

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 49 (2007)  
**Heft:** 278

**Artikel:** "Ich bin immer weniger geneigt, die Form zu überladen, um die Sache für den Zuschauer unterhaltsamer und verdaulicher zu machen" : Gespräch mit Andreas Veiel  
**Autor:** Sennhauser, Michael / Veiel, Andreas  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-864310>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 07.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## «Ich bin immer weniger geneigt, die Form zu überladen, um die Sache für den Zuschauer unterhaltsamer und verdaulicher zu machen»

Gespräch mit Andres Veiel

**FILMBULLETIN** Andres Veiel, ist diese filmische Umsetzung Ihrer Theaterinszenierung nun einfach eine weitere Reduktion oder etwas ganz anderes? Sie lassen Schauspieler Monologe sprechen, die Sie zuvor in Interviews aufgezeichnet haben, und zeichnen die dann wieder auf, diesmal vor laufender Kamera.

**ANDRES VIEEL** Es ist eine mehrfache Reduktion. Zunächst reduziere ich Menschen, die in einem möglicherweise ganz anderen Duktus etwas von sich gegeben haben, eben die Täter dieses Verbrechens, die Eltern, Anverwandte, Freunde, zu Figuren. Ich habe den Schauspielern nichts vorgegeben. Ich nehme sie körperlich sehr zurück, man könnte beinahe sagen, sie werden in einer bestimmten Position, in einer bestimmten Pose stilisiert, damit sie wiedererkennbar sind. Auch sprachlich haben wir das zurückgenommen, weil ich auf keinen Fall ein Volksstück machen wollte, also nicht einfach nachbauen wollte, «wie das in Potzlow wirklich war». Wir haben darum auch sehr viel vom Dialekt zurückgenommen, weil ich vom umgekehrten Weg – der Reduktion des Geschehenen zum Skelett – überzeugt bin. Ich habe mir ein Bilderverbot erteilt, weil ich den Zuschauer quasi auf Bilderdiät setzen wollte, sodass er gezwungen ist, Bilder im Kopf zu entwickeln, dass er gezwungen ist, an dieses Skelett, um bei diesem Bild zu bleiben, in seiner Phantasie, in seiner Vorstellung, dann wieder Fleisch und Muskeln anzusetzen.

**FILMBULLETIN** «Der Kick» war ja zuerst ein Theaterstück. In Basel hatten wir in der vorletzten Saison die Theaterinszenierung «Die Schöpfer der Einkaufswelten», die ein ähnliches Prinzip umsetzte. Schauspieler spielten auf der Bühne Dialoge aus einem Dokumentarfilm von Harun Farocki mit anderen Gesten, in einer anderen Umgebung nach. Bei Ihnen ist der Film aus Ihrer eigenen Theaterinszenierung heraus entstanden, die ihrerseits schon dieses Reduktions- und Verfremdungsprinzip nach Ihren ursprünglichen Interviews nutzte. Was hat Sie bewogen, aus Ihrer Inszenierung noch einen Film zu machen? Und was waren die zusätzlichen Herausforderungen?

**ANDRES VIEEL** Mich hat es im Probenprozess immer wieder gereizt, sehr nahe ran zu gehen. Warum? Weil ich gemerkt habe, dass beide Schauspieler – Susanne-Marie Wrage vielleicht noch einen Tick mehr als Markus Lerch – sehr filmisch agieren, das heisst, mit ganz minimalen Veränderungen sehr viel erzählen. Die Wechsel zwischen den einzelnen Rollen passieren durch ein Heben einer Schulter oder durch minimes

Wegbewegen des Kopfes, darüberhinaus gibt es diesen Minimalismus in den Reaktionen im Gesicht, das Zucken der Oberlippe oder eine Nervosität, die sich nur in den Augen ausdrückt, durch das Zucken eines Auges. Das hat mich von Anfang an gereizt, so dass ich immer wieder dachte, eigentlich ist es schade, dass solche Feinheiten des schauspielerischen Ausdrucks im Riesenraum, grösser als jedes Theater, für den Zuschauer verlorengehen. Gewisse Dinge können wir im Theater einfach nicht sehen. Dafür bekommen wir ein Raumerlebnis, und der Raum für sich ist eine Inszenierung – sozusagen eine Riesentotale. Der Zuschauer kann mal links ins Gebälk gucken und den Text einfach auf sich wirken lassen. Im Kino ist es genau umgekehrt. Als Regisseur erzwingen wir einen bestimmten Blick, dem man kaum ausweichen kann. Dadurch hat es eine noch stärkere Wirkung, manche Leute sagen gar, die Wirkung sei zu stark, weil man sich einfach nicht entziehen kann. Mich hat es interessiert, die gleiche Geschichte komplett anders zu erzählen, mit komplett anderen Mitteln. Beim Film kommt ein Sounddesign dazu und eine Lichtsprache, die differenzierter ist als im Theater. Wir haben sehr viel mehr ausgeleuchtet und überlegt, wie wir ein Gesicht ins richtige Licht setzen. Wir haben für jeden Schauspieler und für jede Situation eine eigene Raumatmosphäre geschaffen. Auch akustisch unterscheiden sich diese Räume, wenn man genau hinhört, sehr deutlich voneinander. All das waren sozusagen die Zusatzarbeiten für den Film.

