

sich verweben, auseinander ziehen, durch Peripetien hindurch gehen und schließlich kathartisch die Katastrophe mitvollziehen lässt, berühren ihn diese Schicksale so existenziell, dass seine Auseinandersetzung mit der in ihnen sich artikulierenden historischen Situation nicht an einer unverbindlichen Oberfläche verbleibt, sondern zu ihrer »Wurzel« vordringt. Durch das Hindurchgehen durch die essenziellen Strukturen biographischer Entwicklung bei Grams und Herrhausen und ihren Zusammenhang mit dem Zeitgeschehen werden die emotionalen und voluntativen Schichten im Zuschauer angesprochen, die ihm die tieferliegenden Zusammenhänge eben jenes Zeitgeschehens zugänglich machen. Insbesondere der Vergleich, der, wie zu sehen war, auf kausale Erklärungsmuster verzichtet und stattdessen zu qualitativen Charakterisierungen auffordert, weckt die Wahrnehmung von Zusammenhängen: Er löst die historische Beobachtung von den vordergründigen Details der verglichenen Inhalte ab und lenkt den Blick auf die Beziehungen zwischen ihnen – so z.B. auf die im 20. Jahrhundert aufbrechende Eskalationsfigur eines in beiden Biographien zur Lösung drängenden Konfliktes zwischen wirtschaftlich-politischem Egoismus und sozialer Gesellschaftsordnung. Beziehungen liegen aber nicht mehr sinnlich vor Augen, sondern verlangen die bereits angesprochene methodische Innenwendung – sie erst ermöglicht Zeitwahrnehmung.

IV.2.2.5. Bilder

Erinnerungen sind Wahrnehmungen, die sich mit wenigen Ausnahmen (z.B. bei akustischen oder Geruchseindrücken) als Bilder einstellen und in vielen Fällen auch durch Bilder ausgelöst werden – ob durch optische Sinnesreize, Fotos, Zeichnungen oder Filmaufnahmen. Insofern vollzieht sich auch das geschichtliche Erinnern nicht nur über das Studium von Texten oder über das Hören von Erzählungen, sondern wesentlich auch über visuelle Bildwahrnehmungen. Dieser Umstand ist in den letzten Jahrzehnten immer stärker in den Fokus historischer Forschung und Methodenreflexion gerückt – ihren vorläufigen Höhepunkt hat diese Entwicklung mit dem »visual« bzw. »iconic turn« erreicht, mit dem seit den 80er Jahren eine paradigmatische Hinwendung zum optisch vermittelten Dokument als materieller Grundlage der Geschichtswissenschaft vollzogen wurde.⁸ Eine wesentliche Rolle für diesen Vorgang spielt die Entwicklung des Films, der eine massive Ausweitung des dokumentarischen Bildmaterials herbeigeführt hat.

Mit Arbeiten wie *Black Box BRD* ist filmhistorisch ein Punkt erreicht, an dem Bilder unterschiedlichster Kategorien frei und umfänglich in die Darstellung integriert werden: Andres Veiel verwendet aktuelle dokumentarische Aufnahmen von Personen, Orten und Ereignissen, inszenierte Sequenzen (Reenactments), verfremdetes Material wie Weißblende, grobkörnige Schwarzweiß-Aufnahmen u.a., private und öffentliche Archivaufnahmen von Super 8-Urlaubsbildern bis hin zu Ausschnitten aus der *Tageschau* – insofern also ein großes Spektrum verschiedensten Bildmaterials. Die Kategorien selber sagen über die ästhetische Funktion und Ausgestaltung noch nichts aus: Qualität und Wirksamkeit der jeweiligen Bilder hängen ab von dem gestalterischen

⁸ Siehe exemplarisch die Ergebnisse des 46. Deutschen Historikertags 2006. Lit.: Clemens Wischermann/Armin Müller/Rudolf Schlögl/Jürgen Leipold: *GeschichtsBilder*. 46. Deutscher Historikertag vom 19. bis 22. September in Konstanz. Berichtsband, Konstanz 2007

Kontext, in den sie integriert werden, und damit von der Bildauffassung und -intention des Autors – die sich je nach dargestelltem Inhalt verändern kann.

IV.2.2.5.1. Symbol

Aleida Assmann hat in ihren Studien insbesondere eine Bildkategorie hervorgehoben, die für die Generierung von Erinnerungsprozessen eine herausragende Rolle spielt: das Symbol (Assmann 2009: 224-228, 255-257). An dem Beispiel der Arbeiten des polnischen Dichters Andrzej Szczypiorski beschreibt sie, wie Bilder mit symbolischen Qualitäten besonders geeignet sind, zu »Stabilisatoren« historischer Erinnerung zu werden. Szczypiorski schildert in einem autobiographischen Text, wie eine bestimmte Person – Pater Anicet – in seinem Leben eine entscheidende Bedeutung erlangt und sich in seinen Erinnerungen immer mehr von seiner historisch-faktischen Erscheinung abgelöst und in eine symbolische Gestalt verwandelt hat, die mehr als nur die alltäglich-konkrete Person darstellte, sondern eine signifikante Relevanz für sein Leben überhaupt erlangte (ebd.: 255ff.). Die Symbolik seiner Erscheinung brachte bei Szczypiorski zugleich immer intensiver die Erinnerung an die damalige historische Situation in Bewegung. Eingeleitet werden diese Beobachtungen Aleida Assmanns durch ihren Hinweis auf den romantischen Essayisten Charles Lamb, der 1823 beschreibt, wie die Bilder einer illustrierten Kinderbibel stärkste Empfindungen ausgelöst und sich als unauslöschliche Erinnerungen bei ihm eingegraben haben (ebd.: 227f.). Ihm wird an diesen Erfahrungen deutlich, welche Bedeutung bestimmte, von ihm »archetypisch« genannte Bilder für die Erinnerung haben können. Dies veranlasst Aleida Assmann zu der Feststellung: »Diese Macht [der beschriebenen Bildwirkung, A.B.] kommt für ihn durch die Überlagerung von konkreten Bildern bzw. Erzählungen mit gewissen anthropologischen Grunddispositionen zustande, die auf seelische Vor-Prägungen zurückgehen« (ebd.: 228).

Aleida Assmanns Untersuchungen knüpfen an Arbeiten von Friedrich Theodor Vischer (*Das Symbol*, 1887) und Aby Warburg an, die ebenfalls der Wirkung symbolischer Formen auf die Erinnerungsprozesse des Menschen nachgegangen sind (siehe Zumbusch 2005) – bei Aby Warburg münden diese Forschungen in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts bekanntlich in seine Theorie und archivalische Praxis der »Pathosformeln« ein, die für ihn als archetypische Formen (in Skulptur, Malerei, Foto u.v.m.) charakteristisch verdichteten »Kunstbildern« zugrunde liegen (zit. in Zumbusch 2005: 90). Durch die Zeiten hindurch seien diese immer wieder erneuert worden, um bis in den Körper hinein elementare kulturelle Erinnerungen zu verankern. Aleida Assmann: »Bilder sind für Warburg die paradigmatischen Gedächtnismedien. Er selbst sprach von ›Pathosformeln‹ und bezog sich damit auf bestimmte wiederkehrende Bildformeln wie die bewegte Gestalt der vom Schleier umspielten Nymphe, die mit jeder Wiederkehr zugleich das ursprünglich in diese Figur eingeprägte Affektpotential aktivierten. Mit der Wiederholung einer Bildformel wurde also mehr aufgerufen als ein bestimmtes Motiv; die Durchschlagskraft der Bilder umfasste ihre energetische Reaktivierung. Das grundsätzlich mit einem ambivalenten Überschuss ausgestattete Symbol nannte er eine ›Energiekonserven‹« (Assmann 2009: 226).

Die tatsächlichen Gründe für diese energetische Kraft des Symbols lassen sich hier nicht diskutieren. Entscheidend ist vielmehr die Tatsache, dass von unterschied-

lichen Künstlern und Wissenschaftlern seit Beginn des 19. Jahrhunderts festgestellt wird, dass symbolische Bilder eine maßgebliche Wirkung auf Erinnerungsprozesse ausüben. Mehrfach wiederholt sich dann im 20. Jahrhundert der Versuch, historische Erinnerung als Resultat von Bilderfahrungen zu beschreiben, die unmittelbar mit Symbolwirkungen verwandt sind. Es war bereits auf die Formulierungen Walter Benjamins in seinem Essay *Über den Begriff von Geschichte* von 1940 hingewiesen worden, die darauf abzielen, dass sich Vergangenheit ausschließlich über einzelne zeichenhafte Bilder mitteilt. Dieser Bildbegriff, der bereits an Motiven Robert Musils, an den filmischen Arbeiten Alexander Kluges u.a. erläutert wurde, zeichnet sich dadurch aus, dass er den maßgeblichen Auslöser historischer Erinnerung nicht einem chronologischen und systematisch schlussfolgernden Vorstellungsbild zuschreibt, sondern einer momenthaften, also stark verdichteten Bildwahrnehmung, die viel mehr aus einer Schicht des Emotionalen und des Willens hervorgeht als aus kognitiver Reflexion. So schreibt Benjamin in dem erwähnten Essay: »Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen, ›wie es eigentlich gewesen ist‹. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt« (Benjamin 2015: 144). Es ist bezeichnend, dass nur wenige Seiten später der berühmte Text über den »Engel der Geschichte« eingefügt ist, den Benjamin im Angesicht des Gemäldes *Angelus Novus* von Paul Klee verfasste (ebd.: 146): Hier war es dezidiert ein künstlerisch verdichtetes, symbolisches Bild, an dem sich für Benjamin eine elementare historische Einsicht entzündete, die im Rückblick auf die Vergangenheit und in deren Vergegenwärtigung einen starken Erinnerungsduktus aufwies. Auch in diesem Text betont Benjamin den Unterschied zwischen einer »irdisch-normalmenschlichen« (also empirischen) Betrachtung von Geschichte als »Kette von Begebenheiten«, während er dem Engel (also einer höheren, gesteigerten Erkenntnisperspektive) eine Sicht zuschreibt, die frei von äußerer Chronologie die Essenz des Zusammenhangs erfasst. Ganz in diese Richtung weist auch das von Benjamin einem späteren Kapitel vorangestellte Motto von Karl Kraus: »Ursprung ist das Ziel« (ebd.: 150). Karl Kraus vollzieht mit diesem Aphorismus in *Worte in Versen I* eine Umkehrung des gewöhnlichen Zeitverständnisses, indem er darauf hinweist, dass Geschichte unter Umständen einen Zusammenhang darstellt, der jenseits fortschreitender, also sukzessive in die äußere Erscheinung tretender Ereignisse liegt. Ein solcher Zusammenhang zeigt sich für Walter Benjamin im Bild, das sich durch seinen Verweischarakter über ein quantitatives, noch räumlich geprägtes Zeiterleben (im Sinne hintereinander stehender Ereignisse) erhebt.

In jüngerer Zeit war es Christoph Hamann, der von Seiten der Geschichtsdidaktik einen wesentlichen Aspekt des Verhältnisses von Bild und Erinnerung herausgearbeitet hat. In seiner Studie *Visual History und Geschichtsdidaktik. Bildkompetenz in der historisch-politischen Bildung* (2007) macht er darauf aufmerksam, dass der Umgang mit dem Bild innerhalb der Geschichtsdidaktik – und für die wissenschaftliche Forschung gilt das ihrem eigenen Bekunden nach genauso⁹ – bislang erstaunlich unreflektiert geblieben sei. Die Aufmerksamkeit richte sich in erster Linie auf die Inhalte des Bildes und sein Verhältnis zum abgebildeten historischen Gegenstand – die Frage, was ein Bild überhaupt sei und welche Rolle das betrachtende Subjekt für die Repräsentation des historischen

9 Siehe die Beiträge zum erwähnten Historikertag 2006

Inhaltes in der bildlichen Aneignung spielt, werde ausgeklammert (Hamann 2007: 171). Für ihn ist eine Analyse der Bildrezeption eine wesentliche Voraussetzung für die Beantwortung der Frage, inwieweit Bilder einen Zugang zur Geschichte ermöglichen. Ausgehend von seinen Beobachtungen zum Rezeptionsverhalten gelangt Hamann zu einem historischen Bildbegriff: Er konstatiert, dass es bestimmte (fotografische oder gezeichnete) Bilder seien, denen eine »mnemische Energie« (ebd.: 49)¹⁰ innewohne und die dadurch zu Trägern kultureller Erinnerung werden können. An Fotos wie der Aufnahme vom Lagertor in Auschwitz, von der Berliner Luftbrücke u.a. untersucht er die spezifischen Strukturen, durch die sich solche Bilder auszeichnen, und stellt fest, dass nicht der bloße Bekanntheitsgrad des Bildes, also der als außerbildliche Information zur Verfügung stehende Kontext zu einer solchen Wirksamkeit führe, sondern seine »auffällige Komposition« (Hamann 2007: 41). Diese »Komposition« macht er verantwortlich für die mnemische Dimension des betreffenden Bildes und bezeichnet schließlich Bilder, die derartig strukturiert sind, dass sie jene »Energien« auslösen, »Schlüsselbilder« (ebd.). Sie sind so strukturiert, dass sie das Bewusstsein des Betrachters nicht an die visuelle Oberfläche des dargestellten Inhaltes binden, sondern die sinnliche Erscheinung »aufschließen« und den in ihr verborgenen Zusammenhang zugänglich machen.

Hamann kommt genauso wie Benjamin, Kluge u.a. ganz in die Nähe des Symbolbegriffs Goethes. In seinen *Maximen und Reflexionen* schreibt Goethe: »Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeine repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig-augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen« (MuR 752, in HA 12: 471). Mit dem »Besonderen« spricht Goethe die Sinneswelt an, zu der auch die historischen Erscheinungen gehören. Im Sinne einer Symbolik, wie Goethe sie versteht, bestehen diese aber nicht für sich, sondern sie werden zu Repräsentanten, in denen sich ein Hintergrund manifestiert, der selbst verborgen (»unerforschlich«) bleibt – in Veiels Film unmittelbar durch die Metapher der »Black Box« ausgedrückt. Dieser unsichtbare Hintergrund ist das »Allgemeine«, also in dem Film die Ursachen schicht der Historie, ihr Zusammenhang. Goethe sucht im Symbol nach einer Verbindung des Individuellen mit der Ganzheit. Es ist für ihn nicht generell vorauszusetzen, dass die empirische Welt die in ihr wirkenden Zusammenhänge selbst voll zur Erscheinung bringt: Er sieht dies nur in der *wahren* Symbolik verwirklicht, die er abgrenzt von einer Repräsentation des Allgemeinen im Besonderen, die nur »schattenhaft« auftritt. So definiert Goethe die Allegorie: als eine Bilderscheinung, bei der das Stoffliche nur Verweischarakter hat.¹¹ Ein bekanntes Beispiel hierfür ist die »Justitia«: eine Frau, ausgerüstet mit Augenbinde, Schwert und Waage als Zeichen für die Absehung von der Person, richtendes Urteil und das Abwägen von Schuld und Unschuld. Diese begriffliche Bedeutung soll vom Betrachter rein inhaltlich »gelesen« werden, während die reale Gestalt der Frau und ihrer Instrumente eigentlich keine Rolle spielen. Die sinnliche

¹⁰ Ein von Aby Warburg eingeführter Begriff, der von Jan Assmann aufgegriffen wurde (Assmann 1988: 12).

¹¹ Eine differenzierte Aufarbeitung der Allegoriekritik in der Goethezeit, aber auch ihrer Rehabilitierung in Goethes Spätwerk findet sich in Heinz Schlaffer: *Faust zweiter Teil: die Allegorie des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1989, v.a. S. 29ff. u. 166ff.

Erscheinung ist hier nur »Vorwand« für einen vorausgesetzten Begriff, also einen gedanklichen Zusammenhang, der auch ohne sie besteht. Die Erscheinungswelt wird so zum unwirklichen Material, dem eine gewisse Willkür und Zufälligkeit anhaftet, während die Realität in den durch den Verstand zu abstrahierenden allgemeinen Gesetzen gesehen wird – wie bei einem Verkehrsschild, das nicht nach Materialbeschaffenheit, Farbqualität, Formensprache usw. für sich betrachtet werden soll, sondern nur den einen Sinn hat, auf eine gesellschaftlich verabredete Regel hinzuweisen. Die bekannteste Formulierung Goethes über die Allegorie lautet: »Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, dass der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei« (MuR 1112).

Ganz anders das Symbol: Hier wird das Stoffliche, das empirische Individuum zu einer »lebendig-augenblicklichen Offenbarung« – es enthält selber das Leben des von ihm Offenbarten und ist nie auswechselbar, sondern nur in ihm, also im Hier und Jetzt des einmaligen Augenblickes kommt das Geoffenbarte zur Erscheinung. Die »Faktewelt« ist hier also so beschaffen, dass aus ihr selbst ein Hintergrund spricht. Das ist aber nur möglich, wenn das einzelne Faktum quasi mikrokosmisch eine Struktur enthält, die der Gesamtstruktur des Zusammenhangs, den es repräsentiert, entspricht. Goethe hebt genau diese Tatsache hervor, wenn er als Merkmal des Symbols diese Verdichtung des Großen im Einzelnen herausstellt: Das Symbol sei »die Sache, ohne die Sache zu sein, und doch die Sache; ein im geistigen Spiegel zusammengezogenes Bild, und doch mit dem Gegenstand identisch.¹² Das zerbombte Auto Herrhausens wird dem Zuschauer über eine technisch erzeugte, an die Leinwand projizierte bzw. auf dem Bildschirm digital konstruierte Fläche dargestellt und ist insofern faktisch alles andere als ein Auto, und dennoch evoziert die filmische Aufnahme beim Zuschauer produktive Konstruktionsprozesse, die ihn zu der Wahrnehmung eines Autos führen, an dem er die Macht totaler Zerstörung erlebt und darin die Kräfte bzw. Mechanismen, die den Hintergrund dieser historischen Situation bilden. Das Auto selber ist historisch vernachlässigbar, und dennoch ist es nicht nur auswechselbares »Zeichen« für den Hintergrund, sondern dieser erscheint augenblickhaft im »zusammengezogenen« bzw. »kristallisierten« Bild des zerstörten Autos selbst.

Das Faktum dient unter diesen Voraussetzungen nicht als »Sprungbrett« zu einem allgemeinen, über ihm stehenden Gesetz, ist aber auch keine gesichts- und sinnlose Materialmasse, die aus sich heraus keine Wirklichkeit vermitteln kann. Wenn jenes Gesetz nicht ein vom Verstand konstruierter Begriff, sondern ein in den Dingen wirkender Zusammenhang ist, dann bedeutet das auch, dass es nie vollständig zu erfassen sein wird, sondern immer ein Ziel der Erkenntnisbemühung bleibt und diese insofern immer in Bewegung hält. In diesem Sinne grenzt Goethe das Symbol von der Allegorie ab: »Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, dass die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe« (MuR 1113).

¹² Zitat und inhaltlicher Kontext in: Nachträgliches zu Philostrats Gemälden, WA I. Abt. Bd. 49, S. 140ff.

