

Wesens in die historische Erscheinung heraufdrängen. Insofern ließe sich fragen, ob nicht einen Grundbestandteil historischer Entwicklung psychologische Prozesse ausmachen, die sich einer äußeren empirischen Erklärung entziehen. Die psychologische Deutung der Black Box schärft in diesem Sinne ein historisches Problembewusstsein, das geschichtliche Kausalitäten nicht aus einer naiven Handlungslogik ableitet und den Ereignissen ein direktes Ursache-Wirkungs-Verhältnis wie in der Physik unterlegt, sondern untersucht, wie aus dem Auftreffen von Geschehnissen auf das je individuell antwortende Bewusstsein die historische Tat entsteht.

Im Hinblick auf die von Andres Veiel untersuchte historische Konstellation lässt sich durchaus beobachten, dass entscheidende Handlungen wie die Initiative Alfred Herrhausens zu einer Erneuerung der Deutschen Bank und der Vorschlag zu einer Entschuldung der Drittweltländer sowie der Schritt Wolfgang Grams' in den gewalttätigen Kampf der RAF letztlich rätselhaft bleiben – wie schon die plötzliche Aufbruchsdynamik der 68er-Bewegung, die Reaktionen der etablierten Machtinstanzen oder die weltwirtschaftlichen und -politischen Prozesse Ende der 80er Jahre, in die ein Alfred Herrhausen unmittelbar eingebunden war. Bereits mit seiner Titelwahl nimmt Andres Veiel eine Charakterisierung des historischen Handelns vor. Er stellt grundsätzlich in Frage, ob die bewussten Inhalte unserer Intentionen (die Motive für einen Schuldenerlass, die Kritik am Kapitalismus) identisch sind mit den ihnen zugrundeliegenden, tatsächlichen Handlungsantrieben. Diese wären aus der Perspektive der Black Box-Metapher unbewusst und bedürften eines spezifischen methodischen Erkenntnisverfahrens, das die aus dem menschlichen Willen hervorgehenden geschichtlichen Impulse anschaulich macht.

IV.2.2.2. Die Exposition

Die Exposition von *Black Box BRD* verdichtet den ästhetischen Ansatz des Films geradezu programmatisch in ein knapp fünfminütiges Konzentrat. Die Darstellung setzt ein mit einer Aufnahme aus der Luft – wahrscheinlich von einem Hubschrauber aus – auf einen breiten Fluss herab, über dem sich die Kamera nun entlang bewegt. Zunächst wird der Fluss noch aus größerer Nähe aufgenommen, sodass sich sehr stark der Eindruck des Wassers und der Bewegung über den Flusslauf hin mitteilt, bis die Aufnahmehöhe zunimmt. Der Zuschauer »hebt« also etwas »ab« von der Landschaft unter ihm – und es werden nun die Ufer mit Häusern und Straßen und vor allem mehrere Brücken sichtbar, die sich über den Fluss spannen. Dann blendet die Montage über in eine moderne Skyline mit Hochhaustürmen im morgendlichen Licht – erst jetzt wird an der Gestalt der Türme und ihren Emblemen (Commerzbank, Deutsche Bank) deutlich, dass es sich um Frankfurt handelt und bei dem Fluss um den Main.

Sonja Czekaj weist auf die metaphorische Signifikanz der Brücken hin und erkennt in ihnen einen Gestus des Aufweichens von Gegensätzen, der den ganzen Film durchziehe bzw. ihm als wesentliche Intention sogar zugrunde liege (Czekaj 2015: 175). Ähnlich symbolisch lässt sich die Tatsache deuten, dass die Aufnahmen eines Flusses den unmittelbaren Anfang eines Films über die Geschichte bilden. Es drängen sich sofort Assoziationen der alten Strom-Metapher für den Fluss des historischen Werdens auf – das auf ein Ziel hin sich bewegende, fließende Wasser liest sich wie ein Bild für die Ent-

wicklung menschlichen Lebens. Tatsächlich erzeugt die Kamerabewegung durch das Entlangfahren über den Fluss eine Dynamik des Vorwärtsdrängens, des Weges – eine Raumbewegung wird hier auch zu einer zeitlichen Bewegung. Da die allerersten Sekunden tatsächlich nur das Wasser und die Uferböschungen zeigen, ist man zunächst ganz bei dieser natürlichen Fließbewegung, bis dann die Architektur ins Bild kommt und mit der Vor- und Aufwärtsbewegung der Kamera die Szenerie immer komplexer wird und sich von der Natur zur modernen, technischen Zivilisation wandelt – dem Zuschauer vermittelt sich ein Entwicklungsbild, mit dem sich eine innere Zeitwahrnehmung einstellt.