**FILMBULLETIN** Das Theater hat dem Kino die unmittelbare physische Präsenz voraus, und die Echtzeit. Film ist stets aufgezeichnet, er zwingt die Zuschauer auch, eine Kadrierung zu akzeptieren. Nun hat gerade der Dokumentarfilm dank der Kraft des Bildes die Möglichkeit, das Gefühl von Echtheit oder gar «Wahrheit» zu vermitteln. Und genau auf diese Möglichkeiten haben Sie mit diesem Experiment paradoxerweise zunächst einmal verzichtet.

**ANDRES VIEEL** Das war für mich die Herausforderung. Ich habe in den Proben etwas sehr Spannendes erkannt: das Wechselverhältnis von Dokument und Fiktion. Wenn man nicht von der Chimäre des «wahren» Dokumentes und der «falschen» Fiktion ausgeht, dann werden wir über diese maximale Verfremdung oder maximale Abstraktion durch die Hintertüre wieder sehr viel authentischer, unmittelbarer, wahrhaftiger. Wenn wir es uns einfach gemacht hätten: jetzt holen wir uns die Täter, jetzt holen wir uns die Eltern der Täter, was wäre da passiert? Allein die Kamera wirkt

oft extrem einschüchternd. Wir haben den Täter im Gefängnis beobachtet, und wir wissen aus den Gerichtsreportagen: Sobald er in der Öffentlichkeit steht, spricht er kaum noch; wenn überhaupt, dann in Halbsätzen, Viertelsätzen. Man starrt auf seine Glatze, auf der eine SS-Rune eintätowiert ist, und denkt, mit diesem Monster möchte ich nichts zu tun haben. Ist das jetzt wahrhaftig? Für den Zuschauer bestimmt. Aber dringen wir damit tiefer in seine Geschichte ein, in seine Biographie? Hilft das sogenannte unmittelbare Dokument tatsächlich dabei etwas zu begreifen? Oder verstehen wir dank einer «Übersetzung» nicht eher: eine Schauspielerin – die eben keine Glatze hat, von der wir gar nicht behaupten, sie sei Marco Schönfeld – spricht den Text, so dass der Zuschauer sich überhaupt erst auf diesen Text einlassen und zuhören kann.

Ein zweiter Punkt ist noch interessanter. Wir haben gemerkt, dass die Schauspieler allein durch die Texte von sich aus glaubwürdig in eine bestimmte Ausdrucksform kommen, die der tatsächlichen Person sehr nahe kommt. Ich habe immer gesagt, ich will nicht imitieren. Ich habe nie gesagt, jetzt guckt euch das Video an, guckt euch das Foto an, hört euch die Tonbandaufnahmen an, und jetzt macht ihr das mal so, wie es die wirklichen Personen gemacht haben. Durch den Sprachkörper an sich entsteht bei den Schauspielern eine Körperlichkeit, die mich manchmal vollkommen umgehauen hat. Auch Leute aus dem Dorf, die das gesehen haben, haben so reagiert: Das ist ja unglaublich, woher wissen die das? Es ist die Sprache. Die Sprache formt Körper.

**FILMBULLETIN** Mir erscheint Ihr Film mit seiner Wuchtigkeit und seiner Kraft symptomatisch für eine Entwicklung, die wir im Dokumentarfilmbereich beobachten. Alle suchen nach Strategien, um den angeblichen Wahrheitsgehalt, das Suggestive im Dokumentarfilm, zu unter- oder zu überlaufen. Die Hauptstrategie der letzten Jahre war die Fiktionalisierung, das Einbringen klar erkennbarer Spielfilmelemente in den Dokumentarfilm. Mit *DIE SPIELWÜTIGEN* haben Sie ja auch so etwas gemacht. Das ist von Montage und Erzählgestus her eigentlich ein Spielfilm, eine Langzeitstudie. Jetzt machen Sie das Gegenteil. Aber im Kern steckt die gleiche Strategie: Man versucht, den Gestus der Wahrheitsverkündung des klassischen Dokumentarfilms zu unterlaufen.

