

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

IV.2.2.6. Reenactment

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

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

(Erscheinungsjahr 1985) mit den Interviewpassagen, in denen der Autor einzelne KZ-Überlebende während des Gesprächs ihre damaligen Handlungen wiederholen lässt, oder Ende der 90er dann die Fernsehproduktionen Guido Knopps¹⁶.

Mit Ausnahme des hochreflektierten, epochemachenden Ansatzes von Lanzmann haften den Beispielen erster Reenactment-Verwendungen aber noch Einschränkungen an, die eine substanziale historische Reflexion kaum erlauben. Die Videoarbeit von 1975, die mit einem Team von Darstellern die private Super 8-Aufnahme des Hobby-Filmers Abraham Zapruders von der Erschießung J. F. Kennedys minutiös nachstellt, dauert nur knapp 24 Minuten und beschränkt sich vollständig auf diesen einen Ereignismoment, ohne ihn zu analysieren, aus dem historischen Kontext herzuleiten etc. Die Intention ist auch eine ganz andere als die Darstellung historischer Zusammenhänge: Es geht hier vielmehr um eine Thematisierung medialer Bilder als solcher und ihres mythisierenden und manipulativen Charakters. So schreibt Patricia Mellencamp: »Die Nachstellung analysiert die mediale Darstellung, indem sie von den körnigen Farbbildern, die sich wie eine griechische Tragödie in unsere Erinnerung eingebrannt haben, über eine Kopie der Vorbereitungen der Schauspieler, der Probedurchläufe und der Performance, hin zu einem Modell kommt – dem Videotape« – das Bild und die fehlende Reflexion der Zuschauer über seine Realität sei »das Geheimnis, und nicht wer Kennedy ermordet hat und wie man ihn ermordet hat« (zit. in Arns 2008: 55f.). Das Doku-Drama Breloers und Königsteins wiederum versteht sich – wie von beiden Autoren dezidiert ausgesprochen – als ein Kompromiss, der aus den Zugeständnissen an die Unterhaltungserwartungen des Fernsehpublikums an Sendeplätze zur Prime Time entstanden ist (Hißnauer/Schmidt 2013: 308ff.). Heinrich Breloer konstatiert: »Wir ahnten sehr früh, dass wir mit unseren Dokumentarfilmen nicht überleben würden. Und dass wir auch im Dritten Programm die Primetime-Plätze nicht halten konnten, die wir noch hatten, dass wir viel attraktiver werden mussten in der Erzählung unserer Geschichten« (Breloer/Feil 2003: 134). Christian Hißnauer und Bernd Schmidt weisen in einer Analyse der Produktion *Einmal Macht und zurück* (1994) über die Barschel-Affäre darauf hin, dass in die Dokumentation Action-Sequenzen eingebaut wurden, um wie im TV-Movie die Spannung zu steigern – letztlich nur, um sich in einer immer stärker werdenden Konkurrenz der Programmanbieter auf dem Markt behaupten zu können. In der erfolgreichen Produktion *Todesspiel* (1997), auf deren Ambivalenzen schon hingewiesen wurde (siehe Kap. III.2.7.), »geht die Adaption unterhaltsamer Elemente bis hin zur Anlehnung an amerikanisch geprägte Krimiformate« (Hißnauer/Schmidt

16 Dessen Mehrteiler *Hitlers Helfer* von 1996/98 enthält entgegen vereinzelter Aussagen – z.B. Sieber 2016: 21 – allerdings noch keine Reenactments. Die Reihe verwendet neben den klassischen Elementen der Archivbilder, Interviews, Aufnahmen von den thematisierten Orten und den massiv eingesetzten Kommentaren z.B. in der Folge über Hermann Göring nur wenige Sekunden Bildmaterial, in dem eine Kutschfahrt durch den Wald gezeigt wird: Man sieht die Pferde, den Kutscher und ganz kurz und von ferne ein kaum erkennbares Paar auf der hinteren Bank. An anderer Stelle wird – wieder nur für Sekunden – mit Bezug auf einen bestimmten inhaltlichen Aspekt eine Spielzeugeisenbahn gezeigt. Ansonsten ist die Fernsehserie als eine ganz konventionelle historische Dokumentation angelegt – die Einfügung von illustrierenden Spielszenen erfolgt bei Knopp erst später.

2013: 310). Heinrich Breloer äußert sich dazu: »Es ist interessant, das jetzt zu beobachten, wie der Markt sagt: macht was auf dem Gebiet der Doku-Dramen. Die gehen doch, man kriegt doch Quote, *Todesspiel* hatte wohl sechs Millionen Zuschauer. Dazu noch die jungen Leute, hinter denen die Sender besonders her sind« (Breloer/Feil 2003: 132). Für die Produktionen von Guido Knopp gilt dieser Sachverhalt einer Orientierung an einer kommerziell rentablen Unterhaltungssendung, die möglichst viele Zuschauer erreicht, mindestens genauso. Eine Reihe von Studien belegen die ökonomischen Mechanismen als Katalysator dieser Produktionen, sodass Gerald Sieber von einer »internationalen Marktorientierung als Formatierungsfaktor« spricht (Sieber 2016: 35). Erklärtes Ziel Knopps ist es, zum Zwecke geschichtlicher Aufklärung ein Massenpublikum zu erreichen: »Aufklärung braucht Reichweite« schreibt er (Knopp 1999: 311), wobei die Grenze zwischen tatsächlicher Aufklärungsabsicht und ökonomischer Motivation nicht immer ganz trennscharf ist: »Aus dieser Prämissen [der Notwendigkeit von »Reichweite«, A.B.] legitimieren sich für [Knopp, A.B.] alle inhaltlichen und filmästhetischen Gestaltungsbedingungen seiner Reihen: Die Sendungen müssten ›Prime-Time-fähig‹, sollten ›attraktiv gemachtes, spannendes, bewegendes historisches Ereignisfernsehen‹ sein, sie müssten sich dem Konkurrenzkampf des Unterhaltungsprogramms stellen und wollten schließlich das ›große Publikum‹ erreichen« (Näpel 2003: 214f.; siehe auch Knopp 1999: 311f.). Bereits in seinem Handbuch über *Geschichte im Fernsehen* (1988) grenzt Knopp sich paradigmatisch von der wissenschaftlichen Aufarbeitung von Geschichte ab, indem er sie als langweilig und erfolglos bezeichnet (Knopp 1988: 2f.). Wenn eine Verbindung mit der Wissenschaft begrüßt wird, dann im Sinne einer Orientierung am »neuesten Forschungsstand, [am ...] raschen Zugang insbesondere zu neuen Fakten« (ebd.) – Wissenschaftlichkeit bedeutet hier also nur faktische Korrektheit, aber nicht die Methode historischer Deutung. Dementsprechend ist Knopp für einen nur »scheinbaren« wissenschaftlich-methodischen Ansatz kritisiert worden, der »in seiner medialen Form kaum greifbar ist«, es handele sich hier um eine Präsentation, »weniger um einen Prozess der Erforschung« (Sieber 2016: 122).

