

I. Einleitung

Bereits mit dem ersten Auftreten deskriptiver, mythologiekritischer Historiographie in der Antike (v.a. bei Herodot und Thukydides) erhob sich der Einspruch gegen sie. Das aristotelische Diktum, der Geschichtsschreiber unterscheide sich dadurch vom Dichter¹, dass er »das wirkliche Geschehen« mitteile, während der Dichter darstelle, »was geschehen könne«, sodass »die Dichtung etwas Philosophisches und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung« sei (Poetik, Kap. 9, Satz 2-3), markierte den wesentlichen Einwand: Eine systematische Erfassung geschichtlicher Zusammenhänge sei nicht durch Tatsachenbeschreibungen zu gewinnen, sondern bedürfe geeigneterer, nämlich künstlerischer Verfahren, weil erst diese eine empirisch nicht beschreibbare, sondern verborgene, als Potenzialität wirksame Ebene historischer Ursachen erfassten.

Bis in die Gegenwart hinein ist diese Skepsis gegenüber einer wissenschaftlichen Erkenntnis von Geschichte nicht verstummt. Im 20. Jahrhundert war es u.a. Walter Benjamin, der – vor allem in seinem Aufsatz *Über den Begriff der Geschichte* (1940) – vehement für eine Befreiung der Geschichtsreflexion aus den Fesseln historischer Wissenschaft eintrat. Mit Anspielung auf Leopold von Ranke hielt er dem Historismus entgegen: »Die Geschichte, welche die Sache zeigte, ›wie sie eigentlich gewesen ist‹, war das stärkste Narkotikum des Jahrhunderts« (Benjamin GS, Bd. V/1: 578). Dieses »Narkotikum« bestand für ihn in dem suggestiven Versprechen, die Gegenwart kausal aus der Vergangenheit herleiten zu können. Er sah stattdessen in den Brüchen und Aporien historischer Prozesse ein Indiz dafür, dass Geschichte nicht aus der chronologischen Abfolge der Ereignisse schlussfolgernd erklärbar sei – vielmehr teile sie sich ausdrückhaft im einzelnen Moment mit: »Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten« (Benjamin 2015: 143). Damit war die ästhetische Dimension von Geschichtsaneignung in Erinnerung gerufen: Viel mehr als die systematisierende Wissenschaft werde ihr die Kunst gerecht – insbesondere in Form der filmischen Montage, die es möglich mache,

¹ Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird bei Personenbezeichnungen und personenbezogenen Hauptwörtern die männliche Form verwendet. Entsprechende Begriffe gelten im Sinne der Gleichbehandlung grundsätzlich für alle Geschlechter. Die verkürzte Sprachform beinhaltet keine Wertung.

die Geschichte aus der Bindung an die narrativen Strukturen sprachlicher Darstellung zu befreien und sie durch eine »Liquidierung des epischen Elements« (Benjamin GS, Bd. I/3: 1241) und damit durch eine »Aufspaltung der Kontinuität« (Benjamin GS, Bd. V/1: 594) zu öffnen für Hinweise auf die Potenzialität historischer Prozesse – und damit auf die Zukunft. Die Montage kann – so Benjamin – die empirischen Details der Ereignisse neu kombinieren, aus ihrer Unterwerfung unter eine übergeordnete Teleologie herauslösen und sie in ihrer eigenen Zeichenhaftigkeit zum Sprechen bringen: »Nicht so ist es, dass das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt« (ebd.: 576).

Benjamin rückt mit diesen Positionen ganz in die Nähe der Erinnerungsforschung gegen Ende des Jahrhunderts: Aleida Assmann arbeitete 1999 in ihrer Studie *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* im Anschluss an den Romantiker Charles Lamb, an Aby Warburg und andere Kulturwissenschaftler und Künstler heraus, wie das »Kunstbild« (Zumbusch 2005: 90) bei dem Rezipienten geistesgeschichtlicher Artefakte Erinnerungsprozesse herbeiführe und in diesem Sinne das »Symbol« als zentraler »Stabilisator« von Erinnerung anzusehen sei (Assmann 2009: 224ff. u. 255-257). Auch hier begegnet das ästhetisch generierte Bild als momenthafter Auslöser einer geschichtlichen Erfahrung.

