie die Grundlage einer methodisch bewussten Erkenntnis und der mit ihr verbundenen lebensweltlichen Verbindlichkeit.

Um diese Aufgabe erfüllen zu können, bedarf das Dokument für Viel aber einer kompositorischen Anordnung, die auf Zusammenhänge verweist und dadurch seine semantischen Potenziale freisetzt. In dieser Anordnung besteht der inszenatorische Anteil an der Synthese von Dokumentation und Fiktion: Sie gehorcht nicht abbildrealistischen Kriterien, sondern ist das Ergebnis von gestalthaften Bildwahrnehmungen, die in der empirischen Einzelheit und deren Verbindung mit anderen Faktoren Zusammenhänge beobachten, die jene Einzelheiten selbst gar ansichtig machen könnten – man denke hier z.B. an die Kontrastmontage in *Black Box BRD*, die in der Gegenüberstellung zweier kausal unverbundener Biographien im Zuschauer eine Bildgestalt anregt, durch die sich die historische Situation der BRD in ihren tieferliegenden Ursachenschichten aufzuschließen beginnt. Genauso sind aber auch kleine Sequenzen gemeint, in denen Viel Archivbilder durch die Kontextualisierung mit anderen – inhaltlich und materiell unter Umständen völlig abweichenden – Materialien einer bislang ungekannten Aktualisierung zuführt. Durch die ästhetische Formung kann er der empirischen Faktizität etwas hinzufügen, was den dokumentarischen Inhalten erlaubt, ihnen zugrundeliegende potenzielle Zusammenhänge freizugeben.

Der entscheidende Schritt, der diesem Verfahren zugrunde liegt, besteht darin, dass das empirische Bewusstsein des Zuschauers nicht mehr auf das äußere Dokumentiert fixiert bleibt, sondern auf Innenvorgänge gerichtet wird. Als informatives Signal oder als materielles Faktum versagen die nächtlichen Lichtreflexe am Ende von *Black Box BRD*, die in die Szenenabfolge über die Fahrt der Grams zu ihrem Sohn integriert werden. Schaut man aber auf die gestische Qualität der sich vor dem nächtlichen Dunkel ungeordnet bewegend Lichtpunkte und die innere Figur dieses Kontrastes, wird eine Bildgestalt erkennbar, die konkrete Aussagen macht über die unregulierten Hoffnungen vor dem Hintergrund der Bedrohung und Angst – und damit über das Spannungsverhältnis von biographischem Hell und Dunkel, das Aufleuchten von Zukunft, über Leben und Tod.

Signifikant ist in dieser Hinsicht Viels Einbeziehung der wenigen Reenactments in *Black Box BRD*. Die Fahrten der Mercedes-Kolonne Herrhausens sind Nachahmungen der tatsächlichen damaligen Fahrten, es sind aber keine wirklichen Spielszenen: Alfred Herrhausen wird nie gezeigt, nur die Fahrer und ein Bediensteter der Bank, der bei der Ankunft die Tür öffnet, sind vage bzw. extrem kurz zu sehen. Es war bereits erörtert worden, inwieweit diese Szenen durch ihre Kürze und Skizzenhaftigkeit als Spielhandlung untauglich wären. Sie enthalten außerdem keinerlei inhaltliche Informationen, die zur sachlichen Erläuterung der Handlung nötig wären. Wenn Andres Viel sie trotzdem mehrfach in die Darstellung integriert, dann deshalb, weil die Fahrten selbst eine Ausdrucksqualität besitzen, die Auskunft über Alfred Herrhausen gibt, über seine Impulsivität, Zielstrebigkeit, Energie, sein Tempo und den entschlossenen Führungsgestus – aber auch über seine Getriebenheit, Gefährdung und die Einsamkeit seiner Wege. Diese Merkmale werden nicht inhaltlich ausgesprochen, erschließen sich aber einer qualitativen Beobachtung der charakteristischen Gestik jener Szenen. Auch der Auftritt von Herrhausens damaliger Sekretärin Pinckert ist nachgespielt – aber sie tritt selber auf und nicht eine Schauspielerin. Ihre unverwechselbare Persönlichkeit und der Duktus ihrer Handlungen lassen den Zuschauer mimetisch an der damaligen Ar-

beit bzw. Lebenssituation Herrhausens teilhaben und geben ihm die Möglichkeit, zu Einsichten über diese Situation zu gelangen.

Diese Reenactmenteinschlüsse in *Black Box BRD*, die oppositär aufgebaute und zugleich auf eine Katastrophe (im literarischen und biographischen Sinne) zulaufende Dramaturgie der Kreuzmontage des Films, genauso aber natürlich der explizit bühnenästhetische Ausgangspunkt von *Der Kick* und dessen an das analytische Drama erinnernde Gesamtstruktur weisen darauf hin, dass Andres Veiel die Ausdrucksformen seiner frühen künstlerischen Projekte – vor allem seiner Theaterarbeiten – in die Sprache des filmischen Mediums transformiert hat. Wenn Veiel schon in seiner Jugend in Anlehnung an die Aktionen von Joseph Beuys verschiedenste Performance-Varianten erprobt, mit Fett experimentiert, Luftballone mit Farbe gefüllt und sie zum Explodieren gebracht, Körper bemalt hat usw., wenn er im Augusto Boal Theater mitwirkte und diese Erfahrungen in seine Theaterarbeit im Gefängnis einfließen ließ, für die das Spiel keineswegs einen ästhetischen Selbstzweck hatte, sondern den Insassen therapeutisch die Möglichkeit geben sollte, durch das künstlerische Tun ihre eigene Situation zu bearbeiten, dann finden sich diese Qualitäten eines auf aktiven Handlungsformen aufgebauten gestalterischen Verfahrens in der Ästhetik seiner Filme wieder. Thematisch haben Viels Arbeiten immer wieder das Theater zum Inhalt oder sie gehen sogar – wie in *Der Kick* – aus einem Theaterstück hervor. Andres Veiel sah die einzige Möglichkeit, die Potzlower Ereignisse aufzuarbeiten, darin, auf filmische Aufnahmen zu verzichten und das Thema auf der Bühne zu behandeln. Der ganze Ansatz Viels ist ein dramatischer, hierin liegt ein Schlüssel zu seinem Werk: Das Drama als (griech.) »Handlung« zeichnet sich im Unterschied zur Epik und Lyrik durch eine Bildgenerierung aus, die durch ein körperliches Tun zustande kommt – wenn Veiel letztlich dann aber nicht beim tatsächlichen Bühnengeschehen stehen bleibt, sondern sich trotz seiner vielen Theaterproduktionen in seinen wichtigsten Werken über das Medium des Films artikuliert, dann wird deutlich, dass er nach einer verinnerlichten Form des aktiven Handelns sucht. Er zielt mit seinen Arbeiten offensichtlich auf eine geistige Produktivität, die in ihrer Intensität einem körperlichen Geschehen gleichkommt.

Bei seinem Projekt *Der Kick* ist dies besonders deutlich zu sehen. Veiel beginnt hier explizit mit einem Theaterstück, fühlt sich zuletzt aber doch dazu gedrängt, es filmisch zu bearbeiten und auf diesem Wege die differenzierten Details der Mimik und Gestik der Schauspieler noch intensiver einzufangen und damit auch die psychologischen Nuancen des Spiels besser studieren zu können, die mit den Texten verbunden sind. Trotz des Theatergeschehens hat *Der Kick* bezeichnenderweise aber wieder keine fiktive Spielhandlung. Die Protagonisten werden von Schauspielern gespielt, sie sind aber keine erfundenen Figuren, sondern historisch. Auch die Handlungen geben mit ganz wenigen, äußerst knappen Ausnahmen die protokollierten Vorgänge in und um Potzlow wieder – von Interviewsequenzen über Verhöre bis hin zum Gutachten eines psychiatrischen Sachverständigen oder zur Predigt des Pfarrers. Auch hier geht es also nicht um anschaulichen Ersatz für dokumentarische Lücken oder um dramatisierende Verlebendigung, sondern um eine dem Gegenstand adäquate Darstellung, die in diesem Fall durch die spezifischen Möglichkeiten der Bühne und des Schauspiels gegeben waren. Die Darstellung verschiedener Personen durch zwei Schauspieler ermöglicht die für das Thema nötige Verfremdung, die Bühne wird zum Imaginationsraum, der dem

Zuschauer mehr hilft, sich das eigentlich unfassbare Geschehen zu vergegenwärtigen, als wenn man ihm die filmischen Abbilder der realen Orte vorspielen würde. Die mimischen und gestischen Gebärden der Schauspieler arbeiten durch ihre Plastizität wesentliche Grundhaltungen der Protagonisten heraus und die starke Konzentration und zugleich Konfrontation der immer den handelnden Menschen zeigenden Szenen verdichten die unterschiedlichen dokumentierten Äußerungen und Verhaltensweisen der dargestellten Personen zu einem bedrängenden Handlungsgeschehen, das den tatsächlichen Vorkommnissen viel mehr entspricht als eine additive Zurkenntnisnahme und Analyse von Berichten und auch als eine filmische Dokumentation der Ereignisse.

Der Mitvollzug der dramatischen Montagestruktur, der Reenactments und der erzählerischen Dynamik in *Black Box BRD* ist ein inneres Handeln, das sich von einer rein betrachtenden Reflexion unterscheidet, die natürlich auch eine Tätigkeit ist, aber dennoch kognitiv bleibt und nicht den Menschen als Ganzen erfasst. Veiels Arbeiten lösen beim Zuschauer eine bildgenerierende Aktivität aus, die selber zum Beobachtungsgegenstand werden kann. Auf die anthropologische Dimension der Plot-Struktur eines (anhand von dokumentarisch-faktischem Material verwirklichten) analytischen Dramas wurde schon hingewiesen: Wenn der Zuschauer seinen Mitvollzug dieser Handlungsstruktur in den Blick nimmt, erkennt er, wie sein eigenes inneres Mitgehen dem Sachverhalt einer existenziellen Suchbewegung nach verborgenen, unbewältigten, verdrängten oder vergessenen Lebenstatsachen entspricht – und damit letztlich der Natur seiner Erinnerungsprozesse. Auch in anderer Hinsicht wird die Qualität von Erinnerungsprozessen theatralisch erkundet: *Der Kick* besteht nicht nur im Ganzen weitgehend aus aufgezeichneten Erinnerungen, sondern entscheidend ist, dass diese Erinnerungen von Schauspielern *gesprochen* werden. Indem die Artikulation von Erinnerung selber derartig stark in den Vordergrund gerückt wird, wird diese als Akt hochaktiver individueller Leistung kenntlich gemacht – als willentlich durchgeführte Handlung.

