

unfreiwillig illustrativ wird und auf den geschichtlichen Moment nur zeichenhaft verweist, anstatt ihn zu verkörpern – und sich damit auf begriffliche Reflexion beschränkt und weniger einen faktischen Erinnerungsprozess anstößt. Die Überlegenheit der ausführlichen psychologischen und historischen Analyse in *Wer wenn nicht wir* gegenüber den in vielen Kino- und Fernsehproduktionen über die RAF²² vollzogenen »Bilderschleifen« wiederholter, für sich allein aber gänzlich aussageloser Archivaufnahmen macht andersherum deutlich, dass es einer explizit ästhetischen Formung des dokumentarischen Materials bedarf, die dem archivalischen Stoff überhaupt erst eine Erkenntnisrelevanz verleiht. Die bei *Wer wenn nicht wir* entstehenden Reibungsflächen zwischen fiktionalen und dokumentarischen Erzählanforderungen machen deutlich, wie individuell und vom Gegenstand abhängig bei jedem Versuch historischer Vergegenwärtigung die Synthese von empirischer Wahrnehmung und produktiver Gestaltung jeweils zu leisten ist.

IV.5. Perspektivische Wendung: *Beuys* und *Let them eat money. Welche Zukunft?!*

Mit *Beuys* (2017) kehrt Andres Veiel radikaler als je zuvor zum Archivmaterial zurück. Zum ersten Mal – wenn man von *Winternachtstraum* absieht, in dem nicht nur die Hauptprotagonistin vorgestellt, sondern auch der theatergeschichtliche und historische Kontext thematisiert wird – geht es ihm um das Porträt eines einzelnen Menschen, und wieder lässt er sich in seinen künstlerischen Entscheidungen von dem Gegenstand seines Projekts und von den zwischen ihm und seinen Mitarbeitern während des Gestaltungsprozesses entstehenden Motiven leiten.

Zunächst war an das vertraute Verhältnis zwischen Archivmaterial, Interviews und aktuellen Aufnahmen (hier vor allem des Werkes von Beuys) gedacht: Veiel und seine Editoren Stephan Krumbiegel und Olaf Voigtländer gingen in der ersten Phase der Materialsichtung 2015 von einem Archivanteil von 30-40 % aus, das ähnlich wie in früheren Arbeiten des Regisseurs in ein sukzessives Montagekonzept integriert werden sollte. Dann entwickelte sich die Arbeit aber in eine ganz andere Richtung: »Wir versuchten zunächst, das Material in die Form einer stringenten biographischen Erzählung zu bringen. Da, wo das Archivmaterial erzählerisch unzureichend schien, griffen wir auf die Interviewausschnitte der Wegbegleiter und Zeitzeugen zurück. Das war inhaltlich richtig gedacht, führte uns formal aber in die Sackgasse einer konventionellen Künstler-Biographie. Wir mussten also komplett neu denken, eine offenere, assoziative Erzählweise entwickeln. [...] Beuys hat sich immer in Widersprüchen und Rätseln offenbart und entzogen, nicht zuletzt durch seinen schlagfertigen Humor. Diese Offenheit sollte auch das erzählerische Prinzip des Films werden, jenseits von vordergründiger

22 Siehe z.B. *Die RAF – Der Krieg der Bürgerkinder* und *Die RAF – Der Herbst des Terrors* (zweiteilige Dokumentation von Stefan Aust und Helmar Büchel, ARD 2007), *Die RAF – Tödliche Illusion* (Ricarda Schlosshan) sowie *Die RAF – Phantom ohne Gnade* (Peter Hartl, Annette von der Heyde), beide in der ZDF History-Reihe 2007, oder *Die Geschichte der RAF* (sechsteilige Dokumentation von Anne Kauth und Bernd Reufels, ZDF 2014).

Didaktik. [...] Im Laufe der ersten Rohschnitte zeigte sich bereits, dass wir fast ausschließlich auf Archivmaterial zurückgreifen würden« (Veiel 2017: 17f.). Viel stärker, als es von ihm selbst intendiert war, setzte sich durch die Intervention der Editoren die Verwendung des empirischen Materials durch: »Stephan Krumbiegel und Olaf Voigtländer arbeiteten weitaus autonomer als bei anderen Projekten von Andres Veiel an der Formsuche mit. [...] *Beuys* war nach *Wer wenn nicht wir* eine weitere Erfahrung, bei der sich Andres Veiel mit dem ›loslassen können‹ auseinandersetzte« (Lenssen 2019: 282).

