

IV.2.2.3. Personalisierung: Geschichte als Biographie

Eines der wichtigsten Kennzeichen von *Black Box BRD* ist sein biographischer Ansatz, der die historische Untersuchung auf der Grundlage der Porträts zweier Lebensläufe unternimmt. Damit setzt sich Andres Veiel der Kritik aus, dass er die komplexen, multikausalen Zusammenhänge der Geschichte narrativ vereinfache und anhand der überschaubaren Lebensläufe kausale Scheinerklärungen produziere.⁵ Natalie Lettenewitsch und Nadine-Carina Mang konstatieren: In dem »fortwährenden psychologisch-biographischen Umkreisen bleiben explizit politische Hintergründe eher marginal«, »welche [sic!] Sinn hat eine Geschichtsschreibung, die historische Vorgänge auf einzelne Akteure reduziert? Und welchen nachhaltigen Effekt hat das ›Menscheln‹ in Veiels Film? Wir hören von inneren Kämpfen, erleben den Schmerz und das Weinen der Hinterbliebenen auf beiden Seiten. [...] Doch [...] fördert dieser Schmerz neben seiner kathartischen Wirkung irgendeine politische Einsicht?« (Lettenewitsch/Mang 2002: 30 u. 32). In diesen Einwänden artikuliert sich nicht nur ein geschichtsmethodisches, sondern vor allem auch ein klassisch politisches Argument, mit dem sich Veiel, der ja auf Interviewpartner aus dem linken Umfeld Wolfgang Grams' angewiesen war, bewusst auseinanderzusetzen hatte. Das politische und das wissenschaftliche Denken richteten sich seit den 70er Jahren mit den Forschungen Hans-Ulrich Wehlers, Jürgen Kockas, Hans und Wolfgang J. Mommsens und anderen auf sozialgeschichtliche Strukturen und Systeme aus, die als die maßgeblichen Grundlagen für die historischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts angesehen wurden. Biographische Ansätze wurden als Privatisierung aufgefasst (vgl. Runge 2009: 113f.), die von der politischen Verantwortung ablenkten und Ausdruck bürgerlicher Verdrängung seien (charakteristisch hierfür 1973 die bereits zitierte Polemik Raoul Hübners; Hübner 1973: 151). Spätestens Mitte der 70er Jahre erfuhr dieser Diskurs allerdings bereits eine Differenzierung. Immanuel Geiss, der einerseits unmissverständlich postulierte, »das Individuum [sei] als alleinige oder wichtigste Kategorie für jede Erkenntnis mit wissenschaftlichem, d.h. objektivierbarem Anspruch untauglich« (Geiss 1977: 17), räumte andererseits damals schon ein, dass Gesellschaft und Individuum als notwendige Pole und keineswegs als »einander ausschließende Gegensätzlichkeit« aufgefasst werden dürften (ebd.: 16). Jürgen Kocka wies zum selben Zeitpunkt daraufhin, dass dieses polare Spannungsverhältnis bereits 1951 von Werner Conze dargestellt worden sei, der im Anschluss an die Ansätze Fernand Braudels den Begriff der »Strukturgeschichte« eingeführt und damit die Auseinandersetzung um Personalisation und überindividuelle Struktur eröffnet habe (Kocka 1977: 153). Er resümiert in seinen Betrachtungen zu diesem grundsätzlichen geschichtsmethodologischen Problem, dass die Analyse von »Zuständen«, »Verhältnissen«, »Handlungsbedingungen und -funktionen« mit der Dimension der individuellen Ereignisse und Persönlichkeiten zu vermitteln sei (ebd.: 154, 156, 165) – »zum Begreifen von Ereignissen [ist es] unabdingbar, auf die ihnen vorgegeben und in sie eingehenden Strukturen zu rekurrieren, wenn auch daran festzuhalten ist, dass weder in der Erfahrung noch in der wissenschaftlichen Analyse die Ereignisse voll aus ihren strukturellen Bedingungen erklärbar, ableitbar sind« (ebd.: 163). Einerseits sei es unbestreitbar, dass

5 Zu diesem Problemfeld siehe bereits 1977 Michael Bosch (Hg.): *Persönlichkeit und Struktur in der Geschichte. Historische Bestandsaufnahme und didaktische Implikationen*, Düsseldorf 1977

z.B. die Struktur des absolutistischen Staats oder des späteren Industriekapitalismus dem Individuum Bedingungen vorschreibe, die es in einen kollektiven kausalen Rahmen einbinde – »man kann eher den Absolutismus ohne Friedrich II. als Friedrich II. ohne den Absolutismus begreifen« (ebd.: 164) –, andererseits gerate »durch das Abblenden der Handlungen leicht auch der *Veränderbarkeitsaspekt* historischer Wirklichkeit aus dem Blick« und es entstehe das (auch politisch) fragwürdige Bild eines »von Menschen bewusst nicht zu beeinflussenden Geschichtsprozesses« (ebd.: 164f.). Man tue also gut daran, »eine dichotomische Entgegensetzung« von Struktur- und Personengeschichte zu vermeiden (ebd.: 165).

Eine Auffassung, die biographisches Interesse als »Menscheln« interpretiert, wird von Andres Veiel deutlich zurückgewiesen (Veiel 2002c: 04.35). Einem systemanalytisch politisierenden, für ihn inzwischen anachronistisch wirkenden Geschichtsverständnis hält er entgegen: »Mir erscheint es eine viel wirkungsvollere Art der politischen Auseinandersetzung, dass ich den Film nicht auf Thesen oder Eindeutigkeiten reduziert habe. Enttäuscht ist davon nur der Zuschauer, der Schemata erwartet« (Veiel 2002: 49). Veiel ist mit diesen Intentionen im Einklang mit der skizzierten wissenschaftsgeschichtlichen Entwicklung. Die Skepsis gegenüber der Biographie ist lange überwunden, mit seinem Film gehört Veiel aber zu den Pionieren dieser historiographischen Wende. Inzwischen spricht man bereits von einer »Neuen Biographik« (siehe Katz 2012), obwohl eigentlich mit der Etablierung der Oral History die Biographik als wesentlicher Bestandteil historischer Forschung längst anerkannt ist.

Trotzdem müssen sich die biographischen Darstellungen des Films auf ihre historisch-politische Aussagefähigkeit befragen lassen. Man macht es sich jedenfalls zu leicht, wenn man die Kritik an der Biographik Veiels dadurch zu relativieren versucht, dass man den Anspruch an historisch-systematische Erkenntnis mit der Feststellung aufgibt, es gehe Veiel letztlich gar nicht um Geschichtsschreibung und politische Einsichten, »er beansprucht gar nicht eine historische Wahrheit zu erläutern. [...] Stattdessen ist die Geschichte [...] ein dunkler Raum im Sinne eines Projektionsraumes für eine fiktionale, emotionale Erzählung, die darüber berichtet, wie die Vergangenheit erlebt wurde« (Volk 2001: 10). Wenn Stefan Volk feststellt, bei Andres Veiel führe »die Frage nach der Geschichte über die Frage nach dem Wesen einer Gesellschaft zu der nach dem Wesen des Menschen« (ebd.), dann wäre gleichzeitig zu untersuchen, inwieweit solche Einsichten in das Wesen des Menschen wiederum ein Licht werfen auf die Zeitergebnisse und insofern auch auf gesellschaftliche Aufgabenstellungen und ihre Lösungen. An welchen Stellen und wodurch leitet in *Black Box BRD* die Psychologie in historische Zusammenhänge über? Bleibt es beim Psychologisieren oder gelingt es Veiels Untersuchungen, geschichtliche Kontexte zu erschließen?

Um dies beantworten zu können, müssen die beiden dargestellten Biographien hinsichtlich ihrer inhaltlichen Ausführung (Auswahl der biographischen Situationen, thematische Schwerpunktsetzungen, gesellschaftliche Bezüge u.a.) betrachtet werden, genauso aber das ästhetische Verfahren, mit dem diese Inhalte aufgearbeitet und strukturiert werden. Auch wenn beide Gesichtspunkte interpretativ oft kaum voneinander zu trennen sind, soll zunächst der inhaltliche Aspekt der Biographik Veiels dargestellt werden, um dann in weiteren Kapiteln zur Kompositionsstruktur des Films, zu dem

Umgang mit dem Archivmaterial u.v.m. die ästhetische Verarbeitung dieser Inhalte zu beleuchten.

