

umfassende Motive, die in diesen wenigen Filmminuten als Geschichte Deutschlands eine Zeiterfahrung auslösen.

Wesentlich für die filmische Gestaltung von Zeit in *Black Box BRD* ist nicht zuletzt die Verwendung der Slow Motion. Es war bereits darauf hingewiesen worden, welche entscheidende Wirkung in der Exposition des Films von der Verlangsamung der Bewegung ausgeht, mit der sich die Kamera Herrhausens Autowrack nähert. Der Zuschauer wird über eine rein informative Aufnahme der Bildinhalte hinausgeführt und stärker auf seine seelischen Wahrnehmungen bei dem Vorgang verwiesen: Der Betrachtungsvorgang wird aus der Bindung an die gegenständliche Außenwelt befreit und damit verinnerlicht – man nimmt Teil an der Annäherung Traudl Herrhausens an diesen Ort und es ist durch die Slow Motion viel deutlicher zu erahnen, welche extremen Empfindungen sich in ihr abgespielt haben müssen. Innenwelt und Außenvorgang werden durch die vom »Bewegungsbild« sich ablösende, einen autonomen Wahrnehmungsraum erschließende Zeitgestaltung als zwei unterscheidbare Realitäten kenntlich gemacht.

Dies gilt auch für die anderen Sequenzen, in denen Veiel mit der Slow Motion arbeitet. Wenn ganz zu Beginn der Exposition stark verlangsamt Mitarbeiter der Deutschen Bank gezeigt werden, wie sie im intensiven Dialog durch die Eingangshalle gehen, erfüllen diese Aufnahmen nicht nur eine illustrative, das Leben der Bank veranschaulichende Funktion, sondern man wird aufmerksam auf die potenziellen Motive der in diesem Hause arbeitenden Menschen – dem Geschehen wird ein seelischer Innenraum hinzugefügt, der Hintergründe, Intentionen, Entscheidungen erahnen lässt.

In der inhaltlich vollständig konträren Sequenz der Frankfurter Straßenschlacht anlässlich der Hausbesetzungen (1.32.20) fügt die Verlangsamung zu den sensationalistischen Gewaltszenen die Dimension der dabei entstehenden Empfindungen und Gedanken der Protagonisten hinzu. Das Öffnen einer Gefängnistür (0.41.19) bleibt durch die Slow Motion nicht nur ein technischer Vorgang, sondern vermittelt etwas von dem seelischen Geschehen, das mit dieser Öffnung für einen Häftling zwischen Zelle und Außenwelt verbunden sein mag.

IV.3. *Der Kick* (2006)

IV.3.1. Der Entstehungsprozess

Am Abend des 12. Juli 2002 treffen sich in dem Dorf Potzlow in der Uckermark vier Freunde im Alter von 16–23 Jahren, um etwas zu trinken. Sie spielen Karten und hören Musik, leeren zwei Kästen Bier und später Schnaps, bis irgendwann nachts die Stimmung kippt, der Älteste von ihnen – der 23jährige Marco Schönfeld – den sechszehnjährigen Marinus Schöberl provoziert, mehrfach ins Gesicht schlägt und ihn – gegen jedes Wissen – zwingt zuzugeben, dass er ein Jude sei. Sebastian Fink (17), der Marinus eigentlich gar nicht kennt, schlägt ebenfalls auf ihn ein und uriniert auf den Oberkörper und in das Gesicht des bereits auf dem Boden liegenden Jungen. Später schleppen sie ihn auf Fahrrädern in einen Schweinestall ab, zwingen ihn nach vielen weiteren Schlägen, in die Kante des Futtertroges zu beißen, und Marcel (17), der jüngere Bruder von Marco, springt seinem Freund auf den Hinterkopf. Als sie merken, dass er noch lebt,

werfen sie noch einen Gasbetonstein auf seinen Kopf und vergraben ihn dann in der Jauchegrube. Die Brüder und Sebastian haben ihren eigenen Freund umgebracht.