Unerwartet kehrt sich also die ästhetische Ausrichtung gegenüber *Wer wenn nicht wir* fast ins Gegenteil um. Das *Beuys*-Porträt ist eine Erinnerungsarbeit par excellence, und dabei stellt sich heraus, dass die angemessene Methode in diesem Fall ein konsequenter Dokumentarismus ist. Mit dem Projekt bestätigen sich einige wesentliche Beobachtungen, die sich bei den vorliegenden Untersuchungen der früheren Werke Vieels bezüglich der Generierung von Erinnerungsprozessen ergeben haben. Es zeigt sich sehr deutlich, dass der Ausgangspunkt der Erinnerung einem genuin gegenwärtigen Interesse entspringt. Andres Veiel hat sich nicht nur von Jugend auf grundsätzlich für den Künstler begeistert, sondern es war insbesondere die durch *Black Box BRD* und *Das Himbeerreich* angestoßene Auseinandersetzung mit der Realität des Geldes und den Mechanismen kapitalistischer Wirtschaft, die bei ihm nachhaltige gesellschaftspolitische Fragen aufwarf, aus denen die Ansätze von Joseph Beuys schlagartig aktuell wurden. Die Biographie, die Kunst und deren gesellschaftliche Konsequenzen wurden für ihn zu einem Gegenstand, der ihn dazu antrieb, sich intensiv und engagiert mit ihm zu beschäftigen. Eine Begegnung mit seinem Werk in einer großen Ausstellung 2008 im »Hamburger Bahnhof« in Berlin mit dem Titel *Joseph Beuys: Die Revolution sind wir* (Kurator: Eugen Blume) brachte den Anstoß zu einer langen und gründlichen Recherche im Archiv des Hauses (Veiel 2017: 10f.) – am Ende stand für Veiel fest, dass er ein dokumentarisches Porträt des Künstlers in Angriff nehmen würde.

Ein weiterer Aspekt filmisch motivierter Erinnerungsprozesse findet sich bei *Beuys* im Schnitt und in der Montage des Archivmaterials. Nachdem Veiel und seine Editoren realisiert hatten, dass sie eine »stringente«, also chronologische Erzählweise verlassen würden, bildete sich zunehmend eine kompositorische Struktur heraus, die assoziativ von einem gegenwärtigen Standpunkt aus immer wieder in vergangene Situationen zurückblenden und auch in diese Rückblenden keine systematische, sukzessive Ordnung hineinbringen würde, sondern zeitlich springen würde – durch ihren ausgesprochen originären Ansatz bildet diese Montage auch die Grundlage für den Erfolg des Films (unter den Auszeichnungen sind der Deutsche Filmpreis 2018 und in der Kategorie »Montage« der Bayrische Filmpreis im selben Jahr). Die ästhetische Lösung, die Krumbiegel, Voigtländer und Veiel für diese spezifische Herausforderung einer adäquaten Darstellung von Persönlichkeit und Werk ihres Protagonisten gefunden haben, ist die ständige Rückkehr zum »Kontaktbogen«. In Zeiten analoger Fotografie war der DinA4-Bogen, auf dem die Positive eines Films in Originalgröße hintereinander aufgeklebt und nummeriert wurden, ein Mittel zur Archivierung und zugleich die Grundlage für die Entscheidung, welche Fotos am Ende vergrößert und weiterverarbeitet werden sollten.

Die Editoren entwickelten nun das Konzept, die jeweiligen Motive des Films immer wieder von einer (in bestimmten Fällen sogar durch einen Lichtstrahl geführten) Suchbewegung auf solchen Bögen ausgehen zu lassen. Zu diesem Zweck wird regel-

mäßig ein Kameraschwenk über unzählige Fotos simuliert – eine Bewegung, die sich nicht nur von links nach rechts, sondern auch von oben nach unten und umgekehrt oder auch in diagonalen Richtung vollziehen kann. Schließlich hält die Bewegung an, konzentriert sich auf das eine ausgewählte und herangezoomte Bild und macht dieses zum Tor für die nächste längere Foto- und Filmsequenz. Zu Beginn des Films (0.04.35-0.06.24) wird stärker als in seinem weiteren Verlauf eine weite Gesamtfläche vieler aneinandergelegter Kontaktbögen präsentiert, sodass der Blick in diesen Einstellungen auf bis zu 500-600 Fotos fällt, die alle zum Einstieg in das nächste Kapitel mit seiner entsprechenden Sequenzabfolge dienen könnten. Damit ist für den weiteren Verlauf der Darstellung klar, dass die jeweils gezeigten Foto- oder Videozusammenstellungen Teil eines fast unendlichen Bilderspeichers sind, dessen Elemente permanent darauf warten, abgerufen und aktualisiert zu werden. Der Effekt ist frappierend: Es entsteht nach und nach der Eindruck eines zeitlosen Erinnerungstableaus, das die Gesamtheit der Biographie und mit ihr entscheidende Stationen moderner Geschichte verkörpert – zugleich drängt sich der Eindruck einer Persönlichkeit auf, die von der Gebundenheit an die einzelne räumlich-zeitliche Station der Biographie unabhängig ist.