Die Unterscheidung von Symbol und Allegorie ermöglicht, die Begriffe der »Repräsentanz«, des »Sinnbildes« oder »Zeichens« adäquat aufzufassen und deutlich machen zu können, inwieweit ein Kunstwerk in der einzelnen sinnlichen Erscheinung tatsächlich ein Allgemeines vermitteln kann – im Hinblick auf *Black Box BRD* wurde diese Frage bereits relevant angesichts der Diskussion um die Aussagefähigkeit einzelner Biographien hinsichtlich historisch-systematischer Zusammenhänge. Veiels Stellung zu dieser Auseinandersetzung wird vor dem Hintergrund des hier skizzierten Symbolbegriffs verständlich: Jeder Lebenslauf sei »absolut einmalig und steht doch für etwas Universelles« (in Daum 2000). Auf seine Arbeit *Der Kick* bezogen formuliert er: »Potzlow ist überall und überall ist Potzlow« (Veiel 2006: 275). In diesem Sinne lässt sich von *Black Box BRD* dann tatsächlich sagen, dass Andres Veiel bemüht ist, »das Politische im individuellen Schicksal zu verdichten, Makro- in Mikrostrukturen zu repräsentieren« (Lettenewitsch/Mang 2002: 30).

Wie schmal der Grat zwischen symbolischer und allegorischer Bildauslegung ist, zeigt sich an einzelnen Interpretationen von Sonja Czekaj. Sie deutet den während des Interviews mit Thomas R. Fischer im Hintergrund sichtbaren Frankfurter »Bleistift« – den 256 Meter hohen Messeturm, der nach oben hin pyramidal zugespitzt ist – sowie Fischers Zigarre als Phallussymbole, die sein konkurrenzgeprägtes, »eigenes Machtstreben« und seine »Potenz« »pointier[en]« (Czekaj 2015: 193). Hier wird die Analogie der äußeren Form zum Anlass der Begriffsfindung »Phallus«, ohne dass hinlänglich ausgeführt würde, warum ein Hochhaus und eine Zigarre zwingend etwas mit den im Phallus ausgedrückten Konnotationen zu tun haben müssten. Aus dem Rauchen und Halten einer Zigarre und der Größe und architektonischen Machtdemonstration eines Hochhauses sind bestimmte Qualitäten bzw. Gesten herauszulesen, die mit den von Czekaj angesprochenen Eigenschaften durchaus etwas zu tun haben können, dennoch sind sie damit nicht zwangsläufig gleichzusetzen mit einem Phallus – solch eine Assoziation müsste durch das Verhalten Fischers beglaubigt werden, der sich in dem Interview aber durchaus differenziert und anerkennend über Herrhausen äußert, glaubwürdig wirkt und keineswegs als Konkurrent agiert, der seine Potenz beweisen muss.

Ähnliches gilt für Czekajs Deutung der Stickerei von Wolfgang Grams, die merkwürdig naiv eine Landschaft aus Meer und Strand mit Tieren, einem Schiff und zwei Ballons darstellt und die er, wie bereits erwähnt, ohne jeden Kommentar von einem unbekannten Ort aus seinen Eltern zugeschickt hat. Die Eltern schildern, wie sie versucht haben, diese Bilder zu deuten, sich letztlich aber eingestehen mussten: »Es sind ja alles vage Vermutungen. Vielleicht war es ein Hinweis auf irgendetwas, aber ergründen werden wir das wohl nie mehr« (1.17.26). Sonja Czekaj interpretiert die filmische Inszenierung dieses Bildes als eine Metapher für *Black Box BRD* überhaupt: »Ebenso wie dieses Stick-Werk versagten in *Black Box BRD* die medialen ›Dokumente‹ der Vergangenheit als selbsterklärende Beweise dafür, wie die Vergangenheit gewesen sei. Das immer tiefere Eindringen in die Bilder, etwa ihre Verlangsamung, brachte keine Nähe [sic!] Erkenntnis, sondern es machte auf die ›Belastbarkeitsgrenzen‹ der Bilder hinsichtlich ihrer Beweisfunktion aufmerksam, die zuallererst im Medium selbst begründet liegen. Solchermaßen machen die medialen Artefakte der Vergangenheit auf die unüberwindliche Kluft zwischen den Zeiten aufmerksam« (Czekaj 2015: 198). Der Gedanke der unauffindbaren Hintergründe und die Möglichkeit einer Analogie zwischen

gesticktem und filmischem Bild veranlassen hier eine metaphorische Ineinssetzung – bei näherem Hinsehen unterscheiden sich die beiden Bilder aber in wesentlichen Punkten gerade hinsichtlich der von Sonja Czekaj angesprochenen semantischen Signale: Die Bildinhalte der Stickerei enthalten keinerlei Bezüge zu bis dahin von Grams bekannten Lebenstatsachen, sodass keine Brücken vom Bild zum Autor herstellbar sind. Dies gilt für den Film allerdings nicht: Hier stehen die Biographien und die historischen Hintergründe, auf die sie verweisen, durchaus in einer beobachtbaren Beziehung zueinander, es werden Intentionen und Motive ausgesprochen, persönliche Haltungen und Gesten gesellschaftlicher Ereignisse miteinander verglichen, und am Ende steht der Zuschauer nicht vor einer solch grundsätzlichen Antwortlosigkeit wie die Eltern vor der Stickerei ihres Sohnes, sondern er ist zu Gesichtspunkten und zu Einsichten in die biographisch-historischen Zusammenhänge gelangt. Es hat sich eine natürlich unvollständige, aber doch substanzielle, auskunftsähnliche Wahrnehmung der Geschichte der BRD eingestellt. Historische Analyse ist nicht gleichzusetzen mit restloser Durchdringung aller Zusammenhänge – auch eine Annäherung enthält bereits Qualitäten erkennender Einsicht. Sonja Czekaj verabsolutiert die Unergründlichkeit vergangener Zeiten und damit der Geschichte, indem sie den logischen Sachverhalt der fehlenden Hintergründe der Stickerei zu einer Bildaussage macht und auf einen ganz anderen Bereich – den Film – gedanklich überträgt, ohne das Bild und den Gegenstand, auf den es verweisen soll, inhaltlich und strukturell genauer zu berücksichtigen.

Auch die bereits erwähnte Deutung der am Ende des Films gezeigten Gleise und Stromleitungen zeugen von einer allegorischen Bildauslegung. Sonja Czekaj schreibt: »Die Stromleitungen und Gleise, zwischen denen der Blick am Ende des Films sich verfängt, stehen emblematisch auch für die beleuchteten Biographien und Sozialisationen, die auf einer inhaltlichen Ebene Kontinuitäten über den Generationskonflikt hinaus offenbaren, indem sie parallel geführt werden wie die Linien im Bild« (Czekaj 2015: 200). Die Ausführungen zur Gesamtkomposition des Films haben bereits gezeigt, dass die Biographien Herrhauses und Grams' keineswegs kontinuierlich parallel geführt werden wie die Gleise oder Stromleitungen in den letzten Sequenzen, sondern sich annähern, voneinander entfernen, sich kreuzen, durchweben etc. Die Parallelität wäre hier nur ein abstraktes Zeichen, das nicht aus der sinnlichen Erscheinung der filmischen Bildsignale selbst entwickelt ist.

Vor dem Hintergrund der Unterscheidung von Allegorie und Symbol wird deutlich, dass Veils Stellungnahme die Einschätzung eher bestätigt als in Frage stellt, dass die Bildsprache von *Black Box BRD* als symbolisch zu bezeichnen ist: »Ich mag Symbole nicht. Ich würde immer, wenn es welche wären, gegen sie arbeiten. Es ist ja immer mehr. Das Symbol ist eine Reduktion auf eine Haupt- bzw. Kernbedeutung: ›Es steht für‹. Mir geht es ja genau darum, dass Bilder etwas dazu geben, sich öffnen und nicht eng führen auf eine Bedeutung. Das gilt auch für die drei Autos, die wir in sehr unterschiedlichen Tageszeiten und an unterschiedlichen Orten gefilmt haben: Sie verändern je nach Kontext absolut ihre Bedeutung. Am Anfang sind sie eher die sich Weg bahnen- den, fast aggressiven Dampfwalzen des Finanzsystems, und am Ende hat man plötzlich das Gefühl, sie sind durchlässig. Kurz vor dem Tod von Herrhausen wissen wir, dass es nur ein symbolischer Schutz ist – da könnten auch fünf Autos fahren –, und deswegen ist das, was mich viel mehr interessiert als das Symbol oder die Reduktion, eine Bedeu-

tung, die auch in der vermeintlichen Wiederholung eine Aufladung erfährt, also eine Vieldeutigkeit, eine Ambiguität des Bildes, dass das, was davorsteht, und das, was danach kommt, jeweils in einem neuen Bedeutungskontext steht« (Interview, 01.06.2018: 436). Nicht der einzelne Inhalt, sondern der prozessuale und ausdruckshafte Zusammenhang mit dem gestalterischen Kontext erzeugt für Veiel also das Bild, das sich in diesem Moment mit »Bedeutung« auflädt, also über sich hinausweist.¹³ An dem Flug über den Main in der allerersten Einstellung, dem Drehkreuz in der Eingangshalle der Deutschen Bank, an der Aufnahme vom Autowrack Herrhausens und an anderen Sequenzen konnte schon deutlich werden, in welchem Sinne diese Bilder als symbolisch aufgefasst werden können. Veuels Bildfindungen haben immer wieder den Charakter äußerst verdichteter, im sinnlichen Material allgemeine Zusammenhänge vermittelnder Bildkristallisationen.

Solche »Symbole« durchziehen den ganzen Film, sodass dieser einen über seine Einzelmotive hinausgehenden mnemischen Charakter erhält, der den Zuschauer immer wieder in die Wahrnehmung historischer Entwicklung involviert.

Der Puppenkopf Unter den Aufnahmen des Spanienurlaubs der Familie Grams gibt es eine Einstellung, die von größter Symbolik ist und weit über ihre spezielle Position im Film hinaus auf diesen ausstrahlt. Auf die bereits erwähnte Szene, in der auf einer pathologischen Station ein Sarg aus dem Bild geschoben wird, folgt mit hartem Schnitt die private Super 8-Passage der Grams an der Küste, in der man Wolfgang als jungen Mann im Sand liegend sieht, sich erhebend, Frisbee spielend etc. Das Sarg-Motiv spielt unmittelbar auf den zuvor geschilderten Tod von Grams an, direkt im Anschluss erhebt sich dieser, bewegt sich heiter und frei in einer sonnenbeschienenen Strandlandschaft und ist voller Unbekümmertheit und Freude beim Spiel zwischen den Dünen. Mitten in diese Bilder hinein wird die Aufnahme eines hohlen, weißen Puppenkopfes montiert (0.07.12), der mit Sand gefüllt ist und den Wolfgang oder sein Bruder langsam nach vorne kippt, bis der Sand aus den Augen des Kopfes rieselt. Nikolas Fischer deutet dieses Bild als ein Weinen, das schon auf das spätere Schicksal Grams' vorausweist: »Ein fast schon ›sprechendes‹, die Zukunft ›vorhersehendes‹ Bild ist es, wenn Wolfgang Grams einer traurig blickenden Keramik-Puppenfigur Sand aus den Augen laufen lässt, als würde diese weinen. Noch grämt Grams sich nicht, später aber wird er einen Punkt erreichen, an dem er mit dieser ›Maske‹ vergleichbar ist: Als RAF-Terrorist im Untergrund

13 In dem zitierten Interview gibt Andres Veiel ein plastisches Beispiel für einen solchen Bildbegriff: »In den *Überlebenden* gibt es z.B. diesen Schottland-Komplex. Da gehen wir in eine Landschaft hinein, und am Ende sagt der Lehrerkollege von Rudi: ›Er hatte überhaupt keinen Akzent, er hätte von überall kommen können und überall hingehen können.‹ Vorher hatte ich diese sehr offenen schottischen Landschaften und binde ihn damit an diesen Ort – zumal erwähnt wird, dass er oft draußen war –, aber gleichzeitig löse ich ihn wiederum von diesem Ort und mache diesen vermeintlich provinziellen, verlorenen Hänfling aus seinem Stuttgarter Vorort, Sohn eines Gemüsehändlers, zu einem Weltbürger« (Interview, 01.06.2018: 408). Die akzentfreie Sprache und die Weite der schottischen Landschaft verbinden sich hier zu einem gemeinsamen Gestus und beleuchten qualitativ Rudis »Weltbürgertum« – der im Kontrast zu seiner atmosphärisch engen Herkunft wiederum ein Spannungsverhältnis eröffnet, das die Bilder unabgeschlossen macht und ein aktives Verstehen anregt, statt auf eine definierte »Aussage« zu verweisen.

wird er sich von dem Bild entfernen, welches wir eben noch von dem am Strand spielenden jungen Mann bekommen haben. Er wird maskiert sein – und zwar nicht nur bei den Aktionen für die RAF, bei denen er inkognito bleiben will« (N. Fischer 2009: 19f.). Fischer leitet diese Deutung bezeichnenderweise mit der Formulierung eines »sprechenden Bildes« ein, das über seinen momenthaften Zeithorizont hinausweist. Er hebt hier also den symbolischen Charakter dieser Aufnahme genauso hervor wie Sonja Czekaj, die mit dem Puppenkopf noch andere Konnotationen verbindet: »Diese Einstellung bildet einen Kontrast zu den so unbeschwert wirkenden übrigen, denn sie lässt Assoziationen zu einer Sanduhr und damit zum Verstreichen von Zeit zu, wirkt daher wie ein Vanitas-Motiv, das die ausgelassene Urlaubsatmosphäre fast wie einen ›Totentanz‹ erscheinen lässt. Mit dem leblosen, hohlen Puppenkopf kann die Assoziation zu Tod und Grauen verknüpft werden, die im Kontrast zur Unbeschwertheit und Lebendigkeit steht« (Czekaj 2015: 181). Die Aspekte ergänzen sich und unterstreichen eine gemeinsame Deutungsperspektive: Der Puppenkopf signalisiert im Moment des gegenwärtigen Glücks die Anwesenheit einer drohenden, mit Tränen, Scheitern, Schmerz und Tod verbundenen Zukunft. Nun ließen sich auch diese Bildmotive wieder sehr schnell als Allegorien deuten im Sinne rein emblematischer Konventionen der Zuordnung von weißem, leeren Kopf zum Totenschädel (siehe Czekajs Hinweis auf den ›Totentanz‹) oder der Maske zur biographischen Maskierung (der Puppenkopf »steht für« Grams' späteres Leben). Das filmische Bild ist aber nicht zu verwechseln mit einem einzelnen Standbild. Bei einer solchen Aufnahme würde der festgehaltene Bildgegenstand unweigerlich als visueller Stellvertreter für einen »eigentlich« gemeinten Sachverhalt fungieren. In Wirklichkeit ist das filmische Bild, wie sich gerade an der geschilderten Szene besonders deutlich zeigt, wesentlich komplexer: Der Bildinhalt – hier der Puppenkopf – ist selber nur der Bestandteil einer prozessualen Abfolge von Einstellungen, in deren Kontext er erst seine zeichenhafte »Aufladung« erhält. Wenn nicht zuvor der Sarg in Anspielung auf Grams' Tod gezeigt und dagegen die Strandszenen montiert worden wären, hätte gar kein Zusammenhang mit einer tragischen Zukunft und einer dazu kontrastierenden hoffnungsvollen Jugend hergestellt werden können und der Kopf sowie die »Tränen« aus Sand hätten nicht diesen zeitlichen Verweischarakter erhalten. Die Montage führt den Zuschauer sehr schroff an den Kontrast von Tod und Leben heran. Und nicht nur das: Andres Veiel betont im Audiokommentar, wie durch diese Bildabfolge Grams »aus dem Nichts heraus lebendig« werde (Veiel 2002b: 0.06.58). Es handelt sich also nicht nur um ein Nebeneinander der extremen Gegensätze von Leben und Tod, sondern um einen Prozess, der die eine Seite aus der anderen hervorheben lässt. Da es sich hier um eine Umkehrung der Chronologie handelt und die Strandaufnahmen natürlich vor dem viel späteren Tod erfolgt sind, ist dieses von Veiel angesprochene Lebendigwerden nicht auf Grams physisches Leben zu beziehen, sondern auf die Erinnerungsarbeit des Zuschauers, der Grams vorstellend wieder zum Leben erweckt. Veiel spricht angesichts dieser Montage von einer »Auferstehung« (ebd.), die sich letztlich in der Erinnerung des Rezipienten ereignet. Dazu gehören andere ästhetische Faktoren, die das »Bild« dieser Szene maßgeblich konstituieren. Die Super 8-Aufnahmen sind grobkörnig und verfremden damit die Bilder sehr stark – dies verhindert einen direkten abbildlichen Bezug auf eine aktuelle sinnliche Gegenwart: Es ist sofort klar, dass es sich bei diesen Bildern um archivierte Aufnahmen handelt, die weit in die Vergan-

genheit zurückreichen. Auch diese Materialität der Aufnahme ist an der Wirklichkeit des Puppenkopfbildes beteiligt, schafft zeitlichen Abstand und vermittelt den Eindruck einer aus der Versunkenheit aufsteigenden Erinnerung. Manche Sequenzen sind durch Zeitlupe verlangsamt, manche durch Zeitraffer beschleunigt, sodass auch dadurch die Bilder aus einem sukzessiven, realzeitlichen Bewegungsablauf herausgerissen werden und wie eigenständige, empfindungsmäßig aufgeladene Botschaften wirken, die sich in einem seelischen Innenraum abspielen und auch auf diesem Wege einen Erinnerungscharakter erlangen. Dazu passen auch die Einstellungsgrößen der Strandaufnahmen, die das Puppenbild einrahmen: Das Gesicht von Wolfgang Grams wird sehr groß abgebildet, ebenso seine Füße auf dem Sand, und so betrachtet der Zuschauer die Vorgänge am Strand nicht aus einer distanzierten Beobachterperspektive, die das Geschehen in einen logischen Orts- und Ereigniszusammenhang einordnet, sondern die Aufnahmen verlieren diesen Kontext, verselbständigen sich und bilden ein derartiges Eigenleben, dass der Zuschauer sich empathisch mit der Person verbindet und sie sich von einem umgrenzten, der Vergangenheit angehörenden Vorstellungsinhalt in ein unmittelbar gegenwärtiges, mit dem Innenleben des Zuschauers verwobenen Wesen verwandelt. Wenn zugleich der Bewegungsgestus des Protagonisten darin besteht, dass er sich langsam aus der Waagerechte erhebt und aufrichtet, so greift das die Konnotation des direkt zuvor gezeigten Sarges auf und bildet eine Fortführung des Motivs in Richtung jener »Auferstehung«.

Auch die von Jan Tilman Schade komponierte Musik – eine an die Doors oder ähnliche Bands Ende der 60er/Anfang der 70er erinnernde, von Drums und elektrischer Orgel geprägte, offensiv drängende, dynamische Instrumentalkomposition, die den Ausdruck eines erzählerischen, fast religiös beschwörenden und schließlich expressiv aufbegehrenden Protestes annimmt – verstärkt die Stimmung einer historischen Zeit, die vergangen ist, aber jetzt wieder atmosphärisch zurückgerufen wird. Der ganze Kontext eines »summer of love«, eines auch in Deutschland gelebten Traumes von einer friedlichen, natürlichen, spontanen, politisch gerechten und kreativen Welt klingt an, wenn man diese Aufnahmen aus einem »schier endlosen Sommer, der wie das bildliche Symbol einer Lebensutopie der 68er aussieht« (Mahrenholz 2001a), wahrnimmt. »Lange Haare, lange Bärte und ein Blick, offen, ausgelassen, unsicher und ein bisschen rebellisch. [...] Es sind typische, vertraute Bilder für eine Jugend in diesen Jahren: Bilder, die von einer unbestimmten Sehnsucht sprechen« (Reinecke 2001).

