

viel wie die geäußerten Worte, und aus diesem Grund sucht seine Kamera die sinnliche Nähe zum Gesprächspartner. Veiel reflektiert nicht nur die Rolle des Interviewten, sondern genauso intensiv die Rolle des Zuschauers beim Erinnerungsprozess. Der Zeitzeuge sieht sich nicht und hat auch kein volles Bewusstsein von seiner Stimme und seinen Bewegungen – es ist der Zuschauer, der dieses Lesen im Gesicht und in der Stimme des Interviewten vollzieht. Veils Vorgehen macht deutlich, dass durch die nonverbalen und emotionalen Prozesse, die sich in diesem Augenblick ereignen, die Wahrnehmung des Zuschauers viel tiefer dringt, als wenn sie nur auf die Inhalte der Worte und die kurzen optischen Signale ausgerichtet bliebe, die in Interviews gewöhnlich transportiert werden. Die Ästhetik von *Black Box BRD* ist dementsprechend darauf angelegt, dass der Rezipient mit seiner ganzen Existenz an diesen Wahrnehmungsvorgängen beteiligt ist, damit die Erinnerungen in das Bewusstsein aufsteigen können.

IV.2.2.8. Zeit

Der Versuch Veils, durch seinen Film beim Zuschauer einen Prozess historischer Erinnerung auszulösen, geht einher mit einer bewussten Gestaltung von Zeitwahrnehmung. Darin trifft er sich mit den Ansätzen von Gilles Deleuze. *Black Box BRD* weist eine Vielzahl gestalterischer Maßnahmen auf, die als Beispiele für dessen Unterscheidung von »Bewegungs-Bild« und »Zeit-Bild« (siehe Deleuze 1997: *Kino 1*, 1997: *Kino 2*) gelten können. Deleuze hat mit seinen Begrifflichkeiten den filmästhetischen und -historischen Diskurs maßgeblich geprägt (siehe Fahle 2002), kaum eine Darstellung über den filmischen Umgang mit der Zeit kommt mehr ohne Bezugnahme auf seine Ergebnisse aus. Er diagnostiziert für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts einen paradigmatischen Umschwung in der Montagetechnik. Bis zu diesem Zeitpunkt habe eine chronologisch arbeitende Montage die filmische Darstellung von ihrer Ganzheit her strukturiert, die einzelne Sequenz sei also nach einem übergeordneten Gesichtspunkt kausallogisch schlüssig aneinandergesetzt worden. Die Wirkung beschreibt Deleuze als eine rein sensomotorische im Sinne eines technisch erzeugten Bewegungseindrucks (Deleuze *Kino 1*: 193ff.). Dieser Eindruck vermittelt aber nicht eine Wahrnehmung von Zeit, weil er sich auf einen rein körperlichen Reiz-Reaktions-Mechanismus beschränkt, der eine in der Gegenwart stattfindende Bewegungswirkung erzeugt.

Deleuze hat sich intensiv mit den Positionen Henri Bergsons – vor allem mit *Matiere und Gedächtnis* (1896) – auseinandergesetzt, der in seinen Untersuchungen über das Verhältnis von Körper und Geist zu dem Ergebnis gekommen war, dass die Erinnerungsprozesse des Menschen auf einen autonomen inneren Raum hinweisen, der nicht durch physiologische Faktoren determiniert ist. Die Fähigkeit des Gedächtnisses, unabhängig von der aktuellen sinnlichen Gegenwart Eindrücke zu aktualisieren, die sich auf eine vergangene Realität beziehen, dokumentiere die Wahrnehmung von Zeit und bestätige den eigenständigen »Bereich des Geistes« (Bergson 2015: 293f.). Deleuze untersucht vor diesem Hintergrund, inwieweit in der Filmkunst das Verhältnis von gegenwärtigem Vorstellungsbild und einem zweiten, auf die Vergangenheit bezogenen Bild gestaltet wird und sich durch diese Gestaltung die Zeit als solche wahrnehmbar machen lässt. Er rekurriert dabei vor allem auf Bergsons Unterscheidung von »reiner Erinnerung«, »Bild-Erinnerung« (oder auch »Erinnerungsbild«) und »Wahrnehmung«: Berg-

son verweist auf die Tatsache, dass das Bewusstsein im Moment des Erinnerns deutlich realisiert, dass es mit einer Realität verbunden ist, die sich nicht aus dem gegenwärtigen sinnlichen Eindruck (der »Wahrnehmung«) herleiten lässt, sondern eigenständig ist: Das ist die Vergangenheit. Wir würden nie die Erinnerung als sie selbst erkennen, »wenn sie nicht, obgleich ein gegenwärtiger Zustand, zugleich etwas wäre, das sich scharf von der Gegenwart abhebt« (ebd.: 172). Damit ist aber nicht der konkrete Erinnerungsinhalt gemeint (der bereits mit der sinnlich-materiellen Gegenwart in Berührung gekommen ist und sich als »Erinnerungsbild« artikuliert), sondern die verborgene, sich in der Tätigkeit ihrer Aktualisierung mitteilende eigentliche Erinnerung (die »reine Erinnerung«), von der man weiß, dass es sie gibt, die sich aber gewissermaßen noch vor dem Stadium der Verkörperung befindet: »Geht es darum, eine Erinnerung wiederzufinden, eine Periode unserer Geschichte heraufzubeschwören, so sind wir uns eines Aktes *sui generis* bewusst, durch den wir uns von der Gegenwart lösen, um uns zunächst in die Vergangenheit im Allgemeinen zu versetzen und dann in eine bestimmte Region der Vergangenheit [...]. Unsere Erinnerung aber verbleibt noch im virtuellen Zustand; wir versetzen uns so lediglich in die Lage, sie zu empfangen« (ebd.). Diese empfangene Erinnerung wäre dann schon das Erinnerungsbild, das sich mit unserer materiellen Organisation ein Stück weit verbunden hat und erst damit bewusst werden kann.

Gilles Deleuze konstatiert nun vor dem Hintergrund dieses Zusammenhangs »eine Unzulänglichkeit des [filmischen, A.B.] Erinnerungsbildes in Bezug auf die Vergangenheit. Bergson hat immer wieder darauf hingewiesen, dass das Erinnerungsbild nicht von selbst ein Vergangenheitszeichen besitzt, sozusagen eine von ihm repräsentierte und verkörperte ›Virtualität‹, durch die es sich von anderen Bildtypen unterschiede« – ein Beispiel für diesen Umstand sieht er in der Rückblende, die eher logisch auf eine Vergangenheit hinweist, als Bild aber genauso sinnlich und damit gegenwartsbezogen ist wie die Sinneswahrnehmung (Deleuze 1997, *Kino* 2: 76f.). Die Aktualisierung der reinen Erinnerung setzt für Deleuze die Wahrnehmung von Zeit voraus. Er weist darauf hin, dass Zeit immer zwei konstituierende Momente in sich schließe: den »der vorübergehenden Gegenwart und den der sich bewahrenden Vergangenheiten« (Deleuze 1997, *Kino* 2: 132). Zeit entstehe in diesem Sinne durch eine Doppelung von Bild: Das eine sei der Inhalt der aktuellen und sofort vorbeiziehenden Sinneswahrnehmung, das andere das in der Erinnerung bewahrte. In dem Moment, in dem beide Bilder gleichzeitig wahrgenommen und aufeinander bezogen werden, erleben wir Zeit. Das Erinnerungsbild wird im Zusammenprall mit dem sinnlichen Wahrnehmungsbild zur Brücke von der Gegenwart in die reine Erinnerung, indem es eine »Bewegung in die Zeit und das Gedächtnis hinein« auslöst (Fahle 2002: 102). Deleuze weist in seinem zweiten Band zum Kino darauf hin, dass seit den 60er Jahren zunehmend Filme entstanden seien, die mit dieser Verdoppelung von Bildern arbeiten, in der in einem Augenblick Zeitprozesse in ein verdichtetes Konzentrat zusammengezogen und erkennbar werden. Er nennt solche verdichteten Doppelbilder »Kristallbilder« und weist nach, wie in den besagten Filmen durch »irrationale« Schnitte Brüche, diskontinuierliche und simultane Strukturen erzeugt werden, die die Bilder aufeinanderstoßen lassen und aus ihrer linearen Ordnung und damit von der Raumvorstellung befreien – und erst dadurch einen Zugang zur Zeitwahrnehmung ermöglichen (ebd.: 108–116 u. 53). Ein Beispiel für ein solches Verfahren sieht Deleuze in einer Sequenz aus *Das Gespenst der Freiheit* (1974)

von Luis Bunuel (ebd.: 138). Ein kleines Mädchen wird als vermisst erklärt, das offenkundig anwesend ist und der Mutter sogar zuruft: »Mama, ich bin doch da« (1.06.44) – dieses Paradoxon lässt sich nur auflösen, indem man die räumliche Wahrnehmung durch die Zeitdimension ergänzt und das Geschehen in zwei gleichzeitig anwesende, aber zu verschiedenen Zeiten sich ereignende Vorgänge aufgliedert. Sofort teilt sich Zeit als eigene Realität mit.

Sonja Czekaj weist im Hinblick auf zwei Reenactments in *Black Box BRD* darauf hin, dass die Qualitäten des »Kristallbildes« auch auf den ästhetischen Ansatz Veuels zutreffen (Czekaj 2015: 178 u. 186). Die Darstellung des Attentats auf Alfred Herrhausen bricht am Ende aus dem »Bewegungsbild« aus, indem die Nachstellung der Autofahrt im Moment des Passierens des mit einer Lichtschranke versehenen Straßenabschnittes kollabiert (siehe Czekaj 2015: 178): Die Aufnahmen werden ersetzt durch die bereits beschriebenen Schwarzweiß-Schlieren und die Weißblende. Damit stoppt Veiel den Automatismus des sukzessiven Bewegungsbildes, hält den linearen Bilderfluss an und erzeugt mit den langen, komplett ungegenständlichen Sequenzen einen Bruch der Chronologie, in dem Zeit erfahren wird. Der Raum öffnet sich für den Erinnerungsprozess. Sonja Czekaj resümiert: »Wenn bei der filmischen Aktualisierung des Attentats die Bilder einen sukzessiven Kontrastverlust erleiden und ihre Zeitlichkeit verzerrt wird, bis sie in abstrakten Schemen kollabieren, die nichts Semantisierbares mehr zeigen, erlangen sie tendenziell den Status von Erinnerungsbildern« (ebd.). Auch die Annäherung an den Hof der Eisenachs ist als ein »Kristallbild« im Sinne Deleuzes zu lesen: »Aus der subjektiven Kameraperspektive – wer das Subjekt ist, bleibt zunächst unklar – wird der Weg zu einem Haus zurückgelegt. Freunde von Grams berichten dort über dessen letzten Besuch, bevor der Weg wieder aus der subjektiven Kameraperspektive in entgegengesetzte Richtung zurückgelegt wird. Auch hier wird der Zuschauer, wie in der Exposition, in eine Situation eingeführt, ohne zunächst zu wissen, ob und inwiefern sich diese auf historische Begebenheiten stützt, ob sie sich im Hier-und-Jetzt abspielt oder bereits vergangen ist. Auch im Hinblick auf Gegenwart und Vergangenheit unterläuft der Film also in den allgemeinen Erwartungshorizont eingeschriebene Gegensätze« (Czekaj 2015: 186).

Die an Czekajs Beispielen beschriebenen Bildqualitäten durchsetzen den Film von seinem Anfang bis zur Schlussequenz. Immer wieder begegnen z.B. Strategien einer Umwendung der Chronologie. Die biographischen Darstellungen beginnen sowohl bei Herrhausen als auch bei Grams mit dem Tod. Die Lebensläufe werden von ihrem Ende her beleuchtet, die Bilder ihrer einzelnen Etappen sind im Folgenden immer verbunden mit dem Wissen um die tragischen Konsequenzen der jeweiligen Entscheidungen und Handlungen. Es entsteht eine zirkuläre Zeitstruktur, die zwei aus verschiedenen zeitlichen Stadien stammende Bilder aneinandersetzt und zwischen ihnen den Zeitprozess selber erlebbar macht. Die Folge davon ist, dass die dargestellten biographischen Momente nicht nur in ihrer sinnlichen Außenseite erscheinen, sondern als Gegenstand von Erinnerung, die wiederum die Wahrnehmung von Ursachen, Antrieben und Hintergründen anstößt. Der tragische Tod der Protagonisten provoziert unmittelbar die Frage nach seinen Gründen – und damit ist die Motivation für den Erinnerungsprozess hergestellt. Auch auf dieses Verfahren ist der Begriff der »mnemischen Energie« anzuwenden. Die chronologischen Ereignisse würden in ihrer sukzessiven Aneinander-

reihung nur das jedesmalige Konstatieren von Ergebnissen erlauben – der Blick vom Ende her erzeugt die Klammer, unter der die Ereignisse eine auf Vergangenheit ausgerichtete analytische Suchbewegung auslösen, Bedeutung erhalten und sich einem verbindenden Zusammenhang öffnen.

Wesentlich für die Zeitgestalt des Films sind seine Sprünge und Brüche, welche die dargestellten Vorgänge einer linearen Kontinuität entziehen. *Black Box BRD* löst hier ein, was Walter Benjamin von der Geschichtsbetrachtung überhaupt eingefordert hat: eine Erkenntnis, die in einer »Stillstellung« der Gedanken durch die Konfrontation mit spannungsvollen, also sich widersprechenden Konstellationen (Benjamin 2015: 152) dazu gelangt, das Abgeschlossene aufzubrechen, den geschichtlichen Moment »aus dem Kontinuum des Geschichtsverlaufes heraus[zusprengen]« und damit für die Zukunft zu öffnen (Benjamin GS, Bd. V/1: 594).

Wenn Herrhausens kleinbürgerliche Herkunft beschrieben wird und darauf Bilder seiner ersten Ehe mit Ulla Sattler und seines Arbeitgebers VEW, deren Generaldirektor sein Schwiegervater war, folgen (o.25.21), bemerkt der Zuschauer deutlich den Abstand zwischen diesen Welten, der auch nicht dadurch aufgelöst wird, dass man die Ehe als strategische Karrieremaßnahme interpretiert. Ähnlich unvermittelt erscheint Herrhausens Schritt in die Chefetage der Deutschen Bank, der keineswegs naheliegt. Wenn sein Freund Paul Brand rückblickend berichtet, wie sich Herrhausen mit der Frage konfrontiert sah: »Gehe ich zur Deutschen Bank oder bleibe ich sauber bei der VEW?« (o.34.42), dann dokumentiert diese Passage, dass es keinen Automatismus des Weges zum bundesdeutschen Spitzenfunktionär gab, sondern dass dieser Weg Entscheidungen voraussetzte, Alternativen bereithielt, also nicht einer Determination aus den Gegebenheiten der Vergangenheit unterlag. Mit der Übernahme der beruflichen Verantwortung bei der Deutschen Bank war ja auch nicht garantiert, dass Herrhausen diesen Posten überhaupt adäquat ausfüllen würde – und schon gar nicht war vorgezeichnet, auf welch provokative Weise dies am Ende geschehen würde. Andres Veiel betont mit der Herausarbeitung solcher Diskontinuitäten die Unmöglichkeit, biographische Entwicklung kausal aufzufassen: Seine Darstellung verweigert sich einem Erklärungsmuster, welches das Spätere aus dem Früheren schlussfolgernd herleitet. Damit richtet er die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die originären Leistungen der betreffenden Persönlichkeit, auf ihre Individualität, die sich ihren Intentionen verdankt und nicht ihrer Vergangenheit.

Die Diskontinuität der Darstellung erreicht deshalb ihre Wirkung, weil sie auch formal eingelöst wird. Veiel hätte die Schritte zu den VEW und zur Deutschen Bank durchaus kleinteiliger und allmählicher beschreiben können, die Sprünge in der Biographie werden aber unterstrichen durch den konsequenten Verzicht auf dekoratives Detail, faktische Vollständigkeit, abpolsternde Übergänge, die die kausalen Lücken nur verwischen würden. Veiel legt Wert auf eine bewusste Konfrontation mit den Brüchen und Fragmentstrukturen von Biographie.

Dies gilt auch für die Darstellung Wolfgang Grams'. Sein Vater spricht mit seinem Hinweis auf jenen »Knacks« (o.14.54), der sich bei Wolfgang im Alter von 16 Jahren bei seinem Abschied von Geige und Klavier zugunsten der Gitarre und Band ereignet habe, direkt einen solchen Bruch an und lässt dabei auch durchblicken, dass dieser Vorgang für die Eltern schwer nachzu vollziehen und von Enttäuschungen begleitet war. Gerade hier aber – vielleicht noch mehr als auf dem großen, ereignisreichen und oft sehr öf-

fentlichen Parkett der Karriere eines Herrhauses – ist schnell evident, dass solch ein »Knacks« – insbesondere der Bruch mit den klassischen Instrumenten und den Erwartungen der Eltern – nicht nur ein zufälliger, zusammenhangloser Vorgang war, sondern ein notwendiger Bestandteil biographischer Entwicklung, in der sich schrittweise die individuelle Physiognomie einer Persönlichkeit artikuliert. Natürlich waren das Klavierspiel und das Verhalten der Eltern nicht der Grund jener Begeisterung für das neue Instrument und für die Rockmusik, sondern die nach Emanzipation und eigenem Ausdruck verlangende, sich aus der Zukunft ankündigende Persönlichkeit Wolfgangs. Auch hieraus wird aber kein Prinzip biographischer Entwicklung abgeleitet: Spätere Brüche im Leben Grams' zeichnen sich durch eine Gewaltbereitschaft und eine Brutalisierung der politischen Argumentation aus (siehe 1.06.43, 1.08.17 oder 1.11.31), die mit dem warmherzigen, sozial empfindenden, empathiefähigen Charakter Wolfgangs nur schwer zusammenzubringen sind. Diese Brüche bezeugen die Unberechenbarkeit von Geschichte: Was aus den Anliegen, Impulsen und Fähigkeiten eines Wolfgang Grams wurde, war nicht vorgegeben, sondern unterlag einer Vielzahl von Bedingungen und vor allem Entscheidungen.

Bei Alfred Herrhausen sind es zuletzt die kompromisslosen Initiativen zur Umgestaltung der Bank und zum Schuldenerlass, die Rätsel aufgeben und sich nicht vollständig aus seinem bisherigen Lebenslauf verstehen lassen (Rolf E. Breuer schildert selber, dass sämtliche Mitarbeiter von Herrhauses Plänen überrascht waren, siehe 1.26.24). Hier blitzt tatsächlich momenthaft und kristallin verdichtet ein historischer Zusammenhang auf, der von den Konsequenzen des amerikanisch geprägten Investmentbankings bis zur Utopie einer sozial verantwortlichen Bank reicht. Die tragische Zusitzung der Biographie Herrhauses erscheint weder als Resultat vorangegangener Ereignisse noch als Ursache für spätere Entwicklungen. Sie besitzt eher den Charakter der symbolischen Verdichtung einer komplexen historischen Problemstellung. Auch die letzte Begegnung der Eltern von Wolfgang Grams mit ihrem Sohn löst sich aus einem linearen Zeitkontinuum merkwürdig heraus: Im Widerspruch zu seinem Verhalten in den letzten Jahren wünscht er ein Wiedersehen, bricht also für einen Moment mit seiner politischen Existenzform und wird privat. Damit kehrt er zu seiner früheren Biographie zurück, und bezeichnenderweise erwähnt seine Mutter ja auch seine geradezu kindliche Freude über das Wiedersehen (1.34.50). Der Erwachsene wird zum Kind – die Zeit wendet sich in ihre Anfänge zurück. Da gleichzeitig aber auch die Trauer angesichts dieses vielleicht letzten Abschieds zur Sprache kommt, stellt sich neben die Kindheit – also die Vergangenheit – sofort auch das Zukunftsbild, die Nähe des drohenden Todes, und schlagartig wird die Biographie Wolfgang Grams' als Zeitprozess erlebbar – ein echtes »Kristallbild«, in dem der Zuschauer sich selbst als Erinnernder erfährt. Auch hier wird der biographische und zugleich geschichtliche Moment aufgewertet, indem er aus seiner kausalen Herleitung aus Früherem befreit und nach der Charakteristik seiner Erscheinung befragt wird, die originär und nicht abgeleitet auftritt.

Wesentlich ist aber wieder, dass diese Brüche, Sprünge und Diskontinuitäten auch ästhetisch vollzogen werden. An die Äußerungen der Kollegen Herrhauses – im wahrsten Sinne des Wortes von »höchster Etage« aus gesprochen – wird in extremer Kontrastmontage die erwähnte Probe oder Aufführung des Kinderorchesters geschnitten (O.12.47), was inhaltlich einen gewaltigen Bruch bedeutet und zugleich eine äußerst

komplexe Zeitfigur entwirft: Auf den Rückblick erfolgt unmittelbare Gegenwart und Zukunft (auf die alten Herren des Vorstands die musizierenden Kinder), zugleich wird aber auch vom Lebensende zum Lebensanfang zurückgegangen (die Kinder bilden die thematische Brücke zur Kindheit Wolfgangs). Symptomatisch ist auch hier wieder die auf die Reinigungsaufnahmen im Versammlungssaal der Deutschen Bank folgende Sequenz der Verhaftung von Baader und Meins (O.37.47). Der Zuschauer wird radikal aus dem Mitvollzug der Biographie Alfred Herrhausers herausgerissen und aus dem heutigen, auch filmtechnisch gestochen scharf in Szene gesetzten Saal in die vergangene Welt der von verwackelten, grobkörnigen Bildern festgehaltenen RAF-Terroristen katapultiert, also ohne direkte inhaltliche Verbindung in die Vergangenheit zurückgeführt. Dadurch wird aber erst seine Aktivität herausgefordert, in der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen und in den empirisch nicht aufeinander beziehbaren Vorgängen der Versammlung und der Festnahme Geschichte zu verorten.

Die Zusammenziehung zweier Bilder zu einer Konstellation, in der eine Zeitwahrnehmung entsteht, muss nicht grundsätzlich über einen Bruch bzw. eine extrem konfrontative Montage erfolgen. *Black Box BRD* enthält einige Beispiele, die dokumentieren, wie sensibel und differenziert sich solche »Zeit-Bilder« (ein Oberbegriff, dem Deleuze das »Kristallbild« subsumiert), die im Zwischenraum zwischen den beiden zusammengeführten Bildern angesiedelt sind, konstituieren können. Wenn Ruth und Werner Grams im Auto auf einem Forstweg gezeigt werden, dann liegt sofort auf der Hand, dass sie jetzt eine Situation nachstellen und nicht die einstige Fahrt zu ihrem Sohn abgebildet wird. Trotzdem hat es diesen Moment ganz ähnlich gegeben, sie sitzen wieder nebeneinander und denken an ihre Begegnung mit Wolfgang. Mit der Wahrnehmung der zeitlichen Differenz zum tatsächlichen Ereignis nimmt der Zuschauer zugleich Teil an der Erinnerungsarbeit der Eltern – die Ferne und gleichzeitige Nähe zur Gegenwart ihres Sohnes vermittelt ihm etwas von der existenziellen Realität dieses Erinnerungsvorgangs. Wenn Gerd Böh die alte »Venceremos«-Flagge an seiner Gartenhütte befestigt (1.06.26), entsteht ein ironischer und fast unfreiwillig komischer Effekt zeitlicher Distanzwahrnehmung: Die bürgerlich-spießige Szenerie des Gartens steht in keinem Verhältnis zu den großen Kampfparolen seiner jungen Jahre – Zeit wird hier als Prozess des Verlustes gekennzeichnet, in dem Ideale sich überlebt haben. Hier klingt ein wichtiges Motiv an: Erinnerung kann zu einer Begegnung mit ursprünglichen Impulsen und Zielsetzungen führen, die durch das Leben in Vergessenheit geraten und ins Unbewusste abgesunken sind – oder aktiv verdrängt wurden. Diese Zeitsequenz formuliert eine unaufdringliche, aber ernste Frage, die Andres Veiel durch seine ganze Biographie und verschiedene seiner Werke begleitet: Was ist die Natur des Ideals? Was geschieht mit ihm über die Zeit hinweg, muss es im Laufe des Älterwerdens verblassen oder hat es Dauer und lässt sich immer wieder erneuern?

Eine herausragende Stellung unter den »Zeit«- oder »Kristallbildern« nimmt die bereits thematisierte Koppelung der Sequenzen zu Grams' Tod mit den direkt daran geschnittenen Super 8-Aufnahmen in Spanien ein. Hier handelt es sich auch um eine Kontrastmontage, zugleich ist der inhaltliche Zusammenhang der beiden Bildfelder aber so deutlich, dass sie nicht als Bruch, sondern als zusammengehörig erlebt werden können. Der Zuschauer wird sich durch diese Zusammenführung des Zeitprozesses bewusst, der sich zwischen Jugend und Tod vollzieht und der sich durch Veränderung aus-

zeichnet. Es war bereits dargelegt worden, wie die Hinführung zu dieser Zeitwahrnehmung einen intensiven Erinnerungsvorgang hervorruft, der Wolfgang Grams schlagartig ins Leben zurückruft und ihn zugleich in seinen ursprünglichen, noch nicht von seinem politischen Extremismus korrumptierten Wesenszügen wahrnehmbar macht. Man vollzieht gewissermaßen einen Weg zurück zu den eigentlichen Wurzeln dieser Biographie.

Auch das Porträt Alfred Herrhausers enthält zahlreiche solcher »Zeit-Bilder«. Die zeitlichen Verschränkungen bei der Darstellung der Jubiläumsfeier in Feldafing zwischen der Gegenwart der Feier und den Aufnahmen des Lichtbildvortrages über den prominenten »Kameraden« wurden oben schon beschrieben, ebenso das Bild der sich abends in den Bürofenstern spiegelnden Almut Pinckert, durch das die Gegenwart der Sekretärin und ihre Erlebnisse am letzten Abend vor Herrhausers Tod ineinandergeschoben werden und darin die Erinnerung an jenen tragischen Moment motiviert wird.

Eine Schlüsselsituation bezüglich der ästhetischen Gestaltung von Zeitwahrnehmung stellt die Montage unterschiedlicher Aufnahmen von Helmut Kohl dar. Eine Reihe von Archivaufnahmen seit dem Jahr 1985, in dem Alfred Herrhausen zum zweiten Sprecher der Bank ernannt wurde und damit den Zenit seiner öffentlichen Wirksamkeit erreicht hat, wird übergeleitet in die Darstellung der Wahl Kohls 1982 zum Kanzler und seiner Amtseinführung. Direkt an diese Bilder wird Veils Interview mit Kohl fast 20 Jahre später montiert (1.05.40). Hier gibt es also wieder Zeitumwendungen und -sprünge, die den Zusammenhängen gegenüber einer bloßen Chronologie den Vorrang einräumen. Die Aufnahmen von der Wahl Kohls beinhalten auch die Szene, in der Helmut Schmidt seinem Nachfolger zu seinem Sieg gratuliert (1.04.49). Damit verdichten sich in diesen Bildern große und wesentliche Linien der Geschichte der BRD – Andres Veiel akzentuiert bezeichnenderweise einen Wendepunkt (unterstrichen durch Kohls Formulierung einer »geistig-moralischen Wende«), ein »Scharnier« zwischen Vorher und Nachher, in dem sich symbolisch vergangene und künftige Entwicklung wie in einem Brennspiegel artikulieren. Dann setzen die Interviewaufnahmen ein und man sieht einen deutlich älteren Helmut Kohl, dessen Kanzlerschaft bereits hinter ihm liegt und der nun in unmittelbarer Gegenwart in die Kamera schaut. Die historischen Aufnahmen aus dem Bundestag sind also bereits durch das Aufeinandertreffen der beiden Kanzler und durch die geschichtlich aufgeladene Situation dazu angetan, beim Zuschauer umfassende zeitliche Reflexionen auszulösen und nachhaltige Erinnerungserlebnisse anzustoßen. Wenn Kohl dann als Interviewpartner um die Jahrtausendwende erscheint, steigt sich die Zeitwahrnehmung noch einmal – dieser vehemente Sprung macht Identität und Veränderung von Biographie und Geschichte schlagartig ansichtig, der Zuschauer wird für einen Augenblick zum Teilnehmer eines historisch-zeitlichen Stromes, in dem sich Entwicklung vollzieht. Die Rolle der Sozialdemokratie, die Frage nach »geistig-moralischen« Gesichtspunkten in Politik und Wirtschaft, die Realitäten der Herrschaftsägide eines Kanzlers, der für eine christliche Partei und eine moralische Wende stehen will und seine Position durch eine massive Verflechtung von Wirtschaft und Staatsmacht zementiert – dazu im Interview der Hinweis auf Herrhausers Mission in Ungarn, die kurze Zeit später zu einem maßgeblichen Katalysator des Endes des »Eisernen Vorhangs« und damit einer jahrzehntelangen Weltordnung wird: Es sind

umfassende Motive, die in diesen wenigen Filmm Minuten 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 Schönenfeld – den sechzehnjährigen 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,