Innerhalb der Geschichtswissenschaft selbst war bereits durch Hayden Whites programmatisches Werk *Metahistory: The historical imagination in nineteenth century europe* (1973) deutlich geworden, dass sie viel stärker, als es bis dahin realisiert worden war, von literarischen Darstellungs- und Deutungsmustern geprägt ist. Im Zuge des konstruktivistischen Paradigmas in der historischen Forschung wurde die Autorität der Tatsachenfeststellung in Zweifel gezogen und Geschichte als »Narrativ« definiert – als ein erzählerisches Konstrukt, das in sich schlüssig sein kann, jedes Sprechen von einer faktischen »Objektivität« aber hinfällig macht: »Die Feststellung von Fakten [verläuft] immer über das Raster der Sprache und deswegen [verkörpert] jede Beobachtung der Wirklichkeit bereits eine subjektgebundene Interpretation derselben« (Lorenz 1997: 35), »die Identität eines Gegenstandes ist also nichts Gegebenes, das ›in der Natur der Dinge‹ liegt, sondern eine Frage der ›Benennung‹, die auf Regeln oder Konventionen in einer Sprachgemeinschaft ruht« (ebd.: 41). Die aktuelle argumentative Grundlage für diese Positionen speist sich aus der Rezeption neurowissenschaftlicher Forschung. Der Historiker Johannes Fried z.B. fasst das Gedächtnis als »aktive[n] Konstrukteur im Gehirn« auf und leitet seine Leistungen aus neuronalen Prozessen ab, in denen vorhandene Engramme immer neu überschrieben und somit letztlich konstruiert werden (Fried 2004: 137f.): »Im Erinnerungsprozess aber wirken dieselben verformenden Faktoren wie bei der primären Wahrnehmung. [...] In welchem Umfang das geschieht, entzieht sich dem Bewusstsein und ist nicht zu steuern. Wiederholte Erinnerungen erweitern das Verformungspotential« (ebd.: 139). In seiner historischen Praxis hat das u.a. zur Folge, dass er eine Person wie Benedikt von Nursia einer Kritik der Überlieferungsgeschichte unterzieht und zu dem Resultat gelangt: »Für den Augenblick scheint er nicht mehr zu sein als ein Mythos, eine fromme Legende, ein Phantom, vielleicht eine Projektion« (ebd.: 356).

Zeitgleich zur Ausbildung des konstruktivistischen Paradigmas hat sich seit Jahrzehnten eine fast unüberschaubare Praxis literarischer und filmischer Geschichtsdarstellungen etabliert, die in Romanen, Dokumentationen und Spielfilmen die Grenzen zwischen Faktum und Fiktion ab- bzw. überschreiten und das Verhältnis von Kunst und Geschichtsreflexion neu definieren: Die Doku-Dramen Heinrich Breloers beispielsweise bearbeiten in einer Mischform von Spielszenen und Dokumentation die RAF-Thematik (*Todesspiel*, 1997) und die Biographien u.a. der Manns (2001), Albert Speers (2004) und Bert Brechts (2019), in seinen Reenactment-Projekten inszeniert Milo Rau 2009/10 auf der Bühne in *Die letzten Tage der Ceausescu*s präzise die Verurteilung und Hinrichtung des rumänischen Ehepaars nach. Ein Spielfilm wie *Flug 93* (Paul Greengrass, 2006) zeigt die Ereignisse in der Maschine, die am 11. September 2001 als einzige nicht das von den Terroristen angepeilte Ziel erreichte, sondern über Pennsylvania abstürzte – in den Details seiner Handlung muss der Film weitgehend fiktiv bleiben, zugleich verwendet er aber subtil die Darstellungsformen klassischer Dokumentation (verwackelte Bilder, Einbeziehung nichtprofessioneller, am realen Geschehen beteiligter Akteure u.a.).

Diese Entwicklung könnte leicht als bloße Spielart modernisierter medialer Darstellungsstrategien abgehandelt werden, wenn sie nicht eine solch auffällige Korrespondenz zu der skizzierten wissenschaftsgeschichtlichen Situation aufweisen würde. Die Ineinssetzung von Historie und Narrativ, die sich freimacht von einem Anspruch, Fiktionalität und empirische Objektivität qualitativ zu unterscheiden, bildet für die ästhetische Inszenierungskultur genauso wie für die historische Wissenschaft den Ausgangspunkt für die Vermessung eines noch kaum evaluierten Gestaltungsraumes zwischen willkürlicher Erfindung, suggestiver Unterhaltungsstrategie, unverbindlicher Theoriebildung, aber auch ästhetischer Erkenntnisbemühung und künstlerischer Formung von Geschichtsbildern. Durch die Einsicht in die Grenzen positivistischer Geschichtsauffassung und zugleich in die Bedeutung ästhetischer Verfahren für die historische Analyse hat sich ein Spannungsverhältnis aufgetan, das sich permanent zwischen einem agnostizistischen Verzicht auf einen Erkenntnisanspruch überhaupt und einer Aufwertung der künstlerischen Produktivität bewegt, die Erkenntnis nicht generell bezweifelt, sondern nach neuen Methoden ihrer Umsetzung fragt. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich, dass dieses Spannungsverhältnis schon lange erfasst und dargestellt worden ist: Es gehört zu den erstaunlichsten Phänomenen der Wissenschaftsgeschichte, dass ein ausgewiesener Empiriker, der die positivistische Fixierung auf das materielle Dokument geradezu zum moralischen Gesetz erhoben hat und als einer der Gründerväter der modernen Geschichtswissenschaft gelten kann – Theodor Mommsen –, nach lebenslanger Auseinandersetzung mit den Aporien seiner eigenen »objektiven« Forschung bereits 1905 formuliert hat: »Der Geschichtsschreiber gehört vielleicht mehr zu den Künstlern als zu den Gelehrten« (Mommsen 1905: 11).

Zu den profiliertesten Künstlern, die sich aktuell mit der skizzierten Problematik auseinandersetzen, gehört der Filmemacher und Schriftsteller Andres Veiel. Schon sein erster Film, der sich direkt mit einer historischen Thematik befasst und die Aufarbeitung des Holocaust in Israel zum Gegenstand hat – *Balagan* (1993) –, zeichnet sich durch eine dokumentarische Darstellung aus, die erhebliche künstlerische Provokationen enthält, um dem geschichtlichen Gehalt des Themas gerecht werden zu können. In dem Dokumentarfilm *Black Box BRD* (2001), der zu seinen Hauptwerken zählt, setzt And-

res Veiel die RAF und die Biographie des Deutsche Bank-Sprechers Alfred Herrhausen miteinander in Beziehung und analysiert einen bedeutenden Ausschnitt der bundesrepublikanischen Geschichte. Sein empirischer Umgang mit dem historischen Material und zugleich sein ästhetisches Verfahren bezüglich Montage, Verfremdung, Fiktionalisierung u.a. hat Maßstäbe gesetzt und wurde mit zahlreichen Auszeichnungen honoriert, zu denen der Europäische und Deutsche Filmpreis (2001 und 2002) gehören. Veiel geht es immer wieder darum, künstlerische Zugänge zu dem »Ursachendickicht«, den »Treibsätzen« der Geschichte zu finden (siehe Interview am 27.01.2018: 425f.). So geht sein Projekt *Der Kick* den Gründen für den brutalen Mord an einem Jugendlichen in der Uckermark nach und stößt zuletzt auf die Strukturen der deutschen Geschichte im 20. Jahrhundert. Es wird zunächst als Theaterstück konzipiert (2005), sofort im Anschluss aber in einer Filmarbeit weitergeführt (2006). Als Veiel erneut auf die RAF-Thematik zugeht, wird ihm deutlich, dass er diesmal den Weg des Spielfilms gehen muss – es entsteht 2011 die Kinoproduktion *Wer wenn nicht wir*, in der die Schicksale Gudrun Ensslins, Bernward Vespers und Andreas Baaders dargestellt werden. In seinem biographischen Porträt von Joseph Beuys, das an vielen Stellen historische Tiefenschichten des 2. Weltkriegs und der Entwicklung der BRD berührt, arbeitet er wieder radikal dokumentarisch und beschränkt sich auf die Montage des Foto- und Filmmaterials, das es zu dem Künstler gibt, und auf einige Interviews (Beuys, 2017). Der Film wird u.a. prämiert mit dem Deutschen Filmpreis (2018). Bereits 2017 beginnt Andres Veiel ein mehrstufiges Projekt, in dem er erstmalig im Sinne der beuyschen Idee einer »Sozialen Plastik« gemeinsam mit einer großen Zahl von Experten und interessierten Teilnehmern in einer Abfolge von Symposien eine historische Analyse durchführt, um auf ihrer Grundlage Zukunft zu imaginieren. Den Abschluss des im Deutschen Theater (2017) und im Kronprinzenpalais (2018) in Berlin veranstalteten kommunikativen Prozesses bildet ein von Veiel verfasstes Theaterstück mit dem Titel *Let them eat money. Welche Zukunft?!* (Deutsches Theater Berlin, 2018).

Geschichte wird für Andres Veiel immer wieder zum Sujet seiner künstlerischen Arbeit. Selbst in seinem ersten Kinofilm *Winternachtstraum* (1990/91), der vordergründig eine einzelne Frau porträtiert – die 83jährige jüdische Schauspielerin Inka Köhler-Rechnitz, die an ihrem Lebensende noch einmal die Möglichkeit erhält, in Görlitz an ihre abgebrochene Karriere anzuknüpfen und auf der städtischen Bühne ein von Veiel geschriebenes Stück zu spielen –, brechen in den Interviews Erinnerungen hervor, die an die Traumata der Nazi-Zeit röhren. In der vielbeachteten dokumentarischen Aufarbeitung der Suizide dreier ehemaliger Mitschüler Veils (*Die Überlebenden*, 1996) verweisen deren Lebensläufe mehrfach auf die historischen Umbrüche der 60er und 70er Jahre.

Biographisch setzt die Auseinandersetzung mit historischen Fragestellungen bei dem 1959 geborenen Künstler schon früh ein, da er massiv mit den elterlichen Erfahrungen aus der NS-Zeit konfrontiert war und es im Jugendalter zu direkten Begegnungen mit den Mitgliedern und Folgeereignissen der 68er-Bewegung kam (siehe Kap. IV.1.).

Die Geschichte bildet ein Kernthema in Veils Schaffen. Sein Werk stellt einen wesentlichen Beitrag zur Reflexion über den Zusammenhang von historischer Analyse und ästhetischer Produktion bzw. über historische Methodik überhaupt dar. In einem auffälligen Missverhältnis dazu steht das Ausmaß der bisherigen wissenschaftlichen

Reaktion auf seine Arbeiten. Es gibt bisher zwei Monographien, die sich mit dem Werk und der Biographie Veiels beschäftigen. 2009 erschien die Publikation *Das Kino des Andres Veiel. Politische Filme im Balanceakt zwischen Dokument und Fiktion* von Nikolas E. Fischer – sie ist die überarbeitete Fassung der 2007 an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz angenommenen Diplomarbeit im Fachbereich Sozialwissenschaften, Medien und Sport. In dieser Arbeit wird zum ersten Mal das bis dahin vorliegende Gesamtwerk Veiels zusammenhängend dargestellt. Dem Autor geht es darum, in Werkanalysen und biographischen Untersuchungen sowie zwei Interviews zu klären, worin der Grund für den Erfolg der Dokumentarfilme Veiels liegt, die maßgeblich dazu beigetragen haben, diese künstlerische Gattung populär und zu einem wesentlichen Bestandteil des gesellschaftlich-politischen Diskurses zu machen (N. Fischer 2009: 3). Sein Interesse gilt vor allem der ästhetischen Methode Veiels, deren spezifisches Merkmal er darin sieht, Dokumentarismus und fiktionale Erzählformen synthetisch zu verbinden: »Andres Veiel macht keine ‚klassischen‘ Dokumentarfilme, sondern vereint dokumentarische *und* fiktionale Gestaltungsmittel zu einer Ausdrucksform« (ebd.).

Einen stärker biographischen Ansatz verfolgt die Darstellung von Claudia Lenssen: *Andres Veiel. Streitbare Zeitbilder* (2019). Sie hebt Andres Veiel als einen der »erfolgreichsten Autorenregisseure der deutschen Filmlandschaft nach der Wiedervereinigung« hervor und bescheinigt ihm ein »Gesamtwerk, in dem sich Geschichtsbilder, Zeitdiagnosen und unerwartet persönliche Momentaufnahmen seiner Figuren und Protagonisten verschränken«, und das »von Begegnungen und Biographien erzählt[t], die über sich hinaus auf soziale und historische Bedingtheiten verweisen – offen genug, um im Nachhall neue Fragen auszulösen« (Lenssen 2019: 7f.). Claudia Lenssen bearbeitet jedes bis 2018 entstandene Werk Veiels in einem eigenen Kapitel, geht dabei vor allem aber auf die biographischen Hintergründe und die Entstehungsbedingungen der jeweiligen Arbeit ein. Die werkanalytischen Passagen bleiben eher kurz und skizzenhaft.

Obwohl Lenssen die spezifisch historischen Motive im Werk Veiels anspricht und auch Nikolas Fischer die politische Historie als »eines der Hauptmomente seines Schaffens« hervorhebt (N. Fischer 2009: 4), bearbeiten beide Autoren nicht explizit die Frage nach einer historischen Methodik, die einen wesentlichen Faktor des künstlerischen Schaffens von Andres Veiel ausmacht. Bezuglich der konkreten Analyse seiner Arbeiten gibt es viele inhaltliche und ästhetische Aspekte zu ergänzen – bei Fischers Studie kommt noch der Sachverhalt hinzu, dass sie die nach 2009 entstandenen Produktionen nicht berücksichtigen konnte.

Neben diesen beiden Publikationen erschienen einzelne Aufsätze bzw. Kapitel über Veiels filmische Ästhetik, die im Kontext größerer Gesamtuntersuchungen entstanden. Hervorzuheben ist hier vor allem das Kapitel *Black Box BRD* von Sonja Czekaj in ihrer Studie *Deutsche Geschichtsbilder – Filme reflektieren Geschichte. Modellierungen historischer (Dis-)Kontinuität in selbstreflexiven Non-Fiction Filmen* (2015). Diese Darstellung leistet eine stringente und detaillierte Analyse unterschiedlicher stilistischer Mittel, die Veiel in dem Film zur Anwendung bringt, und bezieht sie direkt auf die Frage nach der Struktur historischer Erinnerung. Das Kapitel konzentriert sich auf ausgewählte Passagen des Films sowie auf einzelne film- und geschichtstheoretische Aspekte und arbeitet in aller Kürze wesentliche Perspektiven heraus, die für die Themenstellung maßgeblich sind und auch in der vorliegenden Untersuchung eingehend behandelt werden. Da-

zu gehört die ausdrückliche Unterscheidung von Vergangenheitsrekonstruktion und Erinnerungsbild – erstere hält Sonja Czekaj für illusorisch, weil sie immer vermittelt ist über die Erinnerungsleistung des individuellen Gedächtnisses. Den Ausgangspunkt historischer Analyse sieht sie in der Tatsache gegeben, dass »das historische Ereignis einzig über das Gedächtnis zugänglich« sei (ebd.: 178), dessen Arbeit allerdings immer ein Stück weit virtuell sei. Diesen Sachverhalt sieht sie in *Black Box BRD* thematisiert: »Letztendlich erscheint nicht die Vergangenheit filmisch rekonstruierbar, sondern die Erinnerungsbilder werden als solche erkennbar gemacht« (ebd.: 179). Unter Bezugnahme auf Henri Bergson und Gilles Deleuze kennzeichnet Sonja Czekaj Geschichtsreflexion als ästhetische Analyse von Erinnerungsprozessen. Dementsprechend skizziert sie eine Reihe konkreter künstlerischer Verfahren in *Black Box BRD*, die eine solche Analyse betreiben: die Verwendung privater Super 8-Archivaufnahmen, die durch Kontrastmontage erzeugten Verunsicherungen kausaler Erklärungsmechanismen, den Einsatz von Reenactments, die Verfremdung des Bildmaterials durch grobkörnige Schwarz-Weiß-Aufnahmen u.v.m. Einen zentralen Stellenwert nehmen vor allem die Hinweise auf Veils Umgang mit Zeitstrukturen ein: Die Auflösung chronologischer Linearität zugunsten elliptischer Formen des Erzählers macht die Autorin für eine adäquate Charakterisierung von historischen Erinnerungsprozessen genauso verantwortlich wie die Konzentration bestimmter Bildinhalte in symbolhaften »Kristallbildern« (nach der Formulierung Deleuzes, siehe ebd.: 186), in denen sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft tableauhaft zusammenschieben. Sonja Czekaj konstatiert in diesem Sinne, dass *Black Box BRD* »die Grenzen zwischen Dokumentation und Fiktion« aufsprenge und in einem »prismatische[n] Blick auf Geschichte [...] das zeitlich je Abgeschlossene [...] für die Bedeutungsstiftung in der Gegenwart wiedereröffnet« (ebd.: 186f.).

Eine sehr ausführliche Darstellung zu Veils *Der Kick* enthält das Kapitel *Filmanalyse III: 'Der Kick'* in Carola Flads Studie *Jugend im Dokumentarfilm* (2010). Knapper, interpretatorisch aber dichter ist der Aufsatz von Ursula von Keitz über das *Drama der Dokumente. Zur Referenzproblematik in Andres Veils Film 'Der Kick'* (2009). Eine Thematisierung des Zusammenhangs von historischer Reflexion und filmischer Ästhetik enthalten allerdings beide Untersuchungen nicht.

Waltraud W. Wende behandelt im Kapitel *Eine Ruhigstellung der Zuschauer will sich nicht recht ergeben: Black Box BRD (2001) und Der Kick (2005/06)* in ihrer Monographie *Filme, die Geschichte(n) erzählen. Filmanalyse als Medienkulturanalyse* (2011) beide der genannten Filme, bleibt aber in der eigentlichen filmischen Analyse weitgehend allgemein und berührt nur sehr anfänglich den Zusammenhang von Geschichte und ästhetischer Darstellung (»Geschichten«).

Eine gründliche Untersuchung der künstlerischen Auseinandersetzung Andres Veils mit den Prozessen historischer Reflexion steht also aus. Die vorliegende Arbeit verfolgt diese Zielsetzung, indem sie in einer detaillierten Analyse seiner Werke das ästhetische Verfahren herausarbeitet, mit dem Veil sich der Geschichte annähert. Daraus ergibt sich die Auswahl der Produktionen, die in dieser Untersuchung behandelt werden. Den Schwerpunkt bilden *Black Box BRD* und *Der Kick*, weil diese Werke explizit die Geschichte zum Gegenstand ihrer Analyse machen. Beide setzen fast in der Gegenwart an (Ende des 20. und Beginn des 21. Jahrhunderts) und führen den Zuschauer im Zuge einer geschichtlichen Ursachenforschung sukzessive bis in die NS-Zeit zurück. *Black Box*

BRD formuliert letztlich mit dem Porträt Alfred Herrhausers die aktuelle Frage nach einem sozial verantwortlichen Bankenwesen und Wirtschaftslebens, um schließlich zurückzugehen bis in die Kindheit des Protagonisten, zu der u.a. auch die Zeit in einer nationalsozialistischen Eliteschule gehört. Mit dem RAF-Terroristen Wolfgang Grams wird eine Persönlichkeit vorgestellt, die ebenfalls sehr aktuelle Fragestellungen hinsichtlich einer gerechten, solidarischen Gesellschaft sowie der Problematik von Stärke und Scheitern idealistischer Weltbilder aufwirft – um u.a. in einer der Schlüsselszenen des Filmes die stammelnden Erinnerungen des Vaters wiederzugeben, der versucht zu artikulieren, warum er als junger Mann freiwillig der Waffen-SS beigetreten ist. In *Der Kick* bildet den Ausgangspunkt der Darstellung der Mord dreier junger Männer 2002 in der Uckermark an ihrem eigenen Freund. Wie im klassischen analytischen Drama dringt die fortschreitende und zugleich chronologisch rückläufige Handlung bis in den Kern der Katastrophe vor und legt dabei entscheidende traumatische Erinnerungen an Ereignisse des 2. Weltkrieges frei. Die historische Rückwendung setzt mit den Erinnerungsfragmenten an die Nachrichten von dem Ereignis in Potzlow 2002 ein, durchläuft die Nachwendezeit in der Uckermark, die DDR-Geschichte, um schließlich und unvermutet noch die nächste Schicht abgesunkener Vergangenheit aufzuschließen: die Zeit des Nationalsozialismus. Das komplexe Gesamtprojekt *Der Kick* wird in erster Linie im Hinblick auf seine filmische Ausarbeitung betrachtet. Das Theaterstück wird in einem Vergleich ebenfalls herangezogen, um letztlich aber die spezifischen Qualitäten der filmischen Variante ansichtig machen zu können.

Auch *Balagan* führt von derbrisanten politischen Konfliktsituation zwischen jüdischen und palästinensischen Israelis durch Zeitzeugenäußerungen zu Erinnerungen an den Holocaust zurück. Andres Veiel hatte 1992 den Auftrag angenommen, das »Theaterzentrum Akko« zu porträtieren – eine Schauspielgruppe, die die dramatische Performance *Arbeit macht frei vom Toitland Europa* inszeniert hatte und damit internationale Beachtung fand (siehe Kap. IV.1.). Die Provokation bestand unter anderem darin, dass zu den Schauspielern auch ein Palästinenser gehörte, der durch sein künstlerisch-politisches Engagement mit beiden Seiten – mit den z.T. sehr distanziert reagierenden jüdischen Zuschauern, aber fast noch gefährlicher mit seinen eigenen Landsleuten, die ihn für einen »Verräter« hielten – in Konflikt geriet. Genauso provokant war die künstlerische Umsetzung der Performance, die bis zu Selbstgeißelungen, Gewaltbildern, aber auch intimen Gesprächsmomenten mit Holocaust-Überlebenden und einer Busfahrt zu einem den Nationalsozialismus thematisierenden Museum mit dortiger Führung durch den palästinensischen Schauspieler reichte, der vor Ort seinen früheren Lehrer mit den Worten zitierte: »Schade, dass Hitler nicht das ganze jüdische Volk vernichtet hat.«

Veils vielfach prämierte Dokumentation² ist durch die Verschränkung der Zeitebenen, die Darstellung jüdischer und palästinensischer Schicksale, die Charakterisierung betroffener Orte und die direkte Problematisierung der Möglichkeit einer adäquaten

² *Balagan* erhielt 1993 den F.I.C.C. Preis und den Findlingspreis der Internationalen Leipziger Dokumentarfilm-Woche, 1994 den Otto-Sprenger-Preis, den Friedenspreis der Internationalen Filmfestspiele Berlin, den Hauptpreis der International Federation of Film Societies sowie den Deutschen Filmpreis in Silber.

Aufarbeitung des Holocaust eine dezidierte Arbeit über die Erinnerung und das Verstehen von Geschichte. Trotzdem weist sie noch nicht ganz die spezifischen Merkmale auf, die später für die Ästhetik Andres Veils signifikant werden: Die Radikalität ihrer künstlerischen Form verdankt sich z.T. der Wiedergabe der extremen Ästhetik des »Theaterzentrums Akko«, nicht ausschließlich der eigenen filmästhetischen Sprache. *Balagan* beschränkt sich, obwohl einige der späteren filmischen Gestaltungsmittel bereits anklingen, ein Stück weit noch auf die klassischen Formen des Dokumentarfilms – vor allem auf die Verwendung von Interviews und auf örtliche Aufnahmen. *Black Box BRD* und *Der Kick* gehen in der Freiheit der Montage, in der Hinzufügung von Reenactments, in verfremdenden Verfahren u.a. darüber deutlich hinaus. Sie eröffnen quasi das »klassische Werk« Veils. Die frühe Arbeit *Balagan* wird deshalb – wie der bereits erwähnte Kino-Debutfilm *Winternachtstraum* – im Kontext einer biographisch-werkegeschichtlichen Skizze näher beschrieben und kommentiert.

Weitere Kapitel widmen sich dem Spielfilm *Wer wenn nicht wir*, dem Dokumentarfilm *Beuys* und der Theaterproduktion *Let them eat money. Welche Zukunft?!* *Wer wenn nicht wir* soll kürzer behandelt werden, weil dieser Film mit Ensslin, Vesper und Baader zwar maßgebliche Exponenten der deutschen Geschichte porträtiert und eine explizite historische Analyse vornimmt, gleichzeitig aber für das Oeuvre Veils bisher singulär bleibt und deutlich weniger Hinweise auf einen spezifischen geschichtsmethodischen Ansatz Veils enthält. *Beuys* entwirft wie *Winternachtstraum* das Porträt einer einzelnen Persönlichkeit. Joseph Beuys war allerdings durch seine Kunst und sein gesellschaftliches Wirken derartig eng mit der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts verbunden, dass seine Biographie immer wieder deren historische Entwicklung beleuchtet und insofern der Film zumindest in einigen charakteristischen Linien hinsichtlich der intendierten Thematik untersucht werden soll – zumal er einige ausgesprochen innovative methodische Gestaltungsmittel enthält, die unmittelbar die Frage nach dem Gelingen historischer Deutung betreffen.

Der Film wird zusammen mit dem fast zeitgleich mit seiner Fertigstellung initiierten Theaterprojekt *Let them eat money. Welche Zukunft?!* behandelt, weil beide Arbeiten eine Zäsur im Schaffen Veils markieren, die sich in einer Umwendung historischer Analyse vergangener Geschichtsereignisse in eine produktive Gestaltung gesellschaftlicher Zukunft ausdrückt. Auch in dem Theaterprojekt geht es um Geschichte: Es ist das Ergebnis intensiver historischer Deutungsanstrengungen, mit denen die an zwei Symposien beteiligten Experten und Teilnehmer anhand politischer, ökonomischer und kultureller Untersuchungen vergangene und gegenwärtige Entwicklungsprozesse ausgewertet und auf dieser Grundlage Zukunftsszenarien entworfen haben – die dann wiederum in das Theaterstück von Andres Veiel eingeflossen sind. Das Projekt lässt die Abbildung der Vergangenheit am Ende hinter sich und widmet sich einer zukunfts-historischen Phantasiebildung, die einen konkreten Beitrag zur Bewältigung der gesellschaftlichen Herausforderungen leisten will, die aus der Zukunft und größten Teils schon aus der Gegenwart auf den Zeitgenossen zukommen. Andres Veiel betont, dass er dieses Anliegen zu einem wesentlichen Teil aus seiner Beschäftigung mit Joseph Beuys bezieht: »Seinem Verständnis nach ist das Denken ein ›plastischer Vorgang‹, ein Bewegungsmoment, und als solches der erste Schritt zu einer Veränderung. [...] Es ist absolut wichtig in einer Zeit, in der sich immer mehr Menschen nach einer Vergangen-