In diesem Punkte berühren sich die Ansätze Veiels mit denen Romuald Karmakars. Auch dieser verzichtet in *Das Himmler-Projekt* radikal auf jede Einspielung des historischen Tondokuments, um durch die Verfremdung den Text selber von den klischeehaften Hörerwartungen zu befreien und durch den Sprechakt Manfred Zapatkas den Zuschauer zu einer originären und intensivierten Wahrnehmung der Rede anzuregen. Anders als Karmakar beschränkt sich Veiel aber nicht auf den einen einzigen Text, sondern er verbindet seine Dokumente mit anderen, um durch die Konstellation dieser verschiedenen Materialien Hintergründe herausarbeiten zu können, die das historische Einzelphänomen deuten. Während Karmakar das Dokument aus dem zeitlichen Kontext herauslöst, integriert Veiel es in einen Entwicklungszusammenhang, der sich dem Zuschauer allerdings nur durch sehr aktive synthetische Interpretationsleistungen erschließt. An diesem Beispiel ist gut erkennbar, wie der Handlungsaspekt sich in Veiels Arbeiten immer wieder nach Innen wendet in eine imaginativ-gedankliche Tätigkeit des Rezipienten.

In dem Anliegen, den Gegensatz zwischen Abbild und Inszenierung, Rezeption und Produktion in der ästhetischen Gestalt aufzuheben geht Andres Veiel über den Dokumentarismus der späten 60er und frühen 70er entschieden hinaus und vollzieht aktiv jene kulturgeschichtliche Wende mit, die in dieser Arbeit als »konstruktivistisch« bezeichnet wurde, obwohl die künstlerischen Ansätze nicht deckungsgleich mit den Po-

sitionen der Philosophie sind. Die Unterschiede zwischen der Ästhetik Veiels und der Filmsprache jener Zeit sind eklatant. Gegenüber der *Chronique d'un été* von Rouch und Morin sind Veiels Interviews z.B. in *Black Box BRD* einerseits viel spontaner und weniger von der Inszenierung überlagert – die Szenen in der *Chronique* wirken z.T. wie gespielt. Andererseits entwickelt Veiel viel stärker eine kompositorische Erzählstruktur, welche die eher illustrativen Elemente des Zeitkolorits in der *Chronique* hinter sich lässt zugunsten einer komplexen historischen Ursachenanalyse unter Verwendung von Archivmaterial, Reenactments, Bildverfremdungen und anderer filmischer Ausdrucksmittel. Auch von Hans-Dieter Grabe unterscheidet sich Andres Veiel durch die wesentlich freiere Verwendung der Interview-Sequenzen zugunsten einer Ergänzung durch vielfältigste Gestaltungselemente. Einem Werk wie *Mendel Schainfelds zweite Reise nach Deutschland* mit seinem Bemühen, einen Menschen und seinen ganzen inneren Reichtum, seine Persönlichkeit und sein Schicksal ohne jede pädagogisierende oder erklärende Lehre dem Zuschauer nahe zu bringen und gleichzeitig weitreichende Einblicke in die Hintergründe der NS-Zeit zu gewähren, ist das Schaffen Veiels tief verwandt. Andererseits bleibt in dem Film die Darstellung durchgehend bei ihrem Protagonisten im und am Zug, Grabe enthält sich konsequent einer motivischen und stilistischen Weiterführung seines Darstellungsgegenstandes. Dadurch beschränkt sich der Film auf diese eine Biographie, während Veiel durch die Kontrastierung oder Parallelisierung mehrerer Biographien auf die zwischen ihnen entstehende Konstellation zugeht und in ihr nach den übergreifenden Zusammenhängen sucht. Die Hinzufügung vom Interview völlig unabhängiger Materialien und Stilmittel hebt seine Arbeiten dabei so grundlegend von denen Grabes ab, dass deutlich wird, inwieweit Veiel schon einer nächsten Generation von Künstlern angehört, die über die intensive Porträtierung einzelner Persönlichkeiten und ihrer geschichtlichen Erinnerung hinausgehen und eine neue Reflexionsebene einnehmen, zu der auch die Untersuchung des Verfahrens der eigenen Bildfindung hinzugehört.

Von Marcel Ophüls' Dokumentation *Das Haus nebenan* unterscheiden sich die Arbeiten Veiels wiederum eher durch ihre Konzentration auf eine spezifische Erkenntnisfrage, die analytisch durchgeführt wird. Ophüls breitet mit seinen Interviews ein eher flächiges als plastisch-konturiertes Gemälde aus, das die schwierige Thematik der Kooperation der Franzosen mit dem Nazi-Regime darstellt. Die Gespräche sind z.T. sehr lebendig und bringen beeindruckende menschliche Leistungen der Résistance genauso ans Tageslicht wie das erschütternde Versagen verschiedener beteiligter Seiten. Der Zuschauer erlebt die Tragödien und Abgründe der damaligen historischen Situation mit und erhält zugleich einen nachhaltigen Eindruck von den Individualitäten, die sich mit diesen Ereignissen z.T. auf Leben und Tod auseinanderzusetzen hatten. Zugleich bleibt die Untersuchung durch ihren quantitativ ausfließenden Duktus insgesamt an der Oberfläche der Ereignisse, die einzelnen Aspekte der Darstellung wirken bisweilen eher zufällig, streckenweise geht es mehr um die Mitteilung von Informationen als um die Herausarbeitung von Ursachenschichten. In einem Vergleich mit diesem in seiner Komplexität der Interviewmontage Veiel sehr nahekommenden Werk wird deutlich, wie stark letzterer seine Motive verdichtet und einer symbolischen Aussagequalität zuführt. Die Protagonisten gewinnen durch dieses Verfahren an Plastizität und individuellem Ausdruck, sie erhalten im Erzählgefüge ein größeres Gewicht. Auch in dieser

Hinsicht lässt sich feststellen, dass Andres Veiel weniger deskriptiv als inszenatorisch arbeitet und seinen Gegenstand eher konstruiert als registriert. Geschichtsaneignung erscheint hier wesentlich mehr als ein produktiver, weniger als ein rezeptiver Vorgang.

Dieser Sachverhalt verbindet Andres Veiel mit dem ästhetischen Paradigmenwechsel seit Ende der 70er Jahre, für den u. a. die Essayfilme Chris Markers, Alexander Kluges oder Harun Farockis stehen. Gerade im Vergleich mit diesen Arbeiten konturiert sich der spezifische Ansatz Veiels noch einmal sehr deutlich. Insbesondere Marker und Farocki weisen in ihrer Ästhetik wesentliche Gemeinsamkeiten auf. Die erwähnten Produktionen *Le fond de l'air est rouge*, *Sans Soleil* und *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* verzichten auf eine dramaturgische Plot-Struktur. Ihre assoziativen Collagen fast unüberschaubaren Bildmaterials bleiben subjektlos – es gibt keine Person, von der erzählt wird, sondern eine Vielzahl von gefilmten, fotografierten oder gezeichneten Menschen erscheinen ausschließlich als Inhalt der montierten Archivalien. Die Darstellung ist ebenso zeitlos. Bei Marker werden Ereignisabläufe, Verhaltensmuster, argumentative Aussagen, Bildsymbole aus verschiedenen Jahrzehnten nebeneinandergestellt – von politischen Demonstrationen über Kriegsszenarien bis hin zu Interviewsequenzen –, Farocki verbindet und kontrastiert Fotos aus Auschwitz und Algerien, Dokumente messtechnischer Erfindungen und Filmaufnahmen von Robotern in der Autoindustrie, Flugsimulator und kamerabestückte Taube. Indem in diesen Aufnahmen geradezu archetypische Formstrukturen kenntlich gemacht werden (auf die enge Verwandtschaft dieser Bildgesten mit Aby Warburgs »Pathosformel«-Begriff wurde bereits hingewiesen), wird das filmische Erkenntnisinteresse letztlich von der Analyse historischer Entwicklung auf den Nachweis ahistorischer Verhaltensmuster umgelenkt, die es zu entdecken und zu durchschauen gilt. Wenn Harun Farocki gegenwärtige Wasserforschungstechnik an die Bebilderung von Auschwitz koppelt, dann ist der Abstand, der dabei zusammengezogen wird, inhaltlich und formal so groß, dass es hier nicht um die Analyse tatsächlicher historisch-ursächlicher Zusammenhänge gehen kann. Die thematische Ausrichtung besteht vielmehr in einer Untersuchung der seit der Aufklärung praktizierten, technisch erzeugten Bildproduktion. Der Film reflektiert damit auch sich selbst. Dies gilt auch für die genannten Arbeiten von Marker: Indem immer wieder Archivbilder aneinander montiert werden, die trotz inhaltlicher Verwandtschaft in ihrem zeitlichen Ursprung, ihrer materiellen Beschaffenheit oder ihrer Gestaltung enorm disparat sind, fällt der Zuschauer ständig aus seiner passiven, konsumierenden Rezeptionshaltung heraus und realisiert, dass der Film selber in diesem Augenblick Bilder produziert. Der Algerienkrieg, der Anschlag auf Rudi Dutschke, die Revolution auf Kuba etc., die in *Le fond de l'air est rouge* fragmentiert angesprochen werden, sind aber nicht selber der eigentliche Gegenstand der Untersuchung.

Hierin liegt ein wesentlicher Unterschied zum Darstellungsinteresse Andres Veiels. Ihm geht es in seinen Arbeiten um historische Ursachenforschung: Wie kam es zur Entstehung der RAF, ihren Haltungen und Handlungen? Warum wurde Alfred Herrhausen zum Ziel eines Attentats? Wie kam es zu dem Mord in Potzlow? Was sind die Ursachen von Gewalt? Die selbstreflexive Frage nach der Realität der eigenen filmischen Bilder versteht Veiel – wie später noch zu zeigen sein wird – als Bestandteil seines methodischen Vorgehens, aber nicht als dessen letzten Darstellungszweck. Völlig frei von einem Bezug auf eine vorfilmische Realität sind auch die Essayfilme nicht. Farocki macht spä-

testens in den letzten Sequenzen von *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* deutlich, dass es ihm um Ausschwitz selbst geht, und Marker geht so intensiv und gründlich auf die Themen Revolution, Gewalt und Krieg ein, dass wahrnehmbar wird, dass ihm diese Motive auch ein sachliches Anliegen sind. Trotzdem richtet sich bei Ihnen die primäre künstlerische Intention auf die Prozesse der Bildproduktion an sich, während Veiel eine historische Frage klären will. Damit fällt er allerdings nicht in den naiven Realismus früherer konventioneller Dokumentarfilme zurück, sondern gewichtet die Bedeutung des Bildgegenstandes anders als seine Kollegen: Er schreibt ihm eine Seinshaltigkeit zu, die diese für sich zunächst in Frage stellen.