Dieses vielfältige und differenzierte Geflecht von Inhalten, Materialität, Beschleunigung und Verlangsamung, Einstellungsgröße, Schnitt, prozessualer Sequenzabfolge und Musik erzeugt in seiner Ganzheit das Bild, welches insofern deutlich mehr ist als eine einzelne, zum allegorischen Zeichen erstarrte Metapher. Der Puppenkopf und seine Tränen aus Sand sind Teil der akustischen, visuellen, bewegungshaften und gedanklichen Signale, aus denen sich das eigentliche filmische Bild aufbaut. Dieses Bild ist sprachlich kaum mehr zu benennen, es lässt sich aber zumindest ansatzweise umschreiben als die Wahrnehmung einer sich zunehmend intensivierenden Begegnung mit der hinter Klischees, Urteilen und seinem physischen Ableben verborgenen Persönlichkeit Wolfgang Grams', dessen Biographie ein Licht wirft auf den Aufbruch der damaligen jungen Generation – mit den Qualitäten einer idealistischen Begeisterung,

zu der gleichzeitig aber auch die Gefährdung, die Möglichkeit des Scheiterns und der zerstörerischen Verzerrung gehört.

Es handelt sich um ein Erinnerungs-Bild, das der Film mit dieser Sequenz evoziert. Diese Erinnerung beschränkt sich nicht nur auf die äußere Existenz Wolfgang Grams', sondern sie ruft zugleich eine Wahrnehmung von dem Menschen auf, der er »eigentlich« hätte sein können, von den ursprünglichen, berechtigten Motiven und Intentio-nen seiner vielleicht nie wirklich zur Geltung gekommenen Individualität. Es ist wie ein positiver, zugleich aber schmerzhafter Schock, den der Zuschauer mit dem Schnitt von dem ins Dunkel geschobenen Sarg auf die privaten Strandbilder mit dem jungen Grams erlebt: Die verfestigten Vorstellungsbilder und Urteile über einen RAF-Terroristen, ei-nen abstoßenden, fanatischen Killer brechen schlagartig auf und man trifft erinnernd auf den Menschen, der hinter diesen Bildern vergessen worden war und der eigentlich ein ganz anderer war. Chris Homewood schreibt über *Black Box BRD*: »Making invisible layers of memory visible can be read as one of the central endeavours of Veiel's film« (Homewood 2008: 238), und er bezieht dieses Motiv direkt auf Veuels Bemühen, Wolfgang Grams aus dem Bild des auf Fahndungsplakaten fixierten terroristischen Ge-walttäters zu befreien und »sichtbar« zu machen (ebd.: 239f.).

Die atmosphärisch starken Assoziationen sehnsvoll undträumerisch erlebter Ideale, der geradezu unschuldig anmutenden spielerischen Zukunfts freude und der darin schon anwesenden Schatten späterer Ereignisse verdichten sich wie zu einem Substrat der damaligen geschichtlichen Bewegung. Das Erinnerungsbild hebt sich aus der empirischen Gegenwart heraus, greift zurück auf eine vergessene Vergangenheit und enthält bemerkenswerterweise zugleich eine Vordeutung auf die Zukunft – es ist selbst faktisch also zeitlos. Durch das Bild entsteht eine *Frage*: Warum konnte dieser Mensch zum Terroristen werden, wie konnten sich die Ideale seiner Zeit, die in ihm lebten, so radikal in ihr Gegenteil verkehren? Durch die Wahrnehmung des gesamten zeitlichen Bogens von der Jugend bis zum Tod, die in einem einzigen kurzen Moment des Aufeinanderprallens zweier gegensätzlicher Bilder zustande kommt, erlebt der Zu-schauer die ganze Wucht des Widerspruchs jener historischen Ereignisse. Die Frage, die dadurch entsteht, öffnet einen entscheidenden Zugang zu dem betrachteten ge-schichtlichen Zusammenhang.

Das Gartenhäuschen Charakteristische Beispiele für die Bildsprache in *Black Box BRD* fin-den sich nicht nur in entsprechenden Archivaufnahmen, sondern auch in den von Veiel durchgeführten Interviews. Hierzu gehören die Gespräche mit Gerd Böh vor seinem Gartenhäuschen. Gerd Böh war ein Freund und politischer Mitkämpfer von Wolfgang Grams, ohne ihm allerdings in den Untergrund zu folgen. In der letzten Interview-sequenz mit ihm steht er in einer sommerlich hellen Szenerie im Garten vor Blumen und einem Baum des Nachbargrundstücks, mit korrekter Frisur und in buntem Hemd und schildert eine Gesprächssituation mit seinem Freund: »Wenn ich z.B. so überlege, was wir diskutiert haben – was es z.B. bedeutet, jemand zu erschießen, und dann hat der Gacks mal gesagt: da musst du dir vorstellen, du musst da nicht nur –, du musst in der Lage sein, jemanden mit der Hand zu erwürgen, nicht ihn von weitem zu erschießen oder so, das ist ..., du musst jemanden so hassen, dass du ihn mit der Hand erwürgen könntest« (1.11.31). Diese Äußerung wird dann aus dem Off weiterge-

führt, während man den Sprecher über exakt verlegte Bodenplatten an Blumenbeeten vorbei und durch einen Rosenbogen zu seinem akkurat gestrichenen Holzhäuschen gehen sieht und von außen durch die Scheibe mitverfolgt, wie er sich setzt, um in dem behaglich eingerichteten Inneren der Hütte etwas zu lesen. Böh konstatiert: »Also ich denke, ich wär' dazu nicht in der Lage. Ich hätte mir das zwar gewünscht, so sein zu können, aber ich, ich hätte das nicht gekonnt«. Draußen an der Holzwand hängt noch das Laken, das er seit damals aufbewahrt, für das Interview hervorgeholt und aufgespannt hat (1.06.26) und auf das in großen Zeilen mit der Hand geschrieben worden war: »Die Gefallenen leben/in unseren Kämpfen,/ihr Bild unauslöschbar/in die Träume und/Hoffnungen eingebannt/Im Kampf um Befreiung vereint/VENCEREMOS«.

Das Bild besteht hier wieder nicht aus einem einzelnen zeichenhaften Inhalt – weder die Sätze Böhs noch das Gartenhaus für sich sind besonders signifikant. Es ist die Verbindung, die das eigentliche Bild ausmacht: Die kompromisslose Radikalität und die Grausamkeit der ideologischen Aussagen Böhs stehen in einem extremen Widerspruch zu der kleinbürgerlichen, spießigen Gartenszenerie, die heute seinen Alltag prägt – die Idylle wird fragwürdig, die damaligen politischen Positionen unglaublich. Der Bildgehalt besteht in der Beleuchtung der Wirklichkeit eines Ideals: Wenn es nicht richtig verstanden und realisiert wird, verliert es seine Substanz, entleert sich und wird zu etwas Anderem – in diesem Fall zur Karikatur, im anderen Fall zur Gewalt. Wieder führt das Bild zu einer Frage: Wie kann ein Ideal Wirklichkeit werden?

Auch in dieser Szene ist ein umfassendes Spektrum filmischer Gestaltungsmittel am Aufbau des Bildes beteiligt. In direktem Gegensatz zu den Spanien-Aufnahmen wird hier auf verfremdende Effekte verzichtet: Das Tempo entspricht durchgehend der Echtheit, die Hütte und Böhls Äußerungen sind gestocheren scharf festgehalten und auch die Tonregie unterstreicht diesen Charakter einer präzisen Wiedergabe des äußeren Geschehens: Auf Musikeinspielungen oder zusätzliche Klangarrangements wird vollständig verzichtet, und angesichts der während der Schilderungen von Böh im Hintergrund hörbaren Geräusche wie Vogelgezwitscher, Blockflöte und Autos kann man hier fast schon von einem Hyperrealismus sprechen, in den Veiel diese Motive einbettet. Es wird sofort deutlich, dass dieser Realismus gewollt und Teil einer gezielten Inszenierung und nicht einer unreflektierten Abbildästhetik ist: Die Kontrastierung von Ort und geäußerten Motiven ist derartig ironisch zugespielt, dass es naheliegt, dass diese Umgebung das in dem Widerspruch aufbrechende Problem sichtbar machen und in diesem Sinne auch das Abgleiten der geträumten Idee in die banale »Wirklichkeit« unterstreichen soll. Indem der Zuschauer die Gegensätze aktiv aufeinander bezieht und atmosphärisch die realistischen visuellen und auditiven Signale damit verbindet, wird für ihn Böhs Auftritt im Garten zu einem Bild des Scheiterns am Ideal – das zugleich aber zu einer bewussten Reflexion darüber führen kann, wie solch ein Ideal zu aktualisieren und lebendig zu halten wäre.

»Leading to results« Aus den Passagen über Alfred Herrhausen sticht eine Sequenz hervor, in der er selber gar nicht gezeigt und dennoch indirekt durch eine symbolisch stark verdichtete Bildfolge charakterisiert wird. An die bereits zitierte Aussage des Aufsichtsratsvorsitzenden Hilmar Kopper, Herrhausen sei wie »ein jugendlicher Held, ein Siegfried« aufgetreten (0.36.45), werden Aufnahmen von den Vorbereitungen einer Jahres-

hauptversammlung der Deutschen Bank montiert (0.37.00). Man sieht ein Großaufgebot von Reinigungskräften, die den Boden saugen, ein großes Schild mit den Worten »to results« säubern, die auf der riesigen Bühne stehenden Tische und Computerbildschirme der Vorstandsmitglieder putzen. Der Bühnenbereich ist in ein leuchtendes Blau getaucht, an der Rückwand befindet sich eine überdimensionale Leinwand, ein Blick in den Saal zeigt tiefgestaffelte Stuhlreihen für das Publikum, langgezogene Emporen, Stahlträger mit Beleuchtungstechnik unter der Decke. Veiel unterlegt die Szene mit einer sehr dominanten Musik aus dramatisierenden Streicherklängen, die orchestral in schnellem, vorwärtsdrängendem Rhythmus den Eindruck eines dynamischen, fast getriebenen und vor allem bedeutenden Geschehens erzeugen. Die Schlusseinstellung nimmt diese Qualitäten auf und zeigt auf der gewaltigen Leinwand im Hintergrund nun das Motto der Bank: »Leistung« und »Leading to results«. Zwischen den beiden Formulierungen ist eine Balletttänzerin abgebildet, die in beeindruckender Höhe, kerzengerade und kopfüber auf der Fußspitze stehend das andere Bein exakt in vertikaler Linie in die Höhe streckt – eine fotografische Demonstration von Leistung.

Der Symbolcharakter der Szene ist unverkennbar: Sie besitzt keinerlei handlungslogische Notwendigkeit (die Versammlung selber wird z.B. gar nicht thematisiert), die Protagonisten sind noch nicht anwesend (Herrhausen ohnehin nicht, weil die Szene aktuell aufgenommen wurde und nicht dem Archivmaterial entstammt) – ihre Bedeutung ergibt sich also ausschließlich aus ihrer gestischen Ausdrucksqualität und darüber aus ihrer symbolischen Repräsentanzfunktion. Gerade weil sie keinen kausalen und inhaltlich notwendigen Zusammenhang mit dem Kontext hat, wird sie umgehend als Bild gelesen. Die in den Aufnahmen enthaltenen qualitativen Gesten werden zum Träger der Bildbedeutung: Die übersteigerten Dimensionen des Raumes, die verklärende, transzendierende Wirkung des Blau, die siegesgewissen Text- und Bildparolen auf Schild und Leinwand, die ausgreifende Dynamik der Musik generieren ein Milieu der Macht, der globalen, aus den Grenzen der Alltäglichkeit und Provinzialität herausgehobenen Intention und Kompetenz, die die ängstlichen und regional beengten Nahperspektiven weit hinter sich lassen. In dieser Welt agiert Alfred Herrhausen, die Parole »leading to results« – auch wenn sie lange nach ihm formuliert wurde – signalisiert den Willen zur Leistung und die Selbstgewissheit des Erfolges, die auch Herrhausen eigen waren. Der filmisch dargestellte Ort wird nicht nur durch die gegenständlichen Signale, sondern zugleich durch den Rhythmus der Musik, die Semantik der formelhaften Werbesprache, die Dynamik der schnell und professionell agierenden Personen und die Bewegung der Kamerafahrt als Raum aufgebaut und charakterisiert. Gleichzeitig wird dieser zu einem seelischen Raum: Die Veranstaltungsvorbereitung sagt am Ende viel mehr über Herrhausen und seinen Lebenshintergrund aus als eine handlungslogisch motivierte, Informationen abarbeitende biographische Darstellung. Obwohl diese Aufnahmen eigentlich abbilden (es wird dokumentarisch ein Vorgang innerhalb der originalen Örtlichkeit und mit dem tatsächlichen Personal abgefilmt), sind sie letztlich inszeniert: Veiel hatte mit seinem Team 20 Minuten Zeit, in dem Saal zu filmen und instruierte die Mitarbeiter der Reinigungsfirma zu einer »Choreographie« ihrer Putzaktion (Veiel 2002b: 0.37.09). Wieder wird ein klassisch deskriptiver, dokumentarischer Darstellungsprozess gewählt, aber gleichzeitig »fiktional« bearbeitet, sodass sich das Bild aus einer doppelten Qualität zusammensetzt: Es ist Ergebnis eines produktiven Eingriffs,

und trotzdem schließt es eine abbildhafte Wiedergabe faktischer Vorgänge mit ein. Der inszenatorische Eingriff erfindet also nicht, sondern erhebt den empirischen Vorgang zum Bild, indem er dessen eigene Symbolhaftigkeit herauspräpariert: Das Szenario ist selber schon so zeichenhaft, dass es mit Ausnahme eines leichten Eingriffes nur abgebildet werden braucht, um Symbol zu werden. Die Aufnahmen erzeugen damit nicht nur ein Stimmungsbild, das z.B. den Berufsalltag Herrhausens illustriert, sondern sie bieten dem Zuschauer Deutungen der Mechanismen und Antriebskräfte der sich in solch einer Veranstaltung abspiegelnden wirtschaftlichen und politischen Welt an.

Die Fahrt Am Ende des Films entwickelt Andres Veiel eine Bildästhetik, die noch einmal stark verfremdend vorgeht und einen Höhepunkt dokumentarischer Inszenierung bildet. Er lässt die Fahrt der Eltern Wolfgang Grams' zu ihrem letzten Treffen mit ihm nicht nur durch die Interviewaufnahmen erzählen, sondern verbindet diese mit den bereits angesprochenen grobkörnigen Schwarzweiß-Aufnahmen, die unlokalisierbare Autolichter im Dunkel der Nacht (1.34.14), Stromleitungen (1.34.32) und Gleise (1.36.42) zeigen. Sie erzeugen den Eindruck, als seien es Wahrnehmungen der Eltern beim Blick aus dem Auto- bzw. Zugfenster. Die Aufnahmen unterscheiden sich insofern von bisherigen ähnlichen Sequenzen, als dass es einerseits keine Archivaufnahmen sind, andererseits aber auch nicht die grobkörnigen Schwarzweiß-Bilder der Deutschen Bank oder des Gefängnistrikates, in denen eine statische Außen- oder Innenarchitektur abgebildet wird. Vielmehr vermitteln sie eine Art Bewegungs- oder Handlungsvorgang – ohne wiederum den verschiedenen Reenactments im Film zu entsprechen, die immer eine größere »Spielhandlung« umfassen. Gezeigt wird nur, wie Lichter auf schwarzem Grund hin und her schwirren, wie – jetzt am Tage – der Blick im Tempo eines Zuges über Schienen dahingleitet und wie im Aufblick erst drei, dann zwei Stromleitungen parallel in diagonaler Richtung sich vor dem Himmel abheben. Diese Aufnahmen bilden also nicht einen für den biographischen oder historischen Ereigniszusammenhang relevanten Inhalt ab, sondern sind rein fiktive Zusätze zu dem inhaltlichen Geschehen, die außerdem durch ihre Materialität und durch den engen Ausschnitt, der sie aus dem gegenständlichen Kontext herausreißt, verfremdet sind und eine eigene abstrakte Bildstruktur erzeugen: Lichtpunkte auf Schwarz, Linien in Parallelogrammen.

Es war schon erörtert worden, inwiefern eine allegorische Deutung der Parallelität der Linien zu kurz greift – vielmehr gilt es auch in diesen Sequenzen, die Zusammenführung mehrerer gestalterischer Faktoren ins Auge zu fassen, die erst den eigentlich Bildgehalt ausmacht. In allen drei Fällen ist für die Einstellung ein Bewegungsvorgang entscheidend, nämlich das hektische, ungeordnete Schwirren der Lichter, das schnelle Mitgehen mit den Gleisen und das Entlanggleiten an den Stromleitungen. Dieses erhält eine zielhafte, sich zusätzende Dynamik, indem man zuerst den Strommasten mit den Leitungen, dann nur noch die drei Leitungen vor dem Himmel und zuletzt zwei schwarze Linien vor grau-weißem Hintergrund sieht. Wieder ist nicht der fotografisch fixierte, gegenständliche Darstellungsinhalt das Bild, sondern die mit dem Inhalt verbundene Bewegungsfigur mit allen Aspekten, die schon genannt wurden. Die Sequenzen lassen den Eindruck einer Suchbewegung und eines Weges auf ein nicht klar und sicher zu fassendes, halb verborgenes Ziel hin entstehen. Es werden Zeitprozesse wahrnehmbar gemacht: Die Aufnahmen dehnen den Weg der Eltern zum Sohn aus, so-

dass die Distanz, die die Eltern auch seelisch zurücklegen und überwinden, als solche erfahrbar wird und nicht nur logisch anhand der aus dem Off eingespielten Äußerung der Mutter (1.34.01). Die Bewegung zum Sohn verinnerlicht sich also, und da außerdem durch die verfremdeten, grobkörnigen Schwarzweiß-Aufnahmen wie schon in den Super 8-Sequenzen die Bilder wie aus einer fremden, entfernten Welt herüberzuklingen scheinen, entsteht der Eindruck einer seelischen Annäherung an den unsichtbar gewordenen Wolfgang Grams, also einer Erinnerung.