Als man vier Monate später die Leiche von Marinus findet, geht die Nachricht von dem unfassbaren Ereignis um die Welt. Das Dorf wird von Scharen von Journalisten heimgesucht. Daraus entsteht einer der Anstöße für Andres Veiel, das Ereignis aufzuarbeiten: »Ein Teil der Presse unterstellt dem Dorf ein stilles Einvernehmen mit den Tätern. Das ist der Auslöser, mich mit der Tat und den Tätern näher zu beschäftigen. Sehr bald zeigt sich, dass der mir vertraute Weg, sich den Beteiligten mit der Kamera zu nähern, versperrt ist. Der Pfarrer, sonst oft der vermittelnde Part in ähnlichen Recherchesituationen, brachte die Abwehr auf den Punkt: ›Wir wollen Sie hier nicht, wir brauchen Sie hier nicht, es ist genug Schaden durch die Medien angerichtet worden‹« (Veiel 2006: 274).

Offensichtlich ist es neben der unfassbaren Tat selber erneut die Frage nach den Mechanismen der Urteilsbildung, die Veiel hier beschäftigt. Die Auseinandersetzung mit den Vorgängen in Potzlow hat für ihn massive Konsequenzen: Die Recherchen, die ihn bis in den Schweinestall und zum Trog führen, die Eindrücke von der Grausamkeit der Tatnacht haben zu Folge, dass ihn »diese Bilder [...] bis in den Schlaf« verfolgen (ebd.: 275). »Bei mir war es so, dass es nachts dann gekommen ist, nachts bin ich aufgewacht mit einem rasenden Herzklopfen und da hat's mich eingeholt. Also es war so – wie verspätet kam an, dass ich eben nicht in einem Film drin gewesen bin, sondern dass hier tatsächlich jemand so auf diese Weise gestorben ist. Und der Schlaf war weg, es war morgens um vier und es war vorbei« (Veiel 2005a: 12.30).

Andres Veiel erlebt die Abgründe im Verhalten der Täter wie eine Aufforderung, über die Antriebe des menschlichen Handelns bzw. über die Natur des Menschen überhaupt nachzudenken: »Als ich von der Tat gehört habe, war das für mich so, dass es so unvorstellbar erstmal für mich gewesen ist. Wie ist es möglich, dass Menschen, junge Menschen dazu in der Lage sind, einen Menschen über Stunden zu quälen, zu foltern, und dann ist immer noch nicht genug?« (Veiel 2005a: 00.07; siehe auch seine Äußerungen in Kranz 2006). Erinnert sei auch an Veiels Äußerung: »Das war ja eigentlich der Wunsch: das Ursachendickicht auseinander zu nehmen – ohne jetzt im Nachhinein die einzelnen Faktoren im Hinblick auf ihre Ursächlichkeit endgültig zu werten. Ich nehme es auseinander und guck mir die unmittelbaren Treibsätze der Nacht an, Treibsätze der Eskalation. Die Vorgeschichte, die Tage davor, aber auch die Affinität Täter und Opfer, auf einer psychologischen Ebene die Dorfgeschichte, die große Geschichte, die Ökonomie, die Politik usw. Ich glaube, es war für mich wichtig, aus der Fassungslosigkeit herauszukommen und in Ansätzen zu den verschiedenen Schichtungen einen Zugang zu kriegen« (Interview, 27.01.2018: 425f.). Zu diesen Motiven kam für Veiel aber sofort die erwähnte zweite Problemstellung hinzu: »Dazu kam, dass ich gemerkt habe, dass das erste Bild, das für mich entstand, eben die Geschlossenheit war – dass niemand drüber reden will. Und genau das reizt mich, weil ich das Gefühl hab, alle Rollläden sind unten, und dadurch reproduziert sich in der Öffentlichkeit erstmal das Bekannte, nämlich hier: faschistoider Nährboden, das Dorf, das mehr oder weniger da reingezo-gen wird, Teil dieser braunen Suppe wird« (Veiel 2005a: 07.09) – »es geht nicht darum, hier emotional weggespült zu werden und nicht mehr denken zu können. Genau das ist wichtig – hier ist immer zu wenig gedacht worden« (ebd.: 13.23). Veiel realisiert sehr

schnell die Problematik, dass die reflexhaften Urteile, mit denen die Zeitgenossen auf dieses Verbrechen reagieren, geradezu verhindern, zu einem Verständnis der Ereignisse zu gelangen und damit auch zu entsprechenden Einsichten in gesellschaftliche Aufgabenstellungen und zu einer Therapie der Zustände.

Im Moment dieser persönlichen Auseinandersetzung mit dem Mord an Marinus Schöberl erhält Veiel ein Angebot von Volker Hesse, dem Intendanten des Maxim Gorki-Theaters in Berlin, für seine Bühne ein Stück zu entwickeln (ebd.). Obwohl Hesse eigentlich an eine Theaterfassung der Studie von Gerd Koenen über *Vesper, Ensslin, Baader* (2003) denkt, schlägt ihm Veiel ein Stück über den »Fall Potzlow« vor (N. Fischer 2009: 58f.) – hier kommt ihm plötzlich eine Möglichkeit entgegen, für sein Anliegen einer angemessenen Aufarbeitung der Potzlower Vorgänge eine künstlerische Form zu finden: die konsequente Verfremdung einer Darstellung der Thematik, die als filmischer Abbildrealismus zwangsläufig scheitern musste.

Andres Veiel war sofort klageworden, dass er nicht mit der Kamera in das Dorf kommen und darauf hoffen konnte, auch nur einen der beteiligten Personen zu filmen: »Hier mit der Kamera aufzutreten? Das Terrain war verseucht, die Presse war hier, das Fernsehen war hier, keiner will mit einer Kamera irgendetwas mehr noch zu tun haben, und damit ist es gelaufen [...]. Das heißt, ich werde sie mit einer Kamera, in Anwesenheit einer Kamera nicht öffnen können größtenteils. Und damit war klar: Der Weg ist versperrt« (Veiel 2005a: 06.31). Eine Wende in dem Annäherungsprozess entsteht durch die Reaktion des Pfarrers, der sich nach ersten massiven Signalen der Ablehnung zumindest zwei Filme von Veiel ansieht und dadurch schließlich doch Vertrauen fasst. Es dauert dann noch einmal acht Wochen, bis der Pfarrer zu einem Gespräch – zunächst aber noch ohne Aufzeichnung – bereit ist (ebd.: 19.36).

Von September 2004 bis April 2005 dauert der Prozess der Recherche, in dem auch bei anderen Dorfbewohnern allmählich die Bereitschaft wächst, sich zu äußern – zum Ehepaar Schönfeld, den Eltern der Täter, entsteht der Kontakt über deren Anwälte. Zusammen mit der Berliner Dramaturgin Gesine Schmidt fährt Andres Veiel immer wieder nach Potzlow, um oft nach ersten tastenden Gesprächen allmählich die Erlaubnis zu erhalten, mit einem kleinen Aufnahmegerät Aufzeichnungen zu machen (siehe N. Fischer 2009: 47f. u. Veiel 2006: 274f.). Das Vertrauen im Dorf ist inzwischen so gewachsen, dass es den Bewohnern geradezu ein Bedürfnis geworden ist, zu sprechen. Sogar die beiden inhaftierten Söhne der Schönfelds sind schließlich bereit, sich interviewen zu lassen. Nur Sebastian Fink und die Angehörigen des Opfers Marinus verweigern sich bis zum Schluss hartnäckig jeden Kontaktes. Am Ende entstehen mehr als 1500 Seiten protokollierter Interviews, Anklageschriften, psychologischer Gutachten und Vernehmungsprotokolle – sie bilden das Material für eine Textfassung, die die beiden Autoren auf 40 Seiten verdichten.