Christian Hißnauer weist zu Recht darauf hin, dass das Reenactment in Deutschland Vorläufer hatte (siehe Hißnauer 2010: v.a. 301ff., u. Hißnauer/Schmidt 2013: 299ff.). Er verweist z.B. auf einen Solitär in der deutschen Filmgeschichte: auf den bereits erwähnten Film von Egon Monk *Ein Tag – Bericht aus einem deutschen Konzentrationslager 1939* aus dem Jahre 1965, in dem theaterhaft verfremdet ein kaum verbalisierbarer Ausschnitt aus dem KZ-Alltag nachgestellt wird. Ende der 60er hat sich im Fernsehen dann mit dem »Dokumentarspiel« ein Genre herausgebildet, das sehr in Vergessenheit geraten ist, aber trotzdem innovative Formen des Reenactments erprobt hat. Der Autor Dieter Meichsner verschränkt 1968 in *Novemberverbrecher* (über die »Dolchstoßlegende«, Regie: Carlheinz Caspary) Archivmaterial mit nachgestellten Spielszenen (siehe Hickethier 1980: 280). Verschiedene Protagonisten, die aus einem Besprechungszimmer kommen, berichten von den Geschehnissen, die Szenen täuschen also in ihren Nachstellungen nicht eine perfekte Abbildung der Ereignisse vor, sondern widersprechen sich und bieten verschiedene Sichtweisen an. 1969 werden in *Der Fall Liebknecht – Luxemburg* (Regie: Theo Mezger) in stilisierten Kulissen die Tatnacht und in realistischeren Kulissen der spätere Gerichtsprozess nachgezeichnet – wieder wird einerseits mimetisch nachgestellt, andererseits verfremdet, um die Urteilskompetenz des Zuschauers nicht

zu korrumpern (Hißnauer 2010: 305f.). 1971 erscheint Franz-Peter Wirths zweiteilige Produktion *Operation Walküre*, in der Schauspieler, die vorher noch in der Maske gezeigt wurden, einzelne Szenen des Attentatgeschehens spielen, die sich mit Interviews bzw. Zeitzeugenberichten abwechseln, ein Jahr später Rolf Hädrichs Film *Erinnerung an einen Sommer in Berlin* (über Deutschland zur Zeit der Olympischen Spiele in Berlin), der Interviews in Kulissen stattfinden und nahtlos in Spielszenen übergehen lässt, die einem Kapitel aus dem autobiographischen Roman *You can't go home again* von Thomas Wolfe (1940) entnommen sind. Dokumentation und Spiel werden differenziert ineinander verwoben (Hißnauer/Schmidt 2013: 301f.). Bodo von Borries weist außerdem auf Erwin Leisers Film *Die Mitläufers* (1983/84) hin, der NS-Wochenschauaufnahmen durchsetzt mit fiktionalen Szenen aus dem Alltagsleben damaliger einfacher Bürger (von Borries 2001: 224).

Das Reenactment als Mittel einer erkenntnismäßigen Erschließung von Geschichte beschränkte sich also bis Ende der 90er Jahre und damit bis zum Zeitpunkt der Dreharbeiten zu *Black Box BRD* auf wenige und z.T. noch stark an das Theater angelehnte Versuche, die letztlich ohne nennenswerten Einfluss auf die späteren Entwicklungen blieben. Wenige Jahre danach erlebt die Entdeckung des Reenactments für die historische Analyse einen Boom: Jetzt entstehen die immer wieder als Beispiele herangezogenen Produktionen wie *The Battle of Orgreave* von Jeremy Deller (2002), *The Milgram Re-enactment* von Rod Dickinson (2002), 1971 von Johanna Hamilton (2004) oder *Die letzten Tage der Ceausescu* von Milo Rau (2009). Dies wirft ein Licht auf den ästhetischen Formfindungsprozess Veils. Einerseits konnte er sich nicht abstützen auf eine bewährte Tradition des historischen Reenactments. Wie wir sehen werden, ist z.B. auch das seinen Arbeiten knapp vorausgehende Doku-Drama nicht geeignet gewesen, ihm für seine eigenen ästhetischen Versuche Vorbilder zu liefern. Die Reenactments in *Black Box BRD* weisen eine Form auf, die genuin für dieses Projekt entworfen wurde und insofern einen eigenständigen filmgeschichtlichen Beitrag in der Entwicklung dieser gestalterischen Gattung darstellt.

Bisher ist es kaum gelungen, das Reenactment konsistent zu definieren. »Für die Hinwendung zum neu entdeckten Paradigma der Geschichte und zur Praxis des ›Geschichte Aufführens‹ steht vielerorts kein angemessenes begriffliches Instrumentarium bereit«, stellt Günther Heeg 2014 fest und weist auf die sehr heterogenen, sich z.T. auch widersprechenden Definitionsversuche der letzten Jahre hin: »Zu den prominentesten unter ihnen zählt der Begriff der ›Vergegenwärtigung‹ und mehr noch der ›Verlebendigung‹ des ›toten‹ Vergangenen sowie die Propagierung von dessen ›unmittelbarem körperlichen Erleben‹« (Heeg 2014: 11). Andersherum wird betont, Reenactments seien weniger die Nachstellung einer (ohnehin physisch nicht wiederholbaren) Vergangenheit als vielmehr eine »Handlung, die das Narrativ eines vergangenen Ereignisses mit dessen symbolischer Tragweite« aufgreife (Harten 2012: 26), also keineswegs eine sinnliche Gegenwart herstelle, sondern eine Semantisierung des historischen Vorgangs betreibe (Sieber 2016: 121). Manfred Hattendorf hatte bereits 1999 das Reenactment – eher beschreibend als definierend – als einen von vier Aspekten der Geschichtsdokumentation und als das »Nachstellen einer Szene mit Hilfe von Darstellern oder Schauspielern« kenntlich gemacht (Hattendorf 1999: 222). Was heißt aber »Nachstellen«? Ist eine vollständige Wiederholung aller Details des Ereignisses gemeint oder eine Andeutung mit

einzelnen wenigen Realien der einstigen Situation? Vor allem: Wer sind die »Darsteller« im Unterschied zu den »Schauspielern«? Sind hierbei auch die historischen Akteure selber (wie z.B. in *Shoah*) gemeint? Christian Hißnauer ist bereits präziser: »Es handelt sich [bei dem Reenactment] um von den Protagonisten oder Schauspielern (nach)gespielte Szenen, die so oder ähnlich stattgefunden haben oder sehr wahrscheinlich hätten stattfinden können. Re-enactments sind also keine frei erfundenen Spielszenen – wobei die Grenzen aber fließend sind« (Hißnauer 2011: 250). In der letzten Formulierung deutet sich bereits der Konflikt an: Wie weit darf ein Reenactment in seiner erforderlichen Ergänzung gehen? Wie lange lässt sich tatsächlich von einer *Re-Inszenierung* sprechen, wo beginnt die sich vom Dokument endgültig absetzende Fiktion? Angesichts dieser Schwierigkeiten, das Reenactment auf kategorische Eigenschaften zu fixieren, schlägt Ulf Otto vor, es gar nicht erst »als ein theoretisch abzugrenzendes Genre auf eine Formidentität festzulegen, sondern stattdessen als eine zeitgenössische *Geste* auf seine historische Kontingenz hin zu untersuchen« (Otto 2012: 231).