Die Editoren beschreiben selbst die Erfahrung, die entsteht, wenn der Zugriff auf ein einzelnes Bild dieses aus dem Tableau herausreißt und den Zuschauer in einen ganz bestimmten Lebensmoment des Protagonisten hineinzieht: »Man kann den Bogen betrachten wie das Lesen eines Textes – von links nach rechts, von oben nach unten. Er gibt also Zeit wieder« (Krumbiegel/Voigtländer 2017: 0.03.09). Durch die dynamische Pendelbewegung zwischen Bildinhalten und Ablösung vom Bild durch das Zurückgehen in die übergeordnete Struktur des Tableaus wird der Zuschauer auf intensive Weise beteiligt an dem Zustandekommen von Chronologie – und dadurch von Zeit. In dem Wechsel der gezeigten Inhalte vermittelt sich die Unterschiedlichkeit der biographischen Stationen, die insbesondere auch als Qualität eines Nacheinanders erfahrbar wird – z.B. durch die verschiedenen Gesichter Beuys', die zerfurcht, gezeichnet, aber auch (auf früheren Fotos) völlig faltenlos, rein und jung erscheinen. Von dem überzeitlichen Bildertableau der Kontaktbögen aus werden wiederholt sukzessive Entwicklungsetappen der Biographie gezeichnet: die Schritte vom flugzeugbegeisterten Kind über den Hitlerjungen bis zum Soldaten (0.33.26-0.34.37) genauso wie die Abfolge der äußerst verschiedenen Auftritte bei der *Dokumenta* in Kassel von der Installierung einer Skulpturenvitrine 1964 über die Gesprächsaktion *Organisation für Direkte Demokratie* 1972, die *Honigpumpe am Arbeitsplatz* 1977 bis zur Aktion *7000 Eichen* 1982 (0.23.45-0.25.31). Diese Schrittabfolge wird so aufgebaut, dass von einem späten Interview aus die Kamera nach links auf ein anderes Bildfenster hinüberschwenkt und den früheren, im aktuellen Interview erzählten Vorgang (und damit die Vergangenheit des soeben erzählenden Beuys) dokumentarisch ansichtig macht, um dann wieder nach rechts zum Interview zu wechseln – bis sich der Vorgang mit der Darstellung der nächsten Etappe wiederholt. Jeder Zugriff von der unüberschaubaren Fläche hunderter gleichzeitig sichtbarer Bilder auf eine einzelne, spezifische Aufnahme vermittelt einen Eindruck von dem Unterschied zwischen der zeitlosen Simultanität gespeicherter Lebensstationen und dem konkreten biographischen Moment, der Bestandteil einer sukzessiven Abfolge von Ereignissen ist. In diesem Aufeinanderprallen von Tableauwahrnehmung und biographischer Nahaufnahme, von Zeitlosigkeit und Chronologie entsteht ein »Zeit-Bild« –

das Montageverfahren von *Beuys* ist ein modernes Beispiel für den Ansatz von Gilles Deleuze. Indem der Zuschauer den Kontrast zwischen Tableaubild und Einzelausschnitt wahrnimmt, teilt sich ihm an der Bruchkante dieser sich widersprechenden Eindrücke die Realität von Zeit mit: Erst indem er heraustritt aus dem Ablauf des chronologischen »Bewegungsbildes«, kann er sich der Chronologie bewusst gegenüberstellen und sie als eine Tatsache für sich realisieren – aber erst, wenn er von dieser Beobachtung aus wieder in das sukzessive Nacheinander der Ereignisse hineingeht, bemerkt er, dass der Einzelmoment des Ereignisses aus einem übergeordneten biographischen Zusammenhang entsteht, dessen Ausdruck er ist. Das Nacheinander erweist sich als Ausfluss eines Verwirklichungsvorgangs der nur potenziell veranlagten, also noch nicht zeitlich gewordenen Lebensintentionen des Protagonisten.