**ANDRES VIEEL** Es ist das Misstrauen gegenüber dieser Bilderflut, die tagtäglich auf uns einströmt und mit ihrer scheinbaren Objektivität behauptet, die Welt zu vermit-



teln, wie sie tatsächlich ist. Wir wissen alle, dass das eine riesengrosse Chimäre ist. Auf Grund dieses Misstrauens habe ich mich entschieden, andere Wege zu gehen. Erst mal verlangsame ich, halte die Zeit an. Schon im Rechercheprozess. Es gibt zwei Aktenordner mit Pressematerial. Früher hätte jeder gesagt, das reicht längstens, um daraus einen Film oder ein Stück zu entwickeln. Aber da fängt für mich die Arbeit erst an, aus einer Skepsis heraus, aus der Erfahrung, dass eben all das nur einen Anfang darstellt. Wir haben daher sieben Monate lang recherchiert, haben mit Menschen gesprochen, mit denen vorher noch keine Journalisten gesprochen haben. Die Biographien der Täter sind vor Gericht von den Gutachtern aus psychopathologischer Sicht analysiert worden, aber niemand hat sie beschrieben, niemand hat die Biographie erst mal aus den Menschen selbst heraus entstehen lassen. Dem vorhandenen Aktenmaterial etwas entgegen zu setzen fand ich zwingend. Gerade in diesem Fall ist es exemplarisch: Nach der Tat und dann auch wieder während der Gerichtsverhandlung war die Berichterstattung in den Medien inflationär. Dann ist es durch. Es interessiert niemanden mehr, es guckt niemand mehr hin. Nun ist der Dokumentarfilmer aufgefordert zu sagen, gut, jetzt kommen wir.

**FILMBULLETIN** Viele Dokumentarfilmer nutzen als neue Strategie offensiv die unterhaltenden Elemente des Spielfilms, der Unterhaltung am Fernsehen, also Elemente, die klarmachen: Hier wird gespielt, mit Musik, mit Grafik, mit Geschichten und Anekdoten. Man kommt den Zuschauern entgegen und setzt zugleich darauf, dass das Publikum nun ja gar nicht mehr anders kann, als diese Mittel in Frage zu stellen. Wie beim American Wrestling, das sich als Showsport gebärdet, mit dem impliziten Verständnis bei allen Beteiligten, dass es sich dabei um reine Inszenierung handelt.

**ANDRES VEIEL** Ich denke, das hat im Moment seinen Höhepunkt erreicht und wird mittelfristig in eine andere Richtung gehen. Denn das Re-enactment, auch in historischen Filmen, ist inflationär geworden. Ich bin kein Dokumentarfilmpurist, und ich will nichts reglementiert haben. Aber was in den letzten Jahren ein bisschen verlorengegangen ist – das sage ich auch zu mir selbst – ist die Demut vor dem Einfachen. Man hat das Gefühl, wenn ich hier nicht noch eine Meta-Ebene einführe und da noch einen Inszenierungsteil, dann bin ich zuwenig originell. Für mich ist DER KICK irgendwie ein erster Schritt, den Zuschauer sehr bewusst auf Bilderdiät zu setzen – ich hätte ja noch Bilder von Potzlow

im Hintergrund einfügen können oder auf der Bühne am Ende mit Dias die wirklichen Täter neben den Schauspielern zeigen können. Mich hat aber die Einfachheit interessiert. Es braucht die sehr strenge Form. Ich bin immer weniger geneigt, die Form zu überladen, um die Sache für den Zuschauer unterhaltsamer und verdaulicher zu machen.

**FILMBULLETIN** Auf den ersten Blick sieht der Film wie ein Mitschnitt der Aufführung aus. Aber das liegt am gekonnten Transfer, die filmischen Mittel kommen sehr diskret zum Einsatz. Was im Film tatsächlich sehr schnell auffällt, ist die Lichtregie. Die Schauspieler werden mal von oben, mal von der Seite oder gar von hinten beleuchtet. Das sind Mittel des Theaters. Etliche davon sind aber auch in Ihrem filmischen Dispositiv. Das bedingt eine minutiöse Planung der Dreharbeiten. Wie viele Durchgänge brauchten Sie? Oder haben Sie gar, wie im Spielfilm üblich, Szene für Szene gedreht, vielleicht nicht einmal in der Chronologie der Aufführung?