IV.2.2.3.1. Alfred Herrhausen

Als Repräsentant der Deutschen Bank und damit des größten Kreditunternehmens Deutschlands mit engen Verhältnissen zu Politik und Wirtschaft war Alfred Herrhausen eine der einflussreichsten Personen im Land. Damit war er in herausragendem Maße geeignet, »ein Stück deutscher Geschichte [zu] erzählen« (Veiel 2002c: 15.50). Die genannten Faktoren werden im Film tatsächlich explizit thematisiert. Helmut Kohl bringt Herrhausen in einem eigens für den Film aufgenommenen Interview in Verbindung mit Verhandlungen in Ungarn (1.05.36) und man ahnt, dass es hier um Vorbereitungen einer Öffnung des »Eisernen Vorhangs« ging. Zugleich werden durch Äußerungen der Vorstände der Deutschen Bank entscheidende Weichenstellungen der deutschen Wirtschaft angedeutet, an denen Herrhausen direkt beteiligt war (z.B. die Beteiligung Daimlers an der Rüstungsindustrie, 1.15.33), und sein enger geistlicher Freund Augustinus betont, dass Herrhausen zunehmend deutlich geworden sei, dass hinter den massiven Auseinandersetzungen um seinen Vorschlag einer Entschuldung der Entwicklungsländer eine prinzipielle Frage nach dem Wert eines *Systems* gestanden habe, das bei einer der wichtigsten Aufgaben – der sozialen Verantwortung von Politik und Wirtschaft – versage (1.23.62).

Thematisch wird Herrhausens Bedeutung für die gesellschaftliche Gesamtsituation der Zeit also deutlich benannt, zu untersuchen ist nun, wie Andres Veiel die Biographie konkret erzählt, und welche Zusammenhänge dabei ansichtig werden.

Die Exposition charakterisiert Alfred Herrhausen, wie schon dargestellt, indirekt durch die Atmosphäre der Bankgebäude innen und außen, durch sein Büro und die Mercedes-Limousinen. Hier wird die Umgebung zu einem Spiegel der Persönlichkeit, die in ihr agiert, aber selber noch nicht erscheint. Die Qualitäten, die hierbei wahrnehmbar werden, zeichnen sich durch weite, den alltäglichen Erfahrungs- und Denkhorizont überschreitende Perspektiven aus, durch ein Spannungsverhältnis von Oben und Unten, Abgeschlossenheit und Transparenz, durch Macht, Verantwortung und durch eine Dynamik willensbetonter Zielgerichtetheit. Er selber erscheint erst mit dem ersten Standbild, das über die beschriebenen Eigenschaften hinaus auch eine auffällige Heiterkeit und Freundlichkeit ausstrahlt. Die ersten Schilderungen Traudl Herrhausens unterstreichen den Gestus der Aufnahmen vom Wrack seines Wagens, der auf die globale Dimension verweist, die mit der Biographie des Vorstandssprechers verbunden ist.

Die nächste biographische Passage zu Herrhausen besteht aus einer Abfolge von Äußerungen, die seine Bankkollegen über ihn formulieren (0.08.55-0.12.46). Ihre Schilderungen ergänzen sich zu einer prägnanten und anspruchsvollen Charakterisierung, in der wesentliche gesellschaftliche Motive und Ideenbildungen Herrhausens sichtbar werden: die alle anderen deutschen Banken hinter sich lassende internationale Perspektive, die »globale Brille« (Thomas R. Fischer) mit ihrem Blick auf zukunftsweisende Aufgabenstellungen und die Ermutigung junger Menschen, die »eine Heimat brauchen« (0.08.55). Zugleich wird greifbar, wie diese strukturellen Zielsetzungen bei Herrhausen

aus prinzipiellen Gedanken genauso wie aus den Antrieben seiner individuellen Persönlichkeit hervorgehen: Es wird seine einzigartige Entschlusskraft beschrieben, die Schnelligkeit und zugleich Tiefe seines Zugriffs, die Kompromisslosigkeit und Ehrlichkeit, aber auch die Hetze, Distanz und Kühle, die er ausstrahlen konnte. Thomas R. Fischer formuliert in diesem Zusammenhang eine wesentliche Frage: »Der Deutschen Bank ging's gut, wir hatten diesen phänomenalen Flick-Deal gemacht, die Ergebnisse waren gut – warum also diese Unruhe?« (O.11.37). Fischer weist auf eine Schicht in Herrhausens Charakter hin, die einerseits hochgradig persönlich war, andererseits aber auch als Ausdruck einer Ahnung der Aufgabenstellungen aufgefasst werden kann, die über seine private Existenz weit hinausgingen. Damit richtet sich der Blick auf die individuelle Herkunft der intentionalen Antriebe eines Menschen – und zugleich auf die Prozesse, durch die diese Antriebe nicht willkürlich-privat bleiben, sondern zum Sprachorgan für umfassende gesellschaftliche Gestaltungsintentionen werden können. Mit anderen Worten: Mit Fischers Äußerung gelangen wir wie schon bei den bis heute unaufgeklärten Zerstörungsbildern des Fahrzeugwracks an die Grenzen der Black Box, hinter denen historischer Wille und damit die Ursachenschicht der Ereignisse wahrnehmbar werden, auch wenn beide inhaltlich unsichtbar bleiben.

Nachdem die Biographie Alfred Herrhausens zunächst indirekt und atmosphärisch in der Darstellung der Umgebung seines Wirkungsortes und in den Äußerungen seiner Kollegen verankert wurde, setzt nun erst die Chronologie seines Lebenslaufes ein, indem die Schulzeit Herrhausens in der »Reichsschule der NSDAP« in Feldafing beschrieben wird, die er zwischen seinem 12. und 15. Lebensjahr, also bis zum Ende des Krieges besucht hat (O.22.49-O.25.20). Veiel wählt also sehr entschieden aus und überspringt die Kindheit der ersten 10-12 Jahre – es geht ihm nicht um eine an Vollständigkeit orientierte Addition biographischer Daten, sondern um eine Fokussierung auf charakteristische Stationen, die ein Licht auf den porträtierten Menschen werfen. Wir sehen zwei Fotos, die ihn als uniformierten, selbstbewussten Jungen zeigen und ergänzt werden durch Schilderungen seiner Schwester und seiner noch lebenden Kameraden, die ihn als energische, durchsetzungsstarke Persönlichkeit beschreiben, die gerne und erfolgreich lernte. Wichtig ist in diesem Zusammenhang der Hinweis der Schwester auf den Vater, der seinen Kindern ans Herz legte, dass sie, wenn sie im Leben etwas erreichen wollten, »immer mindestens eine Stunde mehr arbeiten [sollten] als die Masse« (O.24.50). Die Sequenz liefert also bereits wesentliche Hinweise auf charakterliche Eigenschaften Herrhausens, die für sein Leben und sein Wirken entscheidend werden sollten, zugleich wird mit den Bildern der nationalsozialistischen Schule, zu denen auch Aufnahmen von Kampfspielen und militärischem Strammstehen gehören, der Bezug zu den damaligen Zeitereignissen hergestellt.

Andres Veiel steuert insofern gleich mit den ersten Bildern der Biographie Herrhausens auf die Geschichte zu, gliedert die Person in das gesellschaftliche Entwicklungsgeschehen ein und vermittelt gleichzeitig die Wahrnehmung eines erheblichen Spannungsfeldes zwischen Individualität und Kollektiv, Begeisterungsfähigkeit und Ideologie, intellektueller Energie und Elite. Der elitäre Leistungsanspruch ist von Anfang an genauso präsent wie eine sympathische Sozialität (»ein guter Kamerad, immer freundlich und nett«, O.24.20). Schon damals wurden Herrhausen Führungsrollen zugewiesen (z.B. die des »Truppenführers«), die ihn sofort in Verbindung mit dem politischen Sen-

dungsbewusstsein der damaligen Machtelite brachten – auf der anderen Seite war das dem noch nicht einmal 16jährigen Jungen in seinen Konsequenzen wohl kaum bewusst, und in den Schilderungen – auch seinen eigenen⁶ – dominiert eher die Erinnerung an die Qualitäten einer konzentrierten Lernatmosphäre, an Kameradschaftlichkeit und initiativer Energie.