Auch die zunehmende Beschleunigung des beuyschen Tagesablaufs mit seinen Gesprächsterminen, Aufgaben, Aktionen wird durch ein phasenweise gesteigertes Schnitttempo eingefangen – auch dies ist ein Vorgang, der eine Zeitwahrnehmung provoziert. Claudia Lenssen resümiert: »In jedem Fall übernimmt das Editionslayout forcierter als in klassischen Dokumentarfilmen eine narrative Funktion. Es lenkt den Blick des Publikums, navigiert zu vordefinierten Bildfenstern, vergrößert sie zoomend und suggeriert mit dieser Trope den imaginären Einstieg in die historische Sphäre« (Lenssen 2019: 284).

Viel stärker als *Wer wenn nicht wir* ahmt *Beuys* den psychologischen Vorgang historischer Erinnerung nach, indem die assoziativen Verbindungen, Sprünge, Wiederholungen etc. die Prozesse spontaner, immer wieder neu ansetzender und sich ungeplant ereignender Aktualisierung versunkener Bilder nachvollziehen, an denen sich Zeit erleben lässt und Vergangenheit erfahren wird. Erneut bestätigt sich dabei die Bedeutung der Materialität der Archivaufnahmen. Andres Veiel stellt fest: »Das Archivmaterial war trotz der deutlich schlechteren technischen Qualität (Japan Standard, Umatic, Beta SP) dem nachgedrehten HD Material erzählerisch überlegen. Das betraf auch die nachgedrehten Aufnahmen der Werke in ihrer heutigen musealen Repräsentanz. Sie wirkten im Kontext der meist gleichförmig ausgeleuchteten Ausstellungsräume merkwürdig verlassen, manchmal beinahe steril. [...] Die haptischen Zeugen analoger Fotokunst (Kontaktbögen mit Lochung, Prints auf Fotopapier, manchmal auch mit der Patina des Alterungs- oder gar Verfallsprozesses) entwickelten die Editoren bald zu den stilbildenden Elementen für den Film« (Veiel 2017: 17). Angesichts einer digital erzeugten Bildfläche, die der Zuschauer rein visuell im Zuge eines technischen Illusionsprozesses rezipiert, bleibt der Hinweis auf die »haptischen« Qualitäten von Foto- und Filmbildern natürlich ein Stück weit metaphorisch, und dennoch belegen die skizzierten Unterschiede zwischen dem historischen Archivmaterial und den aktuell aufgenommenen Videos, dass den dokumentarischen Bildern durchaus die »Patina« materieller Einschreibungen anhaftet. Es sind u.a. diese Spuren sinnlicher Empirie, die dem Archivmaterial die Wirksamkeit verleiht, im Zuschauer Erfahrungen des Vergangenen auszulösen, die dem aktuell aufgenommenen Bild – zu dem die im Studio gedrehte Spielfilmsequenz genauso gehört wie die im gegenwärtigen Moment mit technischer Perfektion festgehaltene Realitätsabbildung – nicht oder nur selten gelingen.

Die in *Beuys* entwickelte Ästhetik einer fast vollständigen Beschränkung auf dokumentarisches Material ist nicht zu verwechseln mit den historischen Kompilationsfil-

men wie Erwin Leisers *Mein Kampf*. Wo solche Filme das Dokument verwenden, um eine faktizistische Beglaubigung des historischen Ereignisses zu suggerieren, werden in *Beuys* die Archivmaterialien gerade so montiert, dass Brüche, Widersprüche und Fragen entstehen – also Offenheit erzeugt wird. Der Zuschauer wird nicht überzeugt und belehrt, sondern durch die beschriebenen Distanzierungen vom Einzelbild, durch die Montage gegensätzlicher zeitgenössischer Stellungnahmen, durch ironische selbstreferenzielle Bezüge zwischen den Bildern oder direkte Diskussionen über die Produktion von Kunst zu bewusster Selbstreflexion angeregt. Die Ablehnung didaktischer Einflussnahme auf den Zuschauer zeigt sich vor allem darin, dass der Film durchgehend auf einen Kommentar aus dem Off verzichtet, während die erwähnten Kompilationsfilme, wie zu sehen war, vehemente pädagogische Erzähltexte über die Filmbilder legen. Die Editoren schildern: »Es ging darum, die Sachen so zu kombinieren, dass um die Figur Beuys ein filmischer Erzählraum entsteht, in den wir den Zuschauer mitnehmen und in dem das Publikum seine eigenen Erfahrungen macht« (Krumbiegel/Voigtländer 2017: 0.01.38). Der Film setzt auf die freie und aktive Tätigkeit einer erinnernden und deutenden Erschließung des historischen Gegenstands. Dementsprechend führt die Montage hier im Unterschied zum klassischen Kompilationsfilm auch nicht zu einer ereignisgeschichtlichen Addition von Handlungssequenzen, die eine lineare und geschlossene Kausalkette vortäuscht, welche einen bereits begriffenen Zusammenhang zu übermitteln scheint, sondern die Verbindung der Bildsequenzen ist darauf angelegt, dass der Zuschauer selber nach potenziellen Kausalitäten und Bezügen sucht und in einen Erkenntnisvorgang eintritt.