heit sehnen, die es im Hinblick auf Abgrenzungen, Protektionismus und ein Denken in kleinen Maßstäben so nie gegeben hat. Beuys besteht darauf, dass uns die Zukunft nicht einfach geschieht, sondern dass sie nach unseren Bedürfnissen und Notwendigkeiten diskutiert und gestaltet werden kann« (zit. in Lenssen 2019: 44-46). Die beiden genannten Werke zielen also explizit auf ein Verständnis des Zusammenhangs von geschichtlicher Vergangenheit, Gegenwart und Möglichkeiten der Zukunftsgestaltung – in ähnlicher Weise, wie dies bereits 1979 durch Reinhart Koselleck geschehen ist, der in seiner Schrift *Vergangene Zukunft – Zur Semantik geschichtlicher Zeiten* die Bedingtheit des historischen Blickes durch die aus der Zukunftsäusrichtung des forschenden Interesses herrührende Fragestellung herausgearbeitet hat (Koselleck 1989: 191ff.). Das Kapitel über *Beuys* und *Let them eat money. Welche Zukunft?!* ist in diesem Sinne als ein perspektivischer Ausblick auf die Konsequenzen des aktuellen künstlerischen Ansatzes Andres Veils formuliert.

Die vorliegende Untersuchung verfolgt den Ansatz, die ästhetischen Verfahrensweisen Andres Veils zu beschreiben, mit denen er sich der Geschichte nähert. Es geht also weniger um eine Diskussion historischer Theoriebildungen als vielmehr um eine konkrete Analyse künstlerischer Mittel im Werk Veils und um ihre Unterschiede gegenüber anderen filmischen Versuchen, Geschichte zu erfassen. In Spielfilmen und in den hybriden History-Formaten des Fernsehens gibt es seit Jahrzehnten in unterschiedlichsten Varianten Mischformen von Dokumentation und Fiktion – in Romanen und Dramen seit Jahrhunderten. Nur eine detaillierte Analyse der Formmerkmale von Veils Arbeiten und ihrer jeweiligen Wirkung auf den Rezipienten erlaubt, ihre spezifische Leistung für die historische Reflexion kenntlich zu machen und sie von anderen Formen abzuheben. Der Einsatz von Zeitzeugeninterviews, nachgestellten Szenen, ästhetisierenden Bildverfremdungen gehört heute zum Standard historischer Dokumentation – das scheinbar identische Stilmittel kann aber bei näherem Hinsehen eine ganz andere Gestalt annehmen und zu einer vollständig anderen Bewertung seiner ästhetischen Funktion und Qualität führen. Wenn Andres Veiel in *Black Box BRD* mit Interviews arbeitet, sind sie z.B. oft wesentlich länger und gedehnter als in den üblichen Geschichtsdokumentationen und provozieren den Zuschauer durch eine Aufmerksamkeit dem Gesprächspartner gegenüber, die ihn bisweilen an die Grenzen seiner filmischen Sehgewohnheiten führt – während Interviews sonst oft als kurze Authentizitätsbeweise eingesetzt werden, illustrieren oder einfach Abwechslung bringen sollen. Wenn mehrfach eine Mercedes-Wagenkolonne gezeigt wird, die sich auf die beiden Türme der Deutschen Bank in Frankfurt zubewegt, und trotzdem auf eine schauspielerische Darstellung Alfred Herrhausens verzichtet wird, dann erhält das Reenactment hier eine ganz andere Funktion als die Füllung einer Anschauungslücke. Der Gehalt des jeweiligen Verfahrens ergibt sich immer erst aus der individuellen Gestalt seiner Ausformung.

Für eine Kontextualisierung des Werkes Andres Veils reicht es insofern nicht aus, an einzelnen exemplarischen Texten und Filmen aus dem engeren zeitlichen Umkreis seiner Arbeiten deren Einordnung vorzunehmen – zu differenziert ist die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen historischer Empirie und Fiktion seit über 200 Jahren, als dass Veils Ansatz aus einem solchen reduzierten Vergleich zu charakterisieren wäre. Die Untersuchung macht es sich deshalb in einem ersten Kapitel zur Aufgabe, die Genese der künstlerischen Erkenntniszugänge zur Geschichte seit der Goethe-

zeit aufzuarbeiten. Goethe und seine Zeitgenossen haben eine Reflexion über das Verhältnis von Kunst und Geschichtsanalyse herbeigeführt, die in ihrer Gründlichkeit und Argumentationstiefe eine geistesgeschichtliche Zäsur darstellt und in vielen Aspekten die Diskurse des 20. und 21. Jahrhunderts vorwegnimmt. Zum Selbstverständnis der sich im 19. Jahrhundert herausbildenden modernen Geschichtswissenschaft gehörte es, sich gegen diese ästhetischen Ansätze abzugrenzen. Schon früh zeigten sich allerdings die Aporien, die dem historistischen Konzept innewohnen. Auf die Bedeutung Theodor Mommsens in diesem Zusammenhang wurde bereits hingewiesen. Die vorliegende Darstellung schließt – abgesehen von den Ausführungen zum Konstruktivismus, die in die filmgeschichtlichen Kapitel integriert sind – den wissenschaftsgeschichtlichen Abriss mit ihm ab, weil sich in seinen Positionen die Problemstellung artikuliert, die paradigmatisch den späteren geschichtsmethodischen Auseinandersetzungen zugrunde liegt.