Sonja Czekaj konstatiert, die Kamera suggeriere hier »eine subjektive Perspektive und es entsteht die Wirkung, als döse eine imaginäre Filmfigur, deren Blick die Kamera einnimmt, ein« (Czekaj 2015: 199). Tatsächlich entsteht durch die Bilder, die durch ihre Materialität so ungreifbar werden und sich in den genannten Momenten nicht auf einen konkreten, für den Ablauf der Ereignisse wesentlichen Inhalt richten, das Erlebnis einer bewusstseinsmäßigen Zwischenwelt, die einen träumerischen Charakter annimmt. Die Mutter äußert selber, wie es ihr im Anblick ihres Sohnes und seiner Partnerin vorgekommen sei, als würde sie träumen (1.34.46), und auch für den Zuschauer entsteht eine Bilderwelt, die merkwürdig zwischen Kenntnisnahme der faktischen Ereignisse und atmosphärisch-assoziativen Eindrücken seelischer Art wie Ahnung, Interesse, Sorge u.a. changiert. Das liegt wesentlich daran, dass der Film hier handlungslogisch die Grenzen zwischen den empirischen Vorgängen verwischt und die Reise der Eltern zu ihrem Sohn, Grams' spätere Fahrt nach Bad Kleinen und die Annäherung des Zuschauers an die Vorgänge in Bad Kleinen ineinanderschiebt: Die Aufnahmen suggerieren, dass die Eltern mit dem Zug gefahren sind (direkt an die Aufnahmen aus dem Auto werden die Innenaufnahmen im Zug montiert [1.34.18], später ist von einem Bus die Rede [1.36.26]), was in den Schilderungen vorher und nachher aber anders dargestellt wird – außerdem hat sich die Familie ja nicht in Bad Kleinen getroffen. Unmerklich wird die Reise der Eltern zur Fahrt Wolfgang's, beides zusammen aber letztlich zum Weg des Zuschauers zu den vergangenen Ereignissen. Wolfgang Grams ist auf Gleis 4 hochgestiegen, bevor der Schusswechsel einsetzte, und nicht auf dem Gleis mit dem Zug eingefahren. Wenn man nach einem quietschenden Bremsen des Zuges die Sprecherin mit den Worten hört: »Auf Gleis 4 willkommen in Bad Kleinen«, dann ist das die Zuschauerperspektive und nicht die Perspektive Grams'. Der Tod Wolfgang Grams', der Abschied von den Eltern und die Erinnerung des Zuschauers werden synthetisch in eins gesetzt und zu der Imagination des historischen Momentes verdichtet.

Weitere Beispiele Entscheidend für die Wirkung der Bildästhetik in *Black Box BRD* ist, dass sich ihr symbolischer Charakter nicht auf einzelne herausragende »Schlüsselbilder« beschränkt, sondern sich kontinuierlich in unterschiedlichsten Einstellungen geltend macht. Die bisher angeführten Beispiele seien insofern skizzenhaft durch einige andere ergänzt.

So wird z.B. nach den Bildern von der Gefangennahme Andreas Baaders und Holger Meins' und nach den Schilderungen Gerd Böhs von deren Haftbedingungen das alte Preungesheimer Untersuchungsgefängnis gezeigt (0.39.06), ohne allerdings den Ort zu nennen und genauere Informationen hinzuzufügen. Der enge Bildausschnitt konzentriert die Einstellungen auf die rein architektonischen Strukturen des Gefängnisses, gefilmt werden sie mit einer »ganz bewusst mit Schwarzweiß und mit diesem

alten Super 8-Material« arbeitenden Aufnahmetechnik (Veiel 2002b: 0.39.09). Ergänzt werden die Bilder an späterer Stelle von farbigen und scharf konturierten, aber dämmrig-abendlichen, von riesigen Betonfluchten beherrschten Einstellungen (0.59.46). Die hierbei entstehenden Eindrücke werden noch gesteigert durch das Geräusch des Klopfens an Rohre, mit dem sich die Häftlinge verständigen. Die fast surreal anmutende, festungsartige und kalte Monumentalarchitektur und ihre gewalttätig abweisende Un-durchdringlichkeit werden auf diese Weise zu einer Manifestation des autoritären Reflexes auf den Protest der jungen Generation und bleiben nicht nur Illustration der damaligen Ereignisse.

Ganz anders ist eine Passage aufgebaut, die Grams' Agitation im Untergrund darstellt. Die Kamera nähert sich über den knirschenden Fahrweg an einer Gebäudewand entlang dem Bauernhof des Ehepaars Eisenach, mit dem Grams befreundet war und das dieser – allerdings vergeblich – versuchte, für die Unterbringung eines Kampfgenossen zu gewinnen. Mit dem Knirschen des Bodens, dem Gackern der Gänse und Hühner, dem Zwitschern der Vögel, dem Plätschern des Baches, den Stimmen von spielenden Kindern u.v.m. wird ein enorm sinnlicher, realistischer Klangteppich aufgebaut, visuell prägen der helle Sonnenschein und das Grün der ländlichen Natur sowie die Idylle des Bauernhofs die Szenerie, und in diese Atmosphäre hinein fallen die Schilderungen von Irene und Albert Eisenach. Dann bewegt sich die Kamera wieder von dem Hof weg, sodass deutlich ist, dass mit der Kamerafahrt auf den Hof zu und wieder von ihm weg der Zuschauer die äußere und innere Bewegung Wolfgang Grams' auf seine Freunde zu und den Abschied von ihnen mitvollzieht – der kurze Kontakt mit der früheren Welt der Freunde und das schmerzliche endgültige Abtauchen in die Unsichtbarkeit und Isolation werden vom Zuschauer durchlebt. Nikolas Fischer stellt fest: »Der Zuschauer bekommt das Gefühl vermittelt, *als Wolfgang Grams aus dem Wagenfenster zu schauen und sich heimlich heranzuschleichen*. [...] Auf diese Weise erzählt der Regisseur unaufdringlich die Abgelegenheit des Hofes und vermittelt implizit, warum Wolfgang Grams sich trauen konnte hier aufzutauchen« (N. Fischer 2009: 105). Die Szene weist über diese Bezüge aber noch deutlich hinaus: In ihrer bewusst akzentuierten sinnlichen Intensität, ihrer Lebendigkeit und Natürlichkeit kennzeichnet sie den Hof als eine Gegenwelt zu der zerstörerischen, dunklen und mental erstarrten Welt des terroristischen Freundes – eine Gegenwelt, die auch einen politischen Kommentar zum Weg von der 68er-Protestkultur in die RAF impliziert. Nicht nur durch die inhaltlichen Äußerungen der Eisenachs, sondern auch durch die Bildsignale der Sequenz wird der politischen Radikalisierung im Sinne der Linksterroristen eine Alternative zur Seite gestellt, die auch eine erhebliche aus '68 hervorgegangene gesellschaftliche Strömung ausmacht: eine gewaltfreie, ökologisch orientierte Szene, die sich bis in die Gründung der »Grünen« hinein erstreckte. Auch dieser Aspekt wird aber nicht äußerlich durch irgendeine entsprechende politische Emblematik illustriert, sondern substanziell im Sinne einer ästhetischen Charakterisierung der Qualitäten von produktiver Lebensgestaltung, sozialer Initiative, pflegendem Umgang mit der Natur usw. ausgeführt. Die atmosphärische Intensität der Aufnahmen, die Ton-, Licht- und Farbregie wirken fast wie eine erste fragmentarische Antwort auf die Suchbewegungen einer historischen Umbruchssituation – nicht als parteipolitisches oder ökologisches Programm, sondern als ästhetisch vermittelte Erfahrung.

IV.2.2.5.2. Der Umgang mit dem Archivmaterial

Zum Kernbestand der dokumentarischen Aufarbeitung von Geschichte im Film gehört die Auseinandersetzung mit den Materialbeständen in den Archiven und den Methoden ihrer Erschließung. Das Archiv ist seit der Entstehung des historistischen Wissenschaftsparadigmas der Inbegriff von wissenschaftlicher Erkenntnisfundierung schlechthin – programmatisch zugespitzt in Mommsens bereits zitierter Formel: »Es ist die Grundlegung der historischen Wissenschaft, dass die Archive der Vergangenheit geordnet werden« (Mommsen 1905: 37). Der Dokumentarfilm bedient sich notwendig der materiellen Spuren der Vergangenheit, die sich bis in die Gegenwart erhalten haben. Das archivierte Dokument verbürgt die Vergegenwärtigung bereits vergangener Zeiten, bildet also die Voraussetzung von Erinnerung.

Wie diese Aktualisierungsvorgänge allerdings aufzufassen und epistemologisch zu bewerten sind, unterliegt einer inzwischen lange währenden und komplexen Diskussion. Seit dem Diktum Mommsens aus dem Jahre 1858 ist dessen optimistische Erwartung einer unbestreitbaren Objektivität und Aussagefähigkeit von Archivalien nachhaltig desillusioniert worden. Mit der in Kap. III.1.3. dargestellten konstruktivistischen Wende in den 70er und 80er Jahren hat sich auch der Archivbegriff grundlegend gewandelt. Seitdem Michel Foucault 1969 in seiner *Archäologie des Wissens* den Abschied von der positivistischen Auffassung, das Archiv sei eine Aufbewahrung von Texten und materiellen Spuren, ausgerufen hatte und stattdessen vom Archiv als einem »Spiel der Regeln« im Sinne eines »Gesetz[es] dessen, was gesagt werden kann« sprach, das ein »System der Formation und Transformation der Aussagen« hervorbringe (Foucault 2001: 902; 1994: 188), nicht aber »objektive« Gegenstände, war die Substanzialität des »Dokuments« in Frage gestellt (siehe Blümlinger 2003: 83f.). Andreas Schelske benennt den Anlass für den veränderten Archiv-Begriff: »Archive, die Material speichern, [müssen] gelesen und interpretiert werden, wenn ihr Inhalt in ein Gedächtnis zurück gerufen werden soll« (Schelske 2004: 61). Mommsen hat diesen Sachverhalt vollständig ausgeblendet: Die Grundlegung einer Wissenschaft kann nicht ein materieller Gegenstand sein, sondern die Interpretationsleistung, die aus den gesichtspunktlosen Beobachtungsinhalten erst Strukturen und Zusammenhänge schafft. Schon die Kriterien der Auswahl von Archivalien setzen Entscheidungen voraus, was bewahrenswert ist und was nicht – ein höchst individueller Vorgang, der ohne ein urteilendes Subjekt nicht durchführbar ist. Bereits in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts betrug der Anteil des Aufhebenswerten nur noch 1 % des Gesamtvolumens der zunächst untersuchten potenziellen Archivinhalte (Franz 1974: 75). Aussonderungsprinzipien und Wertmaßstäbe verändern sich ständig, die Kassation von Archivalien kann sich aus der Sicht späterer Zeiten als irreparabler Fehler darstellen. Außerdem wohnt den Dokumenten ohnehin das Maniko inne, fragmentarisch zu bleiben und nie den vollen Umfang der Zeit, aus der sie stammen, repräsentieren zu können – »deshalb sind Archive nicht nur Orte der Informationsbestände, sondern ebenso sehr Orte der Informationslücken« (A. Assmann 2009: 346). Diese Lücken müssen – so Oliver Mayer – zwangsläufig »blinde Flecken im historischen Bewusstsein der Zukunft hinterlassen«, sodass »das unverfälschte Heraufbeschwören des Vergangenen aus dem Fundus des Archivs zumindest als fragwürdig«

anzusehen ist.¹⁴ Das Archiv ist also gerade nicht die sich von selbst verstehende Manifestation von Objektivität und Ordnung: »Die phantasmatische Totalität, die mitunter mit dem Archiv in Verbindung gebracht wird, zerfällt ihm [dem Forscher, A.B.] bei der konkreten Recherche oft zwischen den Fingern in verstreute Bruchstücke ohne erkennbare Kohärenz« (Mayer 2016: 33). Foucault verabsolutiert die Loslösung des Archivs von der Materie und setzt sich prinzipiell über die Tatsache der durch materielle Gegebenheiten geprägten Begrenzungen und Bahnungen von historischer Analyse hinweg – das berechtigte Moment in Mommsens Diktum und in den Ansätzen der empirischen Geschichtsschreibung, dass ohne eine gründliche Erschließung und Sicherung materieller Spuren auch keine Deutungsprozesse stattfinden können, wird hier übergangen. Trotzdem war die Wende in Richtung einer Neudefinierung des Archivs im Sinne der Akzentuierung der entscheidenden konstruktiven Interpretationsleistung im Archivierungsprozess unvermeidlich.

War das Archiv für das naive Verständnis ein physischer *Ort* zur Aufbewahrung von Dokumenten (z.B. in Bibliotheken oder Museen) und zugleich verbunden mit der Garantie einer unbezweifelbaren historischen Wahrheit, so geriet »dieses ›Versprechen‹ des Archivs auf unmittelbaren Zugang zur Vergangenheit« zunehmend ins Wanken (ebd.: 17) – der methodische Fokus verlagerte sich von dem institutionellen Ort auf den in ihm gespeicherten *Bestand* (ebd.: 22). Die interpretative Verantwortung rückte damit schon deutlicher in den Vordergrund: Der Bestand als ein wesentlich weniger statischer Gegenstand, der von konservatorischer Bearbeitung, Ordnung, Auswertung und Präsentation abhängt, macht bereits bewusster, dass der Archivar mit seiner Arbeit die Bedeutungshaltigkeit des Dokuments mitgestaltet. Es ist dann aus den geschilderten Gründen nur konsequent, wenn zuletzt auch der Bestand in seiner Abhängigkeit von den Deutungsmustern der ihn Bearbeitenden begriffen wurde und Jacques Derrida schließlich postuliert: »Die Archivierung bringt das Ereignis in gleichem Maße hervor, wie sie es aufzeichnet« (Derrida 1997: 35).

Die Filmgeschichte hat diesen Paradigmenwechsel im grundsätzlichen Verständnis von Bestimmung und Erschließung des Archivs umfassend mitvollzogen. In Kap. III war bereits dargelegt worden, wie im konventionellen Dokumentarfilm bei oft völligem Verzicht auf selbstreflexive Verfahren die Verwendung von Archivmaterial auf illustrative Funktionen reduziert oder als Beleg für die historische Tatsächlichkeit des Dargestellten herangezogen wird. Das Material wird dabei einer Erzählstruktur unterworfen, die sich nicht aus dem Gegenstand selbst herleitet, sondern einer Chronologie und Semantik folgt, die den an sich dispartaten und fragmentarischen Archivalien den Schein einer Kausalität und Sinnhaftigkeit verleihen. An repräsentativen Beispielen war gezeigt worden, wie sowohl in solchen Dokumentationen als auch in Kompilationsfilmen Strategien aufklärerischer Pädagogik zum Tragen kommen, ohne dass die jeweiligen moralischen Botschaften zwingend dem herangezogenen Archivmaterial inhärent wären. Christa Blümlinger weist darauf hin, dass bei diesem Ansatz den Einstellungen durch unterschiedliche Beglaubigungstechniken wie teleologische Orientierung,

¹⁴ Oliver Mayer: Chris Marker und das audiovisuelle Archiv, Karlsruhe 2016, S. 31f. Mayers Arbeit enthält eine profunde Zusammenfassung der Geschichte des Archivs und des aktuellen Forschungsstandes dazu, der die vorliegende Darstellung in einigen Teilen folgt.

Freeze Frames oder Zeitlupen in Verbindung mit dem »Begriffsapparat« eines erklärenden Kommentars ein narrativer Effekt und damit dem Material Sinn zugewiesen werde (Blümlinger 2003: 86). Andere Techniken nutzen die Verbindung von Spielfilm und historischem Material: »Meist erscheint das Material an markanten Stellen, insbesondere Beginn und/oder Ende sind dafür beliebt, indem sie als Rahmen gleich zur Einstimmung oder im Nachgang visuell beglaubigen, dass es sich um eine ›authentische‹ Geschichte handelt, die auf der historischen Realität basiert« (Mayer 2016: 125). Genauso können innerhalb des Films dokumentarische und fiktive Aufnahmen ineinander übergehen oder Archivbilder selbst zum Ausgangspunkt eines ganzen Spielfilms gemacht werden (z.B. in *JFK* von Oliver Stone, 1993; siehe Steinle 2007: 260). Insbesondere im Doku-Drama (siehe Kap. III.2.7.) wird dieser Effekt einer gegenseitigen Beglaubigung von Fiktion und Dokument nutzbar gemacht: Archivmaterial und Zeitzeugeninterviews werden mit nachgestellten Spielszenen kombiniert, um das historische Faktum anschaulich zu machen und ihm gleichzeitig die Aura des Authentischen zu sichern. Auch hier wird aber auf eine bewusste, selbstreflexive Thematisierung der Vermischung von Vergangenheit und Gegenwart, Archiv und Inszenierung verzichtet.

Eine Alternative zu diesen konventionellen Mustern der Archivverwendung war bereits an den ästhetischen Verfahren des Essayfilms aufgezeigt worden (siehe Kap. III.1.3). Durch die assoziative Struktur der Montage, den Verzicht auf teleologische Anordnung des Materials, die Betonung diskontinuierlicher, bisweilen aphoristischer Sequenzabfolgen, Verwendung scheinbar unbedeutenden »Ausschussmaterials« (das aus unterschiedlichen Archiven zusammengetragen wurde und sich nicht nur einer einzigen homogenen Sammlung verdankt), die mit Hilfe kontrastiver Montagen freigelegten Widersprüche, Integration äußerst heterogener Medien, Fokussierung auf vereinzelte Details u.a. emanzipiert diese Bildsprache des essayistischen »Archivkunstfilms« (Blümlinger 2003: 82) die historische Erinnerung von einer positivistischen Bindung an das »objektive«, empirische Dokument und von vereinheitlichten, moralisierenden Narrativen. Der Essayfilm schafft durch seine Kritik der unreflektierten Bildrezeption Distanz, die scheinbar unbezweifelbare Wiedergabe des archivalischen Dokuments wird als Inszenierung entlarvt – zugleich beansprucht dieser Ansatz, die Grundlage für ein tragfähiges Verfahren einer Aktualisierung von Archivalien zu schaffen. Indem die fragmentarischen, lückenhaften und unzusammenhängenden Dokumente hinsichtlich ihrer eigenen Materialität angeschaut werden, können sie eine ganz eigene Signifikanz entfalten. So verweist Christa Blümlinger z.B. auf die Wirkung alter privater Filmaufnahmen, deren Material »den Eindruck der Rätselhaftigkeit und Zufälligkeit, aber auch der Historizität der Aufnahme« verstärke, »kleinste Gesten [nehmen] ein symbolisches Ausmaß an« (ebd.: 92). Heinrich Kaulen sieht in diesen Ansätzen eine Form, »die auf starre Hierarchisierungen und Systematisierungen verzichtet und stattdessen eine dem Essay und dem Traktat nahestehende, gleichsam musikalische Darstellung favorisiert, die den Gehalt zwanglos aus der Interpolation gleichrangiger Bedeutungselemente hervortreten lässt und so die Achtung für das Besondere auch zum Formgesetz der eigenen Schreibweise erhebt« (Kaulen 2000: 650). In dem individuellen historischen Detail können sich in diesem Moment »symptomatische Gesten« mitteilen (Mayer 2016: 67). Walter Benjamin bezeichnete solch ein Einzelphänomen, von dem aus sich ein historischer Zusammenhang erschließt,

als »Monade« bzw. als »Kristall des Totalgeschehens« (Benjamin GS, Bd. V/1: 575), Buck-Morss spricht von »Urphänomenen« (Buck-Morss 2000: 15). Aktualisierung des Archivmaterials würde damit also heißen, nicht durch kausale, philosophische oder narrative Systematisierung einen Zusammenhang zwischen dem Relikt der Vergangenheit und der Gegenwart zu konstruieren, sondern sich wahrnehmend so in das einzelne Material zu vertiefen, dass seine ihm eigenen, spezifischen Qualitäten eine für den gegenwärtigen Rezipienten relevante Symptomatik erlangen.