Dies betrifft auch den Begriff des Subjekts. Für Andres Veiel bildet es das Zentrum seiner Darstellungen, bei Marker und Farocki fehlt es – abgesehen von den kurzen Momenten bei Marker, in denen die Montage Archivbilder zeigt, die dauerhafter auf den betreffenden Protagonisten verweilen, und abgesehen von den beiden Ausschwitzflüchtlingen Rudolf Vrba und Alfred Wetzler, die Farocki am Ende augenblickshaft als handelnde Individuen sichtbar macht, die unter Einsatz ihres Lebens der Welt einen Bericht abliefern über die Existenz dieses Ortes. Mit den Schauspielern des »Theaterzentrums Akko«, mit Wolfgang Grams und Alfred Herrhausen, Marinus Schöberl, Marcel und Marco Schönfeld, Ensslin, Baader, Vesper sowie Joseph Beuys sind es bei Veiel demgegenüber immer die Subjekte, die nicht nur als ein Teil der Darstellung fungieren, sondern als deren Ziel. Es war bereits darauf hingewiesen worden, dass Veiel das Subjekt als Träger der Geschichte versteht – sowohl einer positivistischen, sich auf das bloße Dokument fokussierenden Ereignisdarstellung als auch einer puren Ästhetisierung künstlerischer Selbstvergewisserung kommt das historische Subjekt jedoch abhandeln. Andres Veiel versteht die filmisch ermöglichte Begegnung mit dem personalen Gegenüber als Ausgangspunkt für historische bzw. gesellschaftspolitische Erkenntnis. Er versucht diese Begegnung zu erreichen durch die bereits beschriebenen Qualitäten seiner Interviewgestaltung, aber auch durch die gründliche Erkundung und Darstellung der Details der betreffenden Biographien, die hinter dem Gesprächspartner stehen.

Die Emanzipation vom rein inhaltlichen Gegenstand der filmischen Darstellung verlangt Distanz – hierin liegt der Grund für die ausgeprägt kritische Gestaltungsintention des Essayfilms. Oliver Mayer hebt in seiner Studie über den Archivbegriff bei Chris Marker wiederholt diese Tendenz hervor, Manipulationen durch filmisches Bildmaterial »entweder kritisch [zu] beleuchten oder auch rückgängig zu machen [...] und so den Zuschauer für Verfälschungsstrategien [zu] sensibilisieren« (Mayer 2016: 30), und sieht Marker in einer »Tradition der kritischen Analyse«, die »zeitgenössische, evtl. auch bereits historische politische Selbstinszenierungen als solche decouvriert« (ebd.: 109) oder auch »die semantische Verfestigung eines durch gleichförmige Wiederholung in den Massenmedien ikonisch gewordenen Bildes auf[bricht]« (ebd.: 53). Immer wieder fällt der Begriff der »Entlarvung« (ebd.: u.a. 39, 109, 128, 134), die durch verschiedene Mittel wie z.B. der Konfrontation von dokumentarischem und fiktionalem Bildmaterial herbeigeführt wird. Schon in der Betonung der Materialität des Mediums sieht Mayer eine Strategie, Distanzierung herbeizuführen (ebd.: 134). Bei Harun Farocki wird diese Intention in einer Sequenz von *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* besonders evident, in der der Zuschauer gerade erst mit den Gaskammern von Ausschwitz konfrontiert war und plötzlich aus seinen Wahrnehmungen und Gedanken herausgerissen wird, weil

an diese Szenen wieder die technischen und völlig alltäglichen, geradezu belanglosen Aufnahmen der Wellenanlage geschnitten werden (1.09.22).

Wir stoßen hier auf ein grundlegendes Dilemma ästhetischer Gestaltung: Um ein Bewusstsein für die Mechanismen der eigenen Bildrezeption erlangen zu können, muss der Zuschauer Abstand nehmen von dem rezipierten Bildinhalt – wodurch zwangsläufig eine Distanz entsteht, die den Zuschauer vom Gegenstand entfremdet. Die Essaykünstler und Andres Veiel bewegen sich auf dieses Problem von verschiedenen Seiten zu. Marker, Farocki und andere betonen gemäß dem Ziel, den Vorgang der Bildgenerierung bewusst zu machen, die kritische Aufgabe des Films, Veiel fühlt sich wesentlich stärker dem Gegenstand verpflichtet, der durch die Bildinhalte thematisiert wird. Für ihn wird die Darstellung diesem Gegenstand nur gerecht, wenn sie – wie z.B. im Falle Traudl Herrhausens – den Zuschauer auch deren Schmerz, die Trauer und ebenso ihre Stärke in der Bewältigung des gewaltsamen Todes ihres Mannes wahrnehmen lässt (siehe Interview am 27.01.2018: 429f.). Wenn er sich sofort im Moment der Darstellung von ihren Emotionen distanzieren würde, um sein kritisches Bewusstsein gegenüber der Wirksamkeit solcher Bilder aufrecht erhalten zu können, würde er ihre Gefühle und damit auch ihre faktische biographische Situation gar nicht erfassen können. Genau darum geht es Veiel aber. Die Identifizierung mit der filmischen Person ist für ihn ein unverzichtbarer Bestandteil ihrer empirischen Wahrnehmung. Auch die gedankliche und emotionale Teilnahme an der brutalen Demütigung des noch jungen Marco Schönfeld durch die Altersgenossen in dem für ihn noch unbekannten Potzlow ist dann nicht mehr ein subjektiver Zusatz zum Rezeptionsgeschehen, sondern wird bewusstgemacht als Teil des dargestellten Gegenstands: Die Gewalt in Potzlow resultiert unter anderem eben auch aus dem Verlust einer solchen Empathiefähigkeit, die die beschriebenen atmosphärischen Realitäten, die das Dorf zunehmend durchdrungen hatten, vielleicht gar nicht erst hätte entstehen lassen.

Das aktive Zugehen auf Gesprächspartner, die im Film interviewt werden, setzt voraus, dass die Darstellung sich nicht auf die Montage von Archivmaterialien beschränkt – ein weiterer Unterschied zu den genannten Essayfilmen. Indem Andres Veiel in seiner Darstellung Subjekte sich selber aussprechen lässt, kann er auch konsequent auf einen Kommentar verzichten. Die Montagen des Essayfilms hätten ohne einen Off-Kommentar oft die Schwierigkeit, dass ihre dokumentarischen Bestandteile auseinanderfallen würden. Es ist bemerkenswert, wie stark die genannten Filme Markers und Farockis mit solchen Kommentaren arbeiten. Zum Teil sind auch diese Texte verfremdend gegen die Inhalte der Bilder gesetzt, also streckenweise ohne vordergründigen Zusammenhang mit ihnen, sodass sie ein freies Spiel zwischen Bild und Text anstoßen. Auch ist der Kommentar z.T. so lyrisch oder assoziativ (siehe dazu Mayer 2016: 116), dass er in sich selber Brüche und Spannungen erzeugt, die weniger eine auktoriale Deutung präsentieren als vielmehr beim Zuschauer Reflexionsprozesse und eigene Urteilsbildung anregen. Trotzdem sind diese Filme häufig auf einen ordnenden Zusammenhang der Kommentartexte angewiesen. Bei Farockis *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* geht das sogar soweit, dass der von einer Frau gesprochene Off-Kommentar dem Zuschauer Deutungen und Wertungen abnimmt, Sachverhalte erklärt und am Ende eine unzweifelhafte didaktische Botschaft formuliert – sekundiert von einer geistigen

Autorität wie Günther Anders. Eine solche Maßnahme widerspricht offenkundig dem essayistischen Programm, keine vorfilmische Wirklichkeit vorauszusetzen.

Andres Veiel verzichtet konsequent auf einen Off-Kommentar. Natürlich entstehen stattdessen durch die Auswahl und Anordnung der Interviewpartner, durch die formelle Gewichtung ihrer Aussagen, ihre Inszenierung usw. Wertungen. Trotzdem bewirken das Fehlen eines ordnenden Textrahmens, die Kontrastierung z.T. sehr verschiedener Protagonisten und ihrer Positionen oder die Brüche in einer sich vorschneller kausaler Ableitungen entziehenden Szenenabfolge, dass der Zuschauer mit sich selbst konfrontiert und dazu aufgerufen wird, selber eine Ordnung in dem Darstellungsgefüge herzustellen. Wenn in *Black Box BRD* z. B. ehemalige Freunde von Wolfgang Grams dessen vehemente Kritik am Staat beschreiben, montiert Andres Veiel an diese Szenen die Aussage seiner damaligen Partnerin Roswitha, sie habe mit diesen rigorosen moralischen Festlegungen nicht mitgehen können (0.45.10). So muss der Zuschauer die – z.T. ja durchaus nachvollziehbaren – Positionen Grams' und die seiner Freundin gegeneinander abwägen und letztlich selbst beantworten.

Entscheidend für die Ästhetik Andres Veiels ist, dass er trotz jener bewusst herbeigeführten Freiräume bei der Rezeption seiner Filme, trotz Verzicht auf einen Off-Kommentar, teleologische Linearität, didaktische Botschaften etc. seinen dokumentarischen Materialien eine erzählerische Plot-Struktur gibt. Hierin liegt einer der wichtigsten Unterschiede zu den zeitgenössischen Dokumentationen, die parallel zu seinem Filmschaffen entstehen. Weder die essayistischen Produktionen, die auf assoziative Montagen setzen und quasi eine Collage nebeneinanderstehender Bildsequenzen schaffen, noch die Interviewfilme eines Claude Lanzmann oder Volker Koepp enthalten eine derartig stringente dramaturgische Kompositionsstruktur. Andres Veiel möchte die biographische Entwicklung seiner Protagonisten erfassen, die Ereignisdynamik historischer Abläufe untersuchen und dabei analytisch dem Ursachengeflecht der Geschichte auf den Grund gehen – und damit ist er nicht an dem additiven Nebeneinander von Interviews interessiert, das allmählich ein gesättigtes Bild von einer Person oder historischen Situation ergibt, und genauso wenig verfolgt er die in den konventionellen Formaten übliche Präsentation illustrativ eingesetzten Archivmaterials, das durch eine gewisse Quantität der Anschauungsinhalte und durch einen Zusammenhang vor-täuschende Chronologie Geschichte erklären soll. Genauso wie die essayistischen Filmkünstler unternimmt er eine Dekonstruktion solcher Scheinzusammenhänge, trotzdem sucht er als Struktur seiner Untersuchung eine narrative Ästhetik, die über die assoziativen Formexperimente des Essayismus hinausgeht. Er knüpft mit einem solchen Ansatz an einen Erzählbegriff an, den bereits 1982 Jörn Rüsen formulierte. Seine Position sei hier noch einmal ausführlicher als an früherer Stelle zitiert: Das Erzählen sei der »für das menschliche Geschichtsbewusstsein maßgebliche geistige Vorgang«, erst durch Erzählen konstituiere sich »menschliches Bewusstsein als Geschichtsbewusstsein und zugleich Geschichte als Inhalt dieses Bewusstseins. [...] Erzählen ist eine lebensnotwendige kulturelle Leistung, es ist eine elementare und allgemeine Sprachhandlung, durch die Zeiterfahrungen gedeutet, d.h. auf oberste Gesichtspunkte der bewussten Organisation der menschlichen Lebenspraxis bezogen werden« (Rüsen 1982: 132-135). Veiels ästhetisches Verfahren entspricht den von Rüsen charakterisierten Qualitäten von Erzählung: Grams' Mitgliedschaft in der RAF ist nicht aus systematischen Gesichtspunk-