**ANDRES VEIEL** Zunächst haben wir zwei Aufführungen als Basis genommen. Aber ich habe schnell gemerkt, dass es so nicht geht, dass wir die einzelnen Szenen nicht nur gezielt anders ausleuchten, sondern auch ganz anders spielen müssen. In insgesamt vier Nächten haben wir das ganze Stück auseinandergenommen und für die Kamera noch einmal neu entwickelt. Die Absichtslosigkeit eines Theaterschauspielers wird ab zwei Uhr Nachts stärker. Er will den Zuschauer in der fünfunddreissigsten Reihe nicht mehr erreichen. Ich habe von Anfang an darauf geachtet, dass wir minimieren, noch leiser werden, weil die Kamera ja nicht in der hintersten Reihe sitzt. Und da, wo es anfänglich nicht gelungen ist, habe ich dann um drei Uhr nachts spielen lassen, habe die Schauspieler an einen Punkt der absoluten Erschöpfung gebracht, wo sie nicht mehr die Kraft hatten, bewusst zu "senden", und damit in jene Beiläufigkeit kamen, die für den Film zwingend ist.

Ein anderes Element war, dass wir im Film stärker mit Hintergründen und mit der Tiefe des Raumes arbeiten. Im Theater haben wir sehr viel mehr isolierte Räume gezeigt, wir haben einen Raum hell gemacht und dann den anderen. Ich wollte im Theater möglichst wenig Ablenkung. Da sollte nur der Raum sichtbar sein, in dem die Person gerade agiert. Im Film, wo ich in einer Nahaufnahme den Raum eigentlich ausschliesse, interessierte mich aber das, was sonst noch da ist, wie dieser Raum auch noch atmet. Ich wollte wenigstens die Chance haben, dass das nicht vor einer schwarzen Wand passiert, sondern dass

der Raum als assoziativer Spiegel mitfunktioniert. Wir haben daher beim Ausleuchten die Tiefe stärker betont.

**FILMBULLETIN** Nun gibt es einen nachgerade absurden, ziemlich verstörenden Moment gegen Ende des Films. Die Kabine, in der jeweils im Bühnenhintergrund die Gerichtsakten verlesen werden, wo überhaupt das Gerichtsgeschehen angesiedelt ist, fährt plötzlich nach vorne, auf die Kamera zu. Dann folgt ein Schnitt, und man sieht den gleichen Raum von der Seite. Diese Kabine, die sich in Bewegung setzt, das ist ja nun eigentlich ein Bühnenelement.

**ANDRES VEIEL** Wir haben uns lange überlegt, ob wir das in den Film übernehmen oder weglassen sollten. Diese bedrohliche Bewegung der Kabine, die im Theater auf den Zuschauer zufährt, kann die Kamera im Prinzip ja jederzeit selber leisten. Die einzige Rechtfertigung, das im Film auch drin zu lassen, war, dass wir sehr nahe an das Gesicht von Marco Schönfeld, also von Susanne-Marie Wrage, herangehen, und da kommt im Hintergrund etwas auf sie zugefahren. Da kommt die letzte Verhörszene, die eigentliche Schilderung der Hinrichtung. Vorher gab es einen Sprung auf den Schädel, danach lebte das Opfer noch, und dann sagt Marco eben sehr lakonisch: «Wir können keinen Arzt mehr rufen», und das ist das Ende des Tatkomplexes. Danach kommt die Inhaftierung und damit Bewegungslosigkeit. Darum haben wir das übernommen, aber eben nur in der Grossaufnahme. Die Ausweglosigkeit dieser Nacht, dass eine Liebesgeschichte zu Ende ist, dass er möglicherweise Sicherheitsverwahrung bekommt und nie mehr rauskommt, das alles kann in dieser Grossaufnahme mit erzählt werden, wenn der Wagen nach vorne kommt.

**FILMBULLETIN** Aber mit dem darauffolgenden Achsenwechsel, mit dem Wechsel zum Blick von der Seite, verpufft der Effekt. Ich fand das schade, da werde ich auf Distanz gesetzt, bevor die von der Bewegung erzeugte Bedrohung bei mir so richtig wirkt.