Damit verbunden ist ein weiterer Aspekt essayistischer Aktualisierung des Archivmaterials: Indem die filmisch-ästhetische Formgebung auf eine Eingliederung des Materials in eine konstruierte, vereinheitlichende Ordnung – ob kausallogisch oder dramaturgisch – verzichtet und auf das Fragment und das Unzusammenhängende setzt, konfrontiert sie den Zuschauer mit der Aufgabe, selber das Material zu deuten und einem interpretativen Prozess zu unterziehen. Die filmische Aufarbeitung selbst und zugleich die Beteiligung des Zuschauers am Aktualisierungsprozess werden zum Gegenstand der Reflexion gemacht. Oliver Mayer betont insofern »die semantische Volatilität des Archivs«, »dessen Bedeutung erst im Vollzug aufscheint« (Mayer 2016: 51). »Wenn alles, was aus dem Archiv stammt, modelliert durch die Arbeit des Benutzers, dann wieder in das Archiv eingeht, um erneut aktiviert zu werden usw. – dann ist Archiv nicht nur als Thesaurus, als Ort, als Wunderkammer zu verstehen, sondern als Prozess« (Fohrmann 2002: 22).

Für ein Verständnis von Erinnerungsleistungen, die am Archivmaterial entstehen, ist die Beobachtung von wesentlicher Bedeutung, dass an solchen Aktualisierungsprozessen das aktive Verhältnis des Rezipienten zu allen drei Zeitdimensionen – Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft – beteiligt ist. Reinhart Koselleck hat bereits 1979 in seiner Studie *Vergangene Zukunft – Zur Semantik geschichtlicher Zeiten* herausgearbeitet, wie keine Vergangenheitsanalyse ohne einen Einfluss durch die Zukunft zustande kommt: Es sind die auf die Zukunft ausgerichteten Interessen und Intentionen, die den wissenschaftlichen Blick auf die Vergangenheit leiten (Koselleck 1989: 191ff.) – und damit auch auf das Archiv: »Das ›Archivversprechen‹ auf Authentizität und historische Wahrhaftigkeit erhält durch den Zugriff der Gegenwart [...] erst seinen Sinn, da die Archivalie ohne die Aktivierung durch aktuelle Nutzungen tote Archivmasse ohne Bezug zur gegenwärtigen soziokulturellen Sphäre bleibt. [...] Jeder Zugriff auf das Archiv geschieht interessegeleitet und mit einer spezifischen Fragestellung, manchmal auch mit einer bereits feststehenden Zielsetzung« (Mayer 2016: 48). Nutzung, Interesse, Fragen und Zielsetzungen sind auf die Zukunft gerichtete bzw. sich aus ihr herleitende Antriebe oder Haltungen des Menschen und so formuliert Jacques Derrida konsequent: »Der Archivar produziert Archivarisches, deshalb wird das Archiv niemals abgeschlossen sein. Es ist von der Zukunft her geöffnet« (Derrida 1997: 123). Archivar und Archivnutzer verschmelzen in dem aus der Zukunft motivierten Prozess, durch den dem Archiv Bedeutung zugeschrieben wird.

Diese methodische Perspektive schützt allerdings keineswegs davor, erneut in theologische Deutungs- und Erzählmuster zu verfallen: Ein aus der Gegenwart bzw. Zukunft hergeleitetes Interesse ist immer in der Gefahr, das archivalische Material unter den Prämissen heutiger Begriffe zu behandeln und damit ahistorisch zu verfahren. Der Grat zwischen einer durch gegenwärtige Fragen motivierten historischen Reflexi-

on und einer Projektion der Gegenwart auf die Vergangenheit ist hauchdünn – nur die Prüfung des jeweils vorliegenden filmischen Beispiels kann erweisen, ob das aktuelle Interesse zu einer Nivellierung von Vergangenheit führt oder zu einer historischen Untersuchung, die ihren Zugriff einer gegenwärtigen Frage verdankt, diese aber gerade durch eine *Hervorhebung* des zeitlichen Abstands des Archivmaterials zur Gegenwart beantwortet. Oliver Mayer weist in seiner Arbeit auf die elementare Schwierigkeit einer »bereits feststehenden Zielsetzung, die im Archiv lediglich Illustrationsmaterial für eine gedanklich schon fixierte These sucht«, hin (Mayer 2016: 48) und grenzt davon einen Umgang mit den Archivartefakten ab, der in ihnen selbst die Leitgesichtspunkte der Aktualisierung sucht: »Die neuen Lesarten, denen man Archivmaterial zuführen kann, sind nicht unbegrenzt und vollkommen beliebig. Vielmehr muss die dabei aktualisierte Bedeutung bereits latent im Ausgangsmaterial angelegt sein – auch wenn sie nicht immer ohne weiteres erkennbar ist« (ebd.: 51). In diesem Sinne würde es also bei einem Prozess ästhetischer Aktualisierung des Archivs um durch gegenwärtige Anlässe motivierte Erkundungen gehen, die den eigenen Reflexionsprozess zum Gegenstand ihrer Untersuchung machen und gerade deshalb statt unbemerkt Gegenwartsprojektionen zu unterliegen die latent im Material angelegten Spuren der Vergangenheit aufzusuchen, *durch* ihre Motivation und entsprechende Methodik das Archiv öffnen und eine produktive Analyse des Vergangenen ermöglichen.

Analyse Der Anteil des Archivmaterials in *Black Box BRD* beträgt knapp 21 % der gesamten Filmlänge. Damit ist bereits deutlich, dass Andres Veiel z.B. im Unterschied zu einigen essayistischen Produktionen, die vollständig aus Archivalien montiert sind, aber auch zum klassischen Kompilationsfilm diesem Material einen erheblichen interpretatorischen Rahmen beigibt, der nicht nur die Dokumente sich gegenseitig kommentieren lässt, sondern durch Interviews, Reenactments, aktuelle Aufnahmen von Orten und Landschaften einen ausgeprägten Deutungshintergrund schafft. Veiel wählt das Archivmaterial sehr konzentriert und auf das jeweilige inhaltliche Darstellungsmotiv bezogen aus. Er verwendet private Super 8-Aufnahmen genauso wie berühmte, ikonenhafte Sequenzen bundesrepublikanischer Geschichte: die Verhaftung von Baader und Meins; Dutschke und Schily an dessen Grab; Straßenschlachten; Auftritte Schmidts und Kohls. Fotos aus dem Privatbestand der Familie Grams und Herrhausen werden genauso einbezogen wie das Fahndungsfoto von Grams oder die Aufnahmen von Herrhausens Autowrack und vom ermordeten Hanns-Martin Schleyer. Es gibt kein grundsätzliches Prinzip, nach dem die Materialien eingesetzt werden, sondern jedes Dokument erfährt eine eigene Aktualisierungsstrategie, die von den in ihm enthaltenen Bildstrukturen und dem darstellerischen Kontext abhängig sind – insgesamt aber in einen dezidierten Narrationsprozess einbezogen werden.

Bereits die erste Einblendung eines Archivartefakts signalisiert, welchen Weg Andres Veiel bei dem Versuch, dokumentarisches Material zu aktualisieren, einschlägt: Nach den Schilderungen von Traudl Herrhausen über den morgendlichen Abschied von ihrem Mann, das Explosionsgeräusch und ihren sofortigen Aufbruch zu dem Unglücksort wird die Aufnahme des zerfetzten Wagens Herrhausens gezeigt. Bei der Untersuchung der Exposition von *Black Box BRD* wurde bereits herausgearbeitet, wie subtil Veiel diese Bilder in seinen Film integriert. Durch die enorme Symbolhaftigkeit des

Bildes, die Slow Motion, das allmähliche Heranzoomen an das Wrack, die unterlegten Geräusche bei gleichzeitiger ausgeprägter Stille entsteht ein zweifacher Prozess: Der Zuschauer wird zu einem gründlichen Beobachtungsvorgang veranlasst, dem Zeit zur Erfassung wesentlicher Details und für eigene Gedanken gelassen wird, und zugleich wird der Betrachtungsgegenstand derartig verfremdet, dass ein Bewusstsein für diesen Anschauungs- und Reflexionsprozess selber angeregt wird. Die Aufnahme wird nicht zur schnellen Illustration eines Sachverhalts oder einer Aussage herangezogen, sondern es wird vom ersten Moment an bewusst gemacht, dass nun ein komplexer, aktiver Aneignungsvorgang mit dem Blick auf die Archivalie einsetzt. Verlangsamung, Geräusch und Annäherungsbewegung verinnerlichen die Wahrnehmung und weisen den Zuschauer darauf hin, dass hier der Versuch unternommen wird, einen qualitativen, atmosphärischen Beobachtungsstandpunkt einzunehmen und – unterstützt durch den Kommentar der Witwe (also nicht eines allwissenden Erzählers) und die Zeichenhaftigkeit des Bildes – eine analytische Deutungstätigkeit anzustoßen, also einen Hintergrund des empirischen Faktums zu eröffnen.

Ganz in diesem Sinne ist auch der zweite Zugriff auf ein Archivbild realisiert: ein Standfoto von dem Gesicht Alfred Herrhausens, der offen und freudig im Halbprofil in die Kamera lächelt und den Zuschauer dabei direkt anschaut (0.04.44). Die Aufnahme wird fünf Sekunden lang stehen gelassen und verzichtet auf jeglichen Ton – auch hier wird dem Zuschauer Zeit und konzentrierte Stille für eine intensive, ungestörte Betrachtung des Bildes gegeben, sodass möglich wird, sich für einen Moment in die Gesichtszüge und Mimik dieses Menschen einzuleben, die Eindrücke nachwirken zu lassen und sie reflektieren zu können. Durch die für eine filmische Darstellung ungewöhnliche Länge des Tonverzichts, durch die fehlende Bewegung sowie den direkt auf den Zuschauer gerichteten Blick Herrhausens wird der Rezipient deutlich auf sich selbst zurückgeworfen, wird sich seiner Aneignungstätigkeit bewusst und angeregt zu einer aktiven Auseinandersetzung mit dem Dokument. Ein Bewusstsein für den Rezeptionsprozess wird hier nicht als »Entlarvung« fragwürdiger Bildklischees verstanden – die Selbstreflexion führt nicht zu einer Distanzierung vom Bild, sondern zu einer Vertiefung des Umgangs mit ihm: Das Wrack erscheint nicht mehr nur als sensationelle Illustration von Terrorismus, sondern tritt sozusagen über seine abbildhaften Ränder hinaus und erweitert sich zur Wahrnehmung globaler Zerstörungsmechanismen überhaupt, und das Foto Herrhausens intensiviert die bislang verbal vermittelten Eindrücke von seiner Persönlichkeit, weil man nun – eingebettet in die Stille der Einstellung – wie in einem Schluss- und Höhepunkt des Bildaufbaus seiner bislang unbekannten physischen Erscheinung visuell gewärtig wird.

So verfährt Veiel auch bei Fotos von Wolfgang Grams: Nachdem seine Mutter ausführlich geschildert hat, wie sich Wolfgang aus ideellen Gründen beim Roten Kreuz gebrauchte Kleidung kaufte, wird ein Foto von ihm aus jener Zeit eingebendet und acht Sekunden stehen gelassen (0.28.23) – der Zuschauer sieht in ein junges, rundliches, fast noch kindliches Gesicht mit rötlichem Kinnbart und es stellt sich schlagartig die Assoziation eines Mönches ein. Später wird an die Aufnahmen von der Beerdigung von Holger Meins und von Demonstrationen anlässlich seines Todes kommentarlos ein Foto von der Festnahme Grams' montiert (0.44.27). Beide Fotos werden nicht durch einführende Informationen erklärt. Sie sind mit acht bzw. sogar zehn Sekunden die

längsten Fotoeinstellungen im Film, sodass der Zuschauer zu intensiven Betrachtungen angeregt wird und eigene Bezüge herstellen kann. Wieder dienen die Aufnahmen also nicht zu einer Illustration des inhaltlich ausgeführten Sachverhalts, sondern verdichten die Wahrnehmung einer Individualität, und diese wird zum Zielpunkt – und nicht zum veranschaulichenden Darstellungsmittel – einer historischen Betrachtung. Durch das zweite Foto, das immerhin zehn Sekunden stehen bleibt, wird die in den Demonstrationsszenen noch allgemeine politische Situation plötzlich in ihren ganz konkreten menschlichen Konsequenzen ansichtig. Ein Beteiligter – Wolfgang Grams – wird verhaftet: Er wird eingeraumt von zwei Polizisten mit lederner Uniform und Helm, die Gewalttätigkeit des historischen Moments wird real und durch die Bekanntheit mit der verhafteten Person innerlich erfahrbar. Grams und die Polizisten schauen den Betrachter direkt an, sodass auch durch dieses Detail der Zuschauer wie zu einer Stellungnahme aufgefordert wird. Der Bildausschnitt des Fotos wird durch einen Schnitt verengt, Grams' Gesicht füllt das Bild vollständig aus und der Zuschauer bewegt sich wie suchend auf es zu und versetzt sich noch einmal stärker in seinen Ausdruck hinein. Die bewusste Auseinandersetzung mit dem dokumentarischen Material dient also auch hier nicht der kritischen Distanzierung, sondern einer Annäherung, um ein empathisches Verstehen der porträtierten Person möglich zu machen.

Trotzdem gibt es in *Black Box BRD* durchaus auch Momente der Selbstreflexivität, die dezidiert aus der Intention einer Entlarvung suggestiver Bildstrategien resultieren. Wenn z.B. der Ausschnitt aus der *Tagesschau*-Sendung vom 15.02.1987 präsentiert wird (1.14.15), der um Mitarbeit bei der Fahndung nach Wolfgang Grams und Birgit Hogefeld bittet, so konfrontiert diese Passage den Zuschauer mit einer geradezu absurdnen Bildfolge: Um zu veranschaulichen, wie Grams sich durch eine Veränderung der Frisur maskieren könnte, werden nacheinander über das ursprüngliche Foto drei Varianten möglicher Fingierung geschoben. So sieht man durch die Abfolge von krausem Lockenkopf, älterer Kurzhaarfrisur und seriös angelegtem Haar groteske Karikaturen des Gesichtes Grams' und erlebt unweigerlich die Unmöglichkeit, die – bei aller Notwendigkeit einer solchen Fahndungsmaßnahme – mit solch einer Bebilderung dem betreffenden Menschen gegenüber verbunden ist. Die Albernheit der fingierten Bilder wirkt wie eine Vergewaltigung des Dargestellten – zugleich entblößt sich aber auch die hilflose Naivität, die sich in einem solchen Aufruf verbirgt. Die *Tagesschau* wird als ein Inbegriff objektiver Autorität ironisiert – hier wird also aus der Perspektive einer gegenwärtigen Fragestellung heraus ein Archivinhalt aufgerufen, um die unreflektierte Bindung an die Bilder aufzulösen und sie einer Neubewertung zu unterziehen. Letztlich handelt es sich also um eine Problematisierung medial erzeugter Urteilsbildung.

Es ist sehr aufschlussreich, wie Andres Veiel im Einzelnen die Reflexion über die Aktualisierung von Archivmaterialien ausgestaltet. Schon die Einführung in die Biographie Wolfgang Grams' ist Ausdruck eines komplexen Verfahrens, das von vornehmerein den Zuschauer an der Bildgenerierung beteiligt und ihn auf seinen produktiven Anteil an diesem Vorgang hinweist. Bereits die Aufnahmen von der Probe eines Kinder- und Jugendorchesters (0.12.48) bereiten die filmische Begegnung mit Grams vor, indem akustisch und visuell die Atmosphäre aufgebaut wird, von der die Eltern dann gleich am Anfang sprechen, wenn sie von den musikalischen Anlagen ihres Sohnes berichten. Dann werden die Klavier spielende Mutter und – sehr doppeldeutig – das »Notenbuch

für Wolfgang« gezeigt, das Leopold Mozart für seinen Sohn angefertigt hat und das hier zugleich als Notenbuch für Wolfgang Grams präsentiert wird. Nach dem Hinweis der Mutter auf den Geigenunterricht des Sohnes wird das erste Foto vom übenden Zehnjährigen eingeblendet (o.14.47) – an dieser Stelle noch ganz illustrativ, weil das Bild einfach eine Bestätigung der inhaltlichen Information darstellt und einen eher flüchtigen Eindruck von dem Jungen vermittelt. Durch die Betonung des Vaters, der Musiklehrer habe Wolfgang eine aussichtsreiche Musikerlaufbahn prophezeit, und den Hinweis der Mutter, man habe ihm ein absolutes Gehör bestätigt, werden in Verbindung mit dem Mozart-Heft die visuellen Inhalte aber schon von Stellungnahmen durchsetzt, die sich ein Stück weit selbst kommentieren und unmerklich in Frage stellen (der deutlich wahrnehmbare Stolz der Eltern und ihre Hoffnungen klingen in den Äußerungen unmittelbar an). Das Geigenfoto bildet aber nur den Auftakt einer Bildreihe, die Wolfgang in verschiedenen Altersstufen zeigen, und in diese Aufnahmen hinein spricht der Vater und berichtet: »Es hat irgendwie im Alter von 16 Jahren instrumental irgendwie einen Knacks gegeben, und er hat gesagt: ›Nee, das mach ich nicht weiter‹ (o.14.55). In diesem Moment erst verklingt der letzte Ton des Klavierspiels seiner Frau, sodass diese ganze Passage inhaltlich und atmosphärisch zusammengebunden ist. Das erste Foto nach der Geigenaufnahme zeigt einen deutlich älteren, jugendlichen Wolfgang, selbstbewusst, aber doch noch »ordentlich« in weißem Hemd, und exakt mit dem Hinweis auf den »Knacks« sehen wir die Aufnahme von einem verwandelten Jugendlichen in poppigem, fast psychedelisch gemusterten Hemd mit E-Gitarre und Band-Postern an den Wänden. Für den aufmerksamen Zuschauer ist sofort evident, dass sich hier ein klassischer Akt jugendlicher Emanzipation vollzogen hat und sich in der etwas ratlosen Äußerung des Vaters dessen Schwierigkeiten aussprechen, damals adäquat – also mit Verständnis – zu reagieren. Damit wird im selben Moment der Kommentar zum dargestellten Archivmaterial relativiert und in seiner Subjektivität kenntlich gemacht, und letztlich übernimmt umgekehrt zugleich das Foto eine Kommentarfunktion gegenüber den Äußerungen des Vaters. Der Zuschauer bezieht nun also aktiv Bild und Kommentar aufeinander, relativiert die sprachlichen Botschaften und reflektiert zugleich das gesamte Verhältnis von jugendlichem Aufbruch, Verhältnis zu den Eltern, Kreativität, gesellschaftlicher Erwartung etc. Er entwickelt aus der Abfolge der drei Fotos und den akustischen und sprachlichen Signalen der Sequenz trotz aller Kürze der Darstellung ein differenziertes Bild von der jugendlichen Entwicklungssituation Wolfgangs.

Dem elterlichen Kommentar wird dann erst recht der Boden entzogen, wenn in der nächsten Szene Albert Eisenach zu Wort kommt, der berichtet, wie sein Freund regelmäßig von seinen Eltern – wahrscheinlich in erster Linie von seinem Vater – geschlagen wurde (o.15.07). Wieder ganz ohne Ton wird an diese Äußerungen das Foto eines schmalen, mit verschränkten Armen auf einer Bank sitzenden Wolfgang in weißem T-Shirt montiert (o.15.36), das einen gewissen Trotz und zugleich Ernst signalisiert. Ergänzt wird es noch einmal durch die bereits erwähnte Schilderung Eisenachs, sein Freund sei manchmal dann auch für 1-2 Tage in einer Gartenhütte abgetaucht, was bei der Mutter eine gewisse Panik ausgelöst habe. Wenn man daraufhin die Eltern beim Mittagessen beobachtet, hat sich das Verhältnis des Zuschauers zu ihren Darstellungen bereits deutlich verändert – ihm teilt sich unweigerlich die bürgerliche, enge Atmosphäre des Haushaltes mit (verstärkt durch den Hinweis auf die damalige feste Sitzordnung

am Tisch), und die Formulierung der Mutter: »Manches Mal kamen wir schon so ein bisschen in Streit und besonders Vater und Sohn » (0.16.37) bestätigt in ihrer Verharmlosung dann die Verkürzung der Sichtweise auf die damaligen familiären Auseinandersetzungen. Das Foto, das an dieser Stelle eingeblendet wird, wirkt insofern nun wie ein Kommentar und nicht wie eine Illustration: Wolfgang blickt – zum ersten Mal mit Bart ausgestattet – offensiv in die Kamera, die Augen und den leicht geöffneten Mund wie zu einer Stellungnahme ansetzend (0.16.40). In die Einstellung hinein begründet die Mutter die Konflikte mit der Tatsache, dass sie ja mit ihrem Mann als Flüchtlinge aus dem Osten gekommen und insofern froh gewesen seien, überhaupt Geld verdienen zu können. Dennoch habe ihr Sohn dieses Leben seines Vaters mit seinen ewigen Wiederholungen abgelehnt. Nach dem bereits erwähnten Hinweis Matthias Dittmers auf Grams' schauspielerische Talente und den anschließenden Super 8-Sequenzen auf dem Balkon und am Strand erfolgt die Schilderung Albert Eisenachs von den Premierenfeiern im Park und Wolfgangs eigenständigen Wegen und anschließend die Montage eines letzten Fotos in dieser ganzen Einstellungsreihe (0.19.24): Man sieht in ein lächelndes Gesicht, umrahmt von langen, aber korrekt in der Mitte gescheitelten Haaren und einem inzwischen dicken Vollbart, Wolfgang Grams trägt dabei ein Jackett, unter dem ein weißes Hemd sichtbar ist. Die Aufnahme strahlt eine große Ruhe und Ausgeglichenheit aus und wirkt wie das Dokument des Abschlusses einer langen Entwicklungsphase, die nun übergeht ins Erwachsenenalter und eine noch unbekannte Zukunft. Das Foto füllt durch sein Längsformat das filmische Bild nicht aus, sodass es eingefasst wird von einem großen schwarzen Hintergrund, und der neuerliche Verzicht auf Ton sowie die immanente Struktur des Bildes, das stärker als bei jedem vorangehenden Foto einer Porträtaufnahme entspricht, geben der Einstellung die Bedeutung einer resümierenden Charakterstudie. Wieder gibt es keinen inhaltlich-logischen Zusammenhang zwischen den sprachlichen Darstellungen und dem Bild – dieses steht ganz für sich und wird natürlich trotzdem vor dem Hintergrund der gesamten nachklingenden Passage zu Kindheit und Jugend des Protagonisten gelesen. Die fehlende inhaltliche Kausalverbindung, der fehlende Ton, die ungewöhnlich lange Einstellung, die es dem Zuschauer nicht erlaubt, sich sofort wieder von einem anderen Bildinhalt ablenken zu lassen, verhindern eine unreflektierte Rezeption der Aufnahme – stattdessen konzentriert sich die Aufmerksamkeit auf die Erscheinung Grams' und auf den darstellerischen Weg, den die Formulierung des Porträts bisher zurückgelegt hat. Erinnerungsgegenstand und – nur selbstreflexiv zu erfassender – Erinnerungsprozess werden gleichzeitig zur Anschauung gebracht. Interpretatorischer Hintergrund und die sinnliche Präsenz des einen Archivartefakts werden zusammengeführt und zu einer Synthese verschmolzen, die der Zuschauer selber leisten muss – sonst bleibt die Wahrnehmung des Fotos eine flüchtig-unverbindliche Zurkenntnisnahme einer visuellen Information. Die Relativierung des elterlichen Kommentars (ohne die Eltern zu diskreditieren, denn man wird Zeuge der keineswegs selbstverständlichen Bereitschaft, solche Dinge überhaupt zu artikulieren und einer Betrachtung – letztlich durch ein ganzes Filmpublikum! – zu unterziehen) in der charakterisierten Einstellungsabfolge befreit die eingeblendeten Fotos von einer scheinobjektiven Deutung durch eine erzählerische Autorität. Der Zuschauer wird darauf verwiesen, dass er die Fotos selber interpretieren muss, und nur er kann in ihrer Abfolge vom zehnjährigen Kind bis zum vollbärtigen jungen Erwachsenen durch ei-

nen synthetischen inneren Bildaufbau eine Entwicklungsfigur erkennen, sie in ihrem Verhältnis zu den zeitgleichen familiären und gesellschaftlichen Strukturen betrachten und damit auch die Beobachtungsgrundlage für die Fragen nach den historischen Prozessen schaffen, denen der Film im Ganzen nachgeht.

Kommentierung Im Unterschied zu den meisten geschichtlichen Darstellungen im Dokumentarfilm verzichtet Andres Veiel in *Black Box BRD* vollständig auf einen Kommentar. Es war an Filmen wie Erwin Leisers *Mein Kampf*, Alain Resnais' *Nacht und Nebel* genauso wie an den späteren Produktionen von Runge, Grabe, Fechner und Wildenhahn gezeigt worden, wie es letztlich immer wieder ein Off-Kommentar ist, der das dokumentarische Material ordnet, erläutert, z.T. auch erklärt oder sogar moralisch bewertet. Die Schwierigkeiten, die mit diesen kommentierenden Eingriffen verbunden sind, wurden bereits erörtert: Zusammenhänge werden vorgetäuscht, die Autorität einer gefestigten Erzählerstimme wird zur Beglaubigung von »Tatsachen« genutzt, die Identität von Geschichte und Chronologie wird eher suggeriert als nachgewiesen. Auch den anspruchsvolleren, reflektierteren der erwähnten ästhetischen Ansätze unterlaufen pädagogisierende Belehrungen, uneingestandene Wertungen, Nivellierungen von bedeutsamen Brüchen u.v.m. Insofern stellen die radikale Zurücknahme des Kommentars und der Verzicht auf die ordnende Instanz eines allwissenden Erzählers einen entschiedenen Versuch dar, dem Gegenstand bzw. der Wertigkeit des auf ihn hinweisenden Archivmaterials gerecht zu werden und den Zuschauer in seiner produktiven Mitverantwortung bei der Aktualisierung der historischen Erscheinung ernst zu nehmen.

Auch Veiel weiß, dass ein Film ohne Kommentar nicht kommentarlos ist. Im Interview mit Felix von Boehm und Constantin Lieb äußert er: »Natürlich ist es eine Binsenwahrheit, dass ein Dokumentarfilm immer aufbereitete Wirklichkeit ist, das heißt gestaltete Wirklichkeit [...] Erstmal ist es eine Chimäre, dass es dieses objektive Abbild von Wirklichkeit im Dokumentarfilm gibt, das gibt es natürlich nicht« (von Boehm/Lieb 2009). Die unzähligen Faktoren von der Motivauswahl über die Kameraposition bis zum Schnitt, die auch ohne verbale Einmischung kommentieren, sind in den vorangegangenen Kapiteln bereits dargestellt worden. Trotzdem macht es faktisch einen Unterschied, ob eine erzählende Instanz in die Darstellung eingreift oder ob diese ohne sie auskommt. Mit seinem Verzicht setzt Andres Veiel konsequent darauf, dass der Zuschauer sich selber anhand der filmischen Darstellung ein eigenes Urteil bildet und zu einem historischen Erinnerungsprozess gelangt, der diesen Namen verdient, weil er durch eine individuelle innere Aktualisierungsleistung zustande gekommen ist. Veiels Verfahren setzt darauf, dass sich der Zuschauer auf die Protagonisten, Ereignisse etc. stärker einlassen kann, als wenn sich immer wieder ein Dritter in die Wahrnehmung einschieben und ihm die Aufarbeitung ein Stück weit abnehmen würde. Er muss sich nicht mit Veiels Stimme, Aussehen, Verhalten oder den Äußerungen eines Erzählers beschäftigen, wenn er sich Traudl Herrhausen oder den Eltern von Wolfgang Grams annähert. Er kann selbst entscheiden, wie er ein Archivbild zu deuten oder ein geschichtliches Ereignis zu bewerten hat. Inwieweit diese eigenständige Reflexionstätigkeit tatsächlich durch den Film angeregt wird und inwieweit doch andere Formen versteckter, nicht eigens thematisierter Kommentierung zur Anwendung kommen, bleibt trotzdem zu prüfen.

Damit sind es die darstellungsimmanenten Details, die über die Frage der kommentierenden Strategien in *Black Box BRD* Auskunft geben. An einzelnen Beispielen konnte schon herausgearbeitet werden, wie die Aussagen wichtiger Kommentarinstanzen wie der Eltern von Wolfgang Grams durch Schilderungen anderer Beteiligter oder die Montage bestimmter Materialien relativiert oder wie andere Materialien durch die inhaltliche Unverbundenheit mit dem erzählerischen Kontext einer direkten Kommentierung entzogen werden. Mehrfach geschieht eine solche Auflösung unhinterfragter Kommentarmechanismen durch eine rigide Kontrastmontage. Das Foto von Alfred Herrhausen und seiner Tochter bildet einen gewichtigen Kontrapunkt zu den Aussagen Gerd Böhs über die Notwendigkeit, beim politischen Kampf über das Persönliche hinwegzusehen.

Ein starkes Beispiel für dieses Verfahren ist die extrem kontrastive Montage von zwei historischen Dokumenten, die für sich schon einen derartig ikonenhaften Status erlangt haben, dass sie geradezu prädestiniert sind, einen Mechanismus unhinterfragten Kommentierens auszulösen: das Foto von dem aufgebahrten Holger Meins und die Rede Helmut Schmidts anlässlich dessen Hungertodes (0.41.55-0.42.50). Die Aufnahme von Meins wird sehr lange (11 Sekunden) stehen gelassen. Dem Zuschauer soll offensichtlich die Möglichkeit gegeben werden, sich mit diesem massiv aufgeladenen Bild auseinanderzusetzen: Meins erscheint mit seinen schwarzen Haaren, dem langen Bart, dem gezeichneten Gesicht und den gefalteten Händen wie ein Heiliger, entrückt, verklärt und zugleich mit der ganzen Tragik seines Protestes, Abgleitens in die Gewalt und zuletzt seines Hungertodes behaftet. Andres Veiel verzichtet auf eine polemische Zuspitzung des Motivs durch die Einblendung des genauso berühmten Fotos von Meins in derselben Position, mit dem selben Antlitz, aber unbekleidet und ohne Decke – diese Dokumentation des abgemagerten, geradezu winzigen und an manche KZ-Aufnahmen erinnernden Körpers politisiert sofort die Reaktion auf das Bild und macht eine ruhige Urteilsbildung fast unmöglich. Stattdessen greift Veiel zu einem ganz anderen gestalterischen Mittel: Er lässt in die ersten Sekunden der Einstellung den Vater von Wolfgang Grams hineinsprechen, in den zweiten Teil Helmut Schmidt. Werner Grams berichtet von der Wirkung der Gefangenengesuche seines Sohnes und dessen Reaktion auf den Umgang mit den Häftlingen, Wolfgang habe erlebt – die Äußerung sei hier noch einmal zitiert –: »Diese Behandlung kann nicht echt sein, die kann einfach nicht wahr sein, dagegen muss man sich auflehnen«. Vor dem letzten Satzteil wird das Foto von Meins eingeblendet, sodass die Artikulation des Aufbegehrungswunsches direkt mit der Aufnahme zusammenfällt. Nur zwei Sekunden später, also immer noch im Anblick des aufgebahrten Meins, setzt die Rede des Bundeskanzlers ein: »Jeder Sozialdemokrat muss jedes Todesopfer beklagen,« – jetzt wird die Rede auch visuell eingeblendet – »das als Konsequenz blindwütiger Ideologie erbracht wird. Im Übrigen wird eine unabhängige Kommission von Ärzten die Sache untersuchen und darüber hinaus soll ja niemand vergessen, dass der Herr Meins Angehöriger einer gewalttätigen, andere Menschen vom Leben zum Tode befördert habenden Gruppe, nämlich der Baader-Meinhof-Gruppe war, und nach alledem, was die Angehörigen dieser Gruppe Bürgern unseres Landes angetan haben, ist es allerdings nicht angängig, sie – solange sie ihren Prozess erwarten – in einem Erholungsheim unterzubringen. Sie müssen schon die Unbequemlichkeiten eines Gefängnisses auf sich nehmen«. Durch diese Montage prallen also über den toten Holger Meins hinweg die beiden konträren

Kampfpositionen aufeinander: politischer Protest und radikale Behauptung staatlicher Macht, beide mit unversöhnlicher Konsequenz. Auch hier illustriert oder erklärt das Foto also nicht, sondern bildet einen Beobachtungshintergrund für eine Auseinandersetzung zweier radikal gegensätzlicher Standpunkte, die der Zuschauer zu beurteilen hat. Er wird aufgefordert, die Positionen abzuwägen, zu verstehen und zu bewerten, und gleichzeitig wird er mit dem Bild des Leichnams konfrontiert, dem damit zugesprochen wird, eine Grundlage für diese Urteilsbildung zu schaffen (Schmidts Formel von der »blindwütigen« Ideologie z.B. muss sich an diesem Bild prüfen lassen). Das archivalische Dokument fungiert hier also nicht als Argument, aber auch nicht als informative Veranschaulichung, sondern wird gezielt herausgehoben als Gegenstand erkennender Betrachtung. Aktualisiert wird das Bild dadurch, dass es der gegenwärtigen Urteilsbildung des Zuschauers einen produktiven Anstoß gibt und dabei entscheidende gesellschaftliche Reflexionen auslöst.

Ein anderer Aspekt kontrastiver Montage von Archivmaterialien begegnet in den filmischen Aufnahmen von den Kämpfen der Frankfurter Hausbesetzerszene. Hier sieht man, wie Polizeikräfte mit Wasserwerfern und Schlagstöcken auf Demonstranten losgehen, aber auch, wie brutal diese wiederum die Polizisten attackieren. Sehr wichtig ist dabei vor allem eine kurze Szenenabfolge, in der zwei Motive mit fast identischem Inhalt aneinandergeschnitten werden (o.32.40-o.32.58): Zuerst sieht man, wie ein Polizist auf einen am Boden liegenden Demonstranten eintritt, eine Sekunde später aber eine Demonstrantengruppe, die einen Polizisten zusammentritt, und zwar auf eine wesentlich brutalere Art (später wird sich herausstellen, dass einer der Teilnehmer Joschka Fischer war; siehe Veiel 2002b: o.32.21). Die Empörung über die Polizisten wendet sich also schlagartig um in eine Fassungslosigkeit angesichts der Gewalt der Demonstranten – die Montage bewirkt, dass eine moralische Einteilung in gut und böse, links und rechts, schuldig und unschuldig etc. aufgelöst wird und die Archivbilder durch die Widersprüchlichkeit ihrer Signale vielmehr eine Offenheit des Urteilsprozesses provozieren, die den Zuschauer in die Lage versetzt, das historische Material selber auszuwerten und zu deuten.

Zu den wichtigsten Archivmaterialien in *Black Box BRD* gehören die Fotos und Filmsequenzen, die sich auf Alfred Herrhausens Zeit in der »Reichsschule« in Feldafing beziehen (o.22.48-o.24.51). Hier greift Andres Veiel in der historischen Aufarbeitung bis in die Zeit des Nationalsozialismus zurück, und im Unterschied zu den ganz ohne archivalische Ergänzung auskommenden Schilderungen Werner Grams' über seine SS-Vergangenheit wird die Darstellung der Kindheit Herrhausens gezielt durch die Einbeziehung von Dokumenten unterstützt. Erneut fällt die differenzierte Vorbereitung auf, die der Einblendung der ersten Archivaufnahme vorangeht. Bevor man überhaupt eine historische Aufnahme des Schülers Herrhausen sieht, wird der Zuschauer eingeladen in die bereits erwähnte Ansprache eines ehemaligen Mitschülers vor den anderen Teilnehmern der (von Veiel initiierten) Jubiläumsfeier auf dem Schulgelände. Der Redner spricht in warmen Worten von Herrhausen und der damaligen Zeit, man blickt in die lächelnden, sympathisch dem Geschehen zugewandten Gesichter der alten Herren, hinter dem Redner sieht man auf eine Leinwand projizierte Fotos von Feldafing und den erwachsenen Herrhausen. Während der Klassenkamerad weiterspricht, wird eine Aufnahme des jungen Herrhausen mit seinem Fahrrad eingeblendet, das die themati-

sche Anknüpfung an die nächsten (Bewegt-)Bilder ermöglicht: Während der Redner aus dem Off auf die Klassengemeinschaft hinweist, zeigt die Filmsequenz eine nationalsozialistische Jungengruppe, die einen vorbeifahrenden Mitstreiter vom Rad reißt und über ihn herfällt. Darauf folgt eine Prügelei zwischen einer unüberschaubaren Menge von Jungen, und die daran montierte Aufnahme einer marschierenden, militärisch gekleideten Jungschar wird unterlegt mit einer Marschmusik, die sich nach einem Schnitt als das Spiel der Kapelle erweist, die vor den Gästen der Feier draußen in der Schulanlage aufspielt. Nach Bildern von einem Spaziergang der Herren über die Anlage und der kurzen, bereits zitierten Interviewpassage, in der auf Herrhauses Charakter hingewiesen wird, erfolgt die am stärksten hervorgehobene Einstellung der Sequenz: das acht Sekunden lang eingeblendete, von der Halbtoten in die Totale wechselnde Foto des Schülers in streng sitzender Uniform, mit ernstem, selbstgewissem Blick, vorgestelltem Bein, die Hände hinter dem Rücken zusammengelegt. Es artikuliert eine Pose, die genau jene Energie und Bestimmtheit demonstriert, die sein Mitschüler an ihm beschreibt – die jetzt aber durch das Foto nicht nur informativ bestätigt, sondern wahrnehmbar gemacht wird. Bezeichnenderweise wiederholt die Montage diesen Gestus noch einmal (0.24.39-0.24.51): Nachdem die Schwester mit ersten erläuternden Worten zitiert und ein Foto von einer Leitungsperson mit Hitlergruß vor versammelter Jungschar eingeblendet wird (ergänzt durch die Worte der Schwester: »War zwar eine nationalpolitische Schule, aber in der Ausbildung hervorragend«), blickt man auf das Foto des Jungen mit derselben Uniform, in der selben Stellung und am selben Ort, diesmal aber mit dem Vater an seiner Seite.