ten zu erklären, sondern lässt sich nur aus einem biographischen Entwicklungsvorgang heraus verstehen, und das bedeutet: aus einer Zeiterfahrung. Das Gleiche gilt für Herrhausens Aufstieg in die Deutsche Bank und schließlich für seinen Schritt, sich für die Entschuldung der Entwicklungsländer einzusetzen. Solch ein Moment ist das Ergebnis persönlicher Reifungsprozesse, biographischer Schritte, unerwarteter Wendungen und schwieriger Entscheidungssituationen – diese dynamischen, prozessualen Vorgänge erschließen sich keinen allgemeinen Gesetzmäßigkeiten, sondern dem Nachvollzug eines zeitlichen Vorgangs. Die Struktur des Erzählens drängt sich Andres Veiel nicht auf, weil sie erlaubt, eine *Darstellungsform* für die Geschichte zu finden – er kleidet die Geschichte nicht in ein Narrativ ein, um ihren vordergründig unzusammenhängenden Ereignissen den Schein einer Ordnung zu geben oder gar dramaturgisch Spannung zu erzeugen, sondern weil die Struktur der Geschichte selber sprunghaft, dynamisch, spannungsvoll ist, Peripetien enthält usw. Er sucht nach dem von Rösen angesprochenen »geistigen Vorgang«, der dem historischen Gegenstand erkenntnismäßig gerecht wird.

Andres Veiel kehrt deshalb nicht wieder zum Roman oder zum Geschichtsdrama, also zu einer teleologischen bzw. rein fiktionalen Darstellung zurück, sondern führt die empirischen Materialien auf der Grundlage des bereits thematisierten Montageverfahrens in eine erzählerische Formgestalt zusammen. Die biographischen Darstellungen in *Black Box BRD* weisen beide auf einen gewaltsamen Tod voraus, gehen von Talenten und Intentionen in Kindheit und Jugend aus, zeichnen Krisen nach und schildern folgenschwere Entscheidungen. Die Dynamik der individuellen Lebensziele, die dramatischen Prozesse ihrer Verwirklichungsversuche und auch die Tragik des Scheiterns sind nicht nur diesen Biographien inhärent – der Mitvollzug der Wege eines Wolfgang Grams und eines Alfred Herrhausens erlangt durch das ästhetische Verfahren Vieels eine für den Zuschauer signifikante Bedeutung, weil er an einem Prozess der Suche, des Ringens um Lösungen, der Enttäuschung und Neuorientierung beteiligt wird, den er unter Umständen auch bei sich selbst bzw. in den Ereignissen seiner Zeit wiederfinden kann.

Indem Andres Veiel sich in *Black Box BRD* nicht auf nur eine Biographie beschränkt, sondern den Vergleich zweier Lebensläufe vornimmt, zwischen den so unterschiedlichen Wegen von Herrhausen und Grams Bezüge sichtbar macht und in beiden bestimmte allgemeinmenschliche Entwicklungsgesten herausarbeitet, provoziert er die Frage, ob nicht letztlich die Biographie als solche eine Plot-Struktur im Sinne einer gestalthaften Entwicklungsfigur besitzt, die zu einem Bild werden kann – und damit durch künstlerische Imaginationsprozesse ansichtig zu machen wäre. »Bild« ist für Veiel mehr als das Archivbild – ob Filmaufnahme, Foto, Zeichnung o.a. Das Verfahren, mit dem er solche Archivaufnahmen in die Plot-Struktur integriert und sie durch ihre Position beleuchtet, mit dem er sie ergänzt durch die Erzählungen der Interviewpartner und die darin verbalisierten Erinnerungsbilder und mit dem er sie konfrontiert mit Aufnahmen von Orten oder mit verfremdeten Bildmaterialien wie die Weißblende, Lichtpunkte im nächtlichen Dunkel, grobkörnige Schwarzweiß-Strukturen u.a., verleiht ihnen erst ihre spezifische Semantik. Erst die Komposition dieser sehr verschiedenen Materialien erzeugt das eigentliche »Bild«: Die Gestalt des zwischen den beiden Biographien und in ihrem Umkreis aufleuchtenden historischen Zusammenhangs, der

mit der Geschichte der BRD verbunden ist. Die Signifikanz der filmischen Darstellung überlässt Veiel nicht dem einzelnen visuellen Signal selbst, sondern er nimmt einen sehr entschiedenen inszenatorischen Gestaltungszugriff vor, mit dem er die unterschiedlichen Ausdruckselemente in die ästhetische Form überführt und ihnen damit ihre jeweilige Bedeutung zuweist. Die Super 8-Aufnahmen aus Spanien sprechen erst durch die Verbindung mit der vorangegangenen Aufnahme aus der Pathologie, Traudl Herrhausens stockende Erzählung durch die Aufnahme vom Autowrack ihres Mannes, die Stromleitungen vor leerem Himmel durch das Wissen des Zuschauers um das vielleicht letzte Treffen der Eltern mit ihrem Sohn. Erst als Bestandteil der gesamten Ausdrucksstruktur des Films wird das Einzelbild zum Zeichen.

Hierin besteht der Unterschied zu Walter Kempowskis *Echolot*, in dem die Zusammenstellung von Dokumenten trotz vieler wertvoller, historisch äußerst signifikanter Passagen an einzelnen Stellen so ausfließend und formlos wird, dass es zu semantischen Missverständnissen und fehlender interpretatorischer Konturierung kommt, die verhindern, dass bestimmte Personen und Ereignisse ihren Inhalt »preisgeben« können – so Kempowskis eigener Anspruch – und transparent werden für ihren historischen und biographischen Hintergrund (siehe Kap. IV.3.2.4.2.1.). Veiel sucht das entschiedeneres Narrativ und die gezieltere Fokussierung auf einzelne historische Individuen, um die Zusammenhänge freilegen zu können.

Dieser kompositorische Ansatz ist nicht zu verwechseln mit der Montagetechnik Eberhard Fechners. Veiel instrumentalisiert seine Interviews und sein Bildmaterial nicht, um sie willkürlich zu sezieren und nach den Ansprüchen einer von ihm selbst intendierten Aussage zu einem eigenen Text neu zusammenzusetzen. Die kompositorische Gesamtstruktur unterwirft sie nicht einer übergeordneten Semantik, sondern sie hebt sie umgekehrt in ihrer eigenen Ausdrucksqualität durch die Verbindung mit den anderen Elementen besonders hervor. Es geht durchaus um das individuelle Schicksal einer Traudl Herrhausen, aber durch die erwähnten Sequenzen, mit denen ihre Interviewpassagen verbunden werden, vertieft sich die Wahrnehmung ihrer Situation. Die Super 8-Aufnahmen von Wolfgang Grams in Spanien dienen nicht nur als Vehikel einer lückenlosen biographischen Chronologie, sondern erlauben eine sehr nahe Wahrnehmung dieses Menschen, seines Naturells und seiner Träume, die auch die Träume fast einer ganzen Generation waren. Diese dokumentarischen Materialien und Interviewsequenzen werden nicht einem außer ihnen liegenden Zweck oder den Notwendigkeiten eines eigentlich gemeinten Narrativs unterworfen, sondern erst durch die kompositorische Gesamtstruktur gewürdigt und in ihrem Ausdruckspotenzial sichtbar gemacht. In diesem Sinne, nicht im traditionellen Sinn »erfundener« Inhalte, ist *Black Box BRD* eine Erzählung.

Auch in *Der Kick* ist keine Zeile erfunden. Andres Veiel ordnet die Dokumente aber so an, dass die Darstellung die Bewegung einer intensiven Suche nach den in der Vergangenheit liegenden Ursachen auslöst. Die ästhetische Figur dieser Suchbewegung trägt Merkmale der Struktur eines analytischen Dramas. Den Anfang bildet die Mitteilung der Mordtat bzw. ihrer Entdeckung. Die gesamte weitere Handlung bringt dann sukzessive die konkreten Umstände der Tat und schließlich deren historische Untergründe ans Tageslicht. Veiel sucht diese literarische Struktur also nicht, um für seine Inhalte

eine fesselnde Darstellungsform zu finden, sondern weil sie den Prozessen entspricht, durch die Erinnerung entsteht.

Wie vollzieht sich Erinnerung? Diese für die Geschichtsforschung entscheidende Frage wird in den Werken von Andres Veiel immer selbst mitreflektiert und bildet die Grundlage für seinen Ansatz historischer Dokumentation.