Bei diesem Vorgang erhält die Musik eine wesentliche Bedeutung. Zunächst hört man nur einen tiefen, kaum vernehmbaren Grundton, in den sich während der Bewegung über den Fluss dann sehr leise einsetzend mehre hohe, langgezogene und damit stark drängende Geigenklänge hinein lagern, bis ein Schlagzeug und andere Instrumente sowie der Gesang einsetzen, durch die ausgeprägte Rhythmik eine vorwärtsstrebende Dynamik erzeugen und dem Geschehen Spannung und Nachdruck verleihen. Die Musik wird schließlich orchestral – im Gesamtverlauf erzeugt sie also einen Gestus gespannter Erwartung, einem Ziel zudrängender Bewegung und einer umfassenden Ausweitung – damit stellen sich Eindrücke von Weg, gerichteter Dynamik und am Ende einer Weitung des Wahrnehmungshorizontes ein, die sehr mit Zeiterfahrung verbunden sind. Diese Wahrnehmungen werden unterstützt durch den Zeitpunkt der filmischen Aufnahme: Die Morgendämmerung erzeugt eine Atmosphäre des Übergangs, des Aufhellens und des Erwachens bzw. Beginnens. Die Sequenz dauert nur ca. 30 Sekunden, erhält aber in Bezug auf die Erfahrung von Zeit und Geschichtlichkeit eine erhebliche Aussagekraft.

Die Flugbewegung nähert sich nun den Zwillingstürmen der Deutschen Bank. Da das morgendliche Licht noch sehr herabgedämpft ist und noch unzählige Lichter der Stadt durch das Halbdunkel leuchten, bekommen die Aufnahmen zusammen mit ihrer hohen, luftigen Perspektive einen etwas unrealen, schwebenden, wie aus anderen Welten stammenden Duktus. Der Zuschauer befindet sich auf einer fast unräumlichen, globalen, über den Dingen schwebenden Ebene des Überblicks, der Vernetzung, der über die Niederungen der alltäglichen, kleinen Welt hinweg schauenden Perspektive auf ferne Ziele, während die Musik mit ihren immer orchestraler ausgreifenden Klängen symphonisch wird. Das ist die Atmosphäre, aus der heraus nun die Annäherung an die Deutsche Bank erfolgt. In dieser Annäherung schwingt ein Geflecht historischer Konnotationen mit: die Macht der Banken und ihr weltweiter Einfluss, genauso beherrschend wie die global agierenden Konzerne, deren Zentralen um die Zwillingstürme herum aufgestellt sind; die Operationen der Deutschen Bank selbst, die für die deutsche Geschichte maßgeblich geworden sind; die Geschichte der Stadt, die dem Kamerablick zu Füßen liegt. Die Kamera fängt all diese Bezüge prismatisch ein und überschreibt das Filmprojekt mit einer globalhistorischen Fragestellung.

Dieser Gestus wird wiederum unterstützt durch den blues- bzw. soulartigen Gesang, dessen Text Andres Veiel selbst verfasst hat und der von dem Afrikaner Thomas Mbuye gesungen wird, in dessen Stimme seine Herkunft klanglich mitschwingt – ein vom Komponisten Jan Tilman Schade vorgeschlagener und von Veiel als Unterstreichung der globalen Wirtschaftsproblematik sehr begrüßter Griff (siehe Fischer 2009:

15f.). Mbuye singt: »Brothers and sisters, Ladies and Gentlemen! I used to ask myself what kind of world we're living in, is this something for real or is there something we really miss that our desires conceal? We looked up in the mirror to find us full of arson, to be part of that mission. We realise in a concrete way our vulcanic preignition to hold a flag up to make a pattern on earth... but are we content with a sparrow, can we rest so far ...? Semaphores navigating, containers allocated...We are dead pilots, but we want it now.« (0.00.23). Hier werden also genau die umfassenden historischen Fragestellungen angesprochen, die auch mit den Bildern assoziiert werden: Ist diese technisierte, an Wohlstand orientierte Welt wirklich? Was sind unsere Wünsche und Sehnsüchte und warum sind wir demgegenüber in diese Zerstörungsmechanismen hineingeraten? Was wollen wir? Mit der Spiegel-Metapher wird letztlich die Selbsterkenntnis als Motiv aufgerufen. Veiel geht so weit, den Text mit der Ansprache »Brothers and sisters« wie eine Predigt einzuleiten. Damit wird diese Geschichtsannäherung zu einer moralischen Angelegenheit und zu einem erzieherischen Apell – historische Reflexion ist nicht von ethischen Fragen und Konsequenzen abzulösen, weil es um ein Handeln geht, das die Welt nicht so belässt, wie sie ist, sondern sich durch die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und Gegenwart zu einer moralischen Aufgabenstellung herausgefordert sieht.

Zugleich ist der Effekt dieses Gesanges natürlich auch ein ironischer. Wenn der Zuschauer im Blick auf Frankfurt mit einem englischen, musikalisch historisierenden Song als Bruder oder Schwester begrüßt wird, dann ist sofort klar, dass dies nicht ganz wörtlich gemeint sein kann, sondern mit der Intention der Verfremdung wie ein Zitat aus einer anderen Zeit und Kultur verwendet wird. Der Zuschauer wird daran gehindert, angesichts der inhaltlich durchaus ernst zu nehmenden und direkt auf das Thema des Films zielenden Motive zu moralisieren. Durch die Ironisierung wird eine unreflektierte, passive Rezeption der Sequenz verhindert.

Mit der nächsten Einstellung führt Andres Veiel die Annäherung an die Geschichte aus der Weite heraus in das empirische Detail, von der fast unkörperlichen Bewegung im Panorama des Überblicks in die physische Realität im Hier und Jetzt, sozusagen auf den »Boden der Tatsachen«: In dem Moment, in dem sich die Kamera direkt über den Türmen der Deutschen Bank befindet und an ihnen entlang steil in die Tiefe blickt, erfolgt ein Schnitt (0.01.18) und der Zuschauer befindet sich im Inneren der Bank, und zwar ganz unten im Foyer. Dort sind Kunden und Angestellte. Die große Glasfront im Eingangsbereich lässt Licht in die weite Halle hinein und vermittelt Transparenz, aber schon im nächsten Moment wird diese Offenheit und Durchlässigkeit relativiert durch die Aufnahme eines Drehkreuzes (0.01.28), das für die einen den Durchgang in die Räumlichkeiten des Gebäudes zulässt, für die anderen eine Barriere bildet, die zudem akustisch unterstrichen wird von einem harten, kratzend-ratternden Geräusch der Drehmechanik.

Die Flugbewegung ist nun also »geerdet« und der Zuschauer wird sofort konfrontiert mit den räumlichen und auch gesellschaftlich-sozialen Realitäten, die sich durch Grenzen, Unterscheidungen, Unüberschaubarkeit der Details, Härten bis in die akustische Wahrnehmung hinein auszeichnen. Er ist eingespannt in eine Dialektik des Oben und Unten – in den folgenden Szenen wird er immer wieder in gegensätzliche Perspektiven von Unterblick bzw. Alltäglichkeit und Höhe, Überblick und Zusammenhang hin-

