



VIERUNDZWANZIG.DE
DAS WISSENSPORTAL DER
DEUTSCHEN FILMAKADEMIE

Kategorie: Regie Dokumentarfilm
Interview mit Andres Veiel

Wie sind Sie auf die Idee gekommen, sich dem Thema Terrorismus dokumentarisch anzunähern?

Andres Veiel: Ich hatte vorher einen Film über drei Klassenkameraden gemacht, die sich das Leben genommen haben, DIE ÜBERLEBENDEN. Und da war einer meiner Freunde, der hatte immer schon eine gewisse Nähe, also eine Wunschnähe, die sich realisiert hat, zur RAF – und insofern war für mich immer die Frage: Was bringt Menschen dazu, in den Untergrund zu gehen? Ich meine in dem Fall: Mitte der achtziger Jahre, zu einer Zeit, als schon keinerlei Unterstützung mehr für die RAF vorhanden war – sie hat zwar weitergemordet, aber sie war eigentlich tot. Und so war, als die RAF-Terroristin Birgit Hogefeld, Mitte der Neunziger ihren Prozess hatte, diese Neugierde da: Was verbirgt sich hinter dieser Biografie? Es war so etwas wie die Initialzündung, als ich gelesen habe, dass Birgit Hogefeld sich öffnet, "ich" sagt – also in der ersten Person Singular über sich, über ihre Biografie spricht, nicht mehr in diesem einbetonierten, kollektiven "wir" gefangen ist. Das hat dann dazu geführt, dass ich sie besuchte und weiter recherchierte. Insgesamt waren es vier Jahre Vorbereitung, weil der Film, den ich ursprünglich machen wollte – über sie, über ihren Lebensgefährten Wolfgang Grams und über Christoph Seidler –, der ließ sich so nicht realisieren. Dann gab es noch zwei andere Anläufe, immer nur bis zum Treatment-Stadium, die dann auch, weil Protagonisten ausgestiegen sind, so nicht zu realisieren waren. Der vierte Anlauf schließlich ließ sich machen – und das wurde dann BLACK BOX BRD.

Protagonisten zu finden, die bereit sind, vor die Kamera zu treten und den ganzen Prozess mitzutragen – wie läuft so eine Suche ab?

Veiel: Also, überspitzt gesagt, gibt es auch so etwas wie ein Casting. Das heißt, neben den Hauptprotagonisten, die von vornherein feststanden, habe ich bis zu 200 Leute aufgesucht und von diesen 200 Leuten kamen dann vierzig in die engere Wahl, gedreht zu werden – und letztendlich wurden ungefähr 25 gedreht. So war es bei BLACK BOX BRD. Aber das ist ja nicht nur mein Wunsch, sondern es geht darum, Menschen in eine Bereitschaft zu bringen, überhaupt sich zu zeigen, sich mit sehr persönlichen, mit sehr intimen Fragen und Lebenserfahrungen zu offenbaren – es geht um Trauer, es geht um Verlust. Und da besteht natürlich zu Recht ein Misstrauen, dass man ausgebeutet, dass man vorgeführt wird. Oder in diesem Fall speziell, auf der Seite von Alfred Herrhausen, stellte sich für meine Interviewpartner immer die Frage: Inwieweit wird das Andenken an meinen Mann, an meinen Freund Alfred beschädigt, indem der Film einen potenziellen Mörder eben auch in seiner Geschichte und damit als Mensch zeigt? Das war ja eine ganz große Provokation. Und umgekehrt fühlten sich auch viele auf der anderen Seite, der Seite von Wolfgang Grams, der RAF, provoziert: Da wird ein Alfred Herrhausen vermenschlicht, indem er sozusagen nicht nur in seiner, in Führungsstrichen, Funktion gezeigt wird, sondern eben als Familienvater – wo man einfach nur Sympathien entwickeln kann für jemanden, der das nicht verdient hat. Und das war eigentlich das Hauptproblem: zu zeigen, dass diese Gegenüberstellung möglich und sinnvoll, ja sogar nötig war. Man braucht beide Seiten in diesem Film – das aufzuzeigen war die lange Überzeugungsarbeit, die bis zum Schluss immer wieder zu Irritationen geführt hat, auf beiden Seiten.

Wann war klar, dass es eine Gegenüberstellung geben soll und dass sie der Kern des Films werden könnte?