Wieder mutet Andres Veiel dem Zuschauer einen extremen zeitlichen Sprung zu, indem er an die Erwähnung des väterlichen Ratschlags die Privataufnahmen von dem jungen, aber bereits erwachsenen Mann in elegantem Auto bei Anfahrt auf sein Haus montiert (0.25.21). Der gut aussehende Student wird zusammen mit seiner Frau Ulla – der Tochter des Generaldirektors der VEW (Vereinigte Elektrizitätswerke Westfalen) Paul Sattler – und mit seiner kleinen Tochter Bettina in gutbürgerlichen Verhältnissen gezeigt. Die Bilder strahlen das Glück einer jungen Beziehung und Familienbildung aus, ebenso der dynamischen beruflichen Entwicklung. Herrhausens Biographie wird dadurch mit der Wirtschaft und der Entwicklung der westdeutschen Wohlstandsgesellschaft verzahnt. Er steigt in die VEW ein, wird also Teil dieses kapitalistischen Systems. Auch hier betont Veiel aber die individuelle Nuance des Vorgangs, indem er die Aussage der Schwester einfügt, die Karriere des Bruders verdanke sich – entgegen den Befürchtungen des Vaters – seiner eigenen Kraft und nicht dem Protektionismus (0.26.54). Etwas später gibt sein Freund Paul Brand dann die Überlegungen wieder, die Herrhausen angesichts der Anfrage seines späteren Arbeitgebers beschäftigt haben: »Gehe ich zur Deutschen Bank oder bleibe ich sauber bei der VEW?« (0.34.42). Diese existenzielle Fragestellung repräsentiert symptomatisch die historische Auseinandersetzung hinsichtlich des Konfliktverhältnisses von erfolgreicher kapitalistischer Wirtschafts- bzw. Gesellschaftsordnung und sozialer Verantwortung, die sich als moralisches Gewissen äußert. Herrhausen hat diese ethischen Erwägungen offensichtlich sehr ernstgenommen und die gesellschaftliche Grundproblematik, die mit den Unternehmungen einer Deutschen Bank verbunden war, gekannt. Mit dem Zitat Paul Brands nimmt Veiel also einen motivischen Faden auf, den er mit den Äußerungen Fischers über einen an Herrhausen erlebten moralischen Bankbegriff bereits eingeführt hatte. Veiel eröffnet mit der Darstellung dieser biographischen Entscheidungssituation also nicht nur eine private Thematik, sondern eine – wieder individuell verankerte – Reflexion auf das geschichtsbildende Verhältnis von Kapital und Moral.

Überraschend schnell – bereits mit der nächsten Einstellung – geht Veiel über zu einer Charakterisierung von Herrhausens erstem Auftritt 1971 in der Deutschen Bank als Vorstandsmitglied (0.34.46). An die Schilderungen seiner Sekretärin Almut Pinckert, die erzählt, wie er sich mit einem Strauß Blumen bei den Telefonistinnen vorstellte, schließt er eine weitere Interviewsequenz mit Thomas R. Fischer an, der erneut die

6 Siehe z. B. im Interview mit Gero von Boehm am 17.10.1989 (in der Sendung *Wortwechsel*, Südwestfunk Baden-Baden), in dem er eine Atmosphäre der Disziplin, Leistung, Kameradschaftlichkeit und Sportlichkeit beschreibt, die er gar nicht so sehr als Indoktrination erlebt habe. Er schildert, wie man an der Schule gelernt habe, sich für andere einzusetzen, nicht nur an sich selbst zu denken, sondern so etwas wie Teamgeist zu praktizieren. Er bezeichnet dies als eine »Vermittlung der Freude an der Arbeit, die ich heute noch empfinde« (22.40-24.02).

Begeisterung insbesondere der jüngeren Mitarbeiter angesichts Herrhausens selbstbewusster und zugleich ethisch »honoriger« Auffassung von Struktur und Aufgabe einer weltweit agierenden, führenden Bank hervorhebt, in der sich Bankgeschäft und Moral vereinen lassen und in der die Macht im Sinne von Handlungsvollmacht und zugleich Verantwortung definiert wird. Auch Hilmar Kopper wird zitiert mit den Worten: »Er war unverdorben [...]. Er kam an, will ich mal sagen, wie ein jugendlicher Held, er war ein Siegfried, der pfiß fröhlich und sagte: ›Was soll mich hier denn schrecken, wo ist das Ungeheuer?‹« (O.36.45).

Andres Veiel bleibt im Folgenden bei diesen eher charakterlichen Hinweisen stehen, die bei Fischer sich andeutenden gedanklichen Hintergründe des beruflichen Selbstverständnisses Herrhausens sowie die damit zusammenhängenden grundsätzlichen wirtschaftlichen und finanzpolitischen Auffassungen werden zunächst nicht weiter thematisiert. Vielmehr wird schlaglichtartig das Privatleben Herrhausens beleuchtet: seine Abende in Nachtclubs, die er nach angespannter Arbeit sehr genossen haben soll und in denen er sich nach der Darstellung Paul Brands als »charmanter und sehr fesselnder Plauderer« entpuppte (O.47.11), vor allem aber seine Ehekrise und die Begegnung und Heirat mit Waltraud (Traudl) Baumgartner, die er in Texas kennen lernt und für die er bereit ist, seine berufliche Karriere zu opfern: Noch nie hatte es ein Vorstandsmitglied der Deutschen Bank gegeben, das sich hatte scheiden lassen. Auch die Geburt der Tochter Anna und das damit einhergehende Familienglück wird angesprochen. Anna selbst beschreibt rückblickend, wie es ihr Vater genossen habe, mitten im Spiellärm der Tochter und ihrer Freunde am Schreibtisch zu sitzen und zu arbeiten (O.58.26).

Für eine Weile tritt im Film die gesellschaftspolitische Dimension von Herrhausens Wirken also hinter seiner privaten Existenz zurück – im Unterschied zu den Positionen, die biographische Aspekte grundsätzlich der politischen Diskussion unterordnen, betont Andres Veiel also den Stellenwert der persönlichen Seite individueller Lebensentwürfe: Er setzt sich paradigmatisch von einer auch im Film explizit thematisierten und gerade für die Linke typischen Ideologie ab, die die Idee über das private Leben stellt.

Statt dessen involviert Veiel den Zuschauer in einen rhythmischen Wechsel zwischen historischer und privater Seite einer Biographie: In die Darstellung des Familienlebens Herrhausens fügt er z.B. eine kurze Sequenz ein, in der die Ermordung Hanns-Martin Schleyers 1977 thematisiert wird, und im Anschluss daran liest Traudl Herrhausen den Brief vor, den ihr Mann für den Fall seiner eigenen Entführung formuliert hat und in dem er unmissverständlich festhält, dass auf eine gegen die rechtsstaatlich-demokratische Grundordnung gerichtete Erpressung nicht eingegangen werden solle (O.56.20). Hier ragt für einen Moment wieder das umfassende politische Zeitgeschehen in die Darstellung hinein und macht ansichtig, wie eng Herrhausens Schicksal mit den historischen Auseinandersetzungen zwischen etablierter Machtelite und gewaltsamer politischer Agitation gegen sie verzahnt war.

Dann aber folgen der Hinweis auf die Geburt der Tochter Anna, die glücklichen Erinnerungen der Mutter und die eindrücklichen Schilderungen Annas über ihre Erlebnisse mit ihrem Vater. Es ist charakteristisch für die Konsequenz des beschriebenen perspektivischen Wechsels, dass diese privaten Schlaglichter nicht weiter ausgemalt oder kommentiert, sondern abgelöst werden von einer längeren, durch den schnellen

Schnitt deutlich beschleunigten Montage unterschiedlichster Aufnahmen Herrhausens, die die Fülle und Dynamik des öffentlichen Handelns eines Mannes dokumentieren, der inzwischen zum Sprecher der Bank aufgestiegen ist: Interviewsequenzen, Redeauftritt bei Daimler, Empfang des russischen Botschafters, Feiern mit Helmut Kohl und schließlich dessen Erzählung im Interview, wie er Herrhausen, der gerade erst aus Amerika zurückgekehrt sei, noch am Frankfurter Flughafen abgefangen und gebeten habe, für ihn zu Verhandlungen nach Budapest weiterzufliegen (1.05.35). Damit sehen wir Herrhausen wieder im Kontext seines weltweiten finanzpolitischen Handelns – allerdings weniger im Hinblick auf konzeptionelle Positionen als vielmehr auf seine äußere Rolle im historischen Geschehen. Gezeigt wird die Bühne seiner Tätigkeiten, nicht aber deren gedanklicher Hintergrund.

Das ändert sich erst, als die Darstellung bei einer der schwerwiegendsten und grundsätzlichen Wendungen im Leben Herrhausens anlangt: bei seinem unangebildeten und letztlich einsamen Vorstoß zur Entschuldung der Drittweltstaaten. Schon in der Sequenz davor lenkt Andres Veiel mit einer Frage von Thomas R. Fischer den Blick auf den substanziellen Kern der Intentionen und der Bedeutung Herrhausens: »Wie wurde er zum Ziel? [...] Wofür stand er eigentlich? Wofür war er Symbol?« (1.15.10). Fischer spricht explizit die »politische Dimension« von Herrhausens Initiativen an und deutet eine mögliche Antwort mit dem Hinweis auf seine Beteiligung bei den Rüstungsaufträgen an Daimler an. Diese Perspektive wird dann aber nicht wirklich ausgeführt, stattdessen werden schließlich wesentlich gründlicher die Reise Herrhausens im September 1987 zum Präsidenten Mexikos Miguel de la Madrid Hurtado und die daraus hervorgehende Idee einer Entschuldung der Entwicklungsländer dargestellt. In diesem Zusammenhang erfolgen die weitreichendsten und wichtigsten Reflexionen über Politik und Wirtschaft im Film. Der Aufsichtsratsvorsitzende Hilmar Kopper schildert etwas selbstentlarvend, Herrhausen habe in einer »typisch intellektuellen Bemerkung« ausgeführt: »Ja, wenn wir das alles theoretisch durchgehen, dann kann man auch ein Problem beseitigen, indem man den Ursprung des Problems nicht mehr weiter bestehen lässt« (1.22.53). Mit diesen Worten erkennt Kopper an, dass sein Kollege mit seinem Vorstoß an die eigentliche Ursachenschicht der sozialen Konfliktlage der Gegenwart rühren wollte. Wenn dann Pater Augustinus darstellt, wie sein Freund erkannt habe, dass es nicht sein könne, »dass einige wenige aus der Wirtschaft sehr hohen Profit ziehen und viele andere dabei unter die Räder kommen«, und resümiert, dass sei »nicht seine Vorstellung einer geordneten Welt« gewesen (1.23.02), dann dringt Veiel mit diesen Sequenzen ins Zentrum der Sozialen Frage vor und leitet Herrhausens Biographie über in einen überpersönlichen, weltpolitischen Horizont. Dabei ist symptomatisch, dass dieser Vorgang eingeleitet wird durch die Begegnung mit einem Menschen: dem mexikanischen Präsidenten Hurtado. Es ist keine systematisch gewonnene und ausformulierte Einsicht, die ausschlaggebend für Herrhausens Handeln wird, sondern – so zumindest in der Darstellung Pater Augustinus', mit dem er von Mexiko aus telefoniert – das Erlebnis, das sich bei Hurtados Äußerung einstellte: »Überlegen Sie sich, was passieren würde, wenn Sie in einem Land wie Ihrem eigenen Land von den Menschen verlangen würden, in Armut zu leben, und ihnen die Hilfe, die sie brauchen, verweigern« (1.21.51). Augustinus spitzt die Fragen, die Herrhausen bewegten, dann noch zu, indem er selber resümiert, einzelne

Schuldige für die Problematik zu finden führe nicht weiter, weil »die viel aufregendere Frage, die dahinter steht, ja die Frage ist: Wieviel ist ein System wert, das in einer so entscheidenden Frage zu kurz greift und einfach versagt? Und natürlich ist jemand, der so wach war wie er, dann sofort von der Frage umzingelt: Decke ich möglicherweise, wenn ich bleibe, etwas, was ich nicht decken will, nicht decken kann und vielleicht auch nicht decken darf?« (1.23.55). Es ist eine grundsätzliche Systemfrage, die sich in Herrhausens Biographie Bahn bricht. Vorher wäre sie gar nicht möglich gewesen, weil er noch nicht in der Position war, solch eine Zielsetzung wie die Entschuldung überhaupt zu initiieren. Die Biographie erscheint im inhaltlichen Aufbau des Films also nicht wie eine illustrative Nebenerscheinung der politischen Vorgänge und Aspekte, sondern wie eine maßgebliche Voraussetzung dieses einschneidenden wirtschaftspolitischen Entscheidungsmomentes.

Mit der Darstellung der Entschuldungsinitiative Herrhausens sind in *Black Box BRD* die biographische und die politische Dimension seines Lebens untrennbar miteinander verknüpft. Wenn nun die heftige Gegenwehr gegen diese Idee in Kreisen der Deutschen Bank skizziert wird, dann ist deutlich, dass es um Herrhausens berufliches Überleben geht, und sein gewaltsamer Tod ist der tragische Beleg für die repräsentative Bedeutung seiner Person hinsichtlich des politischen Systems – unabhängig davon, welchem Täterkreis und damit welcher Ideologie man den Mord zuschreibt. In den Schilderungen seiner Frau und seiner Kollegen erscheint nun ein Alfred Herrhausen, der mit seiner Existenz für die weiteren Geschicke internationaler Wirtschaft und Politik sowie im Speziellen für die Zukunft der Deutschen Bank einsteht.

Traudl Herrhausen beschreibt in der direkt auf die Äußerungen von Pater Augustinus folgenden Sequenz, wie niedergeschlagen und verzweifelt ihr Mann angesichts der Tatsache gewesen sei, dass er niemanden fand, der seine Intentionen aufgenommen und verstanden und ihn unterstützt habe – es seien die »Bedenkenträger« gewesen, auf die er gestoßen sei, und diese habe er gehasst (1.25.15). Andres Veiel nimmt mit dieser Interviewpassage also wiederholt eine interpretative Akzentsetzung vor, die Geschichte nicht als ideelles Prinzip verstanden wissen will, sondern als einen durch individuelle Menschen verwirklichten Ereigniszusammenhang: Wichtiger als eine politische Diskussion über die von Augustinus angesprochenen gesellschaftlichen Motive ist ihm die Frage, welche Bedeutung solche Ideen in der Lebenswirklichkeit des Menschen einnehmen, der sie vertritt, und wie andere Menschen auf sie reagieren, also ob sie zu biographischer und damit lebensweltlicher Wirksamkeit gelangen.

Auch die Aussagen Rolf E. Breuers und Hilmar Koppers, die sich dann eher auf den von Herrhausen geplanten Strukturwandel in der Deutschen Bank als auf die Entschuldungsthematik beziehen, zielen auf diese Frage der Initiativbereitschaft und Entscheidungsfähigkeit der Mitarbeiter und der Möglichkeit und Unmöglichkeit ab, sich seine Motive zu eigen zu machen. Breuer erzählt von Herrhausens letzter Sitzung, die er deprimiert verlassen haben muss, und charakterisiert durchaus selbstkritisch die Haltung der Kollegen als »Scheu vor Neuem«, »Aversionen gegen zu Modernistisches«, einen »auf zu provinziellen Denkweisen aufbauenden Fremdenhass« (1.27.02). Sowohl Breuer als auch Kopper konstatieren gewaltige »emotionale Widerstände« in der ganzen Bank, die sich aus der Angst speisten, bei der Neuausrichtung auf der Strecke zu bleiben (1.26.23-1.27.01), Hilmar Kopper macht hierfür aber wesentlich auch einen Wirk-