und hergerissen. So folgen auf das Bild des Drehkreuzes Aufnahmen aus der hohen Chefetage der Bank: Eine Angestellte fährt den Getränkewagen in den Konferenzraum und richtet ihn durch das Zurechtrücken der Stühle, das Verteilen von Schreibblöcken und Bleistiften auf den Tischen her, im Hintergrund fällt der Blick durch die großen Fenster auf die Skyline Frankfurts (0.01.35). Der ganze Vorgang ist hochgradig inszeniert: Die exakt diagonale Ausrichtung des Bleistiftes auf dem Block, die leichte Korrektur der Lage eines Stiftes mit dem Zeigefinger, das zügige Betreten des Vorzimmers von Herrhausens früherem Büro durch seine – wie sich später herausstellen wird – einstige Sekretärin Almut Pinckert und ihre vorbereitenden Tätigkeiten in dem Raum sind natürlich allesamt Nachstellungen, und auch das nicht ganz korrekte Hinlegen eines Bleistifts wird so präzise gefilmt, dass klar ist, dass er extra für diesen Effekt von der Angestellten genauso positioniert und dann auffällig pedantisch zurecht geschoben werden musste.

Dann erfolgt ein harter Schnitt auf die Straße und die Musik verklingt (0.02.14), sodass ein atmosphärischer Bruch entsteht, der die Situation versachlicht und die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf einen ganz neuen, konkreten Handlungsablauf, auf ein faktisches Ereignis konzentriert: Drei graue Mercedes-Limousinen setzen sich vom Eingangsbereich eines nicht gezeigten Hauses aus in Bewegung und fahren in Kolonne einem bestimmten Ziel entgegen, und eine Frau hinter dem großen Fenster offensichtlich desselben Hauses schaut ihnen aufmerksam hinterher. Dennoch: Auch diese Bilder signalisieren sofort, dass sie nicht abbilden, sondern inszenieren. Die Kolonne der drei Wagen erzählt bereits etwas, denn es ist in der Regel unüblich, dass drei exakt gleiche Automodelle in einer verhältnismäßig ruhigen und grünen Umgebung sehr forciert direkt hintereinander fahren und sich zusätzlich noch in der frontal auf sie gerichteten Aufnahme gleichmäßig seitlich auseinanderfächern, sodass das erste links (von der Kamera aus gesehen) fährt, das mittlere in der Mitte, das hintere rechts – für einen realistischen Verkehrsablauf ein unwahrscheinlicher Vorgang. Obwohl man einerseits also an einer faktischen, alltäglich-prosaischen Räumlichkeit – einer Straße mit einer Mauer und Bäumen – angekommen ist, wird man zugleich festgehalten in einem merkwürdig gestellten, zeichenhaften Ereignisraum, der etwas bedeuten und nicht nur wiedergeben soll (rückwirkend wird deutlich, dass natürlich auch der Blick der Frau – Herrhausens Witwe – nachgestellt ist). Bezeichnenderweise erklingt auch wieder ein musikalischer Ton (0.02.28) – ein einziger, der hoch ansetzt und während der ganzen Sequenz der auf den Zuschauer zufahrenden Wagen durchgehalten wird und eine bedrohliche, fast quälende Spannung erzeugt. Nach einem Schnitt sieht man die Wagen nun um 90° gedreht direkt von der Seite, wie sie in Zeitlupe und in leicht verzerrter Bildqualität am Kamerastandpunkt vorbeifahren. Als der mittlere Wagen in noch stärkerer Verlangsamung genau die Höhe des Zuschauerblicks erreicht (0.02.48), reißt die Aufnahme ab und wird schlagartig ersetzt durch ein radikal verfremdetes und gegenständlich nicht mehr fassbares Bildgeschehen: In extrem grobkörniger Auflösung und in Schwarzweiß bewegen sich hell-dunkel schattierte Schlieren über das Bild, der Ton, der kurz vor diesem Schnitt in ein simuliertes Motorengeräusch übergegangen war, verstummt nach einer Art knappem Reißgeräusch, und dann setzt eine ruhige Frauenstimme mit den Worten ein: »Dann kam dieser...«, und während sie fortfährt: »...dieser Schlag. Also wie eine Explosion« wechselt das Schlierenbild in eine Weißblen-

de, der der Zuschauer durch ihre Länge unausweichlich ausgesetzt ist. Dann erst sieht man die Frau, die von der Explosion berichtet (0.03.00), und erhält durch die kurze Einblendung ihres Namens den Hinweis, dass es sich um Traudl Herrhausen handelt.