Veiel: Das war klar, nachdem für mich der erste Anlauf gescheitert war. Da waren eben diese drei Menschen, die in der RAF waren oder der RAF nahe standen. Das hatte sich ja so nicht realisieren lassen. Und dann traf ich Traudl Herrhausen im Landtag, an einem unmöglichen Ort – es war die Kantine, es war unruhig. Sie wollte mich treffen, aber um mir abzusagen. Wir fingen an, über ihren Mann zu reden, und es kamen immer wieder Abgeordnete, Bekannte von ihr, die ihr auf die Schulter tippten und irgendwas wollten. Aber irgendwann, vielleicht nach einer halben Stunde, gab es eine solche Konzentration – es war, als hätte man um uns beide eine Linie gezogen. Sie hat dann zwei Stunden über ihren Mann gesprochen – mit so einer Kraft und Intensität, dass ich wusste: Das muss ein ganz wichtiges Ass in dem Film sein: Es geht nicht ohne sie. Es geht nicht ohne diese Perspektive auf Alfred Herrhausen, auf ein Opfer der RAF, um auch deutlich zu machen: Gegen wen hat die RAF eigentlich diesen Kampf geführt? Was sind das für Menschen, sowohl in ihrer Funktion als auch in ihrer sehr persönlichen Geschichte? Aber es hat dann eben noch drei Jahre gedauert, bis ich beide Seiten dazu bekommen habe, dem zuzustimmen, was ich gerne haben wollte.

Hatten Sie eine Erklärung dafür, warum es so ein intensives Gespräch geworden ist, obwohl Frau Herrhausen Ihnen eigentlich absagen wollte?

Veiel: Sie hat am Anfang unseres Gesprächs gesagt: Ich möchte weiterhin als Landtagsabgeordnete an die Öffentlichkeit – aber nicht als trauernde Witwe. Das soll, wenn überhaupt, ein Film über Alfred Herrhausen sein, das würde ich auch akzeptieren. Aber nicht mit mir, die da ihr Leid, ihre Perspektive, nach außen trägt und dann besonders wichtig genommen wird. Sie sagte, das habe sie bislang abgelehnt und das werde sie auch weiterhin ablehnen. Das war ihre sehr dezidierte Haltung. Und ich dachte: Okay, du hast keine Chance, aber nütze sie!

Warum hat sie ihre Meinung dann doch geändert?

Veiel: Die Entscheidung, sich zu überwinden und doch mitzumachen, war keine plötzliche. Ich erinnere mich, dass wir zwei oder drei Begegnungen hatten. An einem Vormittag habe ich ihr berichtet, dass ich von Birgit Hogefeld komme, also der RAF-Terroristin, die nicht für den Mord an Alfred Herrhausen verurteilt war, aber zumindest eben in der Kommandoebene gewesen und daher möglicherweise nicht so weit von der ganzen Geschichte entfernt war. Ich weiß noch, wie sie aufstand, zum Fenster ging und schwieg, als ich ihr das erzählte. Und ich dachte: Möglicherweise ist das jetzt das Ende des Projektes. Sie hat mir drei Fragen gestellt: Haben Sie ihr in die Augen gesehen? Das habe ich bejaht. Dann fragte sie: Was haben Sie gesehen? Natürlich wollte sie wissen: Haben Sie in die Augen der Mörderin meines Mannes gesehen? Aber diese Frage konnte ich nicht beantworten. Da war dann noch mal ein Schweigen, und dann sagte sie: Ich hätte im Moment nicht den Mut, das zu tun. Da war für mich klar: Das war ein ganz wichtiger, fast der Wendepunkt in meiner Haltung, den Film doch so machen zu können. Weil ich gemerkt habe: Ich bin sozusagen das Medium. Ich gucke ihr in die Augen, auch wenn ich die Frage nie beantworten kann. Aber ich bin jemand, der etwas tut, was sie sich im Moment nicht traut, aber gerne tun würde. Das war so ein Zeichen für mich: Es wird schwierig, aber dieser Weg kann und soll und muss eingeschlagen werden und er kann vielleicht sogar zu einem Erfolg führen.

Es funktioniert wahrscheinlich nicht, wenn man allzu feste Vorstellungen vom fertigen Dokumentarfilm im Kopf hat. Muss man da als Dokumentarfilmer wie ein Medium auf die Menschen reagieren, flexibel sein?