lichkeitsverlust bei Herrhausen verantwortlich: »Es war zu viel auf einmal, der Sprung war zu weit. [...] Ich fand auch, dass er ein bisschen zu sehr angehoben hatte und dass er in der Gefahr war – und er hat es selbst bemerkt –, dabei die Verbindung, das Band zu der Bank und allem, was er mitziehen muss bei einem Höhenflug hinein zu verlieren« (1.26.54). Indem Andres Veiel diese Zitate direkt vor die Schilderung des Todes Herrhausens montiert, betont er, dass es ihm nicht nur um die *Inhalte* dessen Ideen, sondern vor allem um den Prozess ihrer Realisierung geht. Damit ist eine historische Aussage verbunden: Eine politische Idee ist für Veiel nicht abzutrennen von dem Träger, der sie vertritt – seine persönliche Individualisierung der Idee ist Bestandteil ihrer selbst. Geschichtsmethodisch und filmästhetisch ist es insofern konsequent, die Erörterung der Auffassungen Alfred Herrhausens und der mit ihnen verbundenen inhaltlich-systematischen Konnotationen einmünden zu lassen in die Darstellung seines dramatischen Lebensendes. In den Schilderungen Traudl Herrhausens über die letzten Stunden im Leben ihres Mannes kommt diese Zusammendrängung seiner gesellschaftlichen Erneuerungsanliegen und seiner Biographie schlagend zum Ausdruck: Sie beschreibt – ganz ähnlich wie Rolf E. Breuer –, wie deprimiert Herrhausen nachts nach seiner letzten Sitzung nach Hause gekommen sei und wie sie ihm zu bedenken gegeben habe, ob er nicht zu schnell sei, um die anderen mitzunehmen und ihnen die Chance zu geben, seine Ideen zu begreifen und mitzutragen (1.29.14). Herrhausen habe darauf mit der verzweifelten Antwort reagiert: »Wenn sogar du so etwas sagst, [...] wenn sogar du zweifelst, dann weiß ich nicht mehr, wie es weitergehen soll«. Als die beiden sich am nächsten Morgen verabschieden und Traudl Herrhausen noch versucht, ihren Mann aufzumuntern, hört sie drei Minuten nach seiner Abfahrt die Explosion.

IV.2.2.3.2. Wolfgang Grams

Mit dem Porträt von Wolfgang Grams greift Andres Veiel unmittelbar die thematischen Motive auf, die ihn seit seiner Jugend beschäftigen: den Idealismus der 68er-Generation und die Geschichte der RAF. Wie bereits dargestellt, lag hier ja auch der ursprüngliche Ausgangspunkt für das Filmprojekt. Mit dieser inhaltlichen Ausrichtung erhält Veiels Arbeit eine politische Dimension. Bereits die ersten Sequenzen über Wolfgang Grams konfrontieren den Zuschauer mit der zeitgeschichtlichen Brisanz seiner Biographie: Wenn sein Bruder auf dem Bahnsteig stehend den Verhaftungsversuch der Polizei, den Schusswechsel und gewaltsamen Tod sowohl des Terroristen als auch eines Polizisten schildert, ist die Dramatik der politischen Auseinandersetzung bezeichnet. Es entstehen Fragen an die ethischen Grundlagen staatlichen Handelns, das letztlich einen Verhaftungsvorgang eskalieren ließ und im Anschluss durch dilettantische Methoden mit massiven Verfahrensfehlern die juristische Rekonstruktion des Tathergangs unmöglich machte (siehe Veiel 2002a: 14ff.).

Die Auseinandersetzung zwischen RAF und Staat, zwischen etabliertem System und radikaler Kritik an ihm ist gleich am Anfang durch dieses in ein einziges dramatisches Ereignis verdichtetes Bild als wesentliche Problemstellung anwesend. Das Verhältnis von Individuum und Kollektiv, von systemischer Macht und gewalttätigem Aufbegehren des Einzelnen erfährt hier seine erste grundsätzliche und keinesfalls privatistische Charakterisierung. Zugleich entzieht Veiel dieses Motiv aber einer vorder-

gründigen moralischen Beurteilung: Grams stirbt an dieser Eskalation, ebenso aber ein Polizist – das »System« und die terroristische Ideologie werden beide in Frage gestellt.

Dann folgt eine kurze Sequenz, in der ein Sarg aus dem Obduktionsraum einer Klinik gefahren wird (0.05.59), und danach erst begegnet Grams selber dem Zuschauer im filmischen Bild: Private Super 8-Aufnahmen zeigen ihn als jungen Mann mit seinem Bruder am Strand in Spanien – völlig befreit vom historischen Kontext seines späteren Lebens erscheint er hier ausschließlich als Mensch, in dessen Gesicht, Gesten und Verhalten man »liest« und eine Persönlichkeit wahrnimmt. Mit dieser radikal kontrastiven Montage signalisiert Andres Veiel seine Absicht, das Individuum und seine Biographie nicht einer verfrühten moralischen Beurteilung oder einer politischen Aussage zu unterwerfen, sondern den gesellschaftlichen Zusammenhang nur in Verbindung mit der Instanz der einzelnen Persönlichkeit aufzufassen.

Erst nach diesem programmatischen Auftakt setzt die filmische Darstellung der chronologischen Etappen des Lebens von Wolfgang Grams ein. Der Vater berichtet von Wolfgangs früher musikalischer Begabung und von der Äußerung des Lehrers, er sehe in ihm einen großen Chorleiter oder Dirigenten (0.13.31), die Mutter erwähnt das absolute Gehör ihres Sohnes und den Geigenunterricht, den er schon früh erhielt. Mit 16 Jahren habe es, so der Vater, »instrumental einen Knacks gegeben«, für Wolfgang sei klar gewesen, dass er das nicht weitermachen werde (0.14.55). Ein Foto zeigt ihn mit elektrischer Gitarre – »der Wechsel der Musikinstrumente scheint mit einem weltanschaulichen Wechsel zu korrelieren« (Czekaj 2015: 189). Sein Freund Albert Eisenach berichtet, dass Wolfgang »immer original das, was er im Kopf hatte«, gemacht habe, dafür von seinen Eltern aber auch des Öfteren geschlagen worden sei (0.15.08). Daraufhin sei er oft in einer Gartenhütte abgetaucht. Die Wohnung, ihre Ausstattung oder auch das Mittagessen, bei dem die Eltern gefilmt werden (die Mutter schildert dabei, an welchen Plätzen die Familienmitglieder immer saßen), dokumentieren eine ausgesprochen kleinbürgerliche Atmosphäre. Die Fotos aus Wolfgangs Jugendzeit zeigen hingegen einen aufgeweckten, selbstbewussten und modernen Jungen und bilden einen deutlichen Kontrast zu den Aufnahmen seiner früheren Lebensumgebung – eine Spannung deutet sich an, wie sie schon bei der Schilderung der ersten persönlichen Schritte Wolfgangs und der Schläge als Antwort darauf wahrzunehmen war. Die sich daran anschließenden Interviewsequenzen enthalten Hinweise der Mutter auf die Konflikte vor allem zwischen Vater und Sohn, auf ihre schwierige Lebenssituation durch die Flucht aus dem Osten und die allmähliche Stabilisierung der familiären Verhältnisse durch die Arbeit des Vaters (0.16.38–0.17.11). Gerade diese Sicherheit der wiederkehrenden Routine im Leben des Vaters war es aber, die Wolfgang abstieß – seine Mutter zitiert ihn mit den Worten: »Immer dasselbe, immer dasselbe« (0.17.26).