Das ästhetische Verfahren, das Veiel und die Editoren mit dem Projekt umsetzen, suggeriert keine historische Objektivität, sondern erzeugt eine Aufmerksamkeit für die individuelle Aneignungsleistung des mit dem Archiv operierenden Interpreten. Es ist derartig spielerisch und unsystematisch, dass es jede Illusion einer »unverfälschten« Abbildung von Vergangenheit konterkariert und stattdessen die konstruktive Beteiligung der Autoren und der Zuschauer an der Aktualisierung der Biographie und des Werkes von Joseph Beuys kenntlich macht. *Beuys* kann in diesem Sinne als ein Beispiel des »Archivkunstfilms« angesehen werden. Der Begriff des Archivs und die Auseinandersetzung mit den Methoden seiner »Verwertung« sind zentraler Gegenstand der filmischen Untersuchung. Die hochgradig individuelle Dimension des Umgangs mit dem Archiv wird eigens thematisiert, und man stößt konsequent auf die Gesichtspunkte, die den Diskurs über das »audiovisuelle Archiv«, den »Essayfilm« etc. spätestens seit Chris Marker geprägt haben (siehe Kap. III.1.3.). Eine Reihe von spezifischen Merkmalen des Essayfilms begegnen in individualisierter Form in *Beuys* wieder: die assoziative, diskontinuierliche Kompositionsstruktur, die Verwendung unbekannter und auf den ersten Blick unscheinbarer oder gar zufälliger Materialien, die in dem neuen Kontext aber eine überraschende Signifikanz erlangen, Kontraste, Widersprüche, Distanzierungen vom Bildeindruck, die eine Reflexion der Bildwirklichkeit möglich machen. Wenn Heinrich Kaulen dem Essayfilm eine »musikalische Darstellung« zuschreibt, »die den Gehalt zwanglos aus der Interpolation gleichrangiger Bedeutungselemente hervortreten lässt« (Kaulen 2000: 650), dann lässt sich diese Charakterisierung auch auf Veiels Beuys-Porträt beziehen. Der ästhetische Ansatz in *Beuys* erscheint wie ein Kommentar zu den Wandlungen der Archivdefinition. Es sei an die Aussage von Jürgen Fohrmann

erinnert: »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). Die beschriebene Pendelbewegung der Montage zwischen dem Tableau der Kontaktbögen und der konkreten biographischen Situationsdarstellung realisiert den von Fohrmann angesprochenen Prozess in mehrfacher Hinsicht. Der Zugriff Veiels auf das Archivmaterial ermöglicht eine Vergegenwärtigung seines Protagonisten, der dabei entstehende Film wirkt aber wieder zurück auf die verwendeten Archive, indem er neue Zugänge zu Beuys eröffnet und durch die entsprechenden gewandelten oder vertieften Fragestellungen die weitere Nutzung und Gestaltung der Archive beeinflusst. Darüber hinaus ist schon der Aneignungsvorgang beim Zuschauer während der Rezeption des Films von dem skizzierten Wechselformat betroffen. Sehr schnell wird für das Publikum evident: Die Kontaktbögen sind weniger ein physischer Ort der Realitätsspeicherung als vielmehr selber Bild für die Totalität von *Anschaun-gen*, also von Tätigkeiten, die das Subjekt gegenüber seinem Betrachtungsgegenstand vollzieht – um mit Oliver Meyer zu sprechen: Die Bedeutung des Archivs »scheint« erst »im Vollzug auf« (Mayer 2016: 51).