Veiel: Ich glaube, beides ist wichtig. Natürlich kann man nicht ein Panzer sein, der einfach seine Vorstellungen umsetzt und alles andere plattwalzt – es geht nur miteinander. Es geht mit Vertrauen, es geht in einem Prozess, in dem der andere weiß: Er kann sich zeigen, es wird nicht heimtückisch oder hintenherum etwas anderes daraus gemacht – er hat eine gewisse Kontrolle. Der Protagonist weiß, womit er gefilmt wird und in welchem Zusammenhang das nachher auch kommt. Insofern ist es immer wichtig, von Anfang an zu zeigen: Es gibt die Möglichkeit, den Rohschnitt zu sehen, es gibt die Möglichkeit zu intervenieren. Ich gehe da sehr, sehr weit, weil ich einfach weiß: Wenn ich es bei so heiklen, bei so persönlichen Themen nicht tue, schaltet sich bei den Protagonisten immer dann eine innere Zensur ein. Wenn der andere das Gefühl hat, keine Kontrolle mehr zu haben, wird permanent gedacht: Ist das richtig? Darf ich das jetzt sagen? Irgendwann wird das vielleicht aus dem Zusammenhang gerissen, also grenze ich das aus und sage das so lieber nicht ... Von daher ist der Wunsch zumindest da, ein schwieriges Projekt wie dieses von Anfang an noch mal mehr mit den Protagonisten zusammen zu machen.

Es gibt dieses alte Klischee: Nichts ist so spannend wie die Wirklichkeit. Aber stimmt das nicht auch, wenn Menschen sich wirklich öffnen?

Veiel: Es gibt Momente, das sind die ganz großen Belohnungen im dokumentarischen Arbeiten – es ist erst mal ein körperliches Gefühl. Es geht gar nicht so sehr über den Kopf, sondern mir läuft es den Rücken rauf und runter. Das ist so dieser Schauer, diese Mischung aus Berührtsein, Dankbarkeit – es ist ein Geschenk, dass jemand etwas zeigt, was er jemand anderem, vielleicht dem besten Freund, so anvertraut hat. Wenn es nicht etwas ist, was schon abgerufen worden ist und dann wieder rausgeholt und neu verpackt, sondern wenn man das Gefühl hat: Man kann dem Denken und Fühlen in diesem Moment zusehen – das sind die ganz großen Momente. Und das ist oft das Schweigen. Es ist nicht das Reden, sondern es sind die Momente, in denen ein Gedanke zu Ende geführt wird, sozusagen versinkt, und jemand den Mut hat, trotz laufender Kamera, noch mal nachzuspüren. Und dann taucht vielleicht fünf Sekunden später, zehn Sekunden später, noch mal ein Gedanke auf, der vielleicht eine andere emotionale Färbung hat, weil plötzlich etwas von unten auftaucht. Darum geht es, solchen Prozessen zusehen zu können. Meine Kamera ist eine Art Seismograf, um Dinge aufzuspüren, die normalerweise nicht sichtbar sind: die tiefere, innere Wahrheit eines Menschen. Das sind die Momente, wo ich immer noch sage: Es ist richtig, solche Filme zu machen.

In dem Filmausschnitt, in dem Traudl Herrhausen sich an den Tag des Attentats erinnert, sagt gerade ihr langes Schweigen sehr viel aus. Ist es eine große Überwindung, die Kamera einfach weiterlaufen zu lassen, nicht zu intervenieren oder irgendetwas zu sagen?

Veiel: Es ist ganz interessant. Ich habe in diesem Moment, als das so passiert ist, schon den Impuls gehabt, vielleicht ihre Hand zu nehmen oder ein Zeichen zu setzen – aber ich habe versucht, es über die Augen zu machen, also ihr zu zeigen: Ich bin jetzt nicht der, der lauert wie der Vampir oder der Geier, dass das jetzt genauso passiert. Sondern es ist etwas passiert, was interessanterweise auch so nicht zum ersten Mal passiert ist. Das heißt, wir hatten genau über diese Situation schon gesprochen. Wir wussten also, dass das Eis so weit trägt, dass sie nicht in Tränen ausbricht, dass sie nicht vollkommen verloren ist. Dass sie es schafft sozusagen, mit einer gewissen Kontrolle noch über dieses sehr dünne Eis zu gehen und darüber zu sprechen. Diese Gewissheit hatten wir beide – und das Vertrauen, was mir eben wichtig war, dass sie spürt: Ich bin da. Ich gucke jetzt nicht auf die Kamera, ich schaue nicht auf den Tonmann, ob da auch alles in Ordnung ist, sondern die Achse ist einfach zwischen mir und ihr – und alles andere ist zwar vorhanden, aber es spielt keine Rolle. Ich glaube, dass ihr das auch geholfen hat. Wäre interessant, mit ihr darüber zu sprechen, wie sie das erlebt hat. Aber ich für mich kann sagen, dass es eine emotionale Achse gab, sodass sie, obwohl ich nichts gesagt habe, trotzdem nicht allein war.