Andres Veiel verfolgt hier also den typischen Entwicklungsprozess eines jungen Menschen, der Begabungen zeigt, in denen sich ahnungsweise Möglichkeiten seiner biographischen Zukunft andeuten, der sich von den Eltern – insbesondere dem Vater – absetzen muss, Einsamkeit durchlebt, in der Umsetzung von Ideen kompromisslos sein kann und innerlich auf der Suche ist. Das filmische Porträt arbeitet zugleich aber eine biographische Linie heraus, die dann doch eine erste individuelle Signatur verrät: eine besondere Beziehung zum Künstlerischen und Sozialen. Seine musikalischen Begabungen waren bereits angesprochen worden, für die spätere Jugend beschreibt sein

damaliger Freund Matthias Dittmer, der mit ihm zur selben Zeit Statist am Wiesbader Theater gewesen war, sein schauspielerisches Talent und deutet an, dass ein Weg zur Schauspielschule für Wolfgang unter Umständen sehr hilfreich hätte sein können (0.17.48). Veiel montiert an diese Stelle wieder eine kurze Sequenz aus dem privaten Super 8-Archiv der Grams, die Wolfgang in humorvoll inszenierten Szenen zeigen und eine echte Spielfreude dokumentieren. Nach einem durch ein Interview und Archivaufnahmen unterlegten Hinweis auf die damalige Präsenz des Kriegsgeschehens in Vietnam (0.19.30) zitiert Andres Veiel dann den Vater, der die unbestimmten Berufsideen seines Sohnes beschreibt, zu denen auch das Pfarramt gehörte, und dann auf Wolfgangs Entschluss, den Wehrdienst zu verweigern, zu sprechen kommt. Aus dem Off konstatiert er zu den Aufnahmen aus einem Altersheim: »Ihm hat das doch wohl irgendwie gelegen, sich um Hilflose zu kümmern bis zum Totenbett, Einlegen der Toten und Wegbringen des Sarges« (0.20.03). Später berichtet die Mutter zu den Bildern einer Kleiderausgabestelle, wie Wolfgang sich immer wieder über die Armut in Deutschland geäußert habe und dass man dagegen etwas tun und das eigene Konsumverhalten überdenken müsse. Es sei fast beschämend gewesen, dass der eigene Sohn zum Roten Kreuz ging, um sich dort seine Sachen zu kaufen (0.27.17). Mehrere eingeblendete Fotos zeigen einen jungen Mann, der mit langem Bart und weichen Gesichtszügen einen fast mönchischen Eindruck erweckt. Wieder bildet die Auseinandersetzung mit dem Vater einen Kontrast dazu – nun streitet man sich vor allem über dessen Beteiligung am 2. Weltkrieg als junger Freiwilliger der Waffen-SS und über die aktuellen Ereignisse in Vietnam.

Die Konflikte entzünden sich dann zunehmend an der Frage der Berufswahl, in der Wolfgang Grams sich nicht recht entscheiden kann. Die Arbeit in einer Fischfabrik wird erwähnt, dann reihen sich allerdings mehrere Sequenzen aneinander, die Wolfgangs Beziehung zu seiner Partnerin und das Leben mit einigen Freunden in einer Wohngemeinschaft beschreiben, das alle Beteiligten durch den neugewonnenen Freiraum sehr genossen haben (0.29.59-0.31.48). Die WG-Zeit ist geprägt von politischen Diskussionen, aber auch von Musik und vielen anderen »menschlichen Aspekte[n]« (Kurt Rehberg), die in diese Lebenssituation hineingespielt haben und die von »großer Nähe und Intensität« (Gerd Böh) geprägt waren.

Mit dem Schritt von zu Hause weg ist eine zunehmende Politisierung in der Biographie von Wolfgang Grams zu beobachten. Mit Hilfe der Montage einiger Aufnahmen von den gewalttätigen Auseinandersetzungen zwischen Polizei und Demonstranten, die unter anderem die damalige Hausbesetzerszene betrafen, schildert der Film die Konfrontation Wolfgang Grams' mit der Autorität des Staates (0.31.49-0.33.33), und eine Interviewsequenz mit Gerd Böh zeichnet das Bild eines mutigen und entschlossenen Grams, der bereit gewesen sei, in die »harte Konfrontation« mit dem Gegner zu gehen (0.33.34). Bereits in den nächsten Sequenzen zitiert Andres Veiel die ersten berühmten, fast ikonenhaften Aufnahmen aus dem Bildarchiv über die RAF: die Festnahme von Holger Meins und Andreas Baader 1972 (0.37.47). Damit wird nach der Bahnhofszene in der Exposition zum zweiten Mal die Biographie von Wolfgang Grams mit den historischen Ereignissen verschränkt – nun aber auf einer ganz anderen argumentativen Grundlage: Die bisherige biographische Darstellung ist als ein Mitvollzug der inneren Entwicklung von Grams zu lesen, der ein Verständnis seines Interesses an dem

politischen Kampf der RAF ermöglicht und zugleich deren Motive selber zum Reflektionsgegenstand macht. Durch die schrittweise biographische Vorbereitung gewinnt der Zuschauer einen Zugang zu den Erfahrungen, die dem gesellschaftlichen Konflikt zugrunde liegen: die Konfrontation mit der Nazi-Vergangenheit der eigenen Elterngeneration, die Auseinandersetzung mit massiven weltpolitischen Verstößen gegen Frieden und Gerechtigkeit (hier vor allem natürlich durch den Vietnamkrieg), genauso aber auch sehr persönliche, individuelle soziale Antriebe, die sich z.B. in einem Zivildienst im Altersheim äußern können. Wenn die Archivaufnahmen nun Holger Meins bei seiner Festnahme spindeldürr in Unterhose und den angeschossenen Baader mit schmerzverzerrtem Gesicht zeigen, dann sind das nicht nur spektakuläre Momentaufnahmen des RAF-Dramas, sondern dann spricht aus ihnen bereits ein ursächlicher Hintergrund, der sich zumindest anfänglich in den biographischen Suchbewegungen eines Wolfgang Grams kundgibt.

Umgekehrt beleuchten die historischen Ereignisse den Lebensweg von Wolfgang Grams. Seine Politisierung scheint nach den Darstellungen unterschiedlicher Freunde und seiner Familie wesentlich mit den Repressionen zusammenzuhängen, die gegenüber der Protestbewegung ausgeübt wurden. Ruth Grams konstatiert: »Angefangen hat es ja eigentlich, muss ich sagen, mit den Gefangenenbesuchen. Er hat Freunde gehabt, die sind inhaftiert gewesen und die hat er besucht im Knast, und denen ging es so schlecht« (0.38.23). Die Haftbedingungen (bis hin zur Zwangsernährung durch einen mit Gewalt in den Rachen gesteckten Schlauch), denen seine Freunde ausgesetzt waren, hat Grams als so unwürdig erlebt, dass diese Besuche – so zumindest in der Wahrnehmung der Mutter – eine ursächliche Bedeutung für die entscheidende Wende zur seiner Radikalisierung gehabt haben müssen. Der Vater erinnert sich an die Äußerung seines Sohnes, diese Behandlung könne »nicht echt sein, die kann einfach nicht wahr sein« – hier sei Wolfgang klageworden, dass er sich dagegen auflehnen musste (0.41.44). Der Hungertod von Holger Meins am 9. November 1974 und schließlich das rätselhafte Ende von Ulrike Meinhof am 9. Mai 1976 waren Ereignisse, die in ihrer Signalwirkung zur endgültigen Eskalation führten – den Höhepunkt dieses Prozesses bildeten aber gerade auch für Wolfgang Grams die Entführung Hanns-Martin Schleyers und die sich daran anschließenden Verhaftungen. Grams' Freunde schildern, wie seine Wohnung von den Polizeikräften nicht nur durchsucht, sondern geradezu zerstört wurde, wie er sich selber gegen die erkennungsdienstliche Behandlung als potenzieller Mittäter der Entführung gewehrt habe: »Man hat ihn durch das ganze Polizeirevier schreien hören« (0.54.22-0.55.13). Der Vater schildert, wie sein Sohn bereits im Vorfeld bei der Passkontrolle auch in banalsten Situationen auf das Revier mitgenommen wurde (0.59.57) – durch die Erfassung seines Namens und die Registrierung als Sympathisant der RAF stand er unter staatlicher Verfügungsgewalt. Dies gipfelte schließlich in seiner Inhaftierung 1978: Er verbrachte 153 Tage im Gefängnis, um dann entlassen zu werden, weil sich – wie die später gezahlte Haftentschädigung beweist – herausstellte, dass er unschuldig war. Diese Tatsache berichtet sein Vater (1.02.08), und seine Schilderungen zusammen mit den ausgedehnten Aufnahmen des Gefängnistraktes, in dem sein Sohn eingesperrt war, vermitteln dem Zuschauer eine Ahnung von der psychologischen Situation, die der Entscheidung, sich dem bewaffneten Kampf der RAF anzuschließen, zugrunde gelegen haben muss. Der durch eine bekannte Archivaufnahme dokumentierte Zynismus eines

Helmut Schmidt angesichts des Todes von Holger Meins (0.42.00), die autoritären polizeilichen Maßnahmen bei den unterschiedlichen studentischen Protestaktionen, Wolfgang Grams' eigene Verhaftung – mit diesen Motiven charakterisiert Andres Veiel den aus Ohnmacht, enttäuschem Idealismus und zunehmender Wut bestehenden Boden, der Grams zum Terroristen werden ließ – ohne dessen eigene Versäumnisse (z.B. in Bezug auf einen engagierten Schritt in eine konkrete Berufsausbildung) auszublenden. Veiel reduziert mit seiner Darstellung nicht das politische Geschehen auf persönliche Befindlichkeiten einzelner Teilnehmer der historischen Vorgänge, sondern arbeitet andersherum die durchaus im Psychologischen wurzelnden Antriebe für den politischen Kampf auf beiden Seiten heraus.