Von zentraler Bedeutung für die Aktualisierung geschichtlicher Erinnerung ist für Veiel das Gespräch. Das Interview erfährt in seinen Projekten eine sehr bewusste ästhetische Ausgestaltung, die es ermöglicht, dass seine Protagonisten zu intensiven Erinnerungsprozessen angeregt werden. Ganz im Sinne Runes, Grabes oder auch Lanzmanns befreit er die Gespräche aus einem teleologischen und auktorial kommentierten Narrativ, in dem Interviews nur als Beglaubigungen oder Illustrationen einer bereits vorausgesetzten historischen Auffassung fungieren. Wie seine Vorgänger nimmt er sich viel Zeit für die Äußerungen seiner Gesprächspartner. Dem Zuschauer wird abverlangt, sich langen, komplizierten und mitunter auch zähen Prozeduren auszusetzen, in denen sich die Interviewpartner z.T. mühevoll aussprechen. Wie schon Hans-Dieter Grabe in *Mendel Schainfelds zweite Reise nach Deutschland* gesteht ihnen Andres Veiel zu, sich nicht in wenigen Sekunden klar, gradlinig, unemotional und reflektiert äußern zu müssen, sondern sich Zeit zu lassen, nach Worten zu suchen, spontan zu reagieren und damit auch ihre Person ins Spiel zu bringen. Dieses Vorgehen verdankt sich Veiels Interesse an diesen Menschen und zugleich dem Wissen, dass solche Interviewabläufe den tatsächlichen erinnerungspsychologischen Prozessen entsprechen, durch die Vergegenwärtigung von Geschichte möglich wird. Das Stammelnn, Zögern, Schweigen, schmerzhaftes Ringen um Worte versteht Veiel nicht als überflüssiges Nebengeschehen, das man am Ende aus der Darstellung herauschneidet, sondern als die eigentliche Substanz der historischen Untersuchung – wie sie Henri Bergson bereits 1896 beschrieben hat: Der Erinnerungsakt sei »eine sich herantastende Tätigkeit, ähnlich dem Einstellen eines Photoapparats. Unsere Erinnerung aber verbleibt noch im virtuellen Zustand; wir versetzen uns so lediglich in die Lage, sie zu empfangen, indem wir die geeignete Haltung einnehmen. Nach und nach tritt sie in Erscheinung, wie ein sich verdichtendes Nebelgewölk; vom Virtuellen geht sie in den aktuellen Zustand über« (Bergson 2015: 172). Erinnerung entsteht nicht – das hat die vorliegende Untersuchung immer wieder gezeigt – durch lineare, bewusst gesteuerte Reflexionstätigkeit, sondern sie ist zyklischer Natur, d.h. sie weicht nach anfänglichen Formulierungen auf andere Inhalte aus, lässt den ersten Erinnerungsmoment wieder fallen, um plötzlich zu diesen Bildern zurückzukehren usw. Diese Prozesse verlaufen meist assoziativ, unsystematisch, um dann oft von einem momenthaften Aufsteigen eines Erinnerungsbildes überrascht zu werden, in dem sich entscheidende Zusammenhänge aussprechen können. Diese Vorgänge sind für Andres Veiel ein Leitgesichtspunkt seines ästhetischen Verfahrens, weil sie der Struktur historischer Reflexion entsprechen. Er beschränkt diesen Ansatz allerdings nicht auf die Gestaltung von Interviews, sondern wendet ihn auf die Kompositionsstruktur seiner Filme überhaupt an. Diese zeichnen sich durch eine diskontinuierliche, immer wieder die Chronologie umkehrende, »elliptische« Montage genauso aus wie durch die Verflechtung disparater Bildinhalte oder eine Verlangsamung der Darstellungsdynamik zwecks Schaffung von gedanklichen und auch emotionalen Freiräumen, in denen der Zuschauer genauso wie der sich Erinnernde die Möglichkeit er-

hält, Eindrücke zu verarbeiten, nach bislang Übersehenem zu suchen, in Erinnerung und Gedankenbildung neu anzusetzen. Der Erinnerungsprozess selbst ist Movens und Strukturvorlage der ästhetischen Bildgenerierung.

Erinnerung artikuliert sich maßgeblich als Bild. Deshalb sind Veiels Arbeiten von einer ausgeprägten Auseinandersetzung mit einem adäquaten Bildbegriff gekennzeichnet. Auch hier reichen seine Fragen bis in die Jugend zurück, in der er gemalt und Aktions-»Bilder« produziert hat. Die hierbei entstehenden Erfahrungen haben sich über das Theater schließlich in den Film als Bild-Medium transformiert. Die Bildauffassung Andres Veiels ist eng verwandt mit dem Symbolbegriff Goethes. Nicht nur einzelne Einstellungen, sondern die Werke in ihrer jeweiligen Gesamtstruktur besitzen die Eigenschaften, die Goethe beschrieben hat, als er dem Symbol die Qualität zuschrieb, Zusammenhänge in einem »geistigen Spiegel« zu einem Bild »ins Enge zu ziehen« und quasi mikrokosmisch deren Gebärden so charakteristisch zu vollziehen, dass sie zum Ausdruck jener in der empirischen Einzelercheinung eigentlich nicht erscheinenden ursächlichen Hintergründe werden – wodurch das »Besondere« in die Lage kommt, das »Allgemeine« zu »repräsentieren«. Die Ästhetik Veiels gelangt zu äußerst verdichteten Bildern, die im sinnlichen Material allgemeinemenschliche Erfahrungen vermitteln. Schon die Titel besitzen diese Eigenschaft – die »Black Box« und der »Kick« konnten in ihrer ausgesprochen weitreichenden Semantik und Verweiskraft beschrieben werden, genauso eine Fülle einzelner Bilder vom »weinenden« Puppenkopf über die Gartenhütte Böhs und das Autowrack Herrhausens bis zu der gequälten Abwehrhaltung Marcos oder den Szenarien trostloser Langeweile in der sozialen Ödnis Potzlow's.

Diesen Bildbegriff versteht man aber nur richtig, wenn man ihn über den gewöhnlich mit »Bild« gleichgesetzten, an die visuelle Einzelaufnahme geknüpften *Bildinhalt* hinaus erweitert auf die Gestalthaftigkeit von Strukturen und ihre gestische Sprache, die erst die eigentliche Verweisqualität verbürgt. So werden die Vergleichsstruktur zwischen Herrhausen und Grams, die Biographien als solche, die Abfolge der Mercedes-Fahrten, die analytische Suchbewegung in *Der Kick*, die Ereignisse im Potzlow der Nachwendezeit zum Bild – und das ist nur möglich, weil diese Strukturen als prozessuale Figur selber in ihrer gestischen Gestalt erfasst werden können. Die Mercedes-Kolonne ist eben nicht nur ein »Zeichen« für Macht und kapitalistischen Habitus, sondern sie wird signifikant durch die differenzierte Beschreibung der Einzeletappen dieses Motivs und durch die Verbindung dieser Etappen zu einer nur innerlich anschaubaren Sinnfigur: dem biographischen Weg zwischen Morgen und Nacht, Leben und Tod – einem Weg, der in den neun Sequenzen qualitativ mitbeschrieben wird.

Der Symbolcharakter der Bildfindungen Veiels ist für den Zusammenhang der vorliegenden Arbeit deshalb so wichtig, weil die Erinnerungsforschung, wie dargestellt, inzwischen explizit die Bedeutung symbolischer Bilder für den Erinnerungsprozess aufgezeigt hat. Es sei an die Untersuchungen Aleida Assmanns erinnert, die an verschiedenen Beispielen des 19. und 20. Jahrhunderts ansichtig gemacht hat, dass zu Symbolen verdichtete, also besonders zeichenhafte, auf Zusammenhängende verweisende Bilder entscheidende »Stabilisatoren« von Erinnerungen seien – mit Bezug auf Aby Warburg spricht sie von einer »energetischen Reaktivierung«, die der Grund für die Durchschlagskraft von Symbolen sei: Diese seien gekennzeichnet durch einen »ambi-

valenten Überschuss«, der sie zu einer »Energiekonserve« werden lasse (Assmann 2009: 226). Christoph Hamann spricht in Anlehnung an Jan Assmann und Aby Warburg ähnlich von einer »mnemischen Energie«, die von »Schlüsselbildern« ausgehe: Ihnen sei eine »auffällige Komposition« zu eigen, deren Struktur verantwortlich für die Wirkung dieser Energien sei (Hamann 2007: 49). Wenn hinsichtlich rein deskriptiv registrierter, quasi »fotografischer« Bilder immer wieder von »Abbildern« gesprochen wurde, dann lässt sich das Symbol als »Sinnbild« verstehen. Die wiederholten Beschreibungen der Kraftwirkung solcher Bilder heben sie deutlich vom »Abbild« ab. Die Gründe für ihre »Energie« sind darin zu suchen, dass sie über den bloßen empirischen Einzelinhalt hinausragen, ihm etwas hinzufügen, das ihn auflädt mit Bedeutung und einer Verbindung mit umfassenderen lebensweltlichen und existenziellen Realitäten. Der Betrachter findet sich selbst in solchen Bildern wieder und damit gehen von ihnen auch wesentlich stärkere Emotionen aus als von gewöhnlichen Wahrnehmungsbildern. Insbesondere aber die Gefühle sind maßgebliche Träger oder Auslöser von Erinnerungen.

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum Walter Benjamin von einem »Kristall des Totalgeschehens« spricht (Benjamin GS, Bd. V/1: 575). Die historischen Ereignisse können als reduzierte Ausschnitte eines Zusammenhangs selber keine Auskunft über diesen geben und ihre chronologisch-lineare Abfolge wird immer nur einen Schein von Zusammenhängen vortäuschen. Geschichte ist – um noch einmal das Zitat zu bemühen – »nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt«, zu erfassen (Benjamin 2015: 143). Was hier mit »Bild« gemeint ist, lässt sich nur nachvollziehen, wenn man jenes Motiv des »Kristalles« eines »Totalgeschehens« nachvollzieht – als eine Metapher für die konzentrierte Ausdrucksform eines Zusammenhangs. Bezeichnenderweise gelangt Gilles Deleuze später dann zu der Formulierung des »Kristallbildes«, um Filmbilder zu charakterisieren, an denen der Zuschauer Zeit und damit Geschichte wahrnehmen kann (Deleuze 1997: 95ff.).

Die Filme Andres Veiels zeichnen sich immer wieder durch diese Qualität der charakteristischen, auf das Wesentliche verdichteten, in die Tiefenschichten menschlicher Existenz hineinführenden Bildlichkeit aus, die den Zuschauer emotional und gedanklich nachhaltig bewegt und jene auch für das historische Erkennen entscheidende mnemische Energie freisetzt. Wenn in *Balagan* die Jüdin Madi das Horst Wessel-Lied singt oder der Palästinenser Khaled seinem jüdischen Publikum von dem Satz seines Lehrers erzählt: »Schade, dass Hitler nicht das ganze jüdische Volk vernichtet hat«, oder wenn in *Black Box BRD* an die Schilderung der Enttäuschungen und Ohnmacht von Wolfgang Grams die Aufnahme des aufgebarteten Holger Meins und die Antwort des Bundeskanzlers auf diesen Tod montiert werden, dann erlebt der Zuschauer für einige kurze und äußerst bedrängende Momente die Wirksamkeit von Geschichte – und diese Momente lösen in ihm eine verstärkte Erinnerungstätigkeit aus. In *Der Kick* legt die Schilderung der Gewalteskalation in der Tatnacht radikal ein Kernproblem gegenwärtiger Zivilisation frei, plötzlich zeigt sich aber, dass in diese Nacht die Geschichte der DDR und der Nachwendzeit hineinwirkt, und zuletzt bringt eine einzige entsetzliche Erinnerung an den Tod des Großvaters zum Vorschein, welche Rolle für all diese Geschehnisse die Katastrophe des 2. Weltkriegs spielt. Wieder stößt das Erlebnis einer Szenenabfolge mit ihren symptomatischen Bildern beim Zuschauer eine intensive historische Erinnerungsanstrengung an.

Vor dem Hintergrund eines solchen Bildbegriffes, der nicht nach einer ästhetisierenden *Darstellungsform* sucht, sondern das historische Ereignis selber als bildhafte Ausdrucksgestalt erfasst, die auf den ihr zugrundeliegenden Zusammenhang verweist, vergleicht Andres Veiel die Aufgabe künstlerischer Geschichtsreflexion mit einem Seismographen: »Ein Seismograph erfasst ja feinste Bewegungen, die sonst manchmal sogar der Mensch – selbst wenn er sehr sensibel ist – nicht erfasst. D.h. das ist – jetzt überspitzt – das Gerät oder der Ausdruck für eine Vorrichtung von Wahrnehmung, kleine Beben zu erfassen, die möglicherweise ein großes Erdbeben entweder ankündigen oder einem großen Erdbeben nachgehen, d.h. mit diesem Erdbeben entstehen Krater, es entstehen Risse, und meine Vorstellung ist, in diese Risse reinzugehen und damit in die tieferen Schichten vorzudringen. Meine Arbeit begreife ich als eine Art von Forschungsreise, d.h. es gibt immer bestimmte Phänomene, die in der Wirklichkeit auftauchen, die auch sehr schnell scheinbar erklärt und beschrieben sind, und ich sehe meine Arbeit darin, in gewisser Hinsicht die Zeit nochmal anzuhalten, Fragen zu stellen, Tiefenbohrungen sozusagen an diesen Phänomenen anzustellen, ins Ursachengestrüpp, in Wirkungsgeflechte reinzugehen« (Veiel in von Boehm/Lieb 2009).

Mit der Metapher des Seismographen weist Andres Veiel darauf hin, dass er Geschichtsreflexion als eine Tätigkeit versteht, in der das forschende Bewusstsein die empirische Erscheinungsform der historischen Ereignisse noch nicht für den ganzen Gegenstand der Geschichte hält, sondern sie als Signale auffasst, die in tieferliegenden Hintergründe hineindeuten, durch die Geschichte erst Gestalt annimmt. In seinem Kommentar zu *Der Kick* greift Veiel zu einer anderen Metapher: Die Tat selbst (der Mord in Potzlow) sei wie ein »Fettauge«, das auf einer trüben Suppe schwimme – »aber man kann eben nicht nur das Fettauge jetzt analysieren, sondern muss die Suppe mit genauso schmecken [...]. Und das geht eben nicht, indem ich irgendwelche Zitate zusammenklaube, sondern das geht nur dadurch, dass ich selbst in diese Suppe hineinsteige« (Veiel 2005a: 05.06). Nicht die additive Kompilation von Materialien und der durch sie repräsentierten Ereignisse erfasst Geschichte, sondern diese erfordert für Veiel eine Erkenntnis, die die empirische Erscheinung als symptomatischen Hinweis auf die in ihnen verborgenen Zusammenhänge versteht. In dieser Hinsicht zeigt sich sein Ansatz trotz der oben skizzierten Unterschiede eng verwandt mit Walter Kempowskis *Echolot*. Die Titelmetapher und das mit ihr überschriebene historische Untersuchungsverfahren verweisen in auffallend ähnlicher Weise wie Veiels Methodik auf ein Verständnis des geschichtlichen Phänomens, das durch eine »hörende« (nach innen gerichtete, gestisch beobachtende) und zugleich interpretierende Erkundung der unter der Oberfläche liegenden Ursachenschichten in der empirischen, aber zeichenhaften Einzelercheinung den Zusammenhang aufsucht.

Dieser methodische Blick auf die Geschichte fließt in die Struktur der Erzählung ein und überträgt sich unweigerlich auf den Zuschauer. In *Der Kick* beziehen sich die Erinnerungen der Beteiligten – von Marinus' Mutter bis zu den Tätern – zunächst auf die Tat bzw. auf die Biographien der betroffenen Personen. Sehr schnell teilt sich in diesen Schilderungen aber ein Untergrund mit, der zeitlich weiter zurückführt, selber noch gar nicht ausgesprochen wird, aber äußerst wirksam ist. Dann setzen die ersten Szenen ein, in denen sich einzelne Gesprächspartner über weiter zurückliegende

Zeiten äußern, und allmählich dringt eine Vergangenheit ans Tageslicht, die ihre beherrschende Wirksamkeit in der Gegenwart preisgibt.

Die Auseinandersetzung mit den Prozessen des Erinnerns wirft unweigerlich Fragen nach dem Umgang mit der Zeit auf. Um den Zuschauer zu einer aktiven Erinnerungstätigkeit anstoßen zu können, muss dieser zu einer bewussten Wahrnehmung von Zeit gelangen, denn sonst nimmt er die bloße Gegenwart für die ganze Realität und erfährt keinen Anlass, eine Bewegung zu vollziehen, die ihn von dieser Gegenwart aus in andere Zeitschichten führt. Andres Veiel provoziert den Zuschauer mit sehr differenzierten Mitteln zu einer solchen Zeiterfahrung. Dazu gehört nicht nur die erwähnte Zeitumwendung bei den in *Black Box BRD* dargestellten Biographien durch Voranstellung ihrer Todesumstände – in *Der Kick* geht die Montage noch weiter, indem sie die Gesamtstruktur der Darstellung umfasst: Andres Veiel zielt hier auf eine komplette Umkehrung der gewohnten Zeitwahrnehmung, indem er die Sequenzen, in denen Gesprächspartner Erinnerungen artikulieren, so montiert, dass sie sich inhaltlich von der Gegenwart sukzessive in die Vergangenheit zurückbewegen. Hier vollzieht die Gesamtkomposition die Aktivität der Erinnerung nach, und das Ergebnis ist eine geradezu kathartische Bewegung in die Ursachenschichten der historischen Entwicklung.

Immer wieder nimmt Veiel auch in kleineren Szenen solche Umwendungen vor. Damit reißt er den Zuschauer von einer unbewussten Bindung an die fortlaufende Chronologie los, die ihn die Zeit als solche gar nicht erleben lässt, weil sein Bewusstsein in der Chronologie mitläuft. So bewirkt auch eine Vielzahl von markanten Brüchen in der Kontinuität der Handlung bzw. der historischen Darstellung eine Konfrontation mit der Unmöglichkeit, kausale Herleitungen oder teleologische Deutungen auf die dargestellten Biographien und die Geschichte anzulegen. Sprünge in der Chronologie deuten darauf hin, dass diese nicht die einzige Erscheinungsform von Zeit ist, sondern dass das biographisch und historisch Neue aus einer der Empirie verborgenen Zeitschicht zu entspringen scheint, die sich nicht in einem additiven Nacheinander erschöpft.

Bemerkenswert ist in dieser Hinsicht die Montagetechnik in *Beuys*: Andres Veiel verleiht hier mit seinen Editoren der gesamten Darstellung einen übergeordneten gestalterischen Rahmen, indem er die fotografischen und filmischen Archivbilder immer wieder ausgehen lässt von einer Kamerafahrt über zahlreiche aneinandergefügte Kontaktbögen, um sich zuletzt auf eine von tausenden möglichen Aufnahmen zu fokussieren und sie aufzurufen – danach aber wieder auf diese überschauartige Ebene des gesamten Bildfundus zurückzukehren. Diese Kontaktbögen wirken insofern wie ein überzeitliches Erinnerungstableau, das nicht chronologisch ist, sondern erst im Moment des Zugriffs auf einen einzigen Bildinhalt und die sich an ihn anschließende Szenenabfolge in die Dimension des Zeitlichen eintritt. Damit gelangt der Zuschauer zu dem Eindruck eines historischen Gedächtnisses, das alle Ereignisse der Vergangenheit als simultane Inhalte aufbewahrt – man fühlt sich an Deleuzes Formulierung eines tieferliegenden »Gedächtnis[ses] der Welt« erinnert, aus dem erst Zeiterforschung möglich werde (Deleuze 1997, *Kino 2*: 58) – und erst durch die individuell vollzogene Aktualisierung eines der vielen Bilder dieses in die Kategorien von Raum und Zeit überführt, die Erinnerung also in den gegenwärtigen Lebenszusammenhang hineinruft.

Die Bewegung durch die Zeit setzt die Erfahrung von *Zeitdifferenz* voraus. Gilles Deleuze hat mit dem Begriff des »Zeit-Bildes« darauf hingewiesen, dass diese Differenz

erlebbar gemacht wird durch eine Doppelung zweier sich zeitlich widersprechender Bilder. Veiels Arbeiten enthalten eine Fülle solcher Bilder – so z.B. in *Black Box BRD* die Montage der aktuellen, äußerst realistischen Aufnahme von Rainer Grams auf dem Bahnsteig von Bad Kleinen, der kurzen Pathologie-Sequenz und schließlich der Super 8-Aufnahmen aus Spanien – durch diese Konfrontation zweier weit auseinanderliegenden Zeitschichten teilt sich der Abstand der Jetzt-Zeit zur Vergangenheit und damit die Realität von Zeit mit. Gerade an den Spanien-Bildern in ihrer Koppelung mit den vorangegangenen Aufnahmen kann besonders eindrücklich erlebt werden, wie ein solches Zeitbewusstsein zum Katalysator von Erinnerung werden kann. Indem der Abstand eines originellen, heiteren und hoffnungsvollen jungen Menschen zu dem Bild des gewalttätigen Terroristen erfahrbar wird, entsteht schlagartig der erschütternde Eindruck einer Erinnerung nicht nur an seine äußere jüngere Erscheinung, sondern an den eigentlichen Menschen mit seinen ursprünglichen Anlagen und Intentionen. Man erinnert sich gewissermaßen an den Menschen, der Wolfgang Grams hätte sein können.

An der vom filmischen Bild ausgelösten Zeitwahrnehmung ist ganz wesentlich die Materialität der Aufnahmen beteiligt: Es sei noch einmal an die starke Wirkung von Alterungsspuren, grober Körnung oder Fehlerhaftigkeit älteren Filmmaterials erinnert, die eine Atmosphäre der zeitlichen Ferne und überlagerter Wahrnehmung vermitteln. Auch hier ist wieder entscheidend, dass die Archivalien diesen Ausdruck nicht einfach von selbst an sich haben, sondern erst die gezielte ästhetische Ausgestaltung – z.B. durch die Kontrastmontage mit gestochen scharfen, modernen Aufnahmen – ihre Aktualisierung herbeiführt. So entsteht eine zeitliche Differenzwahrnehmung zwischen den modernen, klaren Bildern und dem Archivmaterial, aus der der Eindruck von allmählich und unkontrolliert aufsteigenden Erinnerungsbildern resultiert, die sich schrittweise aus einer verschleierte, also vergessenen Vergangenheit herauslösen. Auch die sich langsam aus einem fast schwarzen Rahmen an die zunächst kaum erkennbaren, aber hellen und in der Mitte platzierten Aufnahmen von den Leichen und zerstörten Autos nach der Schleyer-Entführung heranzoomende Kamerabewegung wirkt gerade durch die verwackelte und grobkörnige Bildqualität in Verbindung mit dem Bildinhalt wie eine langsam heraufdämmernde historische Erinnerung und lässt unweigerlich an die Äußerung Bergsons denken, der Erinnerungsakt sei »eine sich herantastende Tätigkeit« – »ähnlich dem Einstellen eines Photoapparats« –, durch die die Erinnerung aus ihrem virtuellen Zustand »nach und nach [...] wie ein sich verdichtendes Nebelgewölk« in Erscheinung trete.

Wenn Andres Veiel das Ende eines chronologischen Prozesses – den Tod Grams', Herrhausens und Marinus Schöberls – jeweils an den Anfang seiner Erzählung stellt, so hat das wesentliche Konsequenzen für das Rezeptionsverhalten des Zuschauers. Die Konfrontation mit dem tragischen Ereignis gleich zu Beginn hat zur Folge, dass im Zuschauer eine Frage entsteht – und von dieser geht ein Antrieb aus, in einen Erinnerungsprozess einzutreten. Veiels Arbeiten sind immer von einer unbedingten Notwendigkeit motiviert, eine sich in der aktuellen Gegenwart existenziell aufdrängende Frage mit aller – auch biographischen – Konsequenz zu klären. Die Geschichte der RAF, die Frage nach einem effektiven und zugleich gerechten Wirtschaftssystem, die Gründe für den exzessiven Ausbruch von Gewalt bewegen Veiel so nachhaltig, dass er mit

den Mitteln der Kunst nach Antworten sucht. Historische Erinnerung geschieht für ihn nicht aus ästhetischem oder wissenschaftlichem Selbstzweck, sondern verdankt sich dem Drang nach gesellschaftlicher Intervention durch Ursachenforschung.

Historische Erinnerung bezieht für Andres Veiel ihren Auftrag also aus den Lebensvorgängen und Problemstellungen der aktuellen Gegenwart. Sein Filmschaffen ist Ausdruck der Überzeugung, dass solche Erinnerungsprozesse nach ästhetischen Methoden verlangen – denen im selben Moment eine gesellschaftliche Verpflichtung zukommt. »Was soll denn Kunst, wenn nichts dabei herauskommt?« – diese beuysische Frage versteht Veiel nicht als ironische Provokation, sondern nimmt sie beim Wort: Kunst – und damit auch seine historischen Arbeiten – bezieht für ihn ihre Daseinsberechtigung daraus, dass sie etwas bewirkt. Als er als Psychologiestudent in der Haftanstalt Tegel mit den Inhaftierten zunächst malen wollte, ein Rollstuhlfahrer aber plötzlich die Farbe auf seine Räder schmierte und damit dann im Hin- und Herpendeln zwischen den Wänden das ausgelegte Papier »bemale«, wurde ihm klar, »dass wir nicht Bilder malen, sondern eine Übersetzung für die unterdrückte Motorik finden mussten« (zit. in Lenssen 2019: 21f.) – dieser Moment markierte den Ausgangspunkt für das Theaterprojekt, in dem es darum ging, durch künstlerisch veranlasstes Handeln therapeutische Wirkungen zu erzielen. Inka Köhler-Rechnitz – Veiels Heldin in *Winternachtstraum* – spielte am Ende tatsächlich auf der Bühne in Görlitz: Ein realer Lebenstraum erfüllte sich, der künstlerische Akt gestaltete die Biographie seiner Protagonistin mit. Für *Black Box BRD* initiiert Veiel eine Jubiläumsfeier der ehemaligen Mitschüler Herrhausens in der NSDAP-Schule Feldaufing. Der soziale Vorgang dieser Aktion als solcher ist hierbei nicht mehr zu trennen von der wissenschaftlichen Rechercheabsicht des Regisseurs – wie auch die Interviews mit Traudl Herrhausen am Ende nicht nur einer Informationsvermittlung dienen, sondern für die Witwe zugleich zu einer produktiven Aufarbeitung des Schicksals ihrer Ehe wird. Die mit Gesine Schmidt durchgeführten Vorarbeiten zu *Der Kick*, die gemeinsame Formulierung des Stückes und die Begleitung der sich nach dem Projekt ergebenden Prozesse bilden einen Höhepunkt in dem sozialen Anliegen Veiels. Die vielen Gespräche mit den Tätern, ihren Eltern, Freunden und Nachbarn waren auch unabhängig von der letztendlichen Gestalt des Stückes bzw. Films für viele Beteiligte biographisch so wichtig, dass sie einen wesentlichen Bestandteil dieses Kunstwerkes darstellen. Die therapeutische Dimension des Gesprächs hat sich für Andres Veiel im Laufe seines künstlerischen Schaffens gänzlich von dem engen Kontext seiner psychologischen Ausbildung abgelöst und ist zu einem Zentralmotiv seiner Arbeit geworden, und wenn das Ehepaar Schönfeld nach Abschluss des *Kick*-Projekts nachfragte, wann Veiel denn wieder zu ihnen komme (siehe Veiel in Nikolas E. Fischer 2009: A4), hat sich dieser Ansatz auch sichtbar in den Reaktionen der Betroffenen niedergeschlagen. Das Verantwortungsgefühl Veiels gegenüber den am Projekt Beteiligten führte zu unterschiedlichen Versuchen, sich für die Gestaltung der sozialen Zukunft des Ortes bzw. seiner Protagonisten zu engagieren: So setzte er sich für eine Initiative für Häftlinge ohne Ausbildung ein, um Marco Schönfeld zu ermöglichen, eine Lehrstelle zu erhalten und eine Lebensperspektive zu gewinnen (Lenssen 2019: 53); erfolglos blieb der Versuch, eine Einrichtung für arbeitslose Jugendliche zu gründen (ebd.: 54; siehe ebenfalls das Interview am 27.01.2018: 422). Lange Zeit hat Veiel noch mit dem Ehepaar Schönfeld gesprochen und Marcel im Gefängnis besucht (Nikolas E. Fischer 2009: A 24).

An diesen Beispielen bestätigt sich die Bedeutung des von Joseph Beuys formulierten Motivs der »Sozialen Plastik« für Andres Veiel. Vor dem Hintergrund der Ideen Beuys' über die Realität sozialer Wärmeprozesse ist es tatsächlich bemerkenswert, welche Wirkung Veiels Arbeit auf die Menschen in Potzlow gehabt hat. Er hat selber beschrieben, wie verhärtet und verschlossen die Bewohner zunächst waren und wie sie jeden Versuch, sich ihnen mit Gesprächsanfragen zu nähern, abgewehrt haben. Durch seine Haltung und die empathische Art seiner interessierten und zugleich respektvollen Zuwendung ist es ihm dann aber doch gelungen, eine Vertrauensgrundlage zu schaffen, die dazu geführt hat, dass sich das Dorf schließlich öffnen konnte. Diesem und auch den früheren Projekten gingen immer lange Phasen von Vorgesprächen voraus, die Vertrauen schufen und dem Gesprächspartner signalisierten, dass die künstlerische Arbeit sie nicht instrumentalisierte, sondern sie selber meinte, also aus einem Interesse an ihrer Person und ihren Erfahrungen entstammte. Diese Vorgänge flossen dann in die filmische Darstellung ein und beteiligten den Zuschauer nun an genau diesem Prozess der Artikulation höchst persönlicher Erlebnisse, Erinnerungen und Gedanken der Protagonisten.

Diese Qualität der durch Vertrauen sich bildenden, offenen und zugleich produktiven Gesprächssituationen kennzeichnet auch die Filme Volker Koepps. Obwohl *Uckermark* sogar dieselbe Region und Zeitsituation wie *Der Kick* behandelt, unterscheiden sich diese beiden Darstellungen allerdings erheblich. Koepp unternimmt letztlich eine breite, mit großem erzählerischen Atem ausgeführte, z.T. lyrische Beschreibung dieses Kulturraums. Sein Ansatz ist insofern deskriptiv – er vollzieht eine stille Beobachtung von Landschaften und Menschen, die trotz ihrer sehr individuellen Schicksale wie Bestandteile eines großen Gesamtgemäldes wirken. Auch Koepp ist existenziell an der Geschichte interessiert – sie ist der Hauptgegenstand seiner Filme. *Uckermark* zeigt aber, dass diese historischen Prozesse eher im Sinne der Ausleuchtung einer Longue durée dargestellt werden, die große Entwicklungsrhythmen umfasst, dabei aber eine leicht nostalgische Tingierung erhält. Die Perspektivlosigkeit vieler von Stellenabbau und Arbeitslosigkeit betroffener Menschen wird eindrücklich geschildert, aber nicht einer konkreten Ursachenanalyse unterzogen. Es geht mehr um die Schilderung von Zeitkolorit, weniger um die Beantwortung historischer Fragen. Hierin liegt der Unterschied zu Andres Veiel: *Der Kick* reicht historisch nicht so weit zurück wie *Uckermark* und erfasst die Langzeitdimensionen der Geschichte dieser Region nicht. Stattdessen interessiert sich das Projekt für eine Einsicht in die aktuell sich geltend machenden gesellschaftlichen Zusammenhänge und ihre konkreten Gründe. Ausgangspunkt ist deshalb für ihn ein extremes Konfliktgeschehen, weniger die Liebe zur Uckermark generell. Es geht um Analyse und Bewältigung sozialer bzw. historischer Krisenphänomene. Dies führt ästhetisch zu anderen Gestaltungen. *Der Kick* entwirft kein deskriptiv entfaltetes Gemälde, das eher assoziativ eine Beobachtungsfacetten neben die andere stellt, sondern führt eine dramatische Handlung aus – und das bedeutet, dass der Film scharf konturierte, kurze Spielsequenzen erzählerisch stringent montiert, Konfrontationen aufbaut (die es bei Koepp gar nicht gibt), dynamisiert und auf Entscheidungen hindrängt. Koepp würde auch nicht in einem solch radikalen Maße verfremden wie Veiel, denn er möchte ja die originale Personen- und Landschaftswahrnehmung einfangen. Veiel bleibt bei der Beobachtung nicht stehen, sondern drängt auf eine Erkenntnis, die zu

gesellschaftspolitischen Veränderungen führt. Er konstatiert nicht nur die Verhältnisse, sondern greift ein. Wenn es Koepp um Anschauung geht, strebt Veiel mit seinem Projekt eine Katharsis an – eine solch starke Erschütterung im Mitvollzug des Stückes bzw. des Films, dass sich mit dem Erinnerungsprozess ein Impuls zum gesellschaftlichen Handeln verbindet.