Die Ambivalenz der Passage ist evident: Ein Zeitzeuge erzählt mit warmer Sympathie von der Schulzeit und dem Kameraden Herrhausen, während im Hintergrund auf der Leinwand u.a. noch klein und unscharf und wie beiläufig das Foto von dem Anführer mit Hitlergruß vor militärisch stramm stehender Schülerschar gezeigt wird – später wird das Bild dann in voller Größe und Schärfe eingeblendet und man sieht die Details der Szenerie: Strahlendes Anführergesicht mit Hitlergruß, Lederhosen (auch bei den Erwachsenen), kurz geschorene Haare, militärischer Kollektivismus im Gewande provinziellen Lokalkolorits. Das wiederholt gezeigte Foto kommentiert also die zuvor sympathisch aufgenommene Ansprache. Neben die Prügel- und Kampfspieldenkmale wird die Formulierung der Schwester von der nationalpolitischen, aber »in der Ausbildung hervorragend[en]« NSDAP-Schule gestellt, und alle diese Signale münden ein in das fotografische Porträt des jungen Herrhausen – dieses Dokument begegnet dem Zuschauer also erst in dem Moment, in dem dieser durch die sich gegenseitig beleuchtenden und in Frage stellenden Sequenzen in eine innere Auseinandersetzung mit dem enormen Spannungsverhältnis zwischen positiven Aussagen zu Feldafing und den Dokumenten einer höchst fragwürdigen historischen Realität hineingeführt worden ist. Die immannten Signale des Fotos vom kindlich-unreflektierten Militarismus über die aufrechte, vielleicht auch überhebliche Haltung (mit den Konnotationen einer »siegreichen« Elite) bis hin zu einem ernsten Selbstbewusstsein werden durch diesen von der Montage unterstützten, vom Zuschauer an den widersprüchlichen Materialien selbst generierten Interpretationsvorgang zum Sprechen gebracht. Es dient nicht als beleghafter Ausgangspunkt, von dem aus schlussfolgernd ein Urteil hergeleitet oder eine gesättigte Anschauungsfläche konstruiert wird, sondern es wird wiederum zu einem

Zielpunkt, der durch die in ihn einfließenden, vorangegangenen interpretatorischen Leistungen und die mit ihnen zusammentreffenden sinnlichen Bildstrukturen zu einem Ausdruck für einen Zusammenhang wird, der weit über diesen biographischen Moment hinausweist: Selbstbewusstsein zeigt sich in seiner Gefährdung durch Überheblichkeit, ein Gestaltungswille kündigt sich an, der sich mit den Versuchungen der Macht und elitärer Selbstüberhebung auseinanderzusetzen hat. Der Zuschauer ahnt hier etwas von der Zukunft Herrhausens und von dem historischen Konflikt zwischen politischer Führung und sozialer Verantwortung. Wenn man den Jungen in seiner Uniform sieht, weiß man, dass mit dieser Uniform auch die vorher gezeigten Kampfspiele verbunden sind – dies evoziert unweigerlich die Konnotationen von sozialdarwinistischem »Kampf ums Dasein«, Konkurrenz, Sieg des Stärkeren und damit vom Milieu der um ihre Führungsrolle kämpfenden und um internationale Bedeutung bemühten größten Bank Deutschlands.

Die Aktualisierung des Archivmaterials ist also in diesem Falle gleichzusetzen mit einer Thematisierung der NS-Zeit. Andres Veiel legt bei der Biographie Herrhausens Wert auf eine Verbindung gegenwärtiger Fragestellungen mit dieser historischen Situation. Indem er dem Zuschauer mit Hilfe eines materiellen Archivartefakts das Kind im NSDAP-Gewand vorführt, bringt er die Stellung des Banken-Chefs in Beziehung mit den historischen Verwerfungen jener Zeit, aber nicht systematisch, sondern biographisch. Einerseits wird durch das Archivbild die Verbindlichkeit der Tatsache gesichert, dass diese historische Vergangenheit eine Rolle in Herrhausens Leben spielt (dies ist angesichts der bekannten Verstrickungen der Deutschen Bank in die politische Führung der nationalsozialistischen Bewegung unverzichtbar), andererseits dokumentiert es aber auch, dass eine kausallogische Herleitung des Verhaltens des Vorstandssprechers aus einer Nazi-Vergangenheit nicht möglich ist: Zum damaligen Zeitpunkt war er noch ein Kind. In der fotografischen Begegnung mit diesem Kind realisiert der Zuschauer den Entwicklungszusammenhang der früheren Zeit mit der heutigen – in der Biographie *einer* Person wird die zeitliche Verbindung der Nazi-Zeit mit der gegenwärtigen ansichtig und man wird mit der Notwendigkeit konfrontiert, das katastrophenbeladene Damals mit dem Jetzt in einem Zusammenhang zu sehen. Zugleich wird durch die Aufnahmen verhindert, dass dieser Zusammenhang plakativ oder klichéhaft geschieht: Banale Ursache-Wirkungs-Verhältnisse und moralische Schlussfolgerungen sind aus ihnen nicht ableitbar. Umso anspruchsvoller werden die Reflexionsprozesse, die Veiel damit anstößt. An die Stelle kausaler Herleitung tritt eine Vertiefung wesentlicher Fragen: Gibt es eine Nachwirkung nationalsozialistischer Intentionen auf die Zielsetzungen und Methoden der modernen Finanz- und Wirtschaftselite? Ist die von der damaligen Linken ausgegebene Gleichung »Politische Elite = Altnazis« mitsamt den damit verbundenen moralischen Schlussfolgerungen aufrecht zu erhalten? Liegen den modernen Strategien von Banken und Unternehmen zwangsläufig Mechanismen sozialdarwinistischer Antriebe zugrunde oder kann eine Bank oder ein Wirtschaftsunternehmen auch anderen Zielen und Handlungsmaximen folgen? Was ist Führung? Sind Verantwortung und Willensstärke gleichzusetzen mit Macht? Veiel beantwortet diese Fragen nicht, vielmehr setzt er hier um, was er in einzelnen Interviews über seine Arbeit gesagt hat: »Meine Vorstellung ist, in diese Risse reinzugehen und damit in die tieferen Schichten vorzudringen. Meine Arbeit begreife ich als eine Art von Forschungs-

reise, d.h. es gibt immer bestimmte Phänomene, die in der Wirklichkeit auftauchen, die auch sehr schnell scheinbar erklärt und beschrieben sind, und ich sehe meine Arbeit darin, in gewisser Hinsicht die Zeit nochmal anzuhalten, Fragen zu stellen, Tiefenbohrungen sozusagen an diesen Phänomenen anzustellen, ins Ursachengestrüpp, in Wirkungsgeflechte einzugehen« (von Boehm/Lieb 2009). Andres Veiel legt bei Herrhausen durch das Archivmaterial die Bruchstellen eines Lebenslaufes frei und arbeitet damit die Fragen heraus, die an dem unsichtbaren Ort des Zusammenstoßes von Vergangenheit und Gegenwart latent verborgen sind, die aber nur der Zuschauer selber beantworten kann. Die Aufnahmen entziehen sich logischer Systematik, veranlassen dafür aber einen Erinnerungsprozess, der an die Wurzeln gegenwärtiger Zeitfragen heranführt.

Materialität Wenn Michel Foucault das Archiv als »das Gesetz dessen« definierte, »was gesagt werden kann« und damit den traditionellen räumlich-physischen Begriff des Archivs durch einen logischen Diskursbegriff ersetzte, so wurde spätestens Anfang der 90er des letzten Jahrhunderts diese Position als einseitig kritisiert: Eine solche Definition werde dem Aspekt der Materialität des Archivs nicht gerecht (siehe A. Assmann 2009: 347). Tatsächlich ist das Archiv immer auch auf einen physischen Ausgangspunkt bezogen, der nicht willkürlich übergangen werden kann, so kompliziert und konstruktiv die Auswertung jener materiellen Spuren auch bleiben mag. *Black Box BRD* kann geradezu als ein Kommentar zu dieser Diskussion gelesen werden: Der Film enthält eine Reihe maßgeblicher Sequenzen, die sich durch die Qualität ihrer spezifischen materiellen Beschaffenheit auszeichnen und daraufhin dezidiert angelegt sind. Ihre Wirkung lässt sich als eine Wahrnehmung des zeitlichen Abstands zur Gegenwart des Zuschauers beschreiben – und damit als geschichtliche Erfahrung.

Unter diesen Sequenzen befinden sich die schon bekannten Super 8-Aufnahmen sowohl von der Familie Grams als auch Herrhausen, aber auch öffentliche Aufnahmen von Demonstrationen, der Festnahme Meins' und Baaders, der Entführung Schleyers bis hin zu Fernsehsendungen über und mit Alfred Herrhausen. Ihnen allen ist die Spur der Alterung anzumerken, aber gerade daran erlebt der Zuschauer die Faktizität der Vergangenheit: »Die Sprünge und Risse im Material, die sichtbaren Schlieren und Verfallserscheinungen verstärken den Eindruck der Rätselhaftigkeit und Zufälligkeit, aber auch der Historizität der Aufnahme« (Blümlinger 2003: 92). Die Beschädigungen und die bildimmanenteren Signale wie z.B. die schauspielerisch und maskentechnisch nicht zu imitierenden Gesichter historischer Persönlichkeiten verleihen den Aufnahmen eine Patina, die das Material als alt kennzeichnen, von der Gegenwart des Rezipienten wegrücken und ihm eine ontologische Autorität verleihen, die es einer völligen Beliebigkeit der Deutung entzieht.

Eine besondere Bedeutung kommt dabei den privaten Super 8-Aufnahmen zu. Auf der einen Seite ist das Home movie »ein Erinnerungsmedium par excellence, seine Entstehung verdankt sich der bewussten Absicht des Filmenden, sich zu erinnern und das Vergängliche festzuhalten« (Scherer 2007: 244). Andererseits sind die Bilder nicht mit der Absicht aufgenommen worden, Historie darzustellen, sondern private, oft sehr persönliche Situationen oder Erlebnisse festzuhalten. Dadurch gehen sie im Unterschied zu öffentlichen Aufnahmen weniger aus dem Antrieb hervor, die eigene Darstellung

überzeugend zu präsentieren oder für eine offizielle Nachwelt zu fingieren – das Zeitkorolit überträgt sich spontaner und unvermittelter, das Material wirkt »authentisch, ungestellt, als Zeugnis eines Ereignisses, bei dem die Referenten [...] leibhaftig anwesend waren« (Scherer 2007: 254). Die verwackelte Kamera, unprofessionelle Einstellungsgrößen, Fehlbelichtungen, Unschärfen, grobe Körnung, Laufstreifen, fehlender Ton, unsichere Schnitte dokumentieren die geringe Aufnahmeperfektion und damit zugleich eine intentional weniger vorbereitete und auf allgemeine Gültigkeit angelegte Bildfindung. Die technische Fehlerhaftigkeit verhindert eine mimetische Abbildpräzision, die Wahrnehmung des dargestellten Gegenstandes wird verfremdet, und es stellt sich der Effekt ein, dass sich das Erlebnis des Materials intensiviert und den Charakter von Tatsächlichkeit annimmt.

Bei den Super 8-Aufnahmen der Familie Grams in Spanien ist es evident, wie die Öffnung eines Archivs und die Begegnung mit dem aufbewahrten Material eine sonst verborgen bleibende, aber ausschlaggebende Vergangenheit zugänglich machen. Die vom Ende der Biographie her gebildeten Urteile über den Terroristen Wolfgang Grams und die Schießerei in Bad Kleinen, die das Bild seiner Persönlichkeit überlagern, werden durch die privaten Strandbilder aufgebrochen und es gelingt, wie gezeigt werden konnte, geradezu eine »Auferstehung« dieses Menschen in der Wahrnehmung des Zuschauers. An der Wirkung dieser Aufnahmen ist ihre materielle Beschaffenheit maßgeblich beteiligt. Die Verfremdung der Wahrnehmung durch die grobe Körnung, die Unschärfe, die verwackelte Kamera und die technischen Alterungsspuren bewirken unmittelbar den Eindruck des Fundes einer lange zurückliegenden, authentischen Realität, die nun der Vergessenheit entrissen wird und den faktischen Beleg zur Notwendigkeit einer Korrektur des aktuellen Bildes von Grams liefert. Mit der Intensität der privaten Bilder und der Unumstößlichkeit ihrer Materialität erhält diese Sequenz eine emotionale Überzeugungskraft, die einen neuen Blick auf die Biographie von Wolfgang Grams veranlasst. Gerade durch diese Verdichtung der dokumentarischen Wahrnehmung Grams' stößt der Zuschauer aber auch auf typische Zeitsignaturen, so z.B. auf die spielerisch-künstlerische Aufbruchsstimmung und die langen Haare als Protestbekundung. Die Bilder bestätigen Christina Scherers Feststellung: »In jedem Home movie fängt die autobiographische Aufzeichnung zugleich einen überindividuellen ›historischen‹ Moment ein, und jeder Entwurf eines Bildes personaler Identität ist verknüpft mit einem größeren kulturellen und konventionellen Rahmen« (Scherer 2007: 246). *Black Box BRD* demonstriert, wie ein ästhetisch eingeleiteter Erinnerungsprozess einen historischen Aktualisierungsvorgang auslösen kann.

Andres Veiel leitet daraus kein schematisches Prinzip der Archivbearbeitung ab. Nicht alle der im Film enthaltenen Super 8-Aufnahmen zeichnen sich durch die beschriebenen Aktualisierungsqualitäten aus: Einige der privaten Aufnahmen der Herrhausens aus der ersten Phase der Familiengründung und beruflichen Karriere z.B. fügen den sprachlichen Schilderungen kaum etwas hinzu, die Bilder vom Auto, Haus, familiärer Idylle mit Frau und Kind sowie dem Gebäude der VEW veranschaulichen atmosphärisch diese biographische Etappe Herrhausens, bestätigen aber eher die bereits durch die Interviews entstandenen Vorstellungen von dessen Lebensgang, als dass sie sie erweitern oder sogar korrigieren würden (was angesichts der unerwähnt bleibenden

den alternativen Lebensentwürfe wie z.B. einem Philosophiestudium¹⁵ durchaus angebracht gewesen wäre). Auch die Fotoreihe zur Begegnung mit seiner zweiten Frau und zur späteren Heirat hat eher einen begleitenden, veranschaulichenden Charakter und bleibt letztlich Illustration. Die Materialität der Bilder tritt hinter den Darstellungsinhalt deutlich zurück.

Ganz anders verhält es sich bei bestimmten Sequenzen, die öffentliche Aufnahmen einzelner dramatischer Ereignisse der 70er Jahre zum Inhalt haben. Eine Schlüsselstellung kommt in dieser Hinsicht den Bildern von der Verhaftung Holger Meins' und Andreas Baader zu. Sie sind nicht nur polizeilich und politisch von größter Bedeutung (die Verhaftung stellt einen der größten Erfolge in der Fahndung nach den hauptverantwortlich RAF-Terroristen und damit eine maßgebliche Wende in den politischen Auseinandersetzungen der BRD dieser Zeit dar), sondern werfen auch ein entscheidendes Licht auf die Thematik des Films und deren ästhetische Gestaltung. Biographisch bedeutet dieser Moment für Wolfgang Grams einen erheblichen Einschnitt, weil mit ihm seine Auseinandersetzung um die Haftbedingungen beginnt, um die Gefangenbesuche und die Hungerstreiks – für Grams ein maßgeblicher Auslöser für seine eigenen Ohnmachtserlebnisse und Radikalisierung. Die Aufnahmen treffen auf ein Vorwissen des Zuschauers, das die Bilder in der Regel emotional und gedanklich auflädt. Hinzu kommt, dass Veiel sie auf signifikante Weise einrahmt: Vorher hatte man die Einstellungsabfolge über Herrhausens Weg zur Deutschen Bank mitvollzogen und daran anschließend Fischers Schilderungen von der Begeisterung v.a. junger Mitarbeiter, Koppers Darstellung seines frischen und siegesgewissen Auftretens und schließlich die Aufnahmen von den Vorbereitungen der Jahreshauptversammlung mit dem Motto »leading to results« – all dies sind Szenen einer überaus erfolgreichen Karriere. Unmittelbar daran montiert Veiel die Bilder von der Verhaftung (0.37-47), die motivisch, bildtechnisch und akustisch völlig aus der vorangegangenen Einstellungsreihe herausfallen und einen extremen Kontrast zu ihr darstellen.

Der Zuschauer prallt nach der mit Musik unterlegten, optisch elegant designten Welt der Deutschen Bank auf eine vollständig entgegengesetzte Szenerie. Die Musik bricht abrupt ab und wird übergangslos von dem Piepsen eines Funkgerätes abgelöst, dann von der durch einen Lautsprecher verstärkten Stimme des Polizei-Einsatzleiters, der versucht, Baader und Meins zur Aufgabe zu bewegen, dann folgen Schüsse und Schreie, wildes Stimmengewirr mit schnellen und drängenden Anweisungen. Die Bilder zeigen einen Panzerwagen, Polizisten, die sich Schutzkleidung anlegen, mehrere Schützen, die ihre Waffen alle auf ein bestimmtes Ziel ausrichten, dann die Abführung des nur mit einer Unterhose bekleideten Holger Meins und schließlich Baader mit schmerzverzerrtem Gesicht, der auf einer Krankenbahre zu einem Notarzt getragen wird. Die Sequenz dauert nur 35 Sekunden, ist aber äußerst verdichtet. Es sind wieder die Faktoren der Unschärfe, der groben Körnung, wackeligen Kamera und ungeordneten Bildregie, die den Materialcharakter der Aufnahmen hervorheben, diesmal noch ergänzt durch die Tonebene: elektronisches Funkgeräusch, Schüsse, Schreie

¹⁵ Zu den verschiedenen Berufsperspektiven und Studienwünschen Herrhausens, zu denen auch die Medizin und Geschichte gehörten, siehe Veiel 2002a: 67.

und Polizeikommandos werden sofort als Originalaufnahmen identifiziert und insofern als Wiedergabe des damaligen historischen Ereignisses erlebt. Man fällt mit diesen Einstellungen schlagartig hinunter in die harte, faktische und schmerzhafte Realität empirischer Ereignisse, Töne bestehen jetzt nicht aus Musik, sondern aus Geräuschen und Lärm, in die Bilder drängen sich unkontrollierte, unschöne und fehlerhafte Klänge hinein. Die Wirkung dieses archivalisch geprägten Vorgangs zielt diesmal weniger auf die Wahrnehmung von biographisch-intimer Nähe als vielmehr auf Zeugenschaft bei einem brisanten, historisch bedeutsamen Ereignis. Akustisch und visuell sind diese heftigen, materiellen Eindrücke Belege eines dramatischen Geschehens, in dem sich in wenigen Momenten entscheidende Weichenstellungen mit gravierenden politischen Konsequenzen ereignen. Die Archivbilder sind der adäquate Ausdruck für den historischen Augenblick, sie beweisen das Geschehen und zugleich gewährleisten sie die ungehinderte Teilnahme an ihm. Direkt im Anschluss daran berichtet Ruth Grams – nun wieder in einem ruhigen, geordneten Rahmen (im Wohnzimmer) – von den Gefangenengesuchen ihres Sohnes und deren Wirkung. Das Chaos und die Wucht der vorangegangenen dokumentarischen Aufnahmen werden wieder eingefangen und in einen übergeordneten narrativen Kontext eingebunden und es ist deutlich, dass durch die Zeugenschaft des Zuschauers bei dem historischen Ereignis die Einschätzungen der Mutter erst ihre Authentizität erlangen. In diesem Fall besteht also die ästhetische Intention der Verwendung von Archivaufnahmen in der direkten, geradezu sinnlichen Nähe zu dem historischen Ereignis – und für diese Nähe ist vor allem die starke Materialität der Aufnahme verantwortlich.