Die nächsten Szenen wirken dann wie das Protokoll der Konsequenzen von Entscheidungen, die längst gefallen sind: Gerd Böh beschreibt Grams' Versuch, ihn zum gemeinsamen Kampf anzustiften (1.06.43), Irene und Albert Eisenach erzählen von seinem merkwürdigen Besuch auf ihrem Hof (1.07.29), bei dem er im Laufe des Gesprächs andeutet, abgetauchte terroristische Mitstreiter bei ihnen unterbringen zu wollen, und dann wird eine neue Lebensgefährtin von Grams vorgestellt: Birgit Hogefeld (1.10.27), die deutlich radikalere Positionen vertrat als Roswitha Bleith-Bendiek, die dem politischen Rigorismus ihres Partners eher distanziert gegenüber stand (siehe 0.45.11). Grams' Vater hebt Hogefelds Impulsivität und ihr Selbstbewusstsein hervor, die wohl wesentlich dazu beigetragen haben, dass sich der Freund mit ihr zusammen dazu entschloss, politisch aktiv zu werden (1.10.32 u. 1.11.15) – mit dem Ergebnis, dass sie dann tatsächlich vollständig abgetaucht sind.

Wolfgang Grams erscheint in diesen Passagen als ein Mensch, der den Bezug zum menschlichen Gegenüber verloren hat. Den Eisenachs fiel in dem erwähnten Gespräch auf ihrem Hof auf, wie abstrakt sein Reden über den Imperialismus u.a. geworden war, und dass für ihn die Idee höher zu stehen hatte als der Mensch – sie legitimierte für ihn insofern auch das Töten. Hier wird ein nächster leitmotivischer Aspekt im Porträt Wolfgang Grams' sichtbar. Albert Eisenach hatte schon in einer früheren Sequenz beschrieben, wie sich sein Freund z.B. nach den Premierenfeiern am Wiesbadener Theater ab einem bestimmten Punkt innerlich aus dem Geschehen herauszog: »Da hab' ich schon gemerkt, der Wolfgang geht woanders hin, der bewegt sich woanders« (0.18.39). Wieder besteht Veiels Auseinandersetzung mit der politischen Idee in einer Untersuchung ihres Verhältnisses zu ihren lebensweltlichen Konsequenzen. Er beschreibt die gesellschaftlichen Folgen, die entstehen, wenn Ideen sich vom Menschen ablösen und verselbstständig, zu Prinzipien werden, die sich den Menschen unterwerfen, statt ihm zur sozialen Gestaltung der Gesellschaft zu dienen. Dieser Analyse kommt eine erhebliche politische Bedeutung zu: Der gewalttätige, die bundesrepublikanische Geschichte maßgeblich prägende Kampf der RAF gegen den Staat wird hier nicht als Folge inhaltlicher Ideen gedeutet, sondern als Wirkung psychologischer Mechanismen, die sich bei einer fehlenden Wahrnehmung der gesellschaftlichen Intentionen junger Menschen und der sich aus dieser Enttäuschung und Ohnmachtserfahrung herleitenden Verabsolutierung von Theoriebildungen einstellen.

Wolfgang Grams wird im Film zuletzt zu einem Abwesenden. Ein rätselhaftes Lebenszeichen sendet er an seine Eltern in Form einer naiven Stickerei mit Segelschiff, Luftballonen und Tieren am Strand, aber ohne jeden erklärenden Kommentar oder per-

sönlichen Gruß (1.17.26). Jede Nachricht von einem terroristischen Anschlag entfacht aufs Neue die quälende Sorge, ob Wolfgang daran beteiligt war (1.19.01). Jahrelang hören die Eltern nichts, sie wissen nicht einmal, ob ihr Sohn überhaupt noch lebt.

Dann beschreibt der Film noch einmal einen letzten Moment der Öffnung und der Möglichkeit zu einer Wende: Die Eltern erhalten völlig unvermutet ein kleines Briefchen mit der Nachricht, dass sie sich mit Wolfgang treffen könnten (1.32.09), Ort und Umstände werden aber noch nicht genannt. Veiel akzentuiert diesen Augenblick, indem er zwischen die Interviewpassagen, in denen die Eltern diesen Vorgang beschreiben, eine Schilderung von dem Schauspieler und einstigen Freund Matthias Dittmer schneidet (1.32.39). Im Herbst 1992 habe ihm jemand von hinten auf die Schulter getippt und er habe in die Gesichter von Wolfgang Grams und Birgit Hogefeld geblickt. Er kannte die beiden in den Jahren zuvor nur noch von Fahndungsplakaten, und jetzt suchten sie für einen überraschenden Moment den Kontakt zu ihm. Er beschreibt, wie sie lange über ihre Sehnsüchte nach einem Leben jenseits des Verstecks und der Flucht, nach Familie und Kindern gesprochen hätten. Schließlich berichtet er: »Da hab ich sie ganz direkt gefragt, warum sie nicht dieses Ding [...], diese Pistole, diesen Revolver oder was auch immer, dieses Gerät nicht jetzt nimmt [sic!] und einfach hier in die Warnau hinein schmeißt, also um das zu materialisieren, was ihr Wunsch ist, was ihre Gedanken waren. Und da hab' ich sie erlebt – vollkommen verunsichert« (1.33.16). Mit diesem Dialog betont Andres Veiel den Entscheidungscharakter der Lebenssituation, in der Hogefeld und Grams offensichtlich für einen Augenblick das Bedürfnis hatten – wenn auch uneingestanden –, aus den Zwängen ihres Untergrunddaseins herauszutreten und doch noch einmal ihre Biographie zu öffnen. Auch in dieser Szenenabfolge formuliert Veiel eine historische Aussage, die über das Einzelschicksal eines Wolfgang Grams oder einer Birgit Hogefeld hinausgeht: Geschichte ist nicht ein Automatismus, sondern resultiert aus den Entscheidungen des an ihrem Prozess Beteiligten.

Andres Veiel setzt in den Schlussequenzen des Films in diesem Sinne ganz auf die persönliche Dimension der politischen Agitation und montiert an die Schilderungen Dittmers schließlich die emotional sehr berührenden Erinnerungen von Grams' Eltern an die letzte Begegnung mit ihrem Sohn: Sie erzählen von dem großen Risiko dieses Unternehmens und zugleich von der absoluten Fraglosigkeit der Tatsache, dass sie ihren Sohn sehen wollten und dafür alles auf sich genommen hätten (1.34.02). Die Mutter beschreibt den glücklichen Moment des Wiedersehens: »Und dann standen sie plötzlich beide auf dem Bahnsteig – nein ..., ich dachte, ich träume, ich dachte, ich träume, ... wir haben uns in den Armen gelegen, wir drei, und Wolfgang hat so gelacht und sich gefreut, er konnte sich so freuen ..., er hat sich so gefreut. Das war wie ein Wunder, ... wie ein Wunder« (1.34.40). Der Abschied, bei dem Wolfgang bis zuletzt dem Bus hinterher gewunken habe, wirkt wie ein Abschied für immer.