Weiterzuführen scheint hier ein Ansatz, den Maria Muhle auf der Tagung *Do it again – Reenactment im Dokumentarfilm* 2016 in Zürich in ihrem Vortrag *Die Gretchenfrage des Reenactments* ausgeführt hat.¹⁷ Sie möchte einen Weg aus dem Dualismus von Identifikation mit dem vergangenen Ereignis durch immersive Erfahrungen, Emotionsnalität, Sinnlichkeit einerseits und kritischer, distanzierender Ästhetik (zum Zwecke der Dekonstruktion naiver Wahrheitsauffassung) andererseits weisen, indem sie Formen einer Reinszenierung nachzeichnet, »die die Exaktheit ihrer Wiederholung nicht von Anfang an einer kritizistischen Verfremdung aufgibt, sondern vielmehr erprobt, inwiefern gerade eine genaue, hypermimetische [...] Nachahmung das Potenzial hat, Platz für jene Differenzen oder Prozesse zu schaffen, die sich im Vollzug des Reenactments ereignen«. Sie greift einerseits die klassische Stoßrichtung der Nachstellung auf, die durch einen affektiven Bezug zur Vergangenheit diese dem Rezipienten näherbringen und Anschaulichkeit generieren soll, andererseits betont sie die Notwendigkeit, sich von einem naiven Verständnis des Reenactments als Wiedergabe historischer Wahrheit abzugrenzen, sondern vielmehr durch die präzise Mimesis des historischen Vorganges dessen medialisierte Konstruktion mitzuvollziehen. Die Arbeiten Milo Raus gehen für Maria Muhle in dieser Hinsicht viel weiter als Dellers *The Battle of Orgreave* oder Dickinsons *Milgram Re-enactment*: Diese Projekte zielen letztlich immer noch darauf ab, falsche Berichterstattungen zugunsten der »wirklichen« Wahrheit zu entlarven, während es Rau nur darum gehe, das Ereignis noch einmal präzise nachzuahmen, um darin das eigene Verhältnis zur Generierung des Bildes zu beobachten. Inwieweit diese bewusste Erfahrung des Konstruktionsprozesses tatsächlich dazu führt, die Vergangenheit – so Muhles Anspruch – verständlicher zu machen, bleibt allerdings offen. Inke Arns beschreibt in diesem Sinne in ihrem Aufsatz *History will repeat itself* (2008) noch differenzierter das Verhältnis von Identifikation und Distanzierung als eine prozessuale Abfolge, in der sich historische Erinnerung ereignen kann: Durch die »Lösung« der sicheren »Distanz zwischen abstraktem Wissen und persönlicher Erfahrung, zwischen dem Damals und dem Heute, zwischen dem Anderen und dem Selbst« im Moment der Nachstellung verbinde sich der Rezipient mit seinem Gegenstand (Arns 2008: 60). Erst

¹⁷ Siehe <https://blog.zhdk.ch/zdok/2016/die-gretchenfrage-des-reenactments/>

in diesem Augenblick – und nicht durch distanzierte Reflexion – könne er aber die Distanz erfahren, die zur Vergangenheit besteht, und die eigene, über mediale Instanzen vermittelte Erinnerungstätigkeit realisieren. Steve Rushton sieht diesen Ansatz als »das zentrale Thema von Reenactments als Kunstform«: »Diese Tendenz fragt danach, wie Erinnerung permanent neu strukturiert wird – und das nicht nur von Filmregisseuren und Reenacteurs, sondern auch von uns persönlich, als vermittelnde und (medial) vermittelte Subjekte« (zit. ebd.).

Noch bevor dieser Diskurs über Begriff, Form und Funktion des Reenactments einsetzt, erprobt Andres Veiel bereits in *Black Box BRD* sehr spezifische eigene Möglichkeiten nachstellender Inszenierung, die ihre Beleuchtung durch die erwähnte, sich zeitgleich entwickelnde Ästhetik hybrider Geschichtsdokumentation erfährt.

Die Formen des Reenactments in *Black Box BRD* sind sehr differenziert und reichen von fast unmerklichen Details wie dem Gruß zwischen der Pförtnerin der Deutschen Bank und Herrhausens früherer Sekretärin Pinckert bei ihrem Betreten des Bankgebäudes bis zu längeren und wiederholten Motiven wie der Wagenkolonne Herrhausens, die an verschiedenen Orten in Frankfurt zum Einsatz kommt und die Hälfte aller Reenactments des Films im engeren Sinne ausmacht. Schon in dieser Differenziertheit besteht ein wesentlicher Unterschied zu vielen anderen Filmen, die Reenactments verwenden. In der Regel wird deutlich die Spielszene vom dokumentarischen Bericht und vom Interview getrennt, d.h. Interview, Archivmaterial und Spielszene bilden eigene, separate Kategorien, die sich innerhalb des Films einander ablösen. In *Black Box BRD* verhält es sich anders: Die Dokumentation selber ist durchsetzt von Einstellungen, die innerhalb der empirischen Darstellung eines Sachverhalts Aufnahmen enthalten, die nachgestellt sind – auch wenn es sich nur um wenige Handgriffe einer Person (z.B. um die im realen Konferenzraum der Deutschen Bank stattfindende Sitzungsvorbereitung durch die Sekretärin) oder um einige Personenbewegungen an einem Ort (in der Eingangshalle der Bank) handelt. Solch eine Darstellung dokumentiert, zugleich fingiert sie aber auch – mit dem Ziel, den Eindruck von dem thematisierten Sachverhalt zu vertiefen. Das korrekte Zurechtrücken des Bleistifts auf dem Deutsche Bank-Block schafft keine spannungserzeugende Spielhandlung und ahmt auch nicht einen konkreten historischen Vorgang zwecks Veranschaulichung nach (diese könnte auf Stift und Block problemlos verzichten), sondern ruft für einen kurzen Moment eine Qualität des Arbeitsmilieus Herrhausens auf, die ein charakteristisches Licht auf sein Wirkungsfeld wirft. Wenn Traudl Herrhausen in ihrem Haus hinter einem großen Fenster gezeigt wird, wie sie scheinbar dem Wagen ihres Mannes nachschaut (0.02.23), dann ist unmissverständlich signalisiert, dass es hier um eine Inszenierung geht – ihr Mann ist seit vielen Jahren tot –, dass es sich zugleich aber auch nicht um reines Spiel handelt – Frau Herrhausen ist keine Schauspielerin, die Szene ist auch nur ganz kurz und aus der Distanz aufgenommen und kann keinerlei Spielhandlung ersetzen. Eine spielfilmentsprechende Identifikation des Zuschauers mit der Nachstellung wird durch solche Sequenzen also gezielt durchbrochen – es wird immer bewusst gemacht, dass der Moment inszeniert ist. Die Zielsetzung solcher Reenactments ist also nicht in einer Verlebendigung des Gegenstandes im Sinne einer identifikatorischen Vereinnahmung des Zuschauers zu sehen, der dem Inhalt nahekommen, ihn vor allem emotional intensiv erleben und nicht an Lücken und Fragmenten hängen bleiben soll. Es geht durchaus um emotio-

