

ges als historisches Verständnis von Kapital, Geld und Arbeit an, indem er mitverfolgt, wie ein Mensch in die höchste Position der mächtigsten Bank in Deutschland gelangt und mit den Vertretern dieser Bank und zugleich mit Grundprinzipien der internationalen Finanzwirtschaft in Konflikt gerät – nicht weil, sondern obwohl er in dieser Position ist. Zuletzt wird direkt das etablierte politische System der westlich-kapitalistischen Welt diskutiert und mit einem konkreten Lösungskonzept beantwortet, und in der Fokussierung auf diesen Vorschlag der Entschuldung der Drittweltstaaten und auf die Reaktionen darauf zielt Andres Veiel dezidiert auf die Analyse von Hintergründen und historischen Zusammenhängen: In dem Kontrast der von seinen Kollegen selber an Herrhausen wahrgenommenen Entschlusskraft und seines Idealismus mit den Ängsten und provinziellen Haltungen der »Bedenkenträger« werden sozialdarwinistische Konkurrenzmechanismen, egoistisches Profitstreben und fehlende Kreativität bzw. mangelnder Wille in der Ideenbildung als Merkmale der aktuellen politisch-wirtschaftlichen Macht und damit eines wesentlichen Teils der gesellschaftlichen Ordnung kenntlich gemacht. Indem Veiel aber derartig prononciert herausstellt, wie stark Herrhausen bis in seine physische Existenz hinein mit seinem Leben für seine Intentionen einstand und im selben Maße auch genau deshalb so vehement bekämpft wurde, macht er deutlich, dass er die Definition einer modernen Wirtschaftsordnung nicht als eine theoretisch-philosophische Angelegenheit, als ein System, das man nur präzise beschreiben müsste, auffasst, sondern als eine gesellschaftliche Aufgabe, die es erst zu entwerfen und zu realisieren gilt.

IV.2.2.4. Die Gesamtkomposition

Die Dialektik der Parallelbiographien und die Qualität des Vergleichs Die Verweisqualität der biographischen Darstellungen in *Black Box BRD* hängt maßgeblich mit der kompositorischen Struktur zusammen, die dem Film als Ganzem zugrunde liegt. So entscheidend die gestalterischen Details der Einzelporträts von Grams und Herrhausen sind, so deutlich zeigt sich auch, dass sich wesentliche Aussagen Vieels erst aus dem Verhältnis der beiden biographischen Figuren, die im Film herausgearbeitet werden, herleiten. Indem zwei Porträts aufeinander bezogen werden, ergibt sich zwischen ihnen ein neuer Beobachtungsgegenstand, der eine eigene Semantik erhält. In der Forschung sind schon mehrfach Metaphern für diese Doppelstruktur der Darstellung gesucht worden: Sonja Czekaj greift dafür zwei Bilder aus dem Film selber heraus und setzt die beiden Lebensläufe in eins mit den Gleisen und mit den Stromleitungen, die ganz am Ende in Verbindung mit der letzten Fahrt von Wolfgang Grams nach Bad Kleinen und zugleich mit der seiner Eltern zu dem Treffen mit ihm gezeigt werden (Czekaj 2015: 200). Es wäre zu fragen, ob sich das Verhältnis jener beiden Seiten als ein derartig statischer Dualismus darstellt oder ob hier nicht eher das Bild Stefan Liebchens weiterführt, der das Verhältnis mit zwei Musikstimmen, die sich annähern und wieder abstoßen, vergleicht (Liebchen 2003: 79f.) und damit den Fokus wesentlich stärker auf die produktive, dynamische Wirkung der biographischen Parallelisierung richtet – es würde sich hier dann weniger um einen Gegensatz als um eine Polarität handeln, aus der qualitativ ein Drittes hervorgehen kann. Dieses Dritte beschreibt Nikolas E. Fischer als ein

»Netz, das den historischen Hintergrund [...] spürbar werden lässt« (Nikolas E. Fischer 2009: 24). Veiels Verfahren ist in der Filmgeschichte singulär (zu dieser Einschätzung siehe auch Romuald Karmakar, in Hauser/Schroth 2002: 47) und für die spezifische Charakteristik und Wirkung des Films wesentlich. Es unterscheidet sich in mehreren Punkten von anderen biographischen Konzeptionen. Einerseits werden zwei Lebensläufe durch einen äußeren historischen Bezugspunkt miteinander verbunden (das der RAF zugeschriebene Attentat auf Herrhausen) – es handelt sich also nicht um zwei *nebeneinanderstehende* Porträts zu einer übergeordneten historischen Zeit, die sich eher additiv ergänzen. Andererseits wird an keiner Stelle des Films ein kausaler Zusammenhang zwischen den Handlungen eines Wolfgang Grams und dem Tod Herrhausens behauptet und untersucht – damit ergibt sich kein unmittelbares Beziehungsverhältnis wie zwischen Herrscher und Mitarbeiter (z.B. Hitler und Speer), Täter und Opfer (KZ-Kommandant und Häftling), Partnern (Ensslin und Vesper) oder Kollegen (die RAF-Anwälte Otto Schily, Hans-Christian Ströbele und Horst Mahler). Dies hat erhebliche Konsequenzen: Einerseits besteht ein faktischer Anlass, die beiden Personen aufeinander zu beziehen, zugleich wird der Zuschauer aber ständig daran gehindert, empirische Verbindungen herzustellen. Die Folge davon ist, dass er die Bezüge auf einer ganz anderen Zusammenhangsebene aufsuchen muss als auf der einer direkten Einwirkung der einen Person auf die andere. Er verhält sich stattdessen am Ende vergleichend. Die Resultate eines Vergleichs ergeben sich nicht aus kausalen Herleitungen der einen Seite aus der anderen, sondern aus der Beobachtung charakteristischer Merkmale, zwischen denen man sich hin und her bewegt. Indem die Biographien der Protagonisten äußerlich so gar nichts mit einander zu tun haben, nötigt Veiel den Zuschauer dazu, einen neuen Beobachtungsstandpunkt einzunehmen und die Aufmerksamkeit auf einen Inhalt zu lenken, der nicht gegenständlich vor Augen liegt, sondern sich nur einer inneren Anschauung von persönlichen Haltungen, Intentionen oder auch Ereigniskonstellationen erschließt. Es handelt sich hier um eine ästhetisch provozierte Innenwendung, und da die zu vergleichenden Seiten so enorm weit auseinanderliegen, eröffnet sich in dieser inneren Beobachtung das Feld eines weiten historischen Gefüges, das mindestens die bundesrepublikanische Wirklichkeit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts umfasst. Herrhausens finanzpolitische Verhandlungen in New York und Grams Kleiderkauf beim Roten Kreuz, die Freundschaft mit Helmut Kohl und linke WG-Genossen, die Deutsche Bank und die Theaterbühne Wiesbadens, der Glanz der politischen Führungskreise und Gefängnis – das sind die äußersten Koordinaten, zwischen denen die Geschichte der BRD aufgespannt ist, die aber nicht nur deskriptiv als Inhalte wiedergegeben, sondern in Beziehung zueinander gebracht und in ihrem Verhältnis angeschaut werden. Zwischen dem Rüstungs»deal« des Spitzenfunktionärs der mächtigsten Bank Deutschlands mit Daimler und MBB und den Protesten des Wehrdienstverweigerers entsteht eine Spannung, die einen nachhaltigen Eindruck von der Konfliktsituation der damaligen Zeit vermittelt. Genauso wichtig wird aber die Entdeckung, dass beide Protagonisten von sozialen Idealen angetrieben waren, die den großen Gegensatz zwischen ihnen fast unwesentlich erscheinen lassen und eine unterschwellige, viel tiefer als die bekannten ideologischen Fronten und Nomenklaturen liegende gesellschaftliche Neuausrichtung erahnen lassen, die vielleicht an der Zeit gewesen wäre, aber nicht wirksam werden konnte. Dieser durch den Vergleich von scheinbar nicht Vergleichbarem ange-

stoßene Schritt zu einer Innenwendung der biographisch-historischen Beobachtung wird als eine Voraussetzung von geschichtlicher Erinnerung kenntlich gemacht: Der Zuschauer wird angeregt, den *Schauplatz* einer Vergegenwärtigung früherer Ereignisse in den Blick zu nehmen.

Wenn Katja Nicodemus feststellt, im Mitvollzug der filmischen Darstellung würden die Biographien »nach und nach zum Symptom für etwas anderes« (Nicodemus 2001), dann macht sie darauf aufmerksam, wie der Vergleich die Betrachtung über die Einzelbiographie hinausführt und diese in ihrem Verhältnis zu der anderen einen Ausdruckscharakter erhält, der zeichenhaft für einen überindividuellen Zusammenhang wird: z.B. für das nicht nur im Einzelfall auftretende Versagen der Zeitgenossen gegenüber den Artikulationen gesellschaftlicher Veränderung.

Die Kreuzstruktur der Montage Die hier einleitend skizzierte Gesamtstruktur des Films müsste vordergründig bzw. unwirksam bleiben, wenn sich das Verhältnis der beiden verglichenen Biographien schematisch in einem gleichbleibenden Abstand, einem durchgehend unveränderten Gegensatz erschöpfen würde. Tatsächlich lebt dieser Kontrast aber von einer komplexen Dynamik, aus der er letztlich erst seinen Aussagegehalt bezieht. Eine Reihe von kompositorischen Strukturelementen sind für diese Dynamik verantwortlich.

Entscheidend für die Gesamtkomposition ist bereits, dass beide Biographien mit dem Tod des jeweiligen Protagonisten einsetzen: mit dem Attentat in Bad Homburg und dem Schusswechsel in Bad Kleinen. Die beiden Lebensläufe berühren sich also insbesondere in ihrer Tragik. Indem Andres Veiel diesen Aspekt gleich an den Anfang des Films stellt, überschreibt er die Biographien bereits mit einer über sie hinausweisenden Problemstellung: einem explosiven gesellschaftlichen Konflikt, der nach Lösung ruft, aber in Gewalt endet. Die Aufgabenstellung, die Veiel thematisiert, ist also deutlich benannt – die filmische Reflexion wird mit diesem Anfang grundlegend motiviert und nicht einfach als notwendig aufgefasstes Thema vorausgesetzt.

Zum Strukturprinzip des Films gehört, dass er den Zuschauer zu Beginn einer Provokation aussetzt: Im Nachvollzug der Ereignisse von Bad Kleinen identifiziert sich der Zuschauer mit Wolfgang Grams, weil er den verzweiflungsvollen Moment seines Todes empathisch mitempfindet, egal, wer für ihn letztlich verantwortlich war. Dies verbindet Grams mit dem Schicksal Herrhausens – Veiel mutet dem Zuschauer zu, seine moralischen Urteilsgewohnheiten zurückzustellen und sich auf einen Terroristen genauso einzulassen wie auf den Chef der Deutschen Bank. Er wird bereits hier aufgefordert, hinter den so unterschiedlichen Ereignissen des Bombenanschlags und der Schüsse auf den Gleisen ein Gemeinsames aufzusuchen, das sich nicht mehr in den bekannten und eingeübten Kategorien moralischer Wertung abbilden lässt. Obwohl chronologisch der Abstand zwischen dem Spitzenfunktionär und dem Terroristen zu Beginn des Films am größten ist, setzt Andres Veiel ein mit dem Augenblick der unmittelbaren Nähe: Die Bilder vom Tod Herrhausens verweisen auf die Tragik, dass dieser »ausgerechnet genau zu dem Zeitpunkt in die Luft gesprengt wurde, da er die für einen Banker wahrscheinlich größtmögliche geistige Annäherung an die Ideen der Attentäter vollzogen hatte« (Nicodemus 2001) – sein eigener Kollege Hilmar Kopper betont, die Entschul-

dungsinitiative habe »ihm eine wahnsinnige Unterstützung der damals schon in die Jahre und die Funktionen kommenden 68'er eingetragen« (1.23.40).

Die Darstellung des Doppelporträts zeichnet sich im Folgenden – und darin liegt ein zweites Merkmal jenes dynamischen Strukturprinzips von *Black Box BRD* – durch einen permanenten rhythmischen Wechsel zwischen Annäherung und Distanz aus. Nach der Verbindung der Biographien im Todesmoment schreitet der Film zunächst den größtmöglichen Abstand aus, den die beiden Lebensläufe den chronologischen Tatsachen entsprechend gerade am Anfang einnehmen. Noch in der Exposition kontrastiert Veiel sehr hart die sommerlichen, spontanen Super 8-Aufnahmen von Grams am spanischen Strand mit dem Glas und Beton, der Technik und dem forcierten Weg zum Arbeitsplatz in Frankfurt in den Bildern der Wagenkolonne, die Herrhausens Lebenswelt charakterisieren. Vor allem aber in der Darstellung der Kindheit und Jugend der Protagonisten eröffnet sich ein gewaltiger Gegensatz. An die Stellungnahmen der Vorstandsmitglieder der Deutschen Bank bezüglich ihres kompromisslosen, perfektionistischen Kollegen wird die Aufnahme einer holprigen Musikschul-Orchesterprobe mit Kindern montiert – eine völlig andere Welt der sympathischen, aber eben doch noch unvollkommenen, unsicheren Töne und Haltungen in einer sehr alltäglichen, unspektakulären Umgebung: Der Zuschauer ist aus der Höhe des Frankfurter Bankturms mit seinen zur Elite Deutschlands zählenden Führungskräften herabgefallen und im Hier und Jetzt einer bekannten, greifbaren Wirklichkeit angekommen, und diese Perspektive wird über die folgenden Szenen grundsätzlich durchgehalten. Das kleinbürgerliche Milieu, Streit und Schläge, Antriebslosigkeit und der Wunsch, einfach liegen zu bleiben, die Erprobung gesellschaftlich unerwünschter Grenzüberschreitungen wie Kiffen, Rockmusik oder Wehrdienstverweigerung (zu diesem Zeitpunkt noch ein anstrengender, provokativer Angang) – diese Bilder stehen in direktem Kontrast zu den vorangegangenen und später wieder aufgegriffenen Szenarien leistungsorientierter Disziplin, konservativer Lebenseinstellung, unterdrückten Berufswünschen und straffer Karriere bei Herrhausen. Dem oft gehetzten, von Unruhe getriebenen Leben des Vorstandssprechers steht in Wolfgang Grams die »personifizierte Entschleunigung« (Wende 2011: 252) gegenüber. Während bei Grams die Haare immer länger werden, sind sie bei Herrhausen stets kurz und glatt angelegt, Wollpullover und Bart stehen einem teuren Anzug gegenüber – das liegt natürlich auch daran, dass beide verschiedenen Generationen angehören und zu Herrhausens Jugendzeit die Ausdrucksformen eines Wolfgang Grams noch gar nicht existierten, trotzdem sprechen aus ihnen grundsätzliche Haltungen, die einen 16jährigen Alfred sicherlich anders hätten auftreten lassen als Wolfgang.

Schon diese Passagen enthalten Einschlüsse biographischer Tendenzen, die über das noch vordergründige Erscheinungsbild des jugendlichen Heranwachsenden hinausweisen und eine tieferliegende, substanzielle Affinität zwischen den beiden Persönlichkeiten andeuten: so z.B. Wolfgangs musikalisches Talent, das berechtigten Anlass gab, wie bei Herrhausen auf eine erfolgreiche, profilierte Entwicklung in Richtung einer erfüllenden und bedeutenden Zukunft hin zu hoffen – eine Figur, die sich hinsichtlich seiner schauspielerischen Fähigkeiten später dann noch einmal wiederholte. Beide Biographien zeichnen sich in diesem Sinne durch ein Avantgardebewusstsein aus, das sich später dann natürlich vor allem auf das politische Selbstverständnis der beiden Männer bezog. Dazu gehören auch Grams' forcierten biographischen Entscheidungen (vom

Wechsel zur E-Gitarre über die Wehrdienstverweigerung bis zum rückhaltlosen Engagement in der »Roten Hilfe«), die Anklänge an Herrhausens konsequente, ambitionierte Zielsetzungen enthalten.

Die Montage betreibt nach der Betonung der Gegensätze nun also eine erste Einführung des Doppelporträts und fügt entschieden bestimmte inhaltliche Berührungspunkte aneinander. Nachdem Veiel gerade noch die Wehrdienstverweigerung Grams' thematisiert und im unmittelbaren Anschluss daran die stammelnden Äußerungen des Vaters zitiert hatte, mit denen dieser seinen Eintritt in die Waffen-SS zu begründen versucht, montiert er übergangslos an diese Sequenzen die Aufnahmen von einem (von Veiel inszenierten) Treffen der ehemaligen Mitschüler Herrhausens der NS-Eliteschule in München-Feldafing (0.22.48). Die Szene wird eingeleitet durch die Begrüßungsrede eines Teilnehmers, der stellvertretend für die anderen bereits verstorbenen Mitschüler Alfred Herrhausen hervorhebt, der »bedauerlicherweise durch einen sehr hinterhältigen, gemeinen Überfall ums Leben gekommen ist« (0.23.11). Mit diesen Aufnahmen treibt Veiel die Differenz der beiden Protagonisten in den schärfsten Gegensatz, weil die Fotos von dem uniformierten Eliteschüler in straffer, fast militärischer Haltung in direktem Widerspruch zu den Bildern des sensiblen, musizierenden und später rebellischen Jugendlichen mit poppigem Hemd und langen Haaren steht – und weil natürlich mit der Erwähnung des »hinterhältigen, gemeinen« Mordanschlags die RAF und damit auch Grams direkt als Mörder Herrhausens benannt werden. Sonja Czekaj kommentiert diese Montage: »Beide werden als Vertreter ihrer Generation oder einer bestimmten Vereinigung mit Schuldvorwürfen wegen verbrecherischer Taten konfrontiert: Wirft Grams als Vertreter einer Nach-68-er-Generation der Vätergeneration, der auch Herrhausen noch angehört, die Involvierung in den Nationalsozialismus mitsamt seiner Verbrechen vor, um sich sodann davon abzugrenzen und einen gänzlich anderen Weg einzuschlagen, werfen die ehemaligen Mitschüler – und ihrerseits Vertreter der Väter-Generation – der RAF, für die Grams im Film als Stellvertreter fungiert, den Mord an Herrhausen als heimtückisches Verbrechen vor. [...] Den Gegensätzen wohnen also jeweils auch Gemeinsamkeiten inne« (Czekaj 2015: 191f.). Die auf der äußeren Erscheinungsebene zunächst weit auseinanderliegenden Pole des biographischen Vergleichs werden hier mit dem Bezug auf den Nationalsozialismus extrem eng zusammengebunden, sodass der Zuschauer Grams' Vater und Alfred Herrhausen fast in eins zusammenschiebt und der paradigmatische Gegensatz zwischen dem RAF-Mitglied Wolfgang Grams und dem Repräsentanten der Deutschen Bank mit Nazi-Sozialisation in einer konfrontativen Zuspitzung kulminiert. Zugleich verlangt Veiel vom Zuschauer, dass er in diesem sich geradezu ausschließenden Gegensatz Gemeinsamkeiten wahrnimmt: Beide Protagonisten müssen sich mit Schuldvorwürfen auseinandersetzen und sind nicht einfach identisch mit dem von ihren »Richtern« formulierten Bild von ihnen. Durch die Schilderungen des direkten Umfeldes von Herrhausen wissen wir, dass er dem Nationalsozialismus dezidiert widersprechende Positionen vertrat und insofern nicht dem Klischee eines verkappten »Alt-Nazis« entspricht (man bedenke auch, dass er zum damaligen Zeitpunkt noch ein Kind war), ebenso wissen wir, dass der Mord an Herrhausen keineswegs aufgeklärt ist und die Motive z.B. eines Wolfgang Grams nicht von vorneherein »hinterhältig« waren. So ist es am Zuschauer selbst, jene Rollenzuschreibungen zurückzuhalten, unter die Oberfläche der historischen Embleme (Nazi,

linker Terrorist etc.) zu schauen und das Verhältnis der Protagonisten zur NS-Zeit bzw. zur RAF eigenständig zu befragen und zu bewerten.

Es ist kein Zufall, dass sich diese kompositorische Engführung am Verhältnis der Protagonisten zur nationalsozialistischen Vergangenheit entzündet. Grams' Konflikt mit seinem Vater hat wesentlich mit dessen Haltungen zu tun, die Wolfgang bereits an der Entscheidung für die SS festmacht. Herrhausens Weg ins konservativ geprägte, an autoritären Systemstrukturen interessierte Establishment ist zwangsläufig mit der Frage verbunden, wie weit er diesen Aufstieg den Intentionen von Personen verdankt, die Nationalsozialisten waren – die Empörung der 68'er über die unzweifelhafte Nazi-Vergangenheit einiger Funktionäre, die auch in den Umkreis von Herrhausen gehörten (z.B. Hanns-Martin Schleyer), stellt einen gravierenden Faktor für die Explosivität der gesellschaftlichen Lage jener Zeit dar. Andres Veiel deckt hinter den tragischen Schicksalen seiner beiden Protagonisten einen historischen Hintergrund auf, der nicht als ursächlich misszuverstehen ist (Werner Grams' SS-Mitgliedschaft ist nicht die Ursache für Wolfgangs Mitgliedschaft in der RAF, Herrhausens Tätigkeit in der Deutschen Bank nicht Folge seiner zweieinhalbjährigen Zeit in Feldafing) und dennoch einen entscheidenden Boden bereitet, von dem die beiden Biographien ausgegangen sind. Es ist auch hier also keinesfalls nur der *Inhalt* der filmischen Darstellung, der von einer Betrachtung jüngerer Ereignisse aus einen Prozess historischer Erinnerung anstößt, sondern eine kompositorische Form (hier die harte Montage, die jene »geradezu unheimlich eng[e]«⁷ Dialogbeziehung der beiden Biographien herauspräpariert). Es ist diese Form, die eine momenthafte Vergewärtigung historischer Vergangenheit evoziert, durch die sich ein existenzieller Zusammenhang vorher scheinbar disparater Erscheinungen kundgibt.

Die harten Schnitte, mit denen die Darstellung des einen von der des anderen Protagonisten abgelöst wird, werden zunächst konsequent durchgehalten: Gegen die Straßenschlachten in Frankfurt und den Kommentar Böhs über Wolfgangs Gelassenheit in solchen Situationen werden private Super 8-Aufnahmen vom golfspielenden Herrhausen montiert; die Bilder seines Aufstiegs und die Aufnahmen des Konferenzsaales der Bank mit den an die Leinwand gebeamten Lettern »Leistung« und »Leading to results« werden kontrastiert mit den dramatischen Archivaufnahmen von der Festnahme von Holger Meins und Andreas Baader; aus dem Miterleben der glücklichen Erinnerungen Traudl Herrhausens an die Hochzeit wird der Zuschauer jäh herausgerissen durch die historischen Aufnahmen von den zerstörten Autos und den Leichen der Begleiter Schleyers nach seiner Entführung; Gerd Böhs Aussagen über die Notwendigkeit, im revolutionären Kampf über das Schicksal der Angehörigen der Opfer hinwegsehen zu können, werden konfrontiert mit einem langen Blick in das Gesicht von Traudl Herrhausen, der Schilderung von der Geburt der Tochter Anna, einem Foto von ihr und ihrem Vater und einer Interviewsequenz mit ihr. Erst jetzt, nach einer knappen Stunde, ändert sich der Gestus der Montage: Die Aufnahmen dokumentieren zwar immer noch den Unterschied der Welten Herrhausens und Grams' und ihrer Angehörigen, trotzdem haben diese Kontraste nicht mehr den konfrontativen Duktus, der beim Zuschauer jene

7 Simone Mahrenholz: Das Treffen von Nord- und Südpol – Andres Veiels *Black Box BRD*. Herrhausen und Grams, zwei deutsche Leben, in: *Die Welt*, 23. Mai 2001

harten Aufwachmomente auslöst, die ihn aus seiner empathischen Identifikation mit dem dargestellten Schicksal herausreißen und ihm abverlangen, eine neue Perspektive einzunehmen, die Ereignisse von der Gegenseite anzuschauen und dann beide Seiten synthetisch aufeinander zu beziehen. Bis zu diesem Zeitpunkt wird man hin und her bewegt zwischen brutalem Kampf und der stillen Abgehobenheit der sonnigen, heilen Golfwelt, zwischen dem glänzenden Konferenzsaal der Deutschen Bank und der erschreckenden Realität eines Panzerwagens und des Schusswechsels zwischen Baader und den Polizisten. Durch die Kontrastmontage wird Bewusstsein geschaffen für die Differenz, zugleich aber der Bezug hergestellt, der den Zusammenhang der Gegensätze ins Blickfeld rückt: Die heile Welt hat ihren Preis in der sozialen Realität; die »results« der einen werden begleitet von den Niederlagen der anderen, Gewalt bleibt andersherum doch nicht abstrakt, sondern die Opfer haben Gesichter, die sich durch eine Theorie nicht nivellieren lassen.

Auch dieses strukturelle Verfahren der Kontrastmontage insbesondere an den Nahtstellen der getrennten Welten Herrhausens und Grams' wird nicht statisch als ordnendes Prinzip dem Film bis zum Ende übergestülpt. Ziemlich genau nach der ersten Hälfte des Films werden die dem jeweilig Porträtierten gewidmeten Passagen kürzer und greifen schneller ineinander. Hier bestätigt sich noch einmal die Tatsache, dass es Andres Veiel an einer Gesamtstruktur gelegen ist, die eine rhythmische Dynamik zwischen Distanzierung und Annäherung vollzieht – aber nicht im Sinne eines schematisch festgelegten Taktes, sondern einer sehr differenzierten, sich im Verlauf des Filmes verändernden Zeitfigur. Nach den geradezu dialektischen Bewegungen zwischen den Polen werden diese in der zweiten Hälfte des Films immer mehr ineinander verwoben, sodass sich zunehmend ein Gesamtgeflecht ergibt, das sich von der Beschreibung der biographischen Entwicklungswege der beiden Männer ablöst und historischer wird – bis auch diese Dynamik wieder eingefangen und überführt wird in abschließende Sequenzen, die noch einmal in einer eigenen, z.T. sehr ausführlichen darstellerischen Einheit (bei Herrhausen 12 Minuten – die längste Passage über ihn überhaupt) den beiden Protagonisten gewidmet sind.

Mit der Zurücknahme der »Ästhetik der Kollision« (Peitz 2001) korrespondiert die Tatsache, dass Wolfgang Grams tatsächlich auch biographisch unsichtbar wird: Mit seinem Abtauchen in den Untergrund wandelt sich seine lebendige Präsenz, die sich in vielen privaten Aufnahmen und sehr persönlichen Schilderungen seiner Eltern und Freunde niederschlägt, in eine geradezu anonyme bzw. abstrakte Existenz, die sich nur noch über Fahndungsfotos, die unkommentierte Stickerei oder indirekt über die Fernsehberichte von terroristischen Anschlägen bemerkbar macht. Herrhausen hingegen wird durch die Montage mehrerer Fernseh-Archivaufnahmen, die ihn nun auf höchster internationaler Ebene als Repräsentanten der bundesrepublikanischen Führungselite in Szene setzen (1.03.41), im gleißenden Licht der Öffentlichkeit gezeigt – damit verbunden sind zum ersten Mal Aufnahmen von Reden und Interviews, in denen er selber zu Wort kommt, ebenso Äußerungen von Freunden und Kollegen, die das Innenleben Herrhausens bis hin zu seinem Umgang mit dem Tod betreffen. Einen Höhepunkt erreicht diese Annäherung an den Menschen Herrhausen in den letzten Sequenzen über ihn, in denen seine Reise nach Mexiko und seine Entschuldigungsinitiative dargestellt werden und schließlich seine Frau von seiner Niedergeschlagenheit am Abend vor sei-

ner Ermordung berichtet: Hier gewährt der Film einen Einblick in den sonst geschützten Raum der persönlichsten Motive des Vorstandssprechers und man gelangt nun ganz in die Nähe der Eltern und Freunde von Wolfgang Grams mit ihren Schilderungen über seine sozialen Ideale.

Mit Simone Mahrenholz kann man insofern von einem »Rollentausch« sprechen, der sich in der zweiten Hälfte des Films vollzieht (Mahrenholz 2001b). Dieser Tausch unterstreicht, dass dem Film im Ganzen eine auffällig theaternahe Gesamtstruktur zugrunde liegt: Bei genauerem Hinsehen verrät der kompositorische Aufbau Merkmale des klassischen Dramas: Die Exposition wurde bereits eingehend beschrieben, die an das Ende des Filmes gesetzte Darstellung des tragischen Endes beider Biographien kann deutlich als die filmische Umsetzung der (zuletzt auch kathartischen) Qualitäten einer dramenspezifischen Katastrophe gelesen werden, und in dem zuletzt skizzierten Aspekt der inhaltlichen und strukturellen Wende zur zweiten Hälfte des Films deutet sich an, dass hier eine Peripetie vorliegt, die sowohl Kennzeichen eines Wende- als auch eines Höhepunktes aufweist. Bei Wolfgang Grams liegt genauso wie bei Herrhausen eine existenzielle Entscheidungssituation vor, die am Ende im wahrsten Sinne des Wortes über Leben und Tod entscheidet: Für ihn ist sein politischer Idealismus mit dem Verpflichtungsgefühl verbunden, etwas zu tun und nicht nur zu reden, und die Konsequenz davon ist das Abtauchen in die Illegalität und den bewaffneten Kampf – von diesem Moment an verändert sich sein Leben radikal. Herrhausen war schon angesichts der Alternative zwischen einer »sauberen« Arbeit bei der VEW und der Karriere bei der Deutschen Bank in einer maßgeblichen Entscheidungssituation, gesteigert wird dieser Moment aber durch den Entschluss, sich für den Schuldenerlass und für eine Neustrukturierung der Bank einzusetzen und damit bewusst die Kritik und die Gegnerschaft seiner eigenen Umgebung in Kauf zu nehmen. Die kompositorische Figur von *Black Box BRD* enthält eine Kreuzstruktur, in der die beiden Lebenswege durch eine Entscheidungssituation hindurch gehen, sich im Verhältnis von Unmittelbarkeit und Ferne, Sozialität und kühler Rigorosität gegeneinander umkehren, in retardierenden Momenten kurz innehalten und den augenblickshaften Freiraum einer möglichen Handlungsalternative zu erkennen geben, um sich am Ende in der Tragödie ihres Todes noch einmal sehr nahe zu kommen.

Ästhetische Form und historischer Gegenstand Andres Veiel betont explizit, dass es für ihn »diese strenge Trennung ›dokumentarisch‹ oder ›inszeniert‹ nicht [gebe], für mich sind die Übergänge in jedem Film fließend – in dem einen inszeniere ich mehr, in dem anderen weniger« (Veiel 2002c: 12.22). Dieser Ansatz konnte bereits in der Analyse der Exposition ansichtig gemacht werden und bestätigt sich nun ein weiteres Mal im Hinblick auf die Gesamtkomposition des Films. *Black Box BRD* ist ein Dokumentarfilm, verrät aber ein gestalterisches Prinzip, das der literarischen Gattung des Dramas entspricht. Die *Inhalte* werden also nicht »erfunden« (auf die fiktionalen Qualitäten des Reenactments in *Black Box BRD* wird noch einzugehen sein) – die Faktizität der geschichtlichen Empirie wird nicht in Frage gestellt und verletzt, sondern als Grundlage des historischen Erinnerungsprozesses anerkannt. Ästhetischen Gestaltungsprinzipien folgt aber die *Form*, in der das historische Dokument strukturiert wird. Entscheidend hierfür ist allerdings, dass diese ästhetische Struktur nicht als spannungs-

steigernde und damit unterhaltende Narration im Sinne der von Hayden White beschriebenen uneingestanden Erzählstrategien des Historikers auftritt, sondern an den Sachzusammenhang des beobachteten Darstellungsinhaltes angebunden bleibt: Exposition, Peripetie, retardierendes Moment u.a. werden von Veiel nicht als stimulierende, Identifikation schaffende und Erklärung suggerierende »Verpackung« eines an sich spröden und zusammenhanglosen Materials aufgefasst, sondern als qualitativer Ausdruck des dargestellten Sachverhaltes. Die ästhetische Peripetie des Films korrespondiert mit den Entscheidungs- und Wendepunkten in den Biographien von Herrhausen und Grams, die Katastrophe entspricht dem in beiden Fällen sich ereignenden tragischen Tod. Trotzdem betreibt Veiel keine naive Abbildästhetik: Sowohl der Tod von Wolfgang Grams als auch das Attentat auf Herrhausen wären durch eine andere darstellerische und inhaltliche Gestaltung zu anderen Ereignissen geworden. Indem sie an das Ende des Filmes gesetzt, mit den sehr emotionalen Äußerungen der Eltern und der Ehefrau verbunden und als Schlusspunkt bestimmter biographischer und gesellschaftlicher Auseinandersetzungen herausgehoben werden, wird ihnen eine bestimmte Bedeutung zugeschrieben. Sie erzielen eine kathartische Wirkung, die z.B. durch einen nachfolgenden Bericht der polizeilichen Untersuchung der Vorgänge in Bad Kleinen, der Empfindungen der Angehörigen des dort ebenfalls ums Leben gekommenen Polizisten Michael Newrzella oder – im Hinblick auf Herrhausen – durch eine juristische Aufarbeitung der Täterfrage nicht erreicht worden wäre. Die ästhetische Aufarbeitung des dokumentarischen Materials enthält selbstverständlich eine Deutung – und dennoch lässt sich diese Deutung nicht als »Fiktion« relativieren. Indem Veiel die Narration als solche bewusst kenntlich macht und offensiv betreibt, zugleich aber mit ihr einen expliziten Anspruch auf Erkenntnis gesellschaftlicher Zusammenhänge und damit auf die Anerkennung einer vorfilmischen Wirklichkeit erhebt, stellt er der Narrativitätstheorie Hayden Whites eine Alternative zur Seite und regt einen grundlegenden Diskurs an: Ist die Feststellung der Narrativität einer historischen Darstellung bereits der Beweis für ihre ausschließliche Fiktionalität und damit für ihren rein sprachlichen Konstruktionscharakter oder gibt es noch eine weitere Art der Fiktion, die über sich hinaus weist und in sich einen Bezug auf eine nichtfiktionale, vorfilmische Realität einschließt? Diese »Realität« würde dann nicht ohne die Fiktion eine Existenz für sich beanspruchen, aber dennoch nicht mit ihr identisch sein. Die kathartische Wirkung des dramatischen Endes der Biographien Herrhausens und Grams' muss nicht zwingend zum Zwecke eines dramatisierenden und emotionalisierenden Schlusspunktes angestrebt worden sein, sondern kann aus dem Anliegen hervorgegangen sein, mit der Wahrnehmung des gewaltsamen Todes eines ursprünglich sozial engagierten Idealisten und der Ermordung eines Bankenchefs, der für massive gesellschaftliche Innovationen geworben hat, tatsächlich eine Erschütterung freizulegen, die mit den Aufgabenstellungen jener Zeit etwas zu tun hat und auf sie erkenntnismäßig hinführt.

Andres Veiel grenzt sein Vorgehen jedenfalls gegen beide Richtungen ab. »Durch die Fiktionalisierung seiner Filme bricht er Tabus des dokumentarischen Arbeitens« (N. Fischer 2009: 114), denn er setzt sich schon durch die dramaturgische Montage der Biographien, aber auch durch die bereits beschriebene Bildverfremdung über die Konventionen einer abbildrealistischen Beschränkung auf die »Wiedergabe« empirischer Wirklichkeit hinweg. Zugleich beschränkt er sich aber nicht auf die Dekonstruktion solcher

Wirklichkeitsauffassung, indem er einen selbstreflexiven Film über die Unmöglichkeit einer Erschließung der mit Grams und Herrhausen verbundenen Historie produziert. Ebenso wenig führt ihn der fiktionalisierende Ansatz zum Spielfilm. Den Realitätsgehalt einer filmischen Darstellung begründet er unter anderem mit seiner Wirksamkeit: »Ich dachte, *Black Box BRD* ist so ungeheuerlich, dass es natürlich besser ist, das dokumentarisch zu erzählen, wenn ich die Leute zum Reden bekomme. Ich bin ja sozusagen in einem Shakespeare-Drama drin. Und von daher dachte ich, wenn ich das inszeniere, sagt man: ›Okay, da hat er sich was Schönes ausgedacht. Gut gemacht, aber ›So what?‹ Und die Nachhaltigkeit der Wirkung hatte unbedingt damit etwas zu tun, dass es dokumentarisch ist« (zit. in N. Fischer 2009: A13).

Veiel definiert nicht im Vorhinein, was er unter Dokumentation versteht, sondern macht seine ästhetischen Entscheidungen von dem Gegenstand seines Projekts abhängig: »Entscheidend ist für mich die Frage: Was möchte ich erzählen und was ist der mögliche Weg dorthin? [...] Es war immer für mich die Frage, was ist die bessere Form? [...] Die Überlegung [ist] jetzt nicht: ›Möchte ich es dokumentarisch machen oder möchte ich es fiktional machen?‹, sondern ›Mit welcher Form komme ich dem, was ich erzählen will, näher, komme ich weiter?‹« (zit. ebd.). Dabei geht es für Veiel noch um mehr als um die Wahl des Themas, »das wäre zu kurz gegriffen. Es geht um mehr als um das Thema, sondern es geht darum, an das Zentrum eines Themas, einer Person zu kommen. Wie komme ich sozusagen zum Kern der Dinge? ›Thema‹ ist ja eher die Überschrift. Wie kann ich zum Substrat, zur Essenz der Dinge vordringen? Und mit welcher Methodik schaffe ich das?« (zit. ebd.). An diesen Formulierungen wird deutlich, dass Veiel die Möglichkeit einer Erkenntnis voraussetzt, die über eine aus kritischer Distanzierung gewonnene Selbstreflexion hinausgeht und mit der Suche nach einer »Essenz der Dinge« den dargestellten Inhalten eine ontologische Realität zuschreibt. Deswegen scheut er sich auch nicht, von seinem künstlerischen Ziel zu sagen: »Es geht ja darum, etwas von der inneren Wahrheit einer Person sichtbar werden zu lassen. Und verdammt noch mal, wenn es dann eben über die Inszenierung besser geht, dann mache ich es über die Inszenierung« (zit. in N. Fischer 2009: 95). Mit dem Begriff der »inneren Wahrheit« kehrt der ästhetische Diskurs zu den Positionen Schillers und seiner Zeitgenossen zurück. Wenn Waltraud Wende in ihrer Deutung hervorhebt, *Black Box BRD* verfolge die Intention, die Ausschnitthaftigkeit des historischen Blickes und die Unmöglichkeit verstehender Erklärung bewusst zu machen (Wende 2011: 258), dann geht diese Interpretation angesichts der expliziten Erkenntnisintention Veiels also letztlich an der Sache vorbei.

Sein originärer Ansatz lässt sich dahingehend charakterisieren, dass er auf eine Zuordnung des Authentizitätsbegriffes auf fiktionale oder dokumentarische Filme verzichtet und stattdessen eine je individuelle Form der Verbindung von beidem unternimmt, in der fiktionale Elemente authentischer wirken können als Dokumente, diese andersherum aber auch gebraucht werden, um an Verbindlichkeit zu gewinnen. Die dramatisch angelegte Gesamtstruktur des Films ruft eine Wirkung hervor, die Veiel insbesondere dem Theater zuschreibt: »die Konzentration, den Fokus aufs Wesentliche [...]. So muss Kunst sein, radikal im wörtlichen Sinne: zur Wurzel« (zit. in N. Fischer 2009: 78). Diese Konzentration wirkt sich erinnerungspsychologisch aus: Indem der Film den Zuschauer in derartig verdichteter Form die beiden Biographien aufeinander beziehen,

sich verweben, auseinander ziehen, durch Peripetien hindurch gehen und schließlich kathartisch die Katastrophe mitvollziehen lässt, berühren ihn diese Schicksale so existenziell, dass seine Auseinandersetzung mit der in ihnen sich artikulierenden historischen Situation nicht an einer unverbindlichen Oberfläche verbleibt, sondern zu ihrer »Wurzel« vordringt. Durch das Hindurchgehen durch die essenziellen Strukturen biographischer Entwicklung bei Grams und Herrhausen und ihren Zusammenhang mit dem Zeitgeschehen werden die emotionalen und voluntativen Schichten im Zuschauer angesprochen, die ihm die tieferliegenden Zusammenhänge eben jenes Zeitgeschehens zugänglich machen. Insbesondere der Vergleich, der, wie zu sehen war, auf kausale Erklärungsmuster verzichtet und stattdessen zu qualitativen Charakterisierungen auffordert, weckt die Wahrnehmung von Zusammenhängen: Er löst die historische Beobachtung von den vordergründigen Details der verglichenen Inhalte ab und lenkt den Blick auf die Beziehungen zwischen ihnen – so z.B. auf die im 20. Jahrhundert aufbrechende Eskalationsfigur eines in beiden Biographien zur Lösung drängenden Konfliktes zwischen wirtschaftlich-politischem Egoismus und sozialer Gesellschaftsordnung. Beziehungen liegen aber nicht mehr sinnlich vor Augen, sondern verlangen die bereits angesprochene methodische Innenwendung – sie erst ermöglicht Zeitwahrnehmung.

IV.2.2.5. Bilder

Erinnerungen sind Wahrnehmungen, die sich mit wenigen Ausnahmen (z.B. bei akustischen oder Geruchseindrücken) als Bilder einstellen und in vielen Fällen auch durch Bilder ausgelöst werden – ob durch optische Sinnesreize, Fotos, Zeichnungen oder Filmaufnahmen. Insofern vollzieht sich auch das geschichtliche Erinnern nicht nur über das Studium von Texten oder über das Hören von Erzählungen, sondern wesentlich auch über visuelle Bildwahrnehmungen. Dieser Umstand ist in den letzten Jahrzehnten immer stärker in den Fokus historischer Forschung und Methodenreflexion gerückt – ihren vorläufigen Höhepunkt hat diese Entwicklung mit dem »visual« bzw. »iconic turn« erreicht, mit dem seit den 80er Jahren eine paradigmatische Hinwendung zum optisch vermittelten Dokument als materieller Grundlage der Geschichtswissenschaft vollzogen wurde.⁸ Eine wesentliche Rolle für diesen Vorgang spielt die Entwicklung des Films, der eine massive Ausweitung des dokumentarischen Bildmaterials herbeigeführt hat.

Mit Arbeiten wie *Black Box BRD* ist filmhistorisch ein Punkt erreicht, an dem Bilder unterschiedlichster Kategorien frei und umfänglich in die Darstellung integriert werden: Andres Veiel verwendet aktuelle dokumentarische Aufnahmen von Personen, Orten und Ereignissen, inszenierte Sequenzen (Reenactments), verfremdetes Material wie Weißblende, grobkörnige Schwarzweiß-Aufnahmen u.a., private und öffentliche Archivaufnahmen von Super 8-Urlaubsbildern bis hin zu Ausschnitten aus der *Tageschau* – insofern also ein großes Spektrum verschiedensten Bildmaterials. Die Kategorien selber sagen über die ästhetische Funktion und Ausgestaltung noch nichts aus: Qualität und Wirksamkeit der jeweiligen Bilder hängen ab von dem gestalterischen

8 Siehe exemplarisch die Ergebnisse des 46. Deutschen Historikertags 2006. Lit.: Clemens Wischermann/Armin Müller/Rudolf Schlögl/Jürgen Leipold: *Geschichtsbilder*. 46. Deutscher Historikertag vom 19. bis 22. September in Konstanz. Berichtsband, Konstanz 2007