Diese Bildabfolge provoziert eklatant unsere filmischen Sehgewohnheiten – die Handlung reißt ab und an die Stelle von gegenständlichen Bildinhalten treten Aufnahmen, die nur noch Bewegung wiedergeben, daraufhin jeden Inhalt verlieren und den Zuschauer mit einer vollständig weißen Fläche konfrontieren. In diesem Moment wird er konsequent auf sich selbst verwiesen, weil der Film ihm keinen Gegenstand mehr präsentiert. »Das Filmmaterial bricht mit der Illusion und hinterlässt Zerrissenheit«, schreibt Heike Kühn (Kühn 2001). Noch mehr: Es durchbricht das traditionelle Verständnis von Film, das voraussetzt, dass einem etwas gezeigt wird. Das Bewusstsein richtet sich durch die Schlieren auf Inhalte, die nicht mehr materiell sind: Die grobkörnigen, der Farbigkeit äußerer Natur entzogenen Schemen wenden die Wahrnehmung von einem Außengeschehen auf die Beobachtung von Bewegungen bzw. der Qualität von Bewegung überhaupt. Dann geht der Film noch weiter: Indem er auch die Bewegungen zurücknimmt und mit der Weißblende jeden Inhalt verweigert, wird der Zuschauer provoziert, eigene Inhalte hervorzubringen – die sich dann befragen lassen müssen, inwieweit sie mit dem rezipierten Geschehen etwas zu tun haben oder willkürlich sind. Diese ästhetischen Schritte erscheinen wie Entsprechungen zu dem Verhältnis, das der Rezipient gegenüber dem dargestellten Inhalt – der Biographie Herrhausens – einnimmt: Die physischen, durch Fotos und Filmaufnahmen vermittelten Wahrnehmungen reißen im Moment des Attentats brutal ab, dieser Moment des Sterbens – so kurz und sekundenhaft er auch sein mag – ist noch ein *Vorgang*, der kaum mehr vorstellbar, aber in letzten Resten zumindest noch zu ahnen ist. Der Tod selber entzieht sich dann ganz der Darstellbarkeit, die Annäherung an den verstorbenen Alfred Herrhausen liegt ganz in der Imagination und Verantwortung des Rezipienten. Insofern ist die Weißblende geradezu die Voraussetzung einer Rezeption des Archivmaterials zu Herrhausen, denn dieses ist nur der materielle Abdruck der tatsächlichen Biographie des Bankenchefs: Eine Begegnung mit seiner Persönlichkeit bedarf der verlebendigen Rekonstruktion, die diesen Moment der Selbstkonfrontation voraussetzt, in dem der Rezipient seine eigene produktive Imaginationsfähigkeit realisiert. Die leicht ironische Formulierung Heike Kühns ist insofern letztlich zutreffend: »Am Anfang war der Filmriss« (Kühn 2001).

Wenn dann Traudl Herrhausen gezeigt wird, wie sie von der Explosion und ihrer angstvollen Fahrt zum Tatort erzählt, »sind wir auf der ästhetischen Ebene wirklich in einem Dokumentarfilm angekommen« (N. Fischer 2009: 18). Bis zu dieser Stelle könnte der Film durch die Musik und die Tongestaltung, die Bildregie und die Kamerafahrt über die Skyline hinweg, die Reenactments sowie die Dramaturgie der schnellen, wie mit einem bestimmten Zweck aufbrechenden Wagenkolonne für einen Spielfilm gehalten werden – Veiel lässt den Zuschauer in ein Bildgeschehen eintauchen, das gezielt die sicheren Grenzen zwischen fiktionaler Inszenierung und dokumentarischer Abbildung auflöst. Viele Sequenzen sind geradezu »gespielt«, und trotzdem sind sie nicht erfunden: die Personen, die Räumlichkeiten, die Gegenstände und die Geschehnisabläufe sind entweder mit dem historischen Geschehen identisch oder beziehen sich unmittelbar auf diese vorfilmische Realität.

Diese Grenzauflösungen vollziehen sich rhythmisch: An die kurze klassische Interviewsituation mit Traudl Herrhausen wird eine Einstellung montiert, die diesen Bildduktus aufhebt: Es folgt die Archivaufnahme von dem zerbombten Wagen Herrhausens (0.03.39) – sie bestätigt einerseits faktisch die Aussagen Traudl Herrhausens, andererseits verfremdet die Slow Motion das Bild (es werden in extremer Verlangsamung die Beamten gezeigt, die sich um den Wagen herumbewegen, und die Kamera bewegt sich ebenso langsam auf den Tatort zu), verbunden mit einem Geräusch, das abermals unterlegt von einem langgezogenen, spannungserzeugenden Ton stark verlangsamte Schritte wiedergibt (die Deutung als Herzschläge, die Fischer [2009: 18] vorschlägt, scheint nicht plausibel, weil die Stoßgeräusche zu stark an das Aufsetzen von Schuhen erinnern). Diese akustisch-visuelle Annäherung wäre für eine faktizistische Beglaubigung gar nicht nötig gewesen und in einem klassischen Dokumentarfilm, der sich informativ mit den Aufnahmen des Tatorts begnügt hätte, sicherlich nicht vorgekommen. Gerade diese Verfremdung und gleichzeitige Hinzufügung von inszenatorischem Material generiert hier den eigentlichen Gegenstand der Szene: die *innere* Wahrnehmung der Katastrophe, also den Vorgang der Annäherung des Subjekts an das Ereignis. Erst durch die Verlangsamung des Zugehens auf das Fahrzeugwrack wird diese äußerst schwierige und zutiefst erschütternde Wahrnehmung in ihrer innerseelischen und zugleich historisch folgenschweren Dimension ins Erlebnis gebracht. Sonja Czekajs Feststellung, der akustisch unterlegte Schritt sei viel zu langsam für das angstvolle Heraneilen von Traudl Herrhausen (Czekaj 2015: 177), verweist gerade auf diesen Sachverhalt, dass es Veiel in dieser Einstellung nicht um eine Abbildung der äußeren Annäherung der Ehefrau geht, sondern um die seelische Realität des Geschehens, die bei aller Gehetztheit in Wirklichkeit eine fast zeitlose, mit umfassenden Empfindungs-, Erinnerungs- und Gedankeninhalten gefüllte Wahrnehmung sein kann, die sich nur in der Verlangsamung mitteilt, die den Wegcharakter, das gezielte sich Hinbewegen zu dem Ort und die sich in diese Bewegung hineindrängenden Ahnungen und Empfindungen zum Ausdruck bringt. Diese ästhetische Verfahrensweise lenkt den Blick auf die Frage, ob eine äußere Bewegung und das zeitgleiche innere Geschehen nicht zwei völlig unterschiedliche Dinge sein können.

Sehr wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass die Bilder von Herrhausens zerstörtem Wagen auf eine ganz bestimmte Weise vorbereitet werden: Sie werden nicht informativ oder sensationalistisch an den Anfang gestellt, um dann von Traudl Herrhausen oder einem kommentierenden Sprecher erläutert zu werden, sondern der Zuschauer wird zuerst Zeuge einer Erzählung, die ihm abverlangt, die Verunsicherung Frau Herrhausens angesichts des Explosionsgeräusches, ihres unbeantworteten Anrufes und ihres Hinterherfahrens innerlich mitzuvollziehen. Die Aufnahme des Autowracks stellt sich dann schockhaft wie die faktische Antwort auf diese inneren Fragen und Ängste ein, es wirkt wie ein *Resultat* von Vorgängen, die sich lange schon vorbereitet haben – ein Einschlag der Wirklichkeit eines brutalen Zerstörungsaktes.

An dieser Stelle kommt ein Aspekt zum Tragen, der für die Wirkung der Szene und der ästhetischen Intention des ganzen Films von großer Bedeutung ist: der Symbolcharakter der Aufnahme. Herrhausens Fahrzeug ist derartig brutal und restlos verwüstet und die Vernichtung der Menschen in ihm so unvorstellbar, dass sein Bild über die Feststellung eines Terroranschlags auf den Sprecher der Deutschen Bank weit hinausweist.