nale Wahrnehmung, aber zum Zwecke einer vertieften Erkenntnis des Gegenstandes. Wenn z.B. die Eltern von Wolfgang Grams in ihrem Auto sitzen und durch einen Wald fahren (1.31.56), dann simuliert diese Szene die letzte Fahrt zu ihrem Sohn – sie wird aber nicht durch Schauspieler fingiert, es geht Veiel hier um die von diesem schweren Weg betroffenen Menschen selbst. Es ist klar, dass diese Fahrt schon lange her ist, und dennoch bringt die Aufnahme die Eltern in eine Situation, die in einem Zusammenhang mit dem damaligen Ereignis steht. Obwohl die Szene gestellt ist, erfindet sie nicht, täuscht nicht Unmittelbarkeit vor, sondern versetzt den Zuschauer in die Lage, in den Gesichtern der betroffenen Persönlichkeiten etwas von der Realität des damaligen Geschehens wahrzunehmen. Veiel beschreibt solch eine Inszenierung als eine Ermöglichung von Beobachtung: »Der Hauptunterschied zum Doku-Drama ist zunächst, dass ich nicht mit Schauspielern arbeite, d.h. dass ich Menschen in eine Situation zurückbringe, in der sie so handeln, wie sie das gewohnt waren. Schon am Anfang: Die Sekretärin sortiert Akten, eine andere Mitarbeiterin legt den Stift zurecht und präpariert das Vorstandszimmer – das heißt ich nehme eben nicht einen Schauspieler, der jetzt von außen kommt, dem ich Anweisungen gebe, sondern ich führe Menschen dahin, wo sie etwas tun, was sie immer getan haben, und dabei beobachte ich sie. Und dadurch, dass sie das viele Jahre ihres Lebens, Jahrzehnte getan haben, ist es auch nicht ein Anlauf, d.h. Frau Pinckert kam – an dem Turm ist sie zwanzig Jahre ihres Lebens genau da morgens vorbeigegangen, hat gegrüßt und ist in den Fahrstuhl und in die oberste Etage gefahren, und genau das tut sie jetzt für die Kamera wieder, obwohl sie seit einigen Jahren pensioniert ist. Ich glaube, das merkst du – das ist so meine Hoffnung –, dass dies ein organisches Reinszenieren ist« (Interview, 01.06.2018: 433).

Der gravierende Unterschied zu Produktionen wie Breloers *Todesspiel* oder Knopps Fernsehdokumentationen zeigt sich vor allem an den längeren Reenactment-Passagen, insbesondere den mehrfach wiederholten Aufnahmen der Wagenkolonne. Diese Sequenzen rücken den Film – auch wenn sie zusammengerechnet nur $3 \frac{1}{2}$ Minuten ausmachen – am stärksten in die Nähe zum Doku-Drama oder sogar zu den History-Formaten im Fernsehen. Man sieht drei Wagen in effektvoller Staffelung hintereinander, z.T. auch mit quietschenden Reifen, identifiziert den mittleren Wagen mit dem Mercedes Herrhausens, erlebt Tempo, Macht, elitäre Eleganz und erwartet fast eine theatralische Handlung in Richtung eines Beschusses, einer Verfolgungsjagd oder einfach nur des Aussteigens einer beeindruckenden Person und ihres Ganges in das Bankgebäude. Solche Erwartungen werden aber konsequent unterlaufen: Die Fahrt bleibt Ausschnitt und wird nicht in eine echte Spielhandlung überführt. Der größte Unterschied zum gewöhnlichen Reenactment – z.B. im Doku-Drama – besteht darin, dass es keinen gespielten Herrhausen gibt (in *Todesspiel* z.B. werden alle maßgeblich an den Ereignissen Beteiligten – von Gudrun Ensslin bis zu Helmut Schmidt – von Schauspielern dargestellt). Dieser Umstand ist von entscheidender Bedeutung. Er zeigt, dass es Veiel nicht darum geht, fehlendes Anschauungsmaterial zu ersetzen – im Gegenteil: Durch Vermeidung einer vorgetäuschten Sichtbarkeit Herrhausens wird ein Imaginationsraum geschaffen, der den Zuschauer sich diese Person anhand der mitgelieferten Bildsignale aktiv vorstellen lässt. Die Wagenkolonne erfüllt diesen Zweck: Sie unterbreitet dem Zuschauer einige Bildgesten, die Herrhausen bzw. seine Tätigkeit charakterisieren und nicht abbilden: Schnelligkeit, Energie und damit die Dynamik seiner

Initiative, das Herausgehobene (und Isolierte) seiner Macht, entschiedener Antrieb bei der Umsetzung seiner Ziele. Diese Eigenschaften werden nicht durch inhaltliche Kommentare vermittelt, sondern durch die Bewegung der Kolonne, die Undurchdringlichkeit der Wagenfenster und den grau-metallischen Glanz der Karossen, durch die mit der Marke Mercedes verbundenen Konnotationen und die atmosphärische Ausstrahlung der Architektur (kühl, betont, verglast, überdimensional in die Höhe ragend), durch die sich die Kolonne bewegt.

Dabei bleibt es aber nicht: Die Darstellung der drei Fahrzeuge ist noch wesentlich differenzierter, als es zunächst den Anschein hat. Die Kolonne wird immerhin neun Mal in Szene gesetzt – allerdings immer sehr verschieden und in anderen Kontexten. In der ersten Sequenz ist es früher und heller Morgen und nachgestellt wird die Fahrt in den Tod. In der zweiten wird tatsächlich ein Abschnitt des Dienstweges gezeigt, der mit dem Einfahren in die Tiefgarage der Deutschen Bank endet. In einer weiteren Einstellung sehen wir die Fahrzeuge auf der Stadtautobahn von hinten – dann bei der Ankunft in Frankfurt, dessen Skyline als Silhouette vor rötlich leuchtendem Abendhimmel erscheint. Aus dem Off spricht Pater Augustinus über die Todesahnungen seines Freundes und zitiert ihn mit den Worten: »Letztlich sind wir in der Hand Gottes« (1.14.05). Die fünfte Sequenz ist grobkörnig und schwarzweiß, insofern stark verfremdet. Sie geht in eine Nahaufnahme der Fenster von Herrhausens Wagen über – aus dem Off diesmal unterlegt mit Thomas R. Fischers Frage: »Was war es denn nun wirklich? Wie wurde er zum Ziel?« (1.15.09). Dann folgt in gleißendem Sonnenlicht die schnelle Fahrt auf dem Flughafen zum Flieger, der sich direkt im Anschluss in die Luft erhebt (die Reise zum mexikanischen Staatschef Hurtado simulierend). In der siebten Sequenz fährt die Kolonne in ein tiefblaues, abendliches Dunkel hinein, in der achten sieht man sie im nächtlichen Dunkel zwischen Frankfurter Bürotürmen – vorher berichtet die Sekretärin von Herrhausens wortlosem Abschied an seinem letzten Abend in der Bank –, und die letzte Einstellung zeigt nur noch das Anlassen der Motoren beim morgendlichen Aufbruch, der bereits in der ersten Sequenz dargestellt worden war. Wieder sieht man den Straßenabschnitt, auf dem das Attentat ausgeübt wurde, diesmal allerdings bleibt die Straße leer, die tödliche Katastrophe muss der Zuschauer selber imaginieren.