**ANDRES VEIEL** Das war eine bewusste Entscheidung. Diese Bedrohlichkeit in der Banalität des Textes muss entstehen, wenn Marco in der Halbtotale die Tat reflektiert – diese unglaublich banale Begründung, wenn er sagt: «Wir wussten nicht, was wir sonst tun sollten, und da haben wir dann den eben gequält». Man hätte natürlich konsequent in der Grossaufnahme bleiben können. Aber ich habe gedacht, das ist so banal, dass ich dann lieber wieder die Banalität des Raumes zeige. Ich brauche da keinen Heckspoiler, um



diese Bedrohlichkeit herzustellen, das wäre fast schon ein Zeichen dafür, dass ich den Worten nicht trauen würde. Darum habe ich mich ganz bewusst dafür entschieden, nicht mit diesem Effekt weiterzuarbeiten – ihn verpuffen zu lassen, wenn man so will. Dafür wird der Zuschauer visuell gesprochen in eine viel schlimmere Banalität hineingezogen, die Nacktheit der Totalen und dieser dünnen Worte, in denen Marco versucht zu erklären, wie er diese Tat erlebt hat und wie ihn diese Bilder nicht mehr loslassen. Das sagt er ja auch: wie der Körper dann nach rechts fällt, mit dem blutenden Kopf... ein hilfloser Versuch, die Gründe dieser Tat zu beschreiben. Aber nicht die Hilflosigkeit ist das Schlimme, sondern die Banalität.

**FILMBULLETIN** Damit sind wir bei einer Erkenntnis, die mir im Kinosaal gekommen ist. Sowohl im Theater wie auch im Kino wirkt «Der Kick» unglaublich stark und erschütternd. Aber in beiden Umgebungen habe ich den Trost und den Komfort des gemeinsamen Erlebens mit dem Publikum. Denn: Man möchte nicht wirklich allein sein mit dieser Geschichte.

**ANDRES VIEL** Das kann ich sehr gut nachvollziehen, weil es mir ja auch so ging. In den Anfangszeiten der Recherche wurde ich, trotz meiner Ko-Autorin Gesine Schmidt, von diesem Alleinsein eingeholt, hatte schlaflose Nächte und habe mich gefragt, warum ich das eigentlich mache, warum ich mir das angetan habe. Deshalb hoffe ich, dass die Form, die Abstraktion, die Verfremdung es möglich macht, nicht beim Schrecken stehen zu bleiben, dass es möglich wird, in das Ursachengestrüpp einzudringen, dass es möglich wird, mehr zu verstehen, als wenn wir das bebildern und gar noch mit Ausschnitten aus *AMERICAN HISTORY X*, dem Film also, der Grundlage der Tat ist, wo dieser Bordsteinkick fiktional dargestellt wurde, belegen. Das alles hätte man eins zu eins zeigen können, und dann wäre es wirklich ein Horrorfilm geworden. Ich hoffe, dem Zuschauer hilft die Sicherheitszone, die ich ihm durch die Abstraktion anbiete, dass ich eben eine junge, hübsche Schauspielerin diesen Täter spielen lasse, so dass man sich immer wieder fragt, warum macht er das. Da wird man nicht vom Grauen überwältigt, da muss man anfangen nachzudenken. Ich hoffe, die Abstraktion macht es möglich, sich nicht einfach abzuwenden, sondern anders und tiefer über Gewaltstrukturen und -zusammenhänge zu reflektieren. Das ist ja das Thema der Gesellschaft, mit dem wir uns beschäftigen müssen, ob wir wollen oder nicht.

**FILMBULLETIN** Es ist ja schrecklich genug, dass ausgerechnet Tony Kayes Spielfilm *AMERICAN HISTORY X*, der es sich ja eigentlich zur Aufgabe machte, über Neonazitum und Gewalt aufzuklären, zu einer solchen Nachahmertat geführt haben soll. Waren Sie je in der Versuchung, dieses Element ganz wegzulassen? Gerade die Filmemacher, wie auch wir Filmjournalisten, kämpfen ja in der Regel eher dagegen, dass die Gewalt in der Gesellschaft einfach der Gewalt im Unterhaltungskino angelastet wird.

**ANDRES VIEL** Ich habe das sehr bewusst drin gelassen, auch wenn das nun sehr leicht als punktuelle Medienkritik ausgelegt werden könnte, weil ich als Regisseur, der ja auch mit fiktionalen Elementen arbeitet, verpflichtet bin, etwas sichtbar zu machen, ob ich es nun gut finde oder nicht. Es ist so, dass *AMERICAN HISTORY X*, interessanterweise gegen seine Intention, die auch der Täter verstanden hat – er bezeichnete den Film dem Gutachter gegenüber auch als «Anti-Nazi-Film» –, durch die Ästhetisierung der Gewalt, durch eine Zeitlupe und durch das Ausblenden des Opfers, ein Heldenbild erzeugt – die Verbindung des Täterbildes mit einem Bild der Macht. Marcel, der jüngere Bruder von Marco, hat später gesagt, «das war ein geiler Kick», dieser Sprung, jemanden auf diese Weise umzubringen. Also geht es auch um den Machtrausch. Es geht nicht nur um die soziologischen Faktoren, die zu dieser Tat geführt haben, sondern es geht um den Rausch, in dem Moment die Macht zu haben, jemand anderen vom Leben zum Tode bringen zu können. Das zeigt auch und gerade und explizit *AMERICAN HISTORY X*. Natürlich kann man argumentieren, dass von den fünf Millionen Leuten, die diesen Film in Deutschland gesehen haben (er ist ja mehrfach ausgestrahlt worden, auf DVD erhältlich und war im Kino zu sehen), 4 999 996 Menschen nicht so reagiert haben, dass sie jemandem, der irgendwo kniet, auf den Schädel gesprungen wären. Aber es gibt vier Fälle, die explizit aufgrund dieses Filmes zu einer Nachahmertat geführt haben. Nicht alle waren tödlich. Aber man muss dies einfach zur Kenntnis nehmen. Natürlich kann man sagen, was sind schon vier Fälle im Vergleich zu fünf Millionen. Es ist wahrscheinlicher, dass ich bei einem Verkehrsunfall oder bei einem Flugzeugabsturz ums Leben komme, als dass irgendjemand auf meinen Schädel springen wird. Aber man kann natürlich auch umgekehrt fragen, und das sage ich jetzt nicht, weil ich als Moralist dastehen möchte: Sind vier Fälle nicht schon vier zuviel?

**FILMBULLETIN** Diese Diskussion wird ja, erweitert um Computergames und Online-Spiele, noch lange geführt werden. Sie haben aber noch ein zweites Element im Film, das längst zu einem Medienklischee geworden ist, nämlich den Aufruf der Mutter des Opfers, diese «Monster» zu bestrafen. Das kommt bei Ihnen eins zu eins, wie in jedem amerikanischen Gerichtsfilm, wird aber unglaublich verstärkt durch die darauffolgende Meldung, dass die Frau kurz danach tot war.

**ANDRES VIEL** Für mich wird die Figur der Mutter mehrfach gebrochen. Sie ist einerseits mit diesem Aufruf an das Gericht am Ende drin, aber sie ist ja vorher auch schon drin, und zwar nicht nur mit der Trauer um ihren Sohn, sondern auch mit einem Ressentiment. Sie beschreibt ja sehr deutlich, dass sie selbst empfindet, dass für die Ausländer sehr viel mehr getan wird, und dass für die deutschen Jugendlichen – ich zitiere sie: «die alle umgebracht werden» –, kaum was passiert. Deshalb ist sie für mich fast die tragischste Figur im ganzen Film. Als Zuschauer möchte man eigentlich mit ihr sympathisieren. Gleichzeitig steht sie aber auch dafür, dass diese fremdenfeindlichen Ressentiments flächendeckend aus der Mitte der Gesellschaft kommen. Hinzu kommt auch noch, dass sie, die dieses Ressentiment mit den Tätern teilt, gleichzeitig die Täter alttestamentarisch vernichten möchte, Aug um Aug, Zahn um Zahn, «die müssen genauso umgebracht werden wie unser Sohn». Da sehe ich einen Widerspruch, der mir wichtig war. Deshalb habe ich in Kauf genommen, den Film mit diesem scheinbaren Klischee der Rachegöttin zu beenden. Weil es vorher diese andere Szene gab, die einfach deutlich macht: diese Rachegöttin kommt im Denken aus der gleichen Eizelle wie die Täter selbst. Es kann durchaus sein, dass sie sogar SPD wählte, was sie aber nicht hinderte, und das ist typisch für viele Leute in der Region da – obwohl sie kaum Kontakt haben mit Ausländern, es gibt da kaum Ausländer – das Ressentiment mit Wucht und Hartnäckigkeit zu pflegen.

Das Gespräch mit Andres Viel führte Michael Sennhauser