Bei aller Unterschiedlichkeit der angeführten Beispiele zeigt sich, dass die verschiedenen Alterungsspuren, Fehler, technischen Unzulänglichen (z.B. eine grobe Körnung) der Aufnahmen einen bedeutenden gemeinsamen Effekt haben: Sie prägen Bilder, welche die scharf konturierten, klaren, durch die aktuellen Aufnahmen vermittelten Realitätswahrnehmungen durchsetzen und wie zeichenhafte »Erfahrungsinseln« aus dem Strom der Filmbilder aufsteigen. Verfremdete Bilder, die nicht scharfe Gegenwart, sondern in zeitlicher Ferne liegende, von Schleieren überzogene Inhalte vermitteln und vereinzelt, z.T. unkontrolliert und unvollständig Vergangenheit in die bewusste Wahrnehmbarkeit aufsteigen lassen – das sind bei näherem Hinsehen alles Synonyme für Erinnerungsbilder. Auch die Materialität der Archivaufnahmen – verbunden allerdings mit der Montagestruktur des gesamten Films – begründet also die Erinnerungsqualität der Bildsprache von *Black Box BRD*. Diese Qualität ergibt sich, wie an mehreren Sequenzen gezeigt werden konnte, nicht aus einem Begriff von Authentizität, der bereits durch das bloße Zitat von Archivmaterial »objektive Wirklichkeit« wiederzugeben glaubt, sondern der immer durch vor- und nachbereitende Reflexionsprozesse das Material in Stand setzt, seine spezifische Wirkungsweise zur Entfaltung zu bringen, es also überhaupt erst zu realisieren. Wenn Veiel die Archivaufnahmen von der Entführung Hanns-Martin Schleyers einblendet, dann geschieht das auf eine für seine Ästhetik charakteristische Weise: Der Zuschauer sieht zunächst auf einer vorwiegend schwarzen Fläche einen hellen, aber inhaltlich kaum identifizierbaren Ausschnitt (es deuten sich Autos und eine grelle Straßenlaterne an), der ungefähr die Mitte der Bildfläche ausmacht, sie im Ganzen aber nicht einmal zu einem Viertel ausfüllt (0.53.16). Dann wird der Ausschnitt langsam herangezoomt und man erfasst nun die Inhalte der Aufnahme

immer deutlicher: Bilder von zerstörten Autos und auf der Straße liegenden Leichen, dann auch von einem Kinderwagen am Straßenrand. Jetzt erst – nach Sekunden bedrückender, nur von einem anhaltenden, beunruhigenden Ton unmerklich unterlegten Stille – setzt aus dem Off der Nachrichtensprecher ein, der die entsprechenden Informationen zu dem Geschehen mitteilt. Während dieser Einspielung des Textes wird die Szene aber immer noch sehr dunkel, durch schwarze Baumstämme hindurch aus der Distanz gezeigt – die nächtlich wirkende, bedrohliche Atmosphäre und der wie aus der Ferne beobachtende Kamerablick bleiben erhalten. Die Archivaufnahmen sind wieder unscharf, grobkörnig, verwackelt und vermitteln gerade deshalb die Aura einer Zeugenschaft von existenziell bedeutsamen Ereignissen. Die Bilder sind ungemein intensiv und lösen Eindrücke aus, die der Nachrichten-Text allein nicht hätte vermitteln können. Zunächst ganz unabhängig von den Inhalten der Aufnahme vollzieht die Einstellung also eine Bewegung auf eine im Dunkeln liegende Zone des Lichtes zu. Die Bewegung selber ist das Maßgebliche dieser Sequenz: Sie zeigt dem Zuschauer seine eigene Bewegung auf das historische Material zu, wie aus dem Dunkel der Vergessenheit steigen die Bilder des 5. September 1977 herauf und kommen dem gegenwärtigen Rezipienten wie Erinnerungen entgegen. Bezeichnenderweise wird dann nicht einfach in den logisch-informativen Modus umgeschaltet, sondern der Blick bleibt ein Stück weit im Zustand der Dunkelheit und ist z.T. noch verstellt – durch die dunklen Hindernisse, aber auch durch die unvollkommene Materialität der Aufnahmen, die damit ihren Abstand teilweise bewahren. Die Passage wird erkennbar inszeniert, aber zum Zwecke einer Herausmodellierung der dokumentarischen Materialqualitäten und der Erscheinung eines historischen Sachverhaltes.

Fazit Die Ästhetik Andres Veiels in *Black Box BRD* verweigert sich in Bezug auf die Verwendung von Archivmaterial jeder dogmatischen Festlegung. Archivaufnahmen können in dem Film durchaus auch illustrative Funktionen übernehmen, dennoch belegen letztlich die meisten Sequenzen ein Verfahren, das nicht bereits abgeschlossene Begriffsbildungsprozesse durch Hinzufügung von Archivartefakten lediglich veranschaulicht, sondern das durch inszenatorische Gestaltung und Reflexionsangebote kenntlich macht, dass solche scheinbar selbstevidenten Dokumente durch interpretatorische Prozesse erst zum Sprechen gebracht werden müssen.

Waltraud W. Wende resümiert: »Dabei stehen Reflexionsverhältnisse (der Erinnerungsprozess, die Erinnerungsinhalte genauso wie die Erinnerungsformen) im Zentrum der gesamten Unternehmung«, sodass »Black Box BRD indirekt die ›Methodik seiner eigenen Herstellung‹ selbstreflexiv zum Beobachtungsthema macht. Nicht Kausalitäten und Erklärungsangebote für außerfilmische Wirklichkeiten, sondern der Blick auf die Narrativität der Erinnerungsstrategien (die der präsentierten Zeitzeugen und die des Films selbst) rückt in der an die Zuschauer gerichteten Beobachtungsherausforderung gleichberechtigt neben die vom Film gebotenen Täter- und Opferbiographien« (Wende 2011: 242 u. 257). Veiel betont selber: »Gerade weil sich die Grenzen so auflösen und verschwimmen, ist meine Forderung, dass wir ein Ethos des Dokumentarischen brauchen, wo die Mittel offengelegt werden«, und fordert, »sozusagen den Werkzeugkasten auf den Tisch [zu] legen, mit welchen Mittel man geschraubt hat« (Veiel in: von Boehm/Lieb 2009).

Wenn Waltraud W. Wende allerdings diesen selbstreflexiven Aspekt verabsolutiert und behauptet, *Black Box BRD* erachte »die detektivische Suche nach eindeutigen Antworten, überzeugenden Erklärungen und rationalen Kausalitäten für den gewaltsamen Tod zweier Menschen für ›relativ‹ belanglos« (Wende 2011: 256), dann übergeht sie den höchst engagierten Versuch Veiels, zwar nicht zu eindeutigen (im Sinne von abschließenden), aber doch zu verbindlichen und überzeugenden Erklärungen zu gelangen. Es konnte gezeigt werden, wie die selbstreflexive Bewusstwerdung der Mitbeteiligung des Zuschauers an der Bildgenerierung und die Offenlegung des »Werkzeugkastens« in einer Vielzahl von Szenen verbunden sind mit dem Anspruch, historische Zusammenhänge freizulegen und in Ursachenschichten und »Wirkungsgeflechte« (Veiel, in: von Boehm/Lieb 2009) vorzudringen. Selbstreflexion und Konstruktion dienen in *Black Box BRD* dazu, die »im Ausgangsmaterial angelegt[en]« geschichtlichen Signaturen (Mayer 2016: 51) aufzuspüren und sichtbar zu machen. Es ist Oliver Mayer zuzustimmen, wenn er diese Signaturen als »symptomatische Gesten« bezeichnet (ebd.: 67). Hinsichtlich der Archivaufnahmen von den Frankfurter Hausbesetzer-Demonstrationen (o.31.48) weist Sonja Czekaj auf die Rolle des historischen Vorwissens bei der Rezeption dieser Szenen hin und bezieht sich dabei vor allem auf die Tatsache, dass einer der prügelnden und tretenden Akteure Joschka Fischer ist (Czekaj 2015: 184). Wenn sie von den Archivbildern sagt: »Ihr Aktualitätswert entfaltet sich unter dieser Voraussetzung [des genannten Vorwissens]« (ebd.: 185), dann reduziert sie allerdings die spezifische Verwendung der Aufnahmen auf ihren Informationsgehalt sowie die damit verbundene politische Aussage und blendet aus, welcher gestische Ausdruck und welche Wirkung auch ohne dieses Wissen von ihnen ausgehen. Die Bilder einer Straßenschlacht, in der Wasserwerfer auf Demonstranten gerichtet werden, Menschen aufeinander einschlagen – ob mit Polizeiknüppeln, Latten oder Fäusten –, Schilde und Helme als Schutz und zugleich als Vermummung eingesetzt werden, Polizisten ungeschützte Gegner an den Haaren ziehen oder Spalier laufen lassen, in der Demonstranten zur Zerstörung übergehen, Aggression, Hass und Wut aufeinander prallen und in der durch die hastigen Bewegungen, das Rennen, die stoßweisen Attacken jede Ordnung in ein Chaos zerfällt, gewinnen ihre Bedeutung und Aktualität nicht nur durch Joschka Fischer, die Frankfurter Hausbesetzerzene und die Verhaltensweisen der dortigen Polizei in den 70ern. Sie gehen über diese tagespolitischen Bezüge weit hinaus und charakterisieren allgemeinmenschliche Mechanismen von Ohnmacht und aus ihr hervorgehender Gewalt, von sich verselbständigenenden Machtinstinkten, von Gruppenmechanismen, fehlendem Kommunikationsinteresse und der Unfähigkeit, jugendliche Veränderungsimpulse und politische Zuständigkeit in einen Dialog zu bringen und in gesellschaftlich befriedigende Lösungen zu überführen. Insofern sind diese Bilder »symptomatische Gesten«: Sie informieren nicht nur inhaltlich, formulieren nicht begriffliche Aussagen, sondern beschreiben Vorgänge, die durch ihre charakteristische Erscheinung zum Ausdruck für tieferliegende Zusammenhänge werden – hier für die gesellschaftliche Konflikteskala-
tion in Folge der Unterdrückung historischer Zeitimpulse. Veiel greift auf diese Archivaufnahmen zu, weil er in ihnen ein Symptom erkennt, das die Entwicklung der RAF und das gewaltsame Ende des Chefs der Deutschen Bank beleuchtet.

Immer wieder legt der Film solche charakteristischen Gesten im Archivmaterial frei. Direkt auf die Straßenschlacht-Sequenz und einen kurzen Kommentar Gerd Böhls

dazu folgen die Aufnahmen des golfspielenden Alfred Herrhausen (0.33.54). Zur Signatur dieser Szene gehört ein weiteres Mal der durch die Montage erzeugte Effekt. Nach den auch noch während der Sätze Böhs nachklingenden Kampfszenarien betritt der Zuschauer eine völlig andere Welt: still, grün, weit und wohlhabend – die Super 8-Aufnahmen sind einerseits privat, andererseits spricht aus ihnen und der kontrastiven Einstellungsabfolge der Gestus einer geschützten, gesunden, genießenden und von politischen Gemengelagen freien Lebensumgebung, die zugleich aber ein Stück weit abgehoben ist von der gesellschaftlichen Wirklichkeit und in Gefahr ist, Freiheit mit Isolation und egoistischer Selbstverwirklichung zu verwechseln und den Zusammenhang mit den sozialen Zeitforderungen zu übersehen. Ein scheinbar belangloses Privatdokument wird durch die ästhetische Bearbeitung zu einem Signum historischer Spannungsverhältnisse.

Die Beerdigung von Holger Meins erhält vor allem durch den Gang der Trauergemeinde (0.42.50), der am Ende in den Gang der Demonstranten übergeleitet wird, die mit Fahnen und Transparenten durch die Straßen ziehen, ihre spezifische Ausdrucksgebärde. Sie artikuliert sich im schmerzlichen, aber zugleich willensstarken, protesthaften Voranschreiten und lässt damit die Qualitäten eines tief in der Gesellschaft verankerten Aufbegehrens und Umgestaltungsbedürfnisses erlebbar werden. Hier ist es nun tatsächlich ein historisches Vorwissen, das in die prozessualen, gestischen Vorgänge geradezu »einschießt«: Die Bilder von Otto Schily und Rudi Dutschke am Grab, die geballte Faust Dutschkes und seine Worte »Holger, der Kampf geht weiter« sind derartig von dem Wissen um diese Lebensläufe und ihre Bedeutung für die Geschichte der BRD aufgeladen, dass in diesem Moment des Anblickes des Dokuments die Personen selber zum Zeichen für den historischen Zusammenhang werden und sich in ihr Bild präzise die ganze Dimension dieses Abschnittes deutscher Geschichte hineindrängt: der Studentenprotest, das Attentat auf Dutschke mit seinem letztlich doch tödlichen Ausgang, der Stammheim-Prozess, die Gründung der *Grünen* und zuletzt auch das Innenministerium dieser Republik unter einer rot-grünen Regierung. Auf die Atmosphäre des gemeinsamen Gangs zum Grab trifft dieses Motiv zweier Menschen, in denen sich Geschichte verkörpert, und es »blitzt« – um mit Walter Benjamin zu sprechen – augenblickhaft der Einzelmoment als »Kristall des Totalgeschehens« auf. Auch hier werden diese Bilder wieder nicht als informative Daten einer Sachberichterstattung verwendet, sondern als symbolisch konzentriertes Gesicht eines Gesamtgeschehens.

Wenn die Aufnahme von einer Hauptversammlung der Deutschen Bank den gestikulierenden Alfred Herrhausen auf riesigem, ins Pharaonenhafte übersteigertem Bildschirm zeigt, während er – kaum wahrzunehmen – von seinem Platz unter der Leinwand aus seine Rede hält (1.03.51), dann geht es Andres Veiel ebenfalls nicht um eine inhaltliche Wiedergabe der Sitzung und der Rede, sondern einerseits um die Betonung der Position Herrhausens, andererseits aber auch um das Bild einer medial erzeugten, fast kultischen Überhöhung bestimmter führender Persönlichkeiten zu überindividuellen Leitbildern. Die Handbewegungen Herrhausens werden dann durch die Montage einer kurzen Sequenz weitergeführt, in der Herrhausen mit derselben Gestik Journalisten gegenüber auftritt, und es folgt schließlich eine Staffette kurzer Archivaufnahmen, die den Banker in einer Talkrunde zeigen, in einem weiteren Interview, bei einem Termin mit Edzard Reuter und dem Daimler-Vorstand, mit dem Botschafter der Sowjet-

union und zuletzt in engster privater Runde mit Helmut Kohl. Durch die Dringlichkeit der Fernseh-Gesprächsrunde, die eilende Dynamik beim Eintreffen bei Daimler, die große Bühne des Vorstands mit überdimensionalem Mercedesstern im Hintergrund, die Bedeutung des Zusammentreffens mit dem Botschafter und die Nähe zum strahlend lachenden Kanzler erhält diese Bildabfolge den Duktus eines beschleunigten, zielgerichteten und dadurch kraftvollen Weges an die Spitze politischer Macht, die in den Aufnahmen Kohls und zuletzt in dessen eigenen Worten im Interview ihren sichtbaren Höhepunkt findet. Die Stafette ist selbst der Ausdruck dieser Energie Herrhausens – über die inhaltlichen Details der jeweils dargestellten Situationen erfährt man gar nichts, es geht vielmehr um den Mitvollzug der Antriebe, die diesen Menschen in seine spezifische Position gebracht und seinem Handeln zugrunde gelegen haben.

IV.2.2.6. Reenactment

Den stärksten ästhetischen Gegenpol zu den Archivaufnahmen bilden in *Black Box BRD* die Reenactments, die noch viel offensichtlicher den inszenatorischen Duktus des Films prägen als die kompositorische Verwendung der Dokumente.

Mit den nachgestellten Bewegungen in der Eingangshalle der Deutschen Bank in Frankfurt und den Vorbereitungen der Sitzung im Büro Herrhausens setzen diese Sequenzen schon in der 78. Sekunde ein und durchziehen den Film bis in die Schlusspassage hinein. Sie machen rechnerisch nur 7 % des Films aus und angesichts der ca. 21 % Anteile des Archivmaterials wird deutlich, welchen Wert Veiel auf Dokumentation legt. Trotzdem ist die gleichmäßig verteilte und wirkungsintensive Platzierung der Reenactments von wesentlicher Bedeutung für die ästhetische Gestalt des Films. Dieses Verfahren korrespondiert mit den in den 80er Jahren einsetzenden hybriden Darstellungsformen, die gezielt die klassischen Genregrenzen zwischen Fiktion und Dokumentation überschreiten. Eine Reihe ausdrücklich nachgestellter Sequenzen in *Black Box BRD* belegen Veiels erklärte Intention, das strenge Schema dokumentarischer Abbildhaftigkeit, also der Beschränkung auf Archivmaterial, Interviews und aktuelle deskriptive Aufnahmen zu verlassen und eine Ästhetik zu erproben, die jene scheinbar objektiven Dokumente durch Spiel ergänzt. Veiels Ansatz ist zum Zeitpunkt der ersten Konzeption des Films keineswegs selbstverständlich. Es gibt zwar bereits eine lange Tradition des Reenactments, die von amerikanischen Nachstellungen der Bürgerkriegsereignisse (z.B. *Glory*, 1989) über Sergei M. Eisensteins *Oktober. Zehn Tage, die die Welt erschüttern* (Produktionsjahr 1927) bis in die Anfänge der Filmgeschichte zurückreicht (z.B. in der Nachstellung des Spanisch-Amerikanischen Krieges in *The Battle of Santiago Bay*, 1898; siehe Otto 2012: 237f.; Wortmann 2012: 144), allerdings handelt es sich hier um komplexe Reinszenierungen historischer Ereignisse mit tausenden von Statisten und Schauspielern, die eine affirmative, z.T. sogar propagandistisch motivierte Identifikation der Zuschauer mit der nationalen Geschichte herbeiführen, nicht aber historische Analyse initiieren sollten. Letzteren Anspruch verfolgen andere Arbeiten, die seit den 70er Jahren auf sehr unterschiedliche Weise Reenactments in ihre Darstellungen einbeziehen: die filmische Simulation des Kennedy-Mordes in T.R. Uthcos und Ant Farms *The eternal frame* (1975), Horst Königsteins und Heinrich Breloers Doku-Drama *Das Beil von Wandsbeck* (1982) und natürlich ihre späteren Nachfolgefimle, Claude Lanzmanns *Shoah*