Das Motiv der Wagenkolonne individualisiert sich also jeweils von Einstellung zu Einstellung: In der Fahrt zur Bank, die in die Aufnahmen der Tiefgarage einmünden, dominieren Bilder einer eleganten, offensiven, fast überheblichen Mercedes-Phalanx, die einem Werbeclip von Daimler hätten entnommen sein können; dann wird dieser aggressive Duktus schon deutlich zurückgenommen, indem man in der nächsten Einstellung die Wagen von hinten sieht; bei der Ankunft vor der Skyline fährt die Kamera gar nicht mit, sondern nimmt die Wagen von der Seite auf und löst sie ab durch die atmosphärisch dichte Aufnahme Frankfurts, die – natürlich unterstützt durch die Schilderungen des Paters – zu gedanklichen Reflexionen anregt; die grobkörnige, schwarz-weiße Verfremdung mit Nahblick auf Herrhausens Fenster wirkt wie aus einer versteckten Überwachungskamera aufgenommen und vermittelt eher die Perspektive des Verfolgers als Herrhausens; auf dem Flughafen wird die Wagenkolonne wieder von der Seite aufgenommen, diesmal aber in einer äußerst dynamischen Anfahrt zum Flugzeug, dessen Start zu dem Vorgang noch dazu gehört; die nächtliche Fahrt in einem letzten bläulichen Schimmer zwischen den Türmen Frankfurts mit ihren zahlreichen

Lichtern und der zugleich dunklen Macht der Architektur vermittelt einen fast unwirklichen Eindruck von Melancholie und anfänglicher Transzendierung der physischen, materiellen Existenz Herrhausers; das Anlassen der Motoren ganz zum Schluss ist eine direkte Wiederholung der ersten Sequenz, schafft also eine Rahmung, die aber nicht statisch ist, sondern eine Veränderung erfährt: Die Fahrt selber wird diesmal nicht mehr ausgeführt.

Mit den sich in den Sequenzen manifestierenden unterschiedlichen Handlungs- und Lebensszenarien des Vorstandssprechers verändert sich also auch die Wahrnehmungsperspektive auf sie, der Zuschauer ist an dem Aufbau des Bildes von Herrhausen beteiligt: Wird er von der Macht des Bankers zunächst fast attackiert, begleitet er Herrhausen später ruhig beobachtend, gliedert ihn dann – entsprechend seinem inneren Zustand zum thematisierten Zeitpunkt – in einen größeren biographischen Reflexionszusammenhang ein; realisiert den Blick einer unbekannten, Herrhausen vernichten wollenden Instanz; wird trotzdem Zeuge einer durch die Fahrbewegung und die Lichtverhältnisse auf dem Flughafen äußerst dynamischen und »strahlenden« globalen Initiative, um sich am Ende in einem sich verdunkelnden und irreal werdenden Gesamtbild von Fahrzeugen, Türmen, Lichtern, Himmel, Nacht von der Szenerie der gegenständlichen, fest umrissenen, tagespolitischen »Realität« mit der schmerzlichen Vorahnung eines drohenden Verhängnisses abzulösen.

Die mehrfach in Szene gesetzte Wagenkolonne fungiert also nicht als ein emblematisches Zeichen zum Zwecke der Wiedererkennbarkeit der Herrhausen-Passagen unter dem Signum eines vorgefassten Werturteils (der kapitalistische Banker mit Mercedes-Aufgebot). Ohne dass eine Spielhandlung inszeniert wird, enthält diese Abfolge eine erzählerische Struktur, die eine geschlossene Figur bildet, in der sich ein biographischer Weg mitteilt – ohne selbst ausgesprochen zu werden: Auf 89 Minuten (wenn man die erste und die letzte Fahrzeug-Einstellung als Eckpunkte nimmt) verteilen sich neun Sequenzen von insgesamt nur $3 \frac{1}{2}$ Minuten, die also nur Anstöße bilden – Fragmente, die der Zuschauer durch seinen produktiven Mitvollzug wie bei einem Gemälde, das mit wenigen Strichen eine charakteristische Ausdrucksgestalt erzeugt, zu einem Ganzen fügt. Man erlebt durch die Aufnahmen durchgehend eine Persönlichkeit, die auf dem Weg ist, einen Willen, der entschlossen und energisch auf ein Ziel hinarbeitet – zugleich ist dieser Weg in sich differenziert, gegliedert und wandelt sich vom fast elitären, reifenquietschenden Aktivismus über biographische Selbstreflexionen, eine sozial bedeutende, aber extrem umstrittene Initiative bis zur lebensgefährlichen Bedrohung und zu Grenzerfahrungen, in denen sich der Tod ankündigt. Wenn Heinrich Breloer von seinem Verfahren sagt: »Wir machen für die Zuschauer ein Ganzes daraus und geben ihnen ein Stück aufgelöster Geschichte zurück«, so wählt Veiel einen ganz anderen Ansatz: Er signalisiert durch die Kürze, Bruchstückhaftigkeit und Unzugänglichkeit (der Protagonist bleibt hinter den Fenstern unsichtbar) des anschaulichen Angebots, dass eine sinnliche Ganzheit eine Illusion wäre, und ermöglicht dem Zuschauer statt ihn einer narrativen Suggestion zu unterwerfen durch gesteigerte Eigenaktivität anhand weniger symptomatischer Anstöße selber einen Zusammenhang zu bilden, der nicht als fertige Gestalt präsentiert wird, aber auch nicht verneint wird. Die Fragmente belegen nicht die Unmöglichkeit einer Annäherung an das Geschehen, sondern enthalten

komprimierte, signifikante Gesten, die in der nur produktiv herzustellenden Verbindung mit den jeweils anderen Einstellungen eine Aussage formulieren.

Wie schon bei Errol Morris' *The thin blue line* stoßen wir hier also auf eine Synthese von faktischem Bericht und Fiktion, durch die eine Zusammenhangserkenntnis angestrebt wird, in der die Verbindlichkeit der Empirie eine Grundlage der Untersuchung bildet, aber erst die Ergänzung durch inszenatorische, z.T. sogar fingierende Mittel eine essenzielle Einsicht möglich macht. Die Diskontinuität der Ereignisse wird nicht übermalt, sondern als Ausgangspunkt für die innere Nachbildung einer Dramaturgie biographischer Entwicklung aufgegriffen, an die Stelle von Dekor treten Leerstellen, die dem Zuschauer produktive Reflexionsprozesse ermöglichen und ihn zu einem Nachdenken über die Hintergründe der Ereignisse anregen. Der Unterschied dieses ästhetischen Ansatzes zu den Methoden des Doku-Dramas wird sofort evident, wenn man die letzte Spielszene über die Entführung Hanns-Martin Schleyers in *Todesspiel* mit der letzten die Wagenkolonne Herrhausers betreffende Einstellung in *Black Box BRD* (1.31.29) vergleicht: Während man im ersten Fall Zeuge der minutiös nachgespielten, bildfüllenden Hinrichtung Schleyers wird (Teil II, 1.26.59), sieht man im zweiten Fall eine leere Straße. Elf lange Sekunden verharrt der Kamerablick auf diesem Schauplatz, auf dem nichts passiert: still, ohne kommentierende Erklärung. Andres Veiel setzt hier erneut ganz auf die Einbildungskraft des Zuschauers, der mit diesem leeren Straßenabschnitt allein gelassen wird – die Anschauung des durch die Aufnahme angesprochenen Geschehens und seines biographischen Hintergrundes wird ganz in die Entscheidung und Verantwortung des Rezipienten gelegt.