Natürlich ist aber auch in diesem Moment Film ein sehr aufwendiges und komplexes Medium. Schleicht sich dann doch mal die Panik ein, so: Hoffentlich ist jetzt die Filmrolle nicht gleich zu Ende!?

Veiel: Interessanterweise in diesem Gespräch nicht. Wir haben auf Super 16 gedreht. Aber es ändert trotzdem nichts, weil es schweinetuer ist – jeder Meter, der da durchläuft, ist Geld. Insofern kommt natürlich immer so eine innere Unruhe, aber ich habe dann gemerkt, das hängt sehr vom Protagonisten ab. Es gibt Protagonisten, die sind störrisch, wenn Unterbrechungen sind – und sie war eben jemand, die in der Konzentration blieb. Wir hatten mit sehr viel Licht gearbeitet, es war ein heißer Sommertag, es musste jemand kommen, der sie abtupft. Alle zehn Minuten war Rollenwechsel, und dann kam auch jemand und hat so die Schweißtropfen erst mal entfernt. Das heißt, es gab eine gewisse Unruhe, wir waren zu siebt, also ein relativ großes Team für einen Dokumentarfilm – sie hätte viele Möglichkeiten gehabt, das als Vorwand zu nehmen, auszusteigen, unruhig zu werden. Ich habe sie, bildlich gesehen, an die Hand genommen, dass sie in der Konzentration blieb, dass wir noch mal nachgedacht haben an bestimmten Punkten, worüber wir gesprochen haben, dass ich vielleicht eine Andeutung gegeben habe, wie ein kleiner Anschlag, was als Nächstes kommen wird. Wenn es Blockaden gab, wenn sie über irgendwas nicht reden wollte, habe ich gefragt. Sie blieb immer in der Konzentration. Wir hatten bestimmte Abmachungen getroffen – von daher war es kein Problem, wenn die Rolle zu Ende war. Sie war bei einem Komplex, den sie erst angefangen hatte, ich sage: Jetzt müssen wir noch mal zurückgehen, ich stelle noch mal die Ausgangsfrage. Dann haben wir im Prinzip beim Schnitt exakt da angesetzt, und sie hat sich selbst noch mal in die Lage bringen können, nicht zu sagen: Das habe ich gerade schon mal erzählt.

Sie sagen, die Protagonisten konnten in jeder Phase – im Rohschnitt oder kurz vor der Fertigstellung – intervenieren und sagen: Das möchte ich nicht im Film haben. Haben Sie dann nicht Angst, dass Ihnen alles, was Sie schon erreicht haben, doch wieder weggenommen wird?

Veiel: Merkwürdigerweise nicht. Ich glaube, weil ich gespürt habe, dass es dieses Grundvertrauen gibt und wir darauf aufbauen können. Es gab natürlich mit allen Protagonisten, das betrifft jetzt nicht nur Traudl Herrhausen, auch Auseinandersetzungen. Es gab Krisensituationen, es gab große Irritationen über bestimmte Szenen, über die Nachtclub-Szene, die in BLACK BOX BRD drin ist. Aber ich hatte das Gefühl: In den Jahren ist eine Basis gewachsen, und wir können auch Konflikte haben, die ans Eingemachte gehen, Überforderungen, der Wunsch, dass es endlich jetzt mal aufhören muss, dass Schluss sein muss. Oder Streit um einzelne Szenen, wie bei den Eltern von Wolfgang Grams – die Szene, wo der Vater bekennt, dass er in der Waffen-SS war. Es gab und gibt bis heute immer noch Auseinandersetzungen, das hört auch nicht auf. Aber durch die lange Vorbereitung hatte ich grundsätzlich das Gefühl, dass wir zumindest eine Basis haben. Da muss schon irgendwas ganz, ganz Schlimmes passieren, dass wir nicht mehr arbeitsfähig sind.

Es gibt im Dokumentarfilm durchaus auch inszenierte Elemente, bei Ihnen z.B. die Wagenkolonne, die für Herrhausen und seine Bewacher steht, oder diese Weißblende, die die Bombe symbolisiert – wo ziehen Sie die Grenze zur Fiktion?

Veiel: Es gibt erst mal eine ethisch-moralische Grenze. Das heißt, wenn ich den Eindruck habe, ich stülpe etwas drüber, ich denunziere jemanden, ich mache jemanden zur Karikatur, dann bin ich an dieser Grenze. Es braucht gar nicht eine Inszenierung einer klassischen Szene zu sein, dass ich jemanden dazu bringe, etwas Bestimmtes zu sagen, was er nicht sagen will. Sondern das sind Kleinigkeiten manchmal, die eine Person sozusagen umkippen lassen, die ich mit einem lächerlichen Detail abschleife, wo die Person einfach bizarr plötzlich erscheint. Das heißt, es gibt in dem Sinne erst mal eine Gesamtverantwortung für mich als Regisseur – und da, genau da, ist die Grenze. Auf der anderen Seite gibt es eine zweite Grenze – und die würde ich eher sehen in der Frage: Wenn ich

etwas inszeniere, inwieweit ist das eine Projektion von mir? Inwieweit setze ich etwas drauf, wovon ich glaube, dass es der Geschichte gut täte, weil es eine bestimmte Zuspitzung ist, weil es einen bestimmten Wendepunkt darstellt? Das ist eine ganz schwierige Entscheidung. Denn natürlich habe ich einen Film im Kopf, ich habe ein bestimmtes Bild einer Person. Und wenn der Protagonist dann sagt: Mein Film ist nicht dein Film, dann ist das ein berechtigter Grund, sich auseinanderzusetzen und zu intervenieren. Denn ein Film wie BLACK BOX BRD ist in dem Sinne ein synthetisches Werk, dass ich aus unendlichen Möglichkeiten auswähle – allein dass ich aus möglicherweise bis zu 200 Protagonisten schon mal vierzig auswähle und dann nur eine Auswahl von 25 Personen treffe – und dann eben noch was ich von dem gedrehten Material der 25 auswähle. Das heißt: Aus diesem Material könnte ich über die Hauptprotagonisten auch fünfzig oder achtzig sehr verschiedene Filme machen, die ein sehr verschiedenes Bild entwerfen. Das allein sind ja alles Entscheidungen, die ich schon vorher treffe. Und das ist ja noch jenseits der Frage, wie ich einzelne Einstellungen inszeniere: ob ich jemanden ins Dunkle setze, ob ich jemanden verloren zeige in einem großen Raum oder in einer Nahaufnahme, ob ich jemanden, im wahrsten Sinne des Wortes, ins rechte Licht setze oder sozusagen halb-diabolisch eine Seite absaufen lasse oder nur noch so ein Auge zeige, das rausguckt aus dem Dämmerlicht. Und insofern ist der Gradmesser das, was ich mit einem vielleicht erst mal merkwürdigen Begriff „innere Wahrheit“ nenne. Manchmal brauche ich die Inszenierung, um dieser inneren Wahrheit näher zu kommen, weil jemand sich verschlossen gibt, weil jemand nicht bereit ist, von sich aus ein anderes Bild zu zeigen als das, was er irgendwann mal für sich in seinem inneren Drehbuch festgelegt hat. Er möchte stark sein, er möchte ein Held sein, er möchte keine Schwächen zeigen – und irgendwann wird es fast lächerlich, oder man merkt, da ist was drunter. Und über eine Inszenierung helfe ich, etwas sichtbar zu machen, indem ich jemanden – ganz banaler Trick – einfach eine bestimmte Musik hören lasse. Ich sage nicht: Jetzt zeig mal, dass du auch traurig sein kannst, oder zeig mal etwas anderes – sondern über die Musik fängt der Mensch an, Erinnerungen zu bekommen und sich durchlässig zu machen gegenüber dem, was vielleicht darunterliegt. Das ist ein ganz einfaches Hilfsmittel, mit dem ich eingreife, aber nicht im Sinne, dass ich etwas drüberstülpe – eigentlich gucke ich nur: Was ist da? Und wie kann das, was da ist, von unten durchbrechen?

Die Szene, in der die Wagenkolonne durch den Taunus fährt: Können Sie beschreiben, wie Ihre Überlegung war, was der Fantasie der Zuschauer überlassen werden soll und was sie vorgeben wollten?

Veiel: Es ist eine ganz schwierige Entscheidung. Also, ich vermeide immer Illustrierung. Das heißt, um eine Szene, wie jetzt die fahrenden Autos, drin zu haben, müssten mindestens noch eine oder am besten zwei weitere Erzählebenen dazukommen. Das heißt, im ganz konkreten Fall, wenn ich die Autos fahren sehe, ist immer die Frage: in welchem Kontext, was kommt davor und danach? Sie tauchen ja ziemlich bald nach dieser ersten Szene wieder auf. Da sind sie dunkel, da sind sie schwarz, da kommen sie aus einem Tunnel raus, da schieben sie praktisch das weg, was wir gerade gesehen haben – nämlich Wolfgang Grams spielerisch, am Meer, am Strand, sozusagen ein jugendlicher Aufbruch. Sie schieben das auch nicht nur akustisch weg, wo die Regler sozusagen hochgedreht werden – sie schieben das weg. Sie bedeuten auch Macht, bedrohliche Macht. In einem anderen Kontext, am Ende des Films, wenn die Autos wieder auftauchen, dann hat man das Gefühl der Verlorenheit – man weiß, Alfred Herrhausen wird in diesen Autos, in einem dieser Autos sitzen und sterben. Es ist gar nicht Macht – es ist Ohnmacht, es ist fast Schutzlosigkeit. Das heißt, die gleichen Autos in einem anderen Kontext bedeuten etwas komplett anderes. Und das, finde ich, ist das Interessante. Es geht gar nicht darum, einfach mal Autos von rechts nach links durchs Bild fahren zu lassen, sondern es ist immer die Frage, welche zweite und dritte Ebene wird miterzählt – und das ist die eigentlich interessante Frage.

Ihr Projekt "Vesper Ensslin Baader" handelt wieder von der RAF – aber diesmal orientieren Sie sich eher am Spielfilm.

Veiel: Der Spielfilm ist im Prinzip dokumentarisch unterfüttert – und es geht für mich immer darum, dass das Dokumentarische das Fiktionale fördert, in Gang bringt – umgekehrt aber auch. Ich finde, dass die beiden Genres sich im Idealfall gegenseitig potenzieren können, wenn man sozusagen aus beiden das Beste nimmt und nicht einfach eine beliebige Mischung produziert. Wo man sich immer fragt: Warum nimmt er jetzt nicht nur das Dokumentarische, das ist doch viel spannender? Oder umgekehrt: Warum jetzt nicht nur das Fiktionale, das wäre eine klare Entscheidung? Also es ist nicht einfach, es zusammenzubringen, aber im Moment sehe ich da ein sehr großes Potenzial. Deswegen mache ich das auch.

Es wird in dem Film also auch dokumentarische Sequenzen geben?

Veiel: Nein. Mit dokumentarisch meine ich eher: auf der erzählerischen Ebene. Das dokumentarische Arbeiten heißt für mich: Es gibt einen Rest, der nicht erklärbar ist. Es wird nicht geglättet im Sinne einer stringenten Dramaturgie, bei der ich am Ende weiß: Der hat es getan, und das sind die Motive – und dann habe ich das Gefühl: Jetzt weiß ich es und bin trotzdem unbefriedigt. Es wird bestimmte Dinge geben, die sich nicht auflösen – es wird in dem Sinne eine Aura geben, in der nicht alles pädagogisch zu Ende erklärt wird, wo es Sperrigkeiten gibt, wo Dinge sich nicht auflösen. Im wahrsten Sinne des Wortes: Man bleibt stecken in etwas und führt es nicht zu Ende, verstößt gegen Erwartungen. So wie ich selbst in dieser Arbeit, mit der ich mich jetzt intensiv beschäftige – eben mit Bernward Vesper, Gudrun Ensslin und Andreas Baader –, auch immer wieder an Grenzen des Verstehens komme. Es lässt sich nicht alles auflösen. Ich glaube, das muss ein guter Spielfilm, wenn er dokumentarisch unterfüttert ist, auch leisten – oder diesen Mut, diese Zumutung muss er leisten, dass der Zuschauer von vielem etwas erfährt, was ihn vollkommen überrascht. Er muss etwas Neues erfahren, sonst würde es für mich keinen Grund geben, so einen Film zu machen. Er muss einen neuen Blickwinkel erhalten, der Zuschauer muss irritiert werden – aber am Ende gibt es eben mehr Fragen als Antworten.

Es gibt auch immer wieder den Dokumentarfilm, der den Anspruch hat, auf die Wirklichkeit zurückzuwirken. Ich denke an Michael Moore, oder auch an jemanden wie Errol Morris, der erreichen will, dass ein Todeskandidat durch die Darstellung der Fakten noch in letzter Minute begnadigt wird. Haben Sie auch diesen Anspruch?

Veiel: Ich sehe mich erst mal als Diagnostiker. Das heißt: als jemanden, der sehr genau in die Widersprüche, in die scheinbar klaren Thesen eindringt und sie sozusagen aufbricht – und wo der Zuschauer eben nicht, jetzt wie bei Morris oder bei anderen, Michael Moore könnte man dazurechnen, thesenartig an die Wirklichkeit herangeführt wird, mit einem Ausrufezeichen – bei Michael Moore letztendlich fast mit einem Handlungsimpetus: "Wähle nicht Bush!" Das ist sozusagen der Subtext, und der wird mehr oder weniger offen auch immer wieder eingehämmert. Ich denke, dass ich genau das Gegenteil mache, dass ich verunsichere, dass ich irritiere und da, wo schon relativ klare Wahrheiten aufgebaut werden, demontiere, – also den Zuschauer immer wieder herausfordere. Dass ich eigentlich das kritische Denken fördere, dass ich sozusagen das Vorläufige aller Wahrheitskonstruktionen sichtbar mache. Und fast bescheiden, im Verhältnis zu einem Michael Moore, würde ich sagen: Mir reicht es schon, wenn jemand rauskommt aus dem Kino und erst einmal anders auf die Wirklichkeit guckt, sozusagen offener, und mit einer Ahnung, dass es auch ganz anders sein könnte. Das wäre sehr viel.

Würden Sie sagen, das offensichtlich Thesenhafte widerspricht eigentlich dem Auftrag des Mediums? Wird der Dokumentarfilm quasi missbraucht?

Veiel: Ich finde, Michael Moore ist an der Grenze zur Propaganda. Ich war auch nie jemand, der dazu aufrufen würde, Bush zu wählen – inhaltlich gehe ich mit vielem, was er sagt, d'accord. Aber die Mittel sind Propagandamittel, das muss man einfach so sagen: die Art und Weise, was er nicht zeigt oder was er in den Vordergrund rückt. Es ist auf einem unterhaltsamen Niveau, doch ein relativ grob geschnittenes Weltbild. Und ich glaube, dass der Zuschauer klug genug ist – ich gehe immer von einem intelligenten Zuschauer aus –, das auch zu erkennen. Es gab ja dann auch im Nachhinein sehr viel Kritik an Moore, insofern sage ich nicht: Das darf man nicht. Ich sage nur: Ich würde es so nicht machen.

Das Medium erlaubt es aber, oder?

Veiel: Ich bin niemand, der vom Dokumentarfilm-Polizeirevier kommt und sagt: Michael Moore soll ein Ticket kriegen. Ich bin jetzt der, der entscheidet, was man darf und was man nicht darf. Ich glaube, der Zuschauer entscheidet das. Ich glaube, dass der Zuschauer diese Grenzüberschreitung spürt und in diesem Moment in der Regel auch spürt, dass es ein Ziel gibt: Er soll hier an die Hand genommen werden sozusagen, der Kopf wird zurechtgerückt, in eine ganz bestimmte Richtung: So sollst du denken! Wenn mich jetzt Leute fragen, meinetwegen Studenten, die was Ähnliches machen würden, dann würde ich sagen: lieber appellieren. Es ist eher die Frage: Wo steht der Zuschauer? Ich glaube, dass der Zuschauer mehr Differenzierung verträgt und dass das nachhaltiger ist, als wenn man ihn, sozusagen mit sehr relativ groben Klötzen, in eine bestimmte Richtung treiben will.

Was zeichnet einen guten Dokumentarfilmer aus?

Veiel: Ich glaube, erst mal als Macher: Da ist das Erste: Neugierde – dass man wirklich angetrieben ist, eine Obsession hat, etwas zu erfahren. Und wenn ich mit so einer Haltung an Menschen rangehe und wenn es mir gelingt, sie zu öffnen – wenn es mir gelingt, über den Statement-Charakter, über das Tagesaktuelle hinaus etwas Universelleres herauszufinden und das Thema, das scheinbare Thema, wo ein Dokumentarfilm eine Überschrift erhält, zu weiten, dass ich merke: Es geht nicht nur um diesen oder jenen Protagonisten, sondern da tut sich ein Universum grundsätzlicher Fragen auf –, dann glaube ich, dass man sich in dem Moment schon in einem guten Dokumentarfilm befindet.

Können Sie uns einen deutschen Dokumentarfilm nennen, der für Sie, für Ihre Entwicklung wichtig war?

Veiel: Das ist interessanterweise ein DDR-Dokumentarfilm: LEBEN IN WITTSTOCK . Ein Film, den Volker Koepp in Wittstock gedreht hat – der ist von 1984, das ist schon ein bisschen her. Und dieser Film von Volker Koepp ist deshalb wichtig – es gibt eine Schluss-Szene, ich habe von dem Film sonst gar nicht mehr so viel in Erinnerung, ich habe den nur ein einziges Mal gesehen. In dieser Schluss-Szene fragt er eine Protagonistin, die Anfang zwanzig ist, die gerade geheiratet hat, die auf einem Balkon steht, zumindest sieht man was von anderen Neubaublöcken: Jetzt hast du doch alles geschafft. Du bist verheiratet, du hast eine eigene Wohnung. Dann sagt sie: Ja, jetzt bin ich da, wo ich hinwollte. Und dann läuft die Kamera weiter, und sie denkt, die Kamera ist abgeschaltet – und das Gesicht fällt einfach in sich zusammen. Und dieses Schweigen. Damit ist alles konterkariert, was vorher gesagt wurde. Das war der Moment, in dem ich gedacht habe: Das ist die Kraft des Dokumentarfilms. Es ist sozusagen die subversive Kraft, es wird etwas unterminiert und ich erfahre etwas ganz anderes, als eigentlich gesagt werden soll.

Können Sie uns noch einen Dokumentarfilm aus der Filmgeschichte nennen?

Veiel: Da fallen mir viele ein. Da fällt mir Chris Marker ein, SANS SOLEIL, Anfang der achtziger Jahre. Das sind interessanterweise die Filme, die prägend waren, als ich angefangen habe drüber

nachzudenken, ob ich selbst Filme mache. SANS SOLEIL eben, weil es eine Kraft hat, wie Bilder durch einen ganz poetischen, aber einfachen Kommentar sich öffnen und plötzlich eine Bedeutung hinter dem ersten Schein dieser Bilder sichtbar wird. Eine Tiefe und eine Spannung – ich habe bis heute noch sehr viele Sequenzen im Kopf und könnte sie erzählen. Und SHOAH, von Claude Lanzmann, Mitte der achtziger Jahre, so ein Sieben-Stunden-Werk, über – aus der damaligen Sicht – die Gegenwärtigkeit des Holocaust: Claude Lanzmann bringt Überlebende an die Orte, die eigentlich überwuchert sind, die zugewachsen sind, im wahrsten Sinne des Wortes – und betreibt eine Archäologie des Erinnerns, wie es so keiner vorher und, ich glaube, auch keiner nachher gemacht hat.

Ein Satz, was Kino für Sie bedeutet?

Veiel: Kino ist für mich, das Staunen, mein eigenes Staunen, wenn ich die Welt sehe, zu verdichten. Das heißt, ich möchte aus einem Kinofilm herauskommen und vielleicht zumindest für ein paar Minuten die Welt anders sehen. Neugieriger zu sein, das heißt, nicht nur verzaubert zu sein, sondern plötzlich etwas zu sehen, was ich vorher, als ich noch vor dem Kino stand, so nicht gesehen habe.

Hätten Sie sich beim Film noch einen anderen Beruf vorstellen können?

Veiel: Keinen. Das muss ich einfach so klar sagen. Das, was ich mache, mache ich sehr, sehr gerne. Ich finde es ein unglaubliches Privileg, es so machen zu können. Zu allem anderen taue ich auch nicht. Ich habe mal probiert, Kamera zu machen – das war ein Desaster. Und die Kraft und die Intensität, eine Angel so lange ruhig zu halten wie hier der Kollege, hätte ich auch nicht – ich glaube, ich wäre zu unruhig.