Der Zerstörungsakt ist so vollständig, dass sich der Eindruck festsetzt, dass solch eine Tat nicht nur Ergebnis der Pläne und Aktionen einzelner RAF-Mitglieder oder anderer Personen war, sondern ein Ausdruck für ein viel größeres gesellschaftlich-historisches Geschehen, das mit Herrhausen nicht nur einen bestimmten Menschen, sondern einen globalen Impuls, eine geschichtliche Entwicklung treffen sollte. Der zerfetzte Mercedes und die schon nicht mehr sichtbaren Menschen in ihm signalisieren den Angriff auf einen der herausragenden Repräsentanten der kapitalistischen Welt. Daimler, die Deutsche Bank, Herrhausen als sichtbarer Kopf dieser Institution verkörpern ein System, das ausgerechnet zum Zeitpunkt des Anschlags in die Situation gekommen war, mit dem Untergang des Kommunismus zur Frage zu stehen und gerade in Herrhausen einen Protagonisten hatte, der von einflussreichster Stelle aus für ein Umdenken zu stehen schien.

Als ein »Schlüsselbild« (zu dem Begriff Christoph Hamanns aus seiner Studie über *Visual history* siehe Kap. IV.2.2.5.1) ragt diese Aufnahme aus dem Film heraus und fasst wie in einem Brennspeigel den von Veiel untersuchten historischen Gesamtkomplex in sich zusammen. Sein Bildinhalt ist ein faktischer und artikuliert zugleich einen über sich hinausweisenden Zusammenhang. Eine solche Bildqualität kommt sehr in die Nähe der schon bei Robert Musil, Walter Benjamin, Alexander Kluge und anderen beschriebenen Auffassung einer historischen Imagination, die sich nicht linear-kausal vollzieht, sondern momenthaft »aufblitzt« und als ausdrucksstarke Einzelercheinung symptomatisch auf ursächliche Zusammenhänge verweist.

Das Bild von Herrhausens Wagen stellt in seiner Dramatik einen Ausgangspunkt der gesamten filmischen Auseinandersetzung des Projekts mit der Biographie Herrhausens und der »Black Box BRD« dar. Wenn in einem weiteren Interviewausschnitt Traudl Herrhausen ihren verzweifelten Versuch beschreibt, an den zerstörten Wagen und ihren Mann heran zu kommen, wird der Zuschauer Zeuge quälender Bewältigung von Erinnerung, bis unvermittelt in starkem Kontrast zur vorangegangenen Einstellung ohne Ton das Standbild eines in die Kamera lächelnden Alfred Herrhausens montiert wird – der Zuschauer realisiert die Dimension dieses Mordes: Er begegnet zum ersten Mal dem Bild Herrhausens, erfährt seine Gegenwart, die sich in ihrer Lebendigkeit und positiven Ausstrahlung wie gegen die vorherigen Eindrücke behauptet. Man erlebt die Relevanz, der eine Beschäftigung mit dieser Persönlichkeit zukommt. Darauf folgt – immer noch stumm (Veiel hat selber darauf hingewiesen, dass er eine solche Stille als notwendigen Resonanzboden für die Entfaltung der durch die vorangegangenen Sequenzen entstehenden Empfindungen ansieht³) – nach einer ganz kurzen Schwarzblende der weiß auf diesen dunklen Hintergrund gesetzte Filmtitel (0.04.51). Damit wird nach knapp fünf Minuten der bisherige Vorspann abgeschlossen, erhält eine Rahmung und wird als eigene expositorische Einheit hervorgehoben.

3 »Ich brauche die Stille, um dann wieder zu hören. [...] Im Schnittprozess habe ich gemerkt, ich brauche den Resonanzboden wie bei einem bestimmten Ton in der Musik. Wenn zu schnell was Neues kommt, dann geht der Resonanzboden weg, der emotionale. Und ich finde gerade, wenn der Film da an die Grenzen geht, an die Schmerzgrenzen geht, dann muss Raum sein, dass sich dieser Schmerz auch erstmal entfalten kann, und dafür braucht's auch die Ruhe« (Veiel 2002c: 24.14).