Solche produktiven Freiräume sind vom Doku-Drama und anderen ähnlichen Reenactment-Formaten nicht intendiert – hier setzt häufig auch die Kritik an ihnen an: »Widersprüche, nach wie vor offene Fragen und vor allem die Konsequenzen des ›Deutschen Herbstes‹ [...] kommen in *Todesspiel*, A.B.] nicht vor« (Steinle 2009: 153), »es gibt keine Leerstelle, keine offenen Fragen, keine Möglichkeit zum Einhaken, zur Phantasie für eigene Bilder, jegliche Vorstellung wird besetzt« (Wirtz 2008: 22). Es ist sehr aufschlussreich, welche Entwicklung seit den ersten Versuchen des Doku-Dramas der Anteil an nachgespielten Szenen in den Filmen Breloers und Königsteins genommen hat: Waren es beim *Beil von Wandsbek* Anfang der 80er noch 24,9 %, steigerte er sich bis zum *Todesspiel* auf 73,8 %, in *Speer und Er* (2005) beträgt er sogar 82,6 %¹⁸ – angesichts der ca. 7 % in *Black Box BRD* wird der Unterschied hier offensichtlich. An die Stelle von Analyse, historische Reflexion, Zusammenhangsbildung tritt der starke Effekt, der z.B. in *Todesspiel* in dem Hantieren der Terroristen mit den Waffen erzeugt wird, obwohl solche Szenen für eine Darstellung der Vorgänge völlig überflüssig gewesen wären und letztlich nur ein an Spielfilme gewöhntes Unterhaltungsbedürfnis bedienen. Der Zuschauer wird von einer Flut von Bildern überwältigt, die durch ihren »konkretistischen Illusionismus« (Koch 2003: 226) eine Anschauung der historischen Situation suggerieren, diese aber durch Affekterzeugung in Wirklichkeit verstellen.

Die Schwierigkeit liegt bei diesen Strategien vor allem darin, dass letzten Endes der Unterschied zwischen Wahrnehmung und Erfindung verschleiert wird, anstatt ihn

18 Siehe Hißnauer/Schmidt 2013: 311; untersucht wurden hier jeweils die ersten 30 Minuten.

produktiv kenntlich zu machen. Gerald Sieber konstatiert: »Das Tabu der Darstellungsreichweite oder -vielfalt von Reenactments ist mittlerweile soweit aufgebrochen, dass komplette Schauspielszenen (ohne paralleler Sprecherbegleitung), welche entkontextualisiert von Spielfilmszenen eigentlich nicht mehr zu unterscheiden wären, in die Dokumentation aufgenommen sind, weshalb es zunehmend problematischer wird eine klare Grenze zwischen hybriden massenmedialen Geschichtsdarstellungsformaten zu ziehen« (Sieber 2016: 139). Horst Königstein hat selber einmal den Unterschied seines Ansatzes gegenüber dem (wesentlich wirkungsmächtigeren) Vorgehen seines Kollegen Heinrich Breloer herausgestellt: »Was Heinrich interessiert, was mich wirklich nicht so interessiert: die absolute Verdoppelung der Realität. Die Leute müssen 100 %ig so aussehen wie auf dem Foto. Also Heinrich ist an absoluter Verwischung der Ebenen interessiert. Ich nicht« (zit. in Hißnauer/Schmidt 2013: 320). Eine solche »Verwischung« hat Konsequenzen: »Das Zeigen ersetzt das Erklären. Der Gestus des Zeigens suggeriert, dass sich Geschichte in ihrer Faktizität erweist, nicht in ihrer Deutung. Das Bild inszeniert sich als selbstevidentes Zeugnis« (Hißnauer 2012: 374). Der Zuschauer verwechselt durch solche filmischen Strategien die konsistente Abfolge der Bilder mit dem Zusammenhang selbst, auf den sie verweisen. Paradoxe Weise werden durch diesen Vorgang die eigentlichen Protagonisten der Geschichte, die ja besonders nah und anschaulich präsentiert werden sollen, zu exemplarischen Statthaltern einer theologischen, verständlichen und vor allem spannenden Narration, die der tatsächliche Darstellungszweck ist. Gerald Sieber hat herausgearbeitet, dass durch die beschriebenen Reenactment-Methoden keineswegs eine Subjektivierung der Protagonisten entsteht, sondern an die Stelle ihrer individuellen Charakterisierung eine schemenhafte Verdinglichung tritt, welche die Figuren zu statischen, psychologisch durchschaubaren Stellvertretern macht, die sich weitgehend in Phrasen statt in Dialogen verständigen – letztlich also zu Statisten der Geschichte, nicht zu ihren individuellen Akteuren (Sieber 2016: 140-164).

Veils genuiner ästhetischer Ansatz, Situationsnachstellung und Dokumentation, fiktionales Spiel und Empirie miteinander zu verbinden, äußert sich besonders prägnant in einer eher unscheinbaren, kurzen Szene, die durch dieses synthetische Vorgehen eine besondere poetische Qualität erlangt. Sie betrifft den tragischen Endpunkt der Biographie Herrhauses: die Nacht vor dem Attentat. Die Szene wird wieder subtil eingeleitet, indem Hilmar Koppen schildert, wie Herrhausen seiner Beobachtung nach »zu sehr angehoben« und die Bodenhaftung »in einen Höhenflug hinein« verloren habe (1.27.23). Daraufhin sieht man die Spitzen der beiden Türme – diesmal nicht aus dem Hubschrauber aufgenommen, sondern mit ruhiger Standkamera offensichtlich von einem gegenüberliegenden Gebäude aus – in luftiger Höhe vor dem strahlenden Panorama des Sonnenuntergangs: Die Sonne berührt gerade den Kamm des Taunusgebirges, am Himmel ziehen schmale Wolken. Genau in dem Moment, in dem die Sonne hinter den Bergen versinkt, leitet die Montage über in eine Interviewsequenz mit Herrhauses Witwe, die ihren Unglauben zum Ausdruck bringt, mit dem sie damals auf die Niedergeschlagenheit ihres Mannes reagierte, der schließlich formulierte: »Ich weiß nicht, ob ich das überlebe« (1.28.05). Dann folgt die Aufnahme von einem der beiden Türme extrem steil herab, fast senkrecht an ihm entlang in die Tiefe der Straßen (1.28.09). An dieser Stelle setzt die genannte Szene ein (1.28.19): Die Perspektive wechselt nach einem

harten Schnitt in das damalige Büro Herrhausens, seine Sekretärin Almut Pinckert tritt an den Schreibtisch und schaltet die Lampe auf ihm aus, sodass es schlagartig dunkel in dem Raum wird. Almut Pinckert verliert sich in diesem Moment ganz im Dunkel des Zimmers, durch die Fenster blickt man aber auf die – nun nächtlich erleuchtete – Silhouette des hohen und oben zur Pyramide zugespitzten Messelurm des Messesturmes sowie auf einzelne andere Hochhäuser. Dann folgt eine sehr komplexe, räumlich bzw. gegenständlich kaum greifbare Einstellung, in der Almut Pinckert sich vor dem Hintergrund der nächtlichen, durch die Fenster in das Büro eindringenden Licht- und Hochhausszenerie auf die Kamera zubewegt, bis sie im Profil ihres Gesichtes und ihres Oberkörpers von einer nicht identifizierbaren Lichtquelle seitlich beleuchtet wird – da sich aber zwischen ihr und der Kamera offensichtlich noch eine Glastür befindet, auf der ebenfalls die Spiegelungen von einzelnen Lichern aufleuchten, wird sie auch von vorne überlagert von Lichtreflexen. Die ganze Gestalt ist also eine transparente Erscheinung der vertrauten, jahrelang mit Herrhausen zusammen arbeitenden Frau, die sichtbar wird, durch die sich aber der Blick zugleich in eine andere, nächtliche, lichtdurchsetzte Welt richtet. Aus dem Off hört man ihre ernste, traurige Stimme, die den letzten Moment ihrer Begegnung mit Herrhausen beschreibt: »Und dann hat Herr Dr. Herrhausen ganz gedankenverloren und richtig abwesend das Büro verlassen, ohne dass man sich verabschieden konnte« (1.28.27). Der Blick richtet sich anschließend immer noch aus der Höhe herab auf die hell erleuchtete Alte Oper und die vielen Straßenlaternen auf ihrem Vorplatz – wie in eine andere Zeit und Wirklichkeit hinein. Die Kamera bewegt sich dann – durch die Fahrstuhlfenster auf die gegenüberliegende Fassade mit einzelnen beleuchteten Büros blickend – langsam in die Tiefe, um zuletzt in die bereits erwähnte nächtliche Fahrt mit der Wagenkolonne durch das irreale Dunkelblau zwischen den schwarzen Türmen und den vielen Lichtpunkten hindurch überzuleiten.