So radikal wie selten zuvor stößt Veiel auf die Frage, was ein Dokument zu leisten vermag. Die Interviewpartner lassen sich nicht filmen, aber auch der Schweinestall, der Trog, das Dorf entziehen sich für ihn vom ersten Moment an der filmischen Darstellung: »Ich möchte keine Illustrierung. Die Art und Weise, wie die Leute hier über die Tat sprechen: Die Bilder entstehen im Kopf. [...] Ich glaube, ich möchte das nicht in Handlung auflösen, sondern einfach hier pur die Sprache bestehen lassen« (Veiel 2005a: 06.00). Das Geschehen ist für Veiel zu entsetzlich, als dass es sich naturalistisch abbil-

den ließe – außerdem würden solche Bilder durch ihren sensationalistischen Charakter ganz andere Wirkungen erzielen als eine bewusste, erkenntnismäßige Aufarbeitung. Die reflexhaften Reaktionen würden gerade die Meinungen und Vorurteile zementieren: »Der Zuschauer würde auf Marcos Glatze starren, wo eine SS-Rune eintätowiert ist, und denken: ›Auf dieses Monster will ich mich gar nicht einlassen‹ [...] Dringen wir damit tiefer in seine Geschichte ein, in seine Biographie? Begreifen wir über das so genannte ›unmittelbare Dokument‹ tatsächlich etwas?« (Veiel in Sennhauser 2007).

Aber auch die Fülle der reinen Textdokumente provozierte nach der Entscheidung für ein Bühnenstück eine prinzipielle Auseinandersetzung mit dem Begriff des Dokumentarischen. Auch hier stellte sich die Frage, inwieweit eine Rekonstruktion der Ereignisse innerhalb einer dokumentarisch veranschaulichten und damit »authentischen« dramatischen Handlung die Essenz des Themas überhaupt würde erfassen können. Andres Veiel entschied sich für eine gesteigerte Form von Verfremdung mit dem Ziel, »über eine abstrakte Aufarbeitung des Falls eine produktive Distanz aufzubauen« (Veiel 2006: 275): Die 19 Personen des Stückes ließ er von nur zwei Schauspielern – Susanne-Marie Wrage und Markus Lerch – spielen, wobei sich die Rollenzuordnung keineswegs am Geschlecht der betreffenden Person orientierte. Wrage spielt z.T. Männer und umgekehrt. Das Stück spielt die Ereignisse nicht nach, sondern beschränkt sich auf die Wiedergabe der Interviewtexte, Protokolle etc. – es bleibt dem Zuschauer überlassen, sich anhand der Äußerungen der 19 Personen selbst ein Bild von den Vorgängen zu machen.

In diesem Umgang mit dem dokumentarischen Material und der Betonung der aktiven Beteiligung des Rezipienten am Rekonstruktionsprozess entsteh unweigerlich die Frage nach Möglichkeit und Aufgabe von Geschichtsreflexion. Andres Veiel stellt selbst diesen Zusammenhang her: Nachdem er darauf hingewiesen hat, dass mit einem verfremdenden Umgang mit den Ereignissen nicht gemeint sei, die Monstrosität der Tat zu relativieren und zu einem sentimental, verharmlosenden »Verstehen« aufzurufen, führt er aus, dass es auf der anderen Seite aber auch darum gehen müsse, »deutlich zu machen: Das Ganze hat eine Geschichte, und die Geschichte hat sehr viel mit diesem Dorf zu tun, sie hat aber auch mit der ganzen Struktur hier drumherum zu tun, eine Versteppung, eine soziale, moralische Versteppung, die hier eingetreten ist, und wo die Tat selbst praktisch wie ein Fettag auf einer sehr trüben Suppe schwimmt. Aber man kann eben nicht nur das Fettag jetzt analysieren, sondern muss die Suppe mit genauso schmecken und die werde ich auch dem Publikum vorsetzen. Und das geht eben nicht, indem ich irgendwelche Zitate zusammenklaube, sondern das geht nur dadurch, dass ich selbst in diese Suppe hineinsteige« (Veiel 2005a: 05.06). Jene »produktive Distanz«, die durch Abstraktion des empirischen Materials angestrebt werden soll, hat für Veiel also nicht die Funktion, das tatsächliche Geschehen zu verallgemeinern und handhabbarer zu machen, vielmehr geht es umgekehrt darum, in der Befreiung vom naturalistischen Abbild-Reflex den Blick zu öffnen für das Wesentliche des betrachteten Inhaltes und in dem empirischen Ereignis den bildhaften Verweischarakter auf den Hintergrund – das »Ursachengeflecht« (Veiel in N. Fischer 2009: A24) – aufzusuchen. Im Fall von Potzlow ist dies sofort mit der Konsequenz einer Ausrichtung auf historische Zusammenhänge verbunden. Weder das emotionalisierende, sinnlich-filmische Abbild, noch das dokumentarische »Zusammenklauben« von Archivmaterial wird für

Veiel dem Gegenstand gerecht, sondern die ästhetische Gestaltung, die in dem Dokument durch seine Verfremdung den auf der empirisch-tatsächlichen Oberflächenschicht nicht greifbaren Zusammenhang erforscht. Das »Fettauge« muss als solches kenntlich gemacht werden, damit es auf die »Suppe« hinweisen kann.

Die Uraufführung des Stückes fand am 23. April 2005 am Theater Basel und am 24. April am Maxim Gorki-Theater Berlin statt. Noch während der Probenarbeiten zur Theateraufführung realisierte Andres Veiel, dass er im Inszenierungsprozess immer wieder filmische Gestaltungslösungen entwarf, und es wurde ihm schnell klar, dass er aus dem Stück noch eine filmische Adaption entwickeln würde: »Ich habe gemerkt, ich denke filmisch. Das heißt, [...] dass ich im Inszenierungsprozess oft sehr nah ran gehe. Das heißt, mich interessiert, was im Auge passiert, was jemand mit den Händen darstellt. Und all das, was mich da interessiert, verpufft in der Totalen des Theaters. Es wird vielleicht in der Spannung spürbar, aber es wird nicht im Detail zum Zuschauer transportiert. Das heißt, ganz früh war für mich klar, mich interessiert das Feine, was sich im Theater nur mittelbar rüberbringen lässt. Und von daher habe ich gedacht, wäre es schön, eine zweite Fassung zu machen, wo das zur Geltung kommt« (Veiel in N. Fischer 2009: A4f.; siehe auch das Interview am 01.06.2018: 442f.). So gehen Veiel und sein Team im Mai 2005 noch einmal für vier Tage in den *Gewerbehof der Alten Königstadt Berlin* – eine leere Fabrikhalle am Prenzlauer Berg – und filmen die Inszenierung. Es zeigt sich aber schnell, dass nicht an ein bloßes Abfilmen des Bühnengeschehens zu denken ist, sondern der Film ganz eigene ästhetische Verfahrensweisen verlangt (Veiel 2006: 276; N. Fischer 2009: A4f.). So nötigt Veiel seinen beiden Schauspielern z.B. ab, nachts unter großen Erschöpfungszuständen zu spielen, weil sie sonst zu absichtsvoll, also gestisch zu plakativ gewirkt hätten und zu wenig privat (N. Fischer 2009: 63). Erschöpfung und Müdigkeit unterstützen die halbbewussten mimischen und gestischen Signale, die den Figuren jene authentische, auch zwischen den Zeilen wirkende Spontaneität und Nähe im Detail verleihen, die den realen, gefilmten Interviewpartnern sonst eigen sind. So entsteht eine Arbeit, die das Genre des Dokumentarfilms genauso an seine Grenzen bringt wie die Gattungsgesetze des dokumentarischen Theaters. Ihre Uraufführung fand 2006 auf der Berlinale statt. Prämiert wurde sie noch im selben Jahr u.a. von der Jury der evangelischen Filmarbeit als »Film des Jahres«, mit dem »New Berlin Film Award« (»Bester Spielfilm«) und mit dem »Grand Prix« beim Festival »Vision du Réel« in Nyons.

IV.3.2. Analyse

IV.3.2.1. Interviews

Der Textkörper von *Der Kick* besteht mit wenigen Ausnahmen (Verhörprotokolle, Aussagen des Staatsanwaltes, psychologische Gutachten, die Strafakte Marco Schönfelds) aus Interviewpassagen. Die Gespräche führten Andres Veiel und seine Co-Autorin Gesine Schmidt. Nur die Interviews mit der vor den Recherchen verstorbenen Birgit Schöberl – der Mutter des Opfers – stammen von der RBB-Journalistin Gabi Probst, die ihre Aufnahmen Veiel für seine Produktion zur Verfügung stellte (siehe N. Fischer 2009: 48).