Mit diesen Feststellungen wäre der Charakter der Exposition aber nur unvollständig erfasst. Eine wesentliche Beleuchtung erfährt sie auch dadurch, welche Einstellungen auf sie folgen. Es gibt nämlich nun einen inhaltlich und atmosphärisch harten Schnitt und einen gestalterischen Bruch, der einen regelrechten Neuanfang einleitet: die Einführung des zweiten Protagonisten des Films, Wolfgang Grams. Bereits in die Titelsequenz hinein ertönt ein diffuses Geräusch, das kaum wahrnehmbar auf einen neuen Schauplatz hinweist, und dann folgt ein Schnitt auf Rainer Grams, den Bruder von Wolfgang (0.04.53). Der Ton ist nun äußerst realistisch: Während Grams durch die Unterführung des Bahnhofes von Bad Kleinen schreitet, hört man eine Vielzahl von Nebengeräuschen wie das Hallen der Schritte, die Reibung der Hose, den Schritt auf der Treppe, Vogelgezwitscher oben auf den Gleisen – nur die Ansage »Meine Damen und Herren, auf Gleis vier willkommen in Bad Kleinen« muss später in die Szene hinein montiert sein, denn als Rainer Grams den Bahnsteig betritt, steht weder ein Zug auf dem Gleis, noch sieht man Leute, die einen Zug verlassen haben und von der Lautsprecherstimme hätten begrüßt werden können. Mit diesem letzten Detail setzt der Film wieder auf kompositorische Verdichtung (schon bei den ersten Schritten des Protagonisten erfährt man den Ort des Geschehens und realisiert sofort den inhaltlichen Bezug zu der Biographie seines Bruders), dennoch herrscht hier darstellerisch zunächst dieser äußerst nüchterne, faktische Duktus vor. Das gilt nun auch für die Schilderungen von Grams über den Hergang der Ereignisse am 27. Juni 1993 auf dem Bahnsteig (Gleis 4!), als die Polizei seinen Bruder festnehmen will und es dann zu dem Schusswechsel kommt, an dessen Ende ein Polizist und Wolfgang Grams umkommen.⁴ Auch inhaltlich ist die Schilderung also äußerst faktisch, man bekommt zudem die Räumlichkeit des Geschehens präzise gezeigt, befindet sich also in einer durchgehend empirischen, physischen Tatsachenwelt.

Dieser inhaltliche und formale Neuanfang der Darstellung wirft rückwirkend ein Licht auf die Sequenzen zuvor: Er erfolgt unerwartet und hat zunächst so wenig Zusammenhang mit dem Vorspann, dass er fast einer Korrektur gleichkommt, einer Aufforderung, einen bisher versäumten Blickwinkel einzunehmen. Der Film beginnt quasi noch einmal und damit ist die Aussage verbunden (nicht inhaltlich ausgesprochen, aber atmosphärisch wahrnehmbar), dass die bisherige Darstellung unvollständig war, dass die jetzt erst eingespielte Thematik notwendig zu dem Bisherigen dazu gehört und ein Recht hat, zur Sprache zu kommen. Insofern gehört diese Passage eigentlich zur Exposition hinzu (zumal inhaltlich mit ihr der zweite Protagonist eingeführt wird): Fast wäre man den klassischen Wahrnehmungsklischees aufgesessen und hätte sich nur für den berühmten, medial präsenten Bankenchef interessiert und den sozial schwächer dastehenden, moralisch fragwürdigen und ohnehin fast unbekanntem RAF-Aktivisten übersehen. Die hinter den Titel eingerückte Szene reflektiert im wahrsten Sinne des Wortes die bisherige Sichtweise.

4 Trotz zahlreicher Pannen und dubioser Umstände bei der polizeilichen Ermittlung scheint heute festzustehen, dass Grams nicht erschossen wurde, sondern sich selbst das Leben nahm (siehe Steffen Kailitz: Politischer Extremismus in der Bundesrepublik Deutschland. Eine Einführung, Wiesbaden 2004, S. 117; Petra Terhoeven: Die Rote Armee Fraktion. Eine Geschichte terroristischer Gewalt, München 2017, S. 105).