Die Äußerung Koppers gibt also bereits das Motiv vor, das dann in einer differenzierten Komposition von Bildern, Stimmen, Geräuschen (mehrere der Bildeinstellungen sind unterlegt mit einem durchgehenden diffusen Rauschen der aus der Tiefe heraufklingenden Straßen) und Bewegungen sich immer stärker verdichtet durchgeführt wird: den Verlust der Verbindung mit der physisch-diesseitigen Welt. Die »Höhe« des biographischen Standpunktes versinnbildlicht Veiel durch die Höhe der Türme, sie ist aber unmittelbar verbunden mit dem Ausblick des Untergangs – im Bild des Sonnenuntergangs genauso wie in dem Ton des schmerzhaften Abschieds der Sekretärin von Herrhausen und der langsamen Bewegung an den Türmen herab in die Tiefe. Dieses Herabsteigen aus der Höhe ist zugleich ein Ende, das mit einem Prozess der Transzendierung verbunden ist: Die Sekretärin erscheint als Kontur, die sich in Licht und Dunkelheit verliert – als ob man in ihrem Bild die Perspektive Herrhausens selbst einnahme, der sie gar nicht mehr richtig wahrnimmt, sondern »gedankenverloren« das Zimmer verlässt, sich innerlich also in einer eigenen Welt bewegt. Durch die Spiegelungen, die an die Stelle von Wänden treten, die Dunkelheit und die Lichter in ihr findet eine Enträumlichung statt, selbst die körperlich in Erscheinung tretende Protagonistin löst sich in Linien, Licht und Stimme auf, sodass an ihr so etwas erlebt wird wie der Weg, den Herrhausen bis zum nächsten Morgen selber gehen wird. Auch der Alten Oper kommt die Rolle einer merkwürdigen räumlich-zeitlichen Entgrenzung zu: In ihrer prunkvollen, aus ganz anderen Zeiten stammenden Architektur und ihrer

strahlenden Beleuchtung scheint dem Zuschauer aus der Tiefe das Relikt einer untergegangenen Welt voller (illusorischem Theater-)Glanz und Zauber entgegen – wie eine Erinnerung an eine Vergangenheit, die spätestens mit dieser Nacht für immer verloren geht. Der Blick in die Büros beim Herunterfahren wirkt ganz ähnlich wie ein tableau-artiger, distanzierter Rückblick in die ambitionierte Geschäftigkeit der eigenen Arbeit, zu der man selber aber nicht mehr gehört, und unten auf der Straße leitet einen das tief Violett-Blau in eine Ferne, in die man sich hältlos verliert.

Die Abfolge der Einstellungen vermittelt dem Zuschauer die biographische Situation Alfred Herrhauses, der sich anschickt, diese räumliche Welt zu verlassen. Die Montage wechselt zwischen Interview, aktuellen Aufnahmen des Ortes und einem Reenactment. Auch hier wird aber nicht eine Spielszene im eigentlichen Sinne inszeniert, sondern mit Almut Pinckert tritt eine Protagonistin auf, die tatsächlich an den faktischen Ereignissen beteiligt war und sogar mit einer im Interview formulierten Äußerung zu Wort kommt. Dennoch ist sofort evident: Die leuchtende Schreibtischlampe, ihr Ausschalten, die Schritte durch das Büro sind sämtlich nachgestellte Vorgänge, die über 10 Jahre nach Herrhauses Tod eigentlich keinen Sinn haben. Trotzdem nimmt der Zuschauer die Aussage nicht – wie sonst üblich – von dem Talking head Almut Pinckerts entgegen, die Situation wird nicht der rein sprachlichen Vermittlung durch ihre Worte überlassen, sondern in diesen äußerst andeutungshafteren und poetisierten Bildern vermittelt. Dem Zuschauer wird vom ersten Moment an bewusst gemacht, dass hier zum Zwecke einer ästhetischen Erfahrung etwas »künstlich« nachgestellt wird, zugleich wird aber erlebbar, dass diese Künstlichkeit einem künstlerischen Ausdruck dient, der stärker als auf anderem Wege zu einer Vergegenwärtigung des damaligen Vorgangs führt, der für Herrhausen und auch über ihn hinaus von großer Bedeutung ist.

Der Unterschied zum Reenactment als Spielszene besteht darin, dass Andres Veiel die Nachstellung bewusst kürzer fasst und in einer momентаften Andeutung belässt. Er setzt auf den verdichteten, sinnlichen Anstoß einer charakteristischen Geste, die bereits einen inneren Vergegenwärtigungsprozess auslösen kann. Interview und Aufnahme der realen beteiligten Person sowie des aktuellen, empirischen Ortes sind direkter Bestandteil des Reenactments, machen es also eher zu einer momentaften Akzentuierung bzw. Steigerung des Historischen statt zu einem anschaulichen Ersatz. Das Ende Herrhauses und mit ihm eine Vielzahl biographischer, gesellschaftlicher und religiöser Bezüge verdichten sich in diesem kurzen Moment der Aufnahme seiner ihm tief verbundenen Mitarbeiterin in dem dunkel werdenden Büro, weil jedes Detail – vom Löschen der Lampe über die Öffnung in den freien Raum hinter den Fenstern bis zu den unräumlichen Spiegelungen und Auflösungen um die Gestalt der Sekretärin – zu ausdruckshaften Repräsentanten des größeren Zusammenhangs werden.

Diese symbolische Qualität eines Motivs teilt sich Veiel oft im *Gespräch* mit – daraus entspringt dann eine entsprechende Bildfindung, welche die Interviewaussagen in verdichteter Form noch über sich hinausführt, anstatt sie begleitend zu illustrieren: »In der Regel mache ich diese Aufnahmen *nach* dem Gespräch. Im Gespräch habe ich eine bestimmte Emotionalität empfunden, d.h. ich sehe, dass sie [Almut Pinckert, A.B.] das Bild von Herrhausen nicht zufällig im Hintergrund hat. Das muss eine ganz starke Verbundenheit gewesen sein und ich merke, wie sehr sie diese Verbundenheit zur Arbeit, aber auch zu Herrhausen selbst geprägt hat – wie sie gelebt hat in ihrer Arbeit und was