Bei aller Nähe des Beuys-Projektes zum Essayfilm in Bezug auf die Auseinandersetzung mit dem Archivmaterial begegnen auch signifikante Unterschiede. Andres Veiel setzt wieder dezidiert auf das Interview: Er hatte für das Projekt Gespräche mit 22 Personen aufgezeichnet (siehe Lenssen 2019: 65), von denen am Ende aber nur fünf in den Film Eingang fanden: die Kunsthistorikerin Rhea Tönges-Stringaris, die Kunstkritikerin und Kuratorin Caroline Tisdall, der Kurator und Sammler der Beuys-Werke Franz Joseph van der Grinten und die Künstler Klaus Staeck und Johannes Stüttgen, letzterer war Schüler und Assistent von Beuys. Alle waren Freunde und enge Wegbegleiter Beuys' über Jahrzehnte hinweg, sind dem Künstler also sehr nahegekommen und schildern z.T. intime Details seiner Biographie, die seine Persönlichkeit, seine Motive und Handlungen beleuchten. Die Interviews übernehmen insofern eine erzählerische Funktion, die von den Archivmaterialien letztlich doch nicht ganz abgedeckt werden kann: Van der Grintens Andeutungen über die schwere psychische Krise des Freundes 1957, Tisdalls Schilderung seines Auftritts in Amerika, Tönges-Stringaris' Charakterisierung ihrer ersten Begegnung mit ihm, Staecks Erinnerung an seinen gehetzten, mit unzähligen Terminen belegten, in den frühen Morgenstunden einsetzenden Tagesablauf und Stüttgens Darstellung des rückhaltlosen politischen Engagements seines Lehrers und der tiefen Enttäuschung über die Zurücksetzung bei den Grünen sind durch Dokumente nicht zu ersetzen, für eine konsistente Aufarbeitung der Biographie des Künstlers aber unverzichtbar. Anders als viele Essayfilme verzichtet Veiel auf einen durchgängigen Erzähler – trotzdem entsteht letztlich doch ein Narrativ aus den Interviewausschnitten, die durch ihre erzählerischen Linien der Darstellung eine unausgesprochene, aber doch wirksame Zusammenhangsstruktur unterlegen. Die Interviews bilden eine wesentliche ästhetische Einheit innerhalb der Gesamtkomposition des Films, sind durch die Ausleuchtung und den Bildaufbau der Talking heads tatsächlich auch einheitlich gehalten und sprechen eine eigene atmosphärische Sprache, die dem Zuschauer die Inhalte der jeweiligen Schilderungen emotional und gedanklich nahebringt.

Außerdem gibt es bei aller Diskontinuität der Erzählstruktur ein Narrativ, das aus dem Hintergrund heraus zwischen den Sequenzen eine (auch chronologische) Ordnung und einen Sinnzusammenhang stiftet: Beuys' Biographie selbst. Indem der Film den Lebensgang einer einzelnen Person schildert, der an sich natürlich immer eine Einheit verbürgt, kristallisiert sich zwangsläufig nach und nach eine Entwicklungsfigur heraus, teilen sich Haltungen und Ziele mit, die den dargestellten Ereignissen eine Zusammengehörigkeit und eine Richtung verleihen. Im selben Moment, in dem diese Richtung an Kontur gewinnt, wird der Film politisch, weil er die beobachtende Distanz verlässt, intentional wird und der Biographie des Protagonisten eine Bedeutung zuschreibt – er vermittelt eine Botschaft. Beuys' Äußerungen erhalten zunehmend den Status aphoristischer Aussagen und am Ende – wenn zu einer dynamischen und emotional berührenden Musik noch einmal die Pflanzungen der Eichen in Kassel gezeigt werden –, mündet die Darstellung in eine bewegende Erzählung ein, die durchaus auf eine Identifikation mit dem Künstler angelegt ist und einen Appell an den Zuschauer formuliert.