Es handelt sich hier auch genau um den Zeitpunkt, an dem die Entwicklung des Films einsetzt. Er erscheint zunächst als die Erfüllung der positivistischen Hoffnung auf eine unverfälschte Registrierung der »tatsächlichen« historischen Welt und wiederholt noch einmal die innerhalb der Wissenschaften eigentlich schon fragwürdig gewordenen Theoreme eines naiven Abbildrealismus. Sofort entsteht aber auch eine filmische Inszenierungskultur, die einen Gegenentwurf zur wissenschaftlichen Weltsicht liefert. In diesem Spannungsverhältnis steht von Anfang an der historische Dokumentarfilm, dessen Ausbildung in einem eigenen Kapitel nachgezeichnet wird.

Es überrascht bisweilen, wie anfänglich und ausschnitthaft entscheidende filmhistorische Durchbrüche z.B. in den Arbeiten von Peter Nestler, Erika Runge, Hans-Dieter Grabe oder Volker Koepp bisher wissenschaftlich bearbeitet wurden. Diese anfänglichen Skizzen beschränken sich in der Regel auf Überblicksdarstellungen oder vereinzelte Aufsätze, die die jeweiligen Künstler allgemein in den Kontext der Filmgeschichte einordnen, ihre Werke in den seltensten Fällen aber einer ausführlichen ästhetischen Analyse unterziehen. Bezüge zu der Frage nach den Möglichkeiten ästhetischer Zugänge zur Geschichte bleiben sporadisch und enthalten nur knappe Hinweise auf das jeweilige künstlerische Verfahren. Dies gilt selbst für die Klassiker des dokumentarischen Geschichtsfilms wie *Mein Kampf* von Erwin Leiser (1960) oder *Das Haus nebenan – Chronik einer französischen Stadt im Kriege* von Marcel Ophüls (1969). Besondere Durchbrüche zum modernen historischen Dokumentarfilm werden Ende der 60er Jahre und in den 90er Jahren sichtbar, sodass diese Etappen einer gründlicheren Aufarbeitung bedürfen, die mit einzelnen Ausnahmen bisher kaum geleistet wurde. Ein genaueres Studium der künstlerischen Ansätze jener filmhistorischen Epochen legt tatsächlich den Sachverhalt einer genetischen Entwicklung frei, aus der sich das künstlerisch-historiographische Vorgehen Andres Veils erhellt. Veils Werk enthält direkte Bezüge zu den genannten Filmen von Runge über Grabe bis zu Koepp, aber auch in den Unterschieden z.B. zu Leiser und Ophüls oder später zu Marker, Farocki oder Karmakar äußern sich signifikante Merkmale seiner Ästhetik.

An diese literatur- und filmhistorische Darstellung schließt sich eine biographische Skizze an – nicht um aus ihr Veils Werk zu erklären, sondern um die Voraussetzungen nachzuvollziehen, die seinen Ansatz nicht begründet, aber ermöglicht haben. Eine solche Berücksichtigung biographischer Aspekte entspricht dem Gegenstand der Untersu-

chung: Die Arbeiten Veils zeichnen sich insbesondere durch die große Wertschätzung der Biographik im Kontext historischer Erinnerungsprozesse aus. Ein entscheidendes Motiv seines Schaffens besteht explizit darin, die empiristische Trennung von individueller Erfahrung und geschichtlichem Zusammenhang, Subjekt und historischem Faktum in Frage zu stellen und ihre mögliche Synthese herbeizuführen. Den Hauptteil der Untersuchung bildet dementsprechend dann die Analyse des Werkes mit den bereits charakterisierten Schwerpunktsetzungen.

Veils Fernsehproduktion *Ökozid* (2020) wurde kurz nach Fertigstellung der Arbeit ausgestrahlt und konnte insofern nicht mehr berücksichtigt werden.

Die vorliegende Arbeit wäre ohne die hilfreiche Unterstützung zahlreicher Menschen nicht denkbar gewesen. Ich möchte ihnen allen an dieser Stelle sehr herzlich danken. Mein erster Dank gilt Prof. Dr. Andreas Böhn, der die Dissertation betreut und ihre Entstehung mit wertvollen Anregungen befördert hat. Herrn Prof. Dr. Rolf-Ulrich Kunze danke ich für die Übernahme des Zweitgutachtens und entscheidende Anstöße bereits zu Beginn des Projekts. Ebenso möchte ich mich bei den Mitarbeitern des *Hauses des Dokumentarfilms* in Stuttgart bedanken, die mir mit großem Engagement eine Reihe von Filmen bereitgestellt haben, deren Berücksichtigung für die Arbeit von wesentlicher Bedeutung war. Mein besonderer Dank gilt meiner Familie, die das Projekt geduldig und liebevoll mitgetragen hat. Nicht zuletzt möchte ich mich bei Andres Veiel bedanken: Die Gespräche mit ihm bildeten durch ihre große Offenheit, die inhaltliche Intensität und vertrauensvolle Atmosphäre einen sehr wertvollen Hintergrund für die gesamte Arbeit.