sie ihr bedeutet hat. Da ist dann die Hoffnung, bestimmte Momente des Gesprächs eben nicht bebildern zu müssen, sondern eigenständig weitererzählen zu können – und dann ist die Frage: Wie mach ich das? Das ist ein Mensch, der auch verlassen wurde – und da frage ich eben nicht: ›Was hat der Tod für Sie bedeutet und was haben sie in dieser Nacht erlebt?‹, und sie hätte gesagt: ›Ich war sehr verloren‹ oder ›Das war ein einsamer Moment‹. Ich habe ohnehin empfunden, dass das enthalten war in dem, wie sie etwas erzählt hat – und das hat bei mir zu diesen Bildern geführt: ein Mensch, der alleine ist im Büro, in der Totalen, dann macht sie noch das Licht aus. Ich gehe in diese Dämmerung, ich gehe in die Nacht, ich gehe in eine Verlorenheit, sie ist alleine, die Bank ist leer – man hat dieses Gefühl, und das ergänzt das gesprochene Wort oder es ergänzt es nicht nur, sondern es ist oftmals sogar stärker« (Interview, 01.06.2018: 434). Charakteristisch für diesen Prozess ist, dass das »Spiel« am Ende nicht der Veranschaulichung einer bereits vorher definierten Aussage dient, sondern zum Katalysator für eine ungeahnte, sich aktuell vollziehende Einsicht wird: »Durch meinen Eingriff produziere ich eine Wahrheit, die ich selbst noch nicht voraussehe. Das wäre ein erweiterter Begriff der Inszenierung: [...] Dass ich einen Menschen etwas tun lasse, das er so vielleicht nicht tun würde, aber dadurch, dass er es tut, entsteht etwas Drittes« (ebd.).

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass es in *Black Box BRD* letztlich nur sehr wenige Sequenzen gibt, die im eigentlichen Sinne als Reenactment aufgefasst werden können. Andres Veiel arbeitet immer wieder auch mit Einstellungen, die eine Art Zwischenstellung zwischen Dokumentation und Reenactment einnehmen und ein Bewusstsein dafür schärfen, worin sich letztlich nachgestellte Spielszene und ästhetische, forschende Nachzeichnung der untersuchten Gegenstände unterscheiden. Der Film enthält eine Reihe von Aufnahmen, die den Ort des dargestellten, aber vergangenen Ereignisses aufsuchen. Traudl Herrhausen fährt in das Ferienhaus in den Bergen (1.24.49), in dem eines ihrer denkwürdigen Gespräche mit ihrem Mann stattgefunden hat, von denen sie berichtet. Die Fahrt dorthin und das Betreten des Hauses sind natürlich nachgestellt – trotzdem aber wieder keine von Schauspielern dargestellte Spielhandlung. Die Aufnahmen vermitteln den Gestus des innerlichen Freiwerdens von der Enge und den Zwängen des Hier und Jetzt und bereiten strukturell die Äußerungen der Witwe über die Visionen und Zielsetzungen ihres Mannes und zugleich die hemmenden Anwürfe der »ewigen Bedenkenträger« gegen sie vor. Das Gleiche gilt für die bereits angesprochene Aufnahme des weggeschobenen Sarges in der Pathologie, die inszeniert ist, sich aber auch faktisch an diesem Ort genau so ereignet; für den Gefängniswärter, der für das Kamerateam eine Zelle aufschließt; für die Putzkolonne, die besonders akkurat und kameratauglich ihren Säuberungsauftrag in der Versammlungshalle durchführt; für Gerd Böh, der durch das Rosentor in seine Hütte tritt und mit diesem Gang die Gesamtatmosphäre des Gartens und der Hütte einzufangen hilft, sowie für die Zugfahrt nach Bad Kleinen, die nichts nachstellt, trotzdem aber den Ablauf der Annäherung an diesen tragischen Ort nachvollzieht, durch Verfremdung steigert und schließlich in dem eigens für diese Szene aufgenommenen, auf das Quietschen des bremsenden Zuges erfolgenden Ausruf »Meine Damen und Herren, auf Gleis 4 willkommen in Bad Kleinen« ein symbolhaftes Signal als Abschluss findet. Immer wird inszeniert, aber letztlich nur,

um den Zuschauer an empirische Orte und Vorgänge heran zu führen und gleichzeitig deren Bedeutungshaltigkeit freizulegen.

Eine Sonderstellung nehmen die Aufnahmen der Jubiläumsfeier der früheren Schulkameraden Herrhausens in Feldafing ein. Die Feier ist, wie erwähnt, von Veiel selbst ins Leben gerufen worden. Dieser Vorgang bedeutet der Inszenierung eines Reenactments gegenüber noch einmal eine grundsätzliche Steigerung, denn mit solch einer für den Film inszenierten Veranstaltung wird nicht nur eine Verlebendigung des vergangenen Ereignisses durch seine Nachstellung in der Gegenwart hervorgerufen, sondern in dieses gegenwärtige Leben wird sogar produktiv eingegriffen – Abbildung und Hervorbringung von Wirklichkeit werden hier endgültig eins. Veiel führt einen empirischen Vorgang herbei, um das Material zu kreieren, das dann zur Grundlage der Dokumentation wird. Diese Inszenierung ist also nicht Spiel, sondern ein realer Lebensvorgang, der die Protagonisten von damals mit einbezieht und die Gelegenheit schafft, dass sie sich über ihren Mitschüler äußern können. Mit einer solchen Maßnahme schafft Veiel also einen Möglichkeitsraum, der einen Erinnerungsprozess zu initiieren hilft – er hält nicht Darstellungen fest, die es auch ohne das Projekt gegeben hätte, sondern bildet die Grundlage, auf der diese Darstellungen erst zustande kommen können. Historische Vergegenwärtigung wird damit als produktiver Vorgang kenntlich gemacht.

IV.2.2.7. Interviews

Black Box BRD ist bei aller Verwendung von Archivmaterialien, Einbindung von Reenactments oder Wahrnehmung von Orten vor allem ein Gesprächsfilm. Mit ca. 57 % der Einstellungen machen die Interviews den weitaus größten Anteil der Darstellungsformen des Films aus – damit knüpft Andres Veiel nicht nur an die Ansätze seiner Vorgängerfilme an, sondern vor allem auch an die bereits charakterisierte Tradition des Interviewdokumentarismus, die sich in den 60er Jahren des letzten Jahrhunderts herausgebildet hat. Historische Erinnerung vollzieht sich für Veiel in herausgehobenem Maße durch das Gespräch zwischen Zeitzeugen und fragendem bzw. zuhörendem Künstler oder Wissenschaftler – vor allem durch die narrativen Prozesse, die sich in diesem Gespräch ereignen. Veiels Verständnis von den Qualitäten und der Bedeutung des Erzählens erinnert an die Positionen des Historikers Jörn Rüsen, der das Erzählen als den »für das menschliche Geschichtsbewusstsein maßgebliche[n] geistige[n] Vorgang« charakterisiert, als eine »lebensnotwendige kulturelle Leistung, es ist eine elementare und allgemeine Sprachhandlung, durch die Zeiterfahrungen gedeutet« werden (Rüsen 1982: 132–135).

Andres Veiel setzt auf Qualitäten des Interviews, die an die Arbeiten Hans-Dieter Grabes erinnern und jene von Judith Keilbach beschriebene Wendung zu einem Interesse am Zeitzeugen vollzogen haben, das diesen nicht mehr auf seine Beweisfunktion oder illustrative Rolle reduziert, sondern ihn selbst zum Gegenstand der Darstellung macht (Keilbach 2010: 138ff.). Die langen Einstellungen, der Raum, der auch dem Schweigen, Suchen und der Wiederholung Platz gibt – vor allem das sich bis in die biographische Situation erstreckende Verantwortungsbewusstsein dem Interviewten gegenüber: In diesen Merkmalen des Umgangs mit den Zeitzeugen zeigt sich Veiels