Beuys ist vordergründig kein Film über einen historischen Gegenstand, sondern die Erzählung einer Einzelbiographie. Trotzdem evoziert die biographische Darstellung immer wieder geschichtliche Erinnerungsprozesse, weil das Leben von Beuys eng mit einer Vielzahl von historischen Schlüsselsituationen verbunden war, die sofort aufgerufen werden, wenn die entsprechende Station seiner Biographie thematisiert wird. Nationalsozialismus, Kalter Krieg und die bundesrepublikanische Politik von Johannes Rau bis zur Gründung der Grünen markieren entscheidende Etappen im Lebensgang des Künstlers und werden filmisch aufgegriffen. Darüber hinaus gibt es Verweise auf viel frühere Schichten historischer Vergangenheit, z.B. auf den asiatischen Schamanismus und die Frühgeschichte Amerikas. Letztlich bleiben diese Bezüge nur sehr kurz angedeutet – selbst die wichtigen Fragen nach Beuys' Mitgliedschaft in der HJ und seinem Einsatz als Flieger im 2. Weltkrieg werden in einer Sequenzfolge behandelt, die kaum mehr als eine Minute dauert (0.33.26–34.37). Das Spannungsverhältnis zwischen Kapitalismus und Sozialismus wird anhand verschiedener Äußerungen von Beuys im Kontext diverser Veranstaltungen im In- und Ausland bearbeitet. Die Qualität intensiver Erinnerungsprozesse entzündet sich hier also eher an den biographischen Ereignissen, und trotzdem entstehen durch die konzentrierten Andeutungen substanzielle Brücken zu den geschichtlichen Ereignissen des 20. Jahrhunderts. Die Tatsache, dass Andres Veiel derartig konsequent den Focus auf eine Einzelbiographie richtet, zeigt, welche Bedeutung er Joseph Beuys beimisst. Die historische Analyse tritt fast ganz hinter diesen einen Menschen zurück – er ist der eigentliche Ausgangspunkt der Darstellung. Die Erinnerung hat hier die Aufgabe, diese Persönlichkeit zu vergegenwärtigen, weil in ihr ein konkretes Vorbild für aktuelle Möglichkeiten von Gesellschaftsgestaltung gesehen wird. Um diesen direkten Gestaltungsimpuls geht es Veiel noch stärker als in seinen früheren Arbeiten. Die Filme über die RAF, über Herrhausen, Grams und Potzlow verstehen sich letztlich als Analysen, die Einsichten in die Gründe gegenwärtiger Geschichte eröffnen. Mit dem Beuys-Projekt wird das Kunstwerk nun selbst ein Beitrag zu einer gegenwärtigen »Sozialen Plastik«, die durchaus hier und jetzt die Intention verfolgt, mit Wirtschaft, Geldströmen und Kultur anders umzugehen als bisher. Damit vollzieht die Werkgeschichte Vieels eine perspektivische Wende: Historische Erinnerung als Erkenntnisinstrument wird erweitert zu dem Motiv, den Erinnerungspro-

zess in eine direkte Einmischung in die gesellschaftspolitische Gegenwart einfließen zu lassen, um Zukunft zu gestalten. Veiels Äußerung über Joseph Beuys beschreibt auch seinen eigenen Ansatz: »Werke und Ideenräume gehören bei Beuys untrennbar zusammen. Nur so kann aus den Werken heraus die Kernbotschaft von Beuys jenseits des intellektuellen Erfassens auch sinnlich verstanden werden. Die Chance einer in die Zukunft gewandten Veränderbarkeit der Welt, beruhend auf der Fähigkeit jedes einzelnen: ›Nichts muss so bleiben, wie es ist‹« (Veiel 2017: 19).

In seinem nächsten künstlerischen Projekt hat Andres Veiel diese Wendung in die Zukunft dann wörtlich genommen: In dem Theaterstück *Let them eat money. Welche Zukunft?!* (2018) entwerfen er und seine Co-Autorin Jutta Doberstein ein science fiction-artiges Gemälde unserer Welt im Jahre 2028. Eine militante Widerstandsgruppe von nur vier Personen vernetzt sich im Untergrund digital mit einer Millionen Followern und entführt zwei repräsentative Vertreter der EU, um sie im Livestream vor den Augen der Weltöffentlichkeit über ihre Rolle bei dem apokalyptisch anmutenden Krisenszenario aus Klimakatastrophe, Krankheiten, Zerfall der EU, Verselbstständigung von Computertechnologie, Weltwirtschaftskrise und gleichzeitigem Aufbau elitärer, kapitalistisch entfesselter Parallelwelten (in Form von künstlichen Inseln) zu verhören. Auch deren Urheber – ein durch Facebook und Ebay reich gewordener Investmentbanker und Unternehmer – gerät am Ende in die Hände der Aktivisten. Die Gruppe mit dem Namen »Let them eat money« betreibt diesen brutalen Schauprozess, um die Öffentlichkeit zur Ursachenforschung zu zwingen, während die Staatsorgane untätig bleiben. Wie aus einer solchen Maßnahme letztlich ein gesellschaftspolitisches Umdenken mit entsprechendem Handeln hervorgehen soll, bleibt offen. Erst der Auftritt des jüngsten Mitglieds der Gruppe – der Tochter der zwei Anführer der Aktivisten – deutet eine Perspektive an: Die junge Frau wendet sich direkt an das Publikum und formuliert einen Gegenentwurf zu den Zerstörungsprozessen ihrer Gegenwart, zu denen auch die Aktion ihrer eigenen Eltern gehört. Mit wenigen Sätzen bekräftigt sie den Wert eigener Ideen, die nicht durch einen implantierten Chip an den Zentralrechner weitergeleitet werden, sondern erst im Moment der Begegnung mit einem Du ausgesprochen werden können. Mit ihnen würden Netze geknüpft, die nicht elektronisch sind, sondern »die aus meinen Freundschaften wachsen, aus Vertrauen«²³.