Die Ereignisse von Potzlow wurden für Andres Veiel zum Anlass elementarer Fragen an unsere aktuelle Zeitsituation und ihre geschichtlichen Untergründe. Das Verdienst seiner Arbeit ist, einen historischen Zusammenhang herausgearbeitet zu haben, der von zentraler Bedeutung für das Verständnis des 20. und 21. Jahrhunderts ist: In seinen Recherchen, unzähligen Interviews und schließlich in der künstlerischen Ausgestaltung seines Projekts stößt er auf die Entstehung und Wirksamkeit psychischer und gesellschaftlicher Vakuumssituationen als Ursache für die Entfesselung exzessiver Zerstörungskräfte. Seine im Anschluss an das Projekt veröffentlichte Publikation trägt bezeichnenderweise den Titel *Der Kick. Ein Lehrstück über Gewalt*. In der Mordnacht selbst erkennt er die Auswirkung eines dreifachen Vakuums: eines »Anerkennungs«, »Verantwortungs« und »Vorstellungsvakuums« (Interview, 27.01.2018: 424f.): Das ganze Umfeld von den Eltern bis zu den Lehrern hat sich so gut wie gar nicht mehr um die späteren Täter gekümmert – aus Resignation oder Ausweichen vor der mit Arbeit verbundenen »Zuständigkeit«. Damit fehlte diesen jungen Menschen aber das Erlebnis von Zuwendung, von Begegnung mit einem Du, das an ihnen interessiert war – letztlich also die Erfahrung der Existenz ihrer eigenen Persönlichkeit. Damit hängt das »Vorstellungsvakuum« zusammen: Die Wahrnehmung des eigenen Ich lebt entscheidend von der Erfahrung eigener Zielsetzungen, also biographischer Perspektiven, die dem eigenen Dasein einen Sinn geben. Andres Veiel spricht hier von »Bilder[n] von Entwicklung« (ebd.: 425), zu denen die Betroffenen offensichtlich schon lange nicht mehr angeregt bzw. ermutigt worden waren. Weder in der Schule noch in der Freizeit hat es für sie Situationen gegeben, in denen sie sich innerlich und äußerlich sinnvoll und produktiv betätigen konnten, sodass ihre Intentionen, ihre potenziellen Veranlagungen und Fähigkeiten völlig brachliegen mussten. Das alles mündet ein in eine fundamentale Leere, die man als »Langeweile« im umfassenderen Sinne bezeichnen kann. Dieses Vakuum wurde dann gefüllt durch extremen Alkoholkonsum, der den Zugriff auf die eigene Persönlichkeit noch mehr reduzierte, und am Ende durch Gewalt, mit der sich der Drang, agieren und sich selbst spüren zu können, völlig verselbstständigte, ein Ventil suchte und in blinde und ungehemmte Zerstörung umschlug. Symptomatisch ist zugleich die Tatsache, dass der letzte und eigentliche Akt der Tötung durch ein Bild ausgelöst wurde, und zwar durch ein in Hollywood produziertes Kinobild: Die präzise Vorlage für den Sprung auf Marinus' Kopf war der »Bordsteinkick« in dem Film *American History X*, den Marcel Schönfeld kurz vor der tragischen Nacht gesehen hatte.

Mit dieser Einsicht in die seelischen Vakuumssituationen junger Menschen und in die fehlenden bzw. in ihr Gegenteil verkehrten »Bilderfahrungen« arbeitet Andres Veiel einen Sachverhalt heraus, der von unmittelbarer Relevanz für die gesellschaftlichen Vorgänge der Gegenwart ist und entscheidende historische Zusammenhänge freilegt. Auch der Terrorismus der RAF hängt mit solchen Vakuumssituationen zusammen, wie an der Untersuchung der biographischen Erlebnisse Wolfgang Grams' deutlich wurde. Die verdrängten Problemfelder der westdeutschen Gesellschaft, wie sie in *Black Box*

BRD beschrieben werden, genauso aber die in der DDR und der Nachwendezeit hervorgebrachte ökonomische und kulturelle »Versteppung« ostdeutscher Regionen (siehe *Der Kick*) zeichnen sich durch elementare Vakuumzustände aus, die auch die aktuellen Ereignisse deutscher Geschichte signifikant beleuchten. In allen seiner historischen Arbeiten stößt Veiel zuletzt auf entscheidende Weichenstellungen in der Zeit des Nationalsozialismus – und gerade auch diese Zeit ist von verheerenden gesamtgesellschaftlichen Vakuumsituationen gekennzeichnet. Veiels Kunst dringt über die nähere Vergangenheit in historische Schichten vor, in denen sie an die Wurzeln der späteren Entwicklungen heranreicht. In einem Interview formuliert Veiel: »Gewalt ist ja immer ein Einschlag, dass die Erde – also sinnbildlich betrachtet – von einem Bombenkrater aufgerissen wird. Ich habe Einblick in Strukturen, die verboten oder nicht zugänglich sind, tabuisiert sind, wo durch diesen Einschlag etwas an Struktur sichtbar wird, an Gewordenheit, und damit komme ich ja immer zu den Kernfragen menschlicher Existenz« – ausschlaggebend sei der Wunsch, in das »Ursachendickicht« vorzudringen und die »Treibsätze der Eskalation« zu erfassen (Interview, 27.01.2018: 425f.).

Dabei darf nicht übersehen werden, dass Andres Veiel diese historischen Prozesse immer wieder am Beispiel der Schicksale junger Menschen untersucht. Die in der vorliegenden Studie herausgearbeiteten Gesichtspunkte legen nahe, dass sich in diesem Umstand das biographische Anliegen und der künstlerische Ansatz Veiels ausspricht. Seine Arbeiten zeugen von einem nicht nachlassenden Interesse an der für die Jugend charakteristischen »Aufbruchsenergie«, aus der »Neues entsteht« (Interview, 01.06.2018: 450). Hinter der Ursachenforschung in *Der Kick* steht die deutlich vernehmbare Frage: Was wären denn die eigentlichen Wünsche, Sehnsüchte, Zielvorstellungen dieser Jungen in der Uckermark gewesen? Mit den »Bildern von Entwicklung« sind letztlich ja die Zukunftsbilder, die innersten Antriebe, die Ideale des Menschen gemeint. Gewalt ist nicht als isoliertes Phänomen zu verstehen, sondern die Untersuchungen Veiels legen nahe, dass sie dort entsteht, wo ihr Gegenteil – der Impuls zu einer schöpferischen Ausgestaltung der eigenen Intentionen – nicht ergriffen wird und auf der Strecke bleibt. Diesen Sachverhalt arbeiten noch expliziter als *Der Kick* Veiels Filme über die 68er-Bewegung heraus. In *Black Box BRD*, in *Wer wenn nicht wir* und auch schon in *Die Überlebenden* geht Veiel intensiv der Natur der Ideale und der Frage nach, warum sie scheitern können, zur Ideologie werden und brutalste Zerstörung hervorbringen. Die Suchbewegungen der eigenen, später freiwillig aus dem Leben scheidenden Mitschüler, die Bilder von dem sozial engagierten, empathischen und künstlerischen »Mönch« Grams (so der Eindruck im Anblick einiger seiner frühen Fotos), das rückhaltlose politische Engagement einer Gudrun Ensslin, aber auch der Einsatz Herrhausens für eine Entschuldigung der Drittweltstaaten weisen alle in die Richtung einer Wirksamkeit moralischer Impulse, die gesellschaftlich von größter Bedeutung sein könnten – zugleich aber auch auf die Schwierigkeit und Herausforderung, diese Impulse so zu erfassen, zu verstehen und umzusetzen, dass sie diese moralischen Qualitäten beibehalten bzw. realisieren, wenn sie mit den widerstrebenden Lebensrealitäten in Berührung kommen.

Immer wieder kommt Andres Veiel auf die Frage zurück, was in diesen Jahren um 1968 tatsächlich geschehen ist, was in diesem großen politischen, sozialen und kreativen Aufbruch möglich gewesen wäre und warum er schließlich auf so tragische Weise in Gewalt einmündete. Geschichtsreflexion schlägt bei Veiel am Ende um in die Fra-

ge nach dem eigenen Handeln, nach der konkreten Konsequenz des Erinnerns für die Gestaltung von Zukunft. Seine in der ästhetischen Bildgestaltung vollzogene Synthese aus Dokumentation und produktiver Inszenierung lässt sich ohne diesen Bezug nicht verstehen. Sie verrät eine Leidenschaft für die empirische Welt mit ihren realen Biographien, die man nicht erfinden, sondern nur wahrnehmen und verstehen kann – und zugleich für die Potenziale, die in dieser »faktischen« Welt nach Verwirklichung drängen. In *Beuys* thematisiert er mit dem Begriff der Kunst zugleich die Möglichkeit gesellschaftlicher Veränderung, zu der bei dem Künstler die Dynamik des Revolutionären, die Kraft auch ideeller Neuformulierungen von Politik, Wirtschaft und Kultur gehören, immer aber mit Humor, Phantasie und Interesse am Mitmenschen verbunden sind und nicht mit gewalttätigen Programmen. In dem Projekt *Let them eat money. Welche Zukunft?!* wendet sich die historische Analyse dann ganz um in die Ausgestaltung von Zukunftsbildern, von denen her die Gegenwart verstanden werden soll. Sie lassen ihren Status abbildhafter Wiedergabe empirischer Beobachtung konsequent hinter sich, um in eine projektartige Zusammenarbeit vieler beteiligter Personen überzugehen. Andres Veiel hat in einem Interview (27.01.2018: 423) betont, dass der Ausruf von Beuys »Schmeißen wir doch meine Werke mal zum Fenster raus« schon lange für ihn zu einem Leitmotiv, zu einem »Schlüsselsatz« geworden sei – die Werke und damit auch seine historische Erinnerungsarbeit seien für ihn letztlich ein »Katalysator, und dann entsteht etwas. [...] Wenn solche Entwicklungen [die Wirkungen von Kunst, A.B.] möglich sind, dann ist das das Schönste, was passiert. So verstehe ich die Arbeit ja auch als Batterie für einen anderen Vorgang, wo die Batterie eben die Energie liefert, oder die Frage oder die Unruhe. Aber letztendlich geht's irgendwann nicht mehr um die Arbeit selbst«.