IV.2.2.3.3. Biographik als Ausgangspunkt historischer Erinnerung

Bereits die inhaltlichen Details der Konzeption von *Black Box BRD* belegen, dass die Kritik, der Film vereinfache durch Personalisierung die historischen Zusammenhänge, am Sachverhalt vorbeigeht. Sie setzt eine Auffassung von geschichtlichem Zusammenhang bzw. Hintergrund voraus, die durch den Film gerade in Frage gestellt wird: »Zusam-

menhang« stellt sich für Andres Veiel nicht als begrifflicher Ideeninhalt dar, vielmehr weist der Film an mehreren Stellen nach, dass die für das behandelte Thema in Frage kommenden Zusammenhänge immer aus den individuellen Gedanken, Empfindungen und Entscheidungen bestimmter Menschen hervorgehen. *Black Box BRD* macht ansichtig, inwiefern Wolfgang Grams und Alfred Herrhausen nicht nur Privatpersonen sind, sondern einen wesentlichen Abschnitt deutscher und internationaler Geschichte repräsentieren. Bei Wolfgang Grams sind es gerade die psychologischen Aspekte seines Lebensweges, die das Engagement seiner Generation für eine sozial gerechte Welt und die Mechanismen der Gewaltentstehung beleuchten, die mit dem gesellschaftlichen Protest der 68er und ihrer Nachfolger verbunden sind. Der Zuschauer wird Zeuge eines künstlerisch-kreativen Aufbruchs, der sich biographisch aber nicht richtig entfalten kann, weil ihn die Elterngeneration nicht versteht (beispielhaft ist der Vorschlag des Vaters, beruflich in die Bundeswehr-Musikkapelle einzutreten, o.20.04). Er wird auf die zerstörerischen Folgen eines unaufgearbeiteten Versagens der Eltern in der Vergangenheit und einer gleichzeitigen kalten, verständnislosen Zurückweisung tiefer sozialer Ideale und gesellschaftlicher Veränderungsimpulse der jungen Generation gestoßen und erlangt Einsichten in das Entstehen terroristischer Gewalt aus psychischen Vakuumsituationen heraus, die mit fehlender Sinnerfahrung, abstrakten Theoriebildungen und ins Leere laufenden, durch Abweisung Ohnmacht erzeugenden Initiativen zusammenhängen. Die Empathie eines Wolfgang Grams für Menschen im Altersheim und seine Wahrnehmung der Armut in der eigenen Gesellschaft sind nicht weniger aufschlussreich für die Hintergründe der historischen Situation als die Theorien und Aktionen prominenter Vertreter der Protestbewegung von 1968.

Die Biographie Alfred Herrhausens erhellt wesentliche Zusammenhänge der kapitalistischen Wirtschaftsordnung und ihrer politischen Konsequenzen. Diese Ordnung wird als Quelle moralischer Konflikte wahrnehmbar, die in dem Abwägen zwischen »sauberer« Arbeit in der VEW und Karriere in der größten Bank Deutschlands genauso zum Ausdruck kommen wie in der Frage, ob man als Bankenchef ein System mittragen darf, das an der Verarmung ganzer Nationen beteiligt ist. Mit der Wahl Herrhausens als Gegenstand der filmischen Darstellung ist durch die Bezüge zur internationalen Bankenwelt und Politik von vorneherein eine repräsentative Dimension des biographischen Porträts gegeben. Wirklich signifikant wird dieses aber vor allem durch die Untersuchung des Verhältnisses der persönlichen Entwicklungs- und Entscheidungsprozesse Herrhausens zu diesen historisch sichtbaren Vorgängen. Gerade die Interviewpassagen aus der Chefetage der Deutschen Bank zeigen deutlich, dass es nicht *den* Vorstandssprecher gibt, den einen Typus des kapitalistischen Spitzenfunktionärs, sondern dass solche Begriffe individualisiert werden müssen: An Herrhausen erlebten Mitarbeiter plötzlich eine Möglichkeit, Wirtschaft und Bankgeschäft ethisch zu begründen und »Macht« konstruktiv zu interpretieren im Sinne von Verantwortung und der Ermächtigung, dieser konzeptionell und praktisch gerecht zu werden. Veiels Porträt von Alfred Herrhausen individualisiert den Begriff des Kapitalismus, indem er nicht das Rollenklischee eines Bankers tradiert, sondern beleuchtet, wie gerade dieser eine Banker seine Rolle definiert und realisiert. Dadurch werden erst recht im Zuschauer Fragen ausgelöst, wie Kapitalismus und Gerechtigkeit, Freiheit und Sozialität, Profit und Moral zu verstehen sind. Der Film stößt die Reflexion über ein vertieftes, eher zukünft-

ges als historisches Verständnis von Kapital, Geld und Arbeit an, indem er mitverfolgt, wie ein Mensch in die höchste Position der mächtigsten Bank in Deutschland gelangt und mit den Vertretern dieser Bank und zugleich mit Grundprinzipien der internationalen Finanzwirtschaft in Konflikt gerät – nicht weil, sondern obwohl er in dieser Position ist. Zuletzt wird direkt das etablierte politische System der westlich-kapitalistischen Welt diskutiert und mit einem konkreten Lösungskonzept beantwortet, und in der Fokussierung auf diesen Vorschlag der Entschuldung der Drittstaaten und auf die Reaktionen darauf zielt Andres Veiel dezidiert auf die Analyse von Hintergründen und historischen Zusammenhängen: In dem Kontrast der von seinen Kollegen selber an Herrhausen wahrgenommenen Entschlusskraft und seines Idealismus mit den Ängsten und provinziellen Haltungen der »Bedenkenträger« werden sozialdarwinistische Konkurrenzmechanismen, egoistisches Profitstreben und fehlende Kreativität bzw. mangelnder Wille in der Ideenbildung als Merkmale der aktuellen politisch-wirtschaftlichen Macht und damit eines wesentlichen Teils der gesellschaftlichen Ordnung kenntlich gemacht. Indem Veiel aber derartig prononciert herausstellt, wie stark Herrhausen bis in seine physische Existenz hinein mit seinem Leben für seine Intentionen einstand und im selben Maße auch genau deshalb so vehement bekämpft wurde, macht er deutlich, dass er die Definition einer modernen Wirtschaftsordnung nicht als eine theoretisch-philosophische Angelegenheit, als ein System, das man nur präzise beschreiben müsste, auffasst, sondern als eine gesellschaftliche Aufgabe, die es erst zu entwerfen und zu realisieren gilt.

IV.2.2.4. Die Gesamtkomposition

Die Dialektik der Parallelbiographien und die Qualität des Vergleichs Die Verweisqualität der biographischen Darstellungen in *Black Box BRD* hängt maßgeblich mit der kompositorischen Struktur zusammen, die dem Film als Ganzem zugrunde liegt. So entscheidend die gestalterischen Details der Einzelporträts von Grams und Herrhausen sind, so deutlich zeigt sich auch, dass sich wesentliche Aussagen Vieels erst aus dem Verhältnis der beiden biographischen Figuren, die im Film herausgearbeitet werden, herleiten. Indem zwei Porträts aufeinander bezogen werden, ergibt sich zwischen ihnen ein neuer Beobachtungsgegenstand, der eine eigene Semantik erhält. In der Forschung sind schon mehrfach Metaphern für diese Doppelstruktur der Darstellung gesucht worden: Sonja Czekaj greift dafür zwei Bilder aus dem Film selber heraus und setzt die beiden Lebensläufe in eins mit den Gleisen und mit den Stromleitungen, die ganz am Ende in Verbindung mit der letzten Fahrt von Wolfgang Grams nach Bad Kleinen und zugleich mit der seiner Eltern zu dem Treffen mit ihm gezeigt werden (Czekaj 2015: 200). Es wäre zu fragen, ob sich das Verhältnis jener beiden Seiten als ein derartig statischer Dualismus darstellt oder ob hier nicht eher das Bild Stefan Liebchens weiterführt, der das Verhältnis mit zwei Musikstimmen, die sich annähern und wieder abstoßen, vergleicht (Liebchen 2003: 79f.) und damit den Fokus wesentlich stärker auf die produktive, dynamische Wirkung der biographischen Parallelisierung richtet – es würde sich hier dann weniger um einen Gegensatz als um eine Polarität handeln, aus der qualitativ ein Drittes hervorgehen kann. Dieses Dritte beschreibt Nikolas E. Fischer als ein