Das Stück ist Teil eines größeren Projekts, das sich in vier Etappen über die Jahre 2017-2020 erstreckt und dezidiert als Einheit angelegt ist. Es verdankt sich dem Anliegen Veiels, die existenzielle Beschäftigung mit dem beuysschen Motiv der Sozialen Plastik nun in ein konkretes gesellschaftliches Handeln umzusetzen. Veiel ging es von Anfang an um die Realisierung eines Dialoges und nicht nur um die konventionelle Formulierung eines neuen Theaterstückes (siehe Lenssen 2019: 307). Zu diesem Zweck lud er am 16. und 17. September 2017 zu einem »Labor« in das Deutsche Theater Berlin ein, in dem ca. 200 Teilnehmer – darunter Fachleute aus unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen – in Plenarrunden und Workshops Fragen der Medizin, Klimaentwicklung, Ökonomie und Politik bewegten, um am Ende Zukunftsszenarien zu entwickeln, die in nicht allzu ferner Zeit eintreten könnten. Am 21. und 22. April 2018

23 Andres Veiel/Jutta Doberstein: *Let them eat money. Welche Zukunft?!*, Regiefassung, 06.08.2018, Akt 5.4., zit. in Lenssen 2019: 305

schloss sich ein zweites Symposium an, in dem sich im Saal des Kronprinzenpalais eine Expertenrunde über zentrale Perspektiven globaler menschheitlicher Entwicklung austauschte – jetzt unter dem Titel *Der nächste Staat – Rethinking State* –, ergänzt durch Workshops, Aktionen und Gesprächsrunden mit dem Publikum. Aus den vielen komplexen, kontroversen und innovativen Gesichtspunkten, die im Laufe dieser beiden Veranstaltungen formuliert wurden, entwickelten Andres Veiel und Jutta Doberstein dann das Theaterstück (Premiere am 28. September 2018 am Deutschen Theater Berlin). Eine Abschlusskonferenz soll zuletzt den Gesamtprozess unter der Fragestellung reflektieren: »Welche ökonomischen, politischen und sozialen Barrieren können wir errichten, um die Katastrophe aufzuhalten? Oder besser noch: Wie können wir ein Wirtschaftssystem entwickeln, das dem Menschen dient und nicht umgekehrt?« (Deutsches Theater Berlin, Programmheft Nr. 130: 9).

Mit dieser Projektabfolge, die auf den Symposien, bei den Aufführungen des Stückes und den sich an sie anschließenden Diskussionsveranstaltungen viele engagierte Zeitgenossen in einen kommunikativen Prozess der gesellschaftspolitischen Phantasiebildung einbezogen hat, führt Andres Veiel den von Joseph Beuys formulierten künstlerischen Ansatz der Sozialen Plastik in einer aktualisierten Form fort. Er wendet sich thematisch und ästhetisch in die Zukunft, um von dort aus die Gegenwart beleuchten zu können. Dabei stützt er sich auf historische Analysen, die dann in die Zukunft weitergedacht werden – insofern geht es auch hier letztlich um Erinnerung und ihre Deutung. Zugleich bedeutet der Versuch, die Gegenwartsanalyse von einer auf die Zukunft ausgerichteten imaginativen Vorstellungstätigkeit her zu betreiben, für Andres Veiel aber einen methodisch neuen Schritt – »bis dahin verknüpfen seine Filme und Theaterstücke die Rekonstruktion vergangener Ereignisse mit kritischen Diskursen zur Gegenwart, jetzt richtet *Let them eat money* den Zeitstrahl aus der Zukunft in die Gegenwart« (Lenssen 2019: 293). Die erkenntnismethodischen Implikationen eines solchen Versuches sind sehr weitreichend – wenn er nicht nur metaphorisch bleiben soll, fordert er geradezu dazu auf, noch genauer zu untersuchen, wie aus den historischen Erinnerungen und den mit ihnen verbundenen gegenwärtigen Interpretationen Zukunftserkenntnis möglich wird.