

zur Grube geführt und daraufhin erschossen wird. Die Tötung der Personen der dritten Gruppe nimmt Wiener am Ende seines Films nun aus nächster Nähe zur Grube auf, da er sich zwischenzeitlich offenbar auf die freie Fläche vor ihr bewegt hat. Diese vorletzte Einstellung wird zunächst davon eingeleitet, dass sich ein deutscher Soldat direkt am Rand der Grube kurz zu Wiener umdreht und direkt in die Kamera schaut, bevor die Gruppe im Hintergrund in der Grube hingerichtet wird. Die letzte Einstellung zeigt, wie Wiener nun an der Stelle des Soldaten direkt am Rand der Grube aufnimmt, wie erneut von allen Seiten der Grube Sand auf die Verstorbenen verteilt wird.

Diese Beschreibung diente zunächst dazu, eine Grundlage über die eigentliche Chronologie des Films zu schaffen, da er später im Rahmen seiner kulturellen Funktionalisierungen rekontextualisiert und umgeschnitten wurde, wie im späteren Verlauf des Kapitels zu zeigen sein wird. Zusätzlich dazu sollte durch die Beschreibung deutlich geworden sein, dass die, den Film bestimmende, Dramaturgie der Annäherung an die Grube und die Gewalt einerseits eine Argumentation für Reinhard Wieners Beteuerung der Zufälligkeit der Aufnahmen ermöglicht. Andererseits eröffnen die Bilder gleichzeitig jedoch auch Argumente für die Zuschreibung eines professionalisierten Blicks, die die Interpretation einer zumindest indirekten Komplizenschaft Wieners an der Gewalt zuließe. So lässt sich mindestens festhalten, dass die Bilder in dieser Form nur durch seine Zugehörigkeit zur Wehrmacht und damit zum ideologischen System, das die Gewalt ausübt und verantwortet, ermöglicht worden sind. Durch diese möglichen Perspektivnahmen sollte klar sein, wie stark solche Bilder von paratextuellem Wissen abhängig sind, die sie zeitlich, geografisch, ideologisch und in Bezug auf die ihnen zugrunde liegenden Absichten kontextualisieren. Das Verhältnis von Text und Paratexten kann also anhand des Beispiels des Wiener-Films illustriert werden, das für das vorliegende Projekt ein besonderes Beispiel ist, weil die von Reinhard Wiener später produzierten Paratexte die für den Korpus grundlegende doppelte Intentionalität gerade bestreiten. Eine Untersuchung des Beispiels verdeutlicht aber daran sehr genau, wie Absichtlichkeit über Paratexte verhandelt wird, was wiederum ebenfalls auf die weiteren Beispiele des Projektes anwendbar wird, die als doppelt intentional verstanden werden können. Dies wird anhand eines Blicks auf die kulturellen Funktionalisierungen des Films deutlich.

## Kulturelle Funktionalisierungen des Films von Reinhard Wiener

Eine medienarchäologische Untersuchung der kulturellen Funktionalisierungen von Reinhard Wieners Film ist geprägt durch retrospektive Rekonstruktionen und Zuschreibungen, die im Nachhinein durch das Auftauchen des Films im öffentlichen Diskurs ausschnitthaft Aussagen über seinen Produktionskontext und spätere Rekонтextualisierungen ermöglichen. Seine Gegenwart ist, um es in Mieke Bals Worten zu sagen, im wahrsten Sinne geprägt von »der ›Vergangenheit‹ [seiner] Verfertigung« (2020: 37), die ich im Folgenden betrachten werde.

Vor allem in Hinblick auf die kulturellen Funktionalisierungen des Films als analogem, materiellen Objekt gewinnt dabei auch der Kopiebegriff zentrale Relevanz, der anhand der Implikationen technischer Reproduzierbarkeit von medialen Objekten die Medientheorie seit Beginn des 20. Jahrhunderts beschäftigt. Insbesondere innerhalb

der andauernden archivtheoretischen und -praktischen Debatte um die Digitalisierung von Archivalien gewinnt er aktualisierte wissenschaftliche Relevanz (Bührer/Lauke 2016; Ernst 2002). Die Bedeutung des Kopierens beschränkt sich in Bezug auf den Film von Reinhard Wiener jedoch nicht nur auf die unterschiedlichen Implikationen seiner Existenz als analoges Filmmaterial sowie später als digitalisiertes Objekt, wie im weiteren Kapitelverlauf deutlich werden wird. Von besonderem Interesse sind hier vielmehr die Parallelismen zwischen dem Kopiebegriff und dem zuvor aufgerufenen Verständnis von Authentizität, da der Wiener-Film insbesondere im Feld des Dokumentarismus kopiert und angeeignet wurde. Dabei wird beobachtbar, inwieweit Strategien der Authentifizierung nicht nur Verbindungslien zwischen Objekt und Kopie, Text und Paratext, zu schaffen versuchen. Auch inwiefern textuelle Autorität innerhalb der Kopien konstruiert wird, wird ersichtlich.

Die ausschnitthafte und subjektive Geschichte kultureller Funktionalisierungen des Films von Reinhard Wiener kann dabei anhand zweier Chronologien betrachtet werden, die jeweils zu unterschiedlichen Zeitpunkten einsetzen. Die Zeitpunkte sind wiederum eng mit der Frage nach der Deutungshoheit Wieners als Autor des Films verbunden und gleichzeitig mit peri- und epitextuellen Rahmungen versehen. Die Frage nach der Deutungshoheit des Autors über das jeweilige Bilderzeugnis und die daraus erwachsenen Paratexte sowie das jeweilig hierarchische Verhältnis zwischen Text und Paratext haben also Einfluss auf den jeweils anvisierten Beginn einer chronologischen Erzählung über die Produktion des Films und sein Auftauchen in medialen Öffentlichkeiten.

Der erste mögliche Beginn lässt sich im Jahr 1961 lokalisieren, als Wieners Film erstmalig in zwei Dokumentarfilmproduktionen enthalten ist und damit für eine Beobachtungsebene medialer Öffentlichkeiten relevant wird. Sowohl im Kontext von *Auf den Spuren des Henkers* (1961) als auch in *Eichmann und das Dritte Reich* (1961) wird der Film in zwei narrative Dokumentarfilme montiert, die sich im Jahr des Eichmann-Prozesses mit der Rolle Adolf Eichmanns hinsichtlich der so genannten ›Endlösung‹ auseinandersetzen. Reinhard Wieners Film wird so in bereits rekontextualisierter und kopierter Form im Eichmann-Prozess als Dokument und Beweismaterial genutzt, als Chefankläger Gideon Hausner am 26. Mai 1961 Teile von *Auf den Spuren des Henkers* in die Beweisaufnahme einführt (State of Israel, Ministry of Justice 1992; Eichmann trial – Session No. 54 2011). Dieser Moment des Eintritts in den öffentlichen Diskurs scheint sich zunächst als Beginn einer Rekonstruktion seiner Situierung in medialen Öffentlichkeiten zu eignen, gleichzeitig markiert dieser Eintritt dabei auch eine normative Dimension: Wieners Film taucht im Gewand eines bereits kopierten und titellosen Archivdokuments auf, das durch Dokumentarfilme gerahmt wird und damit gleichzeitig von Peritexten begleitet wird, die nicht vom Autoren Wiener selbst produziert wurden. Anhand von Joachim Paech habe ich bereits auf die Notwendigkeit hingewiesen, in der Übertragung des Paratextmodells auf andere Medienumgebungen die Angebotsstruktur der Rezeption der jeweiligen Medien miteinzubeziehen, was auch im Kontext dieser Beschreibungen relevant wird. Bereits hier verändert sich der stoffliche Status von Text und Paratext auf subtile Art, da sich der Wiener-Film durch seine Rekontextualisierung von einem Amateurfilm zum Archivdokument transformiert – das Dokument wiederum wird mit der Montage in die jeweiligen Filme zum Teil ihrer Narrative. Paech selbst illustriert diesen Transformationsprozess beispielhaft an der Konstellation von Fernsehfilmen in der programmati-

schen Struktur des Fernsehens der 1980er Jahre, deren Angebotsstruktur der Rahmung der Einbettung eines Archivdokuments in einen Dokumentarfilm ähnelt:

Was ist ein Programm? Programme sind zunächst einmal im Wortsinn Voraus/Schriften. Theater-, Kino- oder Fernsehprogramme verweisen auf Ereignisse, denen sie eine Zeit und einen Ort in ihrem Programm geben, was darüber hinaus oft noch zusätzliche Informationen einschließen kann. Programme sind auch Vor/Schriften, indem sie das, worauf sie verweisen, anordnen, zu dieser Zeit und an diesem Ort, d.h. sie organisieren Ereignisse in einer bindenden Struktur. (Paech 2004: 216)

Festzuhalten ist hier, dass bereits das scheinbar selbstverständliche Gewand des Archivdokuments, in dem Wieners Film in den öffentlichen Diskurs eintritt, Ergebnis einer Transformation ist. Die zweite zusätzliche Transformation der Einbettung *in* und Rahmung *durch* den jeweiligen Dokumentarfilm versetzt den Wiener-Film dann in die von Paech für den Fernsehfilm beschriebene bindende Struktur und berührt damit bereits unmittelbar die Frage der Autorisation: Die hier getroffenen Entscheidungen zur Rahmung des Films sind der Intention des Autors Wiener entzogen, die, erst einmal ungeachtet anderer Ebenen seiner Absicht betreffend, laut seiner Aussage in der Aufnahme eines Reisefilms bestand und nun zur Beweisführung gegenüber einer Gewalttat inszeniert wird. Jaimie Baron beschreibt diesen Prozess als konstitutiv für die »archivalness« historischer Dokumentarbilder, die sich aus der Dynamik zwischen Dokument und Dokumentarfilm ergibt. Der Archivcharakter des Dokuments generiere die Mehrwerte der Seltenheit und Authentizität für den Dokumentarfilm, wodurch der Archivbegriff mit Baron als wirkungsästhetisch zu verstehen ist. Sie figuriert den sogenannten »archive effect« als ästhetisch wahrnehmbare zeitliche und intentionale Disparität zwischen dem Dokument und dem Dokumentarfilm. Daran schließt möglicherweise jedoch auch eine Differenz in der Aussageabsicht von Dokument und Dokumentarfilm an:

[...] a disparity based on our perception of a previous intention ascribed to and (seemingly) inscribed within the archival document. [...] When we attribute an ›original intention‹ to the archival document, we may be attributing it not a filmmaker but to a social milieu or rhetorical situation that is in some way ›other‹ to that of the appropriation filmmaker. [...] The experience of intentional disparity has, moreover, epistemological consequences. In contrast to documents we read as produced specifically for a given film, the documents recontextualized in appropriation films seem in excess of the appropriation filmmaker's intentions. That is, they carry traces of another intention with them and seem to resist, at least to some degree, the intentions that the appropriation filmmaker – by argument and design – imposes upon them. (Baron 2013: 23ff.)

Hier wird eine Hierarchisierung zwischen beiden Formen erkennbar, die sich um die Deutungshoheit über die Aussage des Archivdokuments dreht. Während diese Dynamiken der Rekontextualisierung im späteren Verlauf anhand von Reinhard Wieners Film noch tiefgehende Betrachtung finden werden, werde ich zunächst anhand des zweiten möglichen Beginns der Retrospektion die Besonderheit seines Eintritts in den öffentlichen Diskurs 1961 noch einmal verdeutlichen.

So ließe sich auch argumentieren, dass der Film im Jahr 1981 erstmalig in mediale Öffentlichkeiten vordringt, als Reinhard Wiener am 27. September ein Interview mit dem Archivteam von Yad Vashem führt (Wiener 1981), das auch aufgrund seiner englischen Übersetzung den heute meist beachteten, von Wiener selbst autorisierten, Paratext des Films im Gewand eines Epitextes darstellt. Insgesamt sind drei große Interviews mit Wiener bekannt, wobei eines davon im Kontext der Produktion von *Shoah* (1985) von Claude Lanzmann geführt wurde, final jedoch nicht für Lanzmanns Film verwendet wurde und heute nicht öffentlich zugänglich ist.<sup>5</sup>

Wiener hatte seinen Film bereits 1974 an das Archiv Yad Vashem übergeben (Hirsch 2004), der mit einer nun hinzugefügten Betitelung einen weiteren Paratext erhielt, der nicht von Reinhard Wiener selbst stammt: »Documentary of mass murder of the Jews from Liepaja«.<sup>6</sup> Wiener erhielt durch das Interview mit den Mitarbeiter:innen Yad Vashems 1981 dann die Möglichkeit, die Interpretation des Films gegenüber einer breiten Öffentlichkeit durch seine eigenen Aussagen zu rahmen. Ein 1980 im Rahmen der Produktion der Fernsehreihe *Familienkino* (1978–1979) veröffentlichtes Interviewtranskript in deutscher Sprache ist daneben der dritte große Epitext, der die wissenschaftliche Interpretation des Films heute rahmt (Kuball/Wiener 1980).<sup>7</sup> Ausgehend von beiden öffentlichen Interviews, auf die ich mich im Folgenden beziehen werde, verändert sich die Chronologie einer Rekonstruktion der Situierung des Films in die Retrospektive, da alle produktionstechnischen Details der Entstehung des Films 1941 angesichts der prekären historischen Quellenlage den Erzählungen Wieners entnommen werden müssen.<sup>8</sup>

Laut seiner Aussage setzt die Produktionsgeschichte des Films bei Reinhard Wieners Stationierung in Libau ein. Nachdem Wiener am 1. April 1936 Teil der Marine wurde (Wiener 1981: 4), kam er im Juli 1941 »mit der Marine-Flak-Abteilung 707 nach Lettland« (Kuball/Wiener 1980: 115) und hatte bereits während seiner Zeit auf See zwischen 1939 und 1941 die Erlaubnis erhalten, im Flottenbereich mit seiner Ciné Kodak 8 Filmkamera aufzunehmen (Wiener 1981: 4). Er bezeichnet sich selbst später als Filmamateur (Wiener 1981: 4) und betont sein privates Amateur- und filmkünstlerisches Interesse an den

5 Auch in dem vom United States Holocaust Memorial Museum (USHMM) und Yad Vashem getragenen Projekt »Claude Lanzmann Shoah Collection«, das seit 1996 das ungenutzte Material der Produktion von *Shoah* präserviert, ist das Interview mit Reinhard Wiener nicht enthalten. Auf Nachfrage bestätigte mir Bruce Levy, Projektkoordinator der »Curatorial Affairs Branch« des National Institute for Holocaust Documentation im United States Holocaust Memorial Museum im Frühjahr 2022, dass das USHMM über keine Transkripte oder Outtakes des Gesprächs zwischen Lanzmann und Wiener verfüge. Im Sammelband *The Construction of Testimony: Claude Lanzmann's Shoah and Its Outtakes* werden Lanzmann und Wiener zwar gemeinsam erwähnt, es handelt sich jedoch um die Bewertung Lanzmanns des Films als »Bilder ohne Aussagekraft«. Das von Lanzmann selbst erwähnte Interview mit Wiener wird auch dort nicht weiterverfolgt (McGlothlin/Prager/Zisselberger 2020: 209).

6 Es handelt sich dabei um die Version, die bereits in der Einleitung dieses Kapitels erwähnt wurde.

7 Der Film von Wiener ist in Folge 5: *Mein Krieg* der siebenteiligen Reihe *Familienkino* enthalten. *Familienkino: Mein Krieg*. DEU 1978–1979. R: Michael Kuball/Alfred Behrens.

8 Beide Interviews können im Fließtext durch die unterschiedlichen Sprachen und Jahreszahlen unterschieden werden, da ich mich in Bezug auf das Interview mit Yad Vashem auf ein englisches Transkript beziehe und in Bezug auf das Interview im Kontext von *Familienkino* auf ein deutsches Transkript, das im Rahmen eines zweiteiligen Begleitbandes zur Serie erschienen ist.

Filmaufnahmen, das er als Hobby auslebte und das somit laut eigener Aussage nicht in Verbindung mit seiner Arbeit als Marinesoldat stand.

Zu Beginn seiner Stationierung in Libau verließ Wiener laut eigener Aussage den Flottenbereich nur selten. Ende Juli/Anfang August 1941 (Wiener 1981: 4) machte er an einem freien Tag jedoch mit einem befreundeten Soldaten, Hauptfeldwebel Karl Beitzel, einen Ausflug nach Libau und stieß so, laut eigener Aussage, zufällig auf die Exekutionsstelle am Strand:

And in Libau we went for a walk in the park between the town and the beach. And a soldier came running towards us there, we shouldn't continue because it was awful, terrible further back on the beach. We asked him why. And he said ›Well, they're killing Jews there.‹ [...] And so I actually wanted to take a film of Libau in summer when we went to town for the first time. After the soldier had told us not to go there, I had decided to go there after all because I wanted to film it. [...] And then I said to myself well I don't know, I want to find out for myself, if what they say to me is true and their men don't come home and are killed. (Wiener 1981: 7)

Wiener beschreibt also das Wissen über die Erschießungen und die damit einhergehende Entscheidung, ihnen beizuhören, als zufällig und spontan. Er unterstreicht die Zufälligkeit des Schlüsselmoments des Aufeinandertreffens mit einem fremden Soldaten und den damit einhergehenden Hinweis auf die Exekutionsstelle in den Interviews zudem beispielsweise mit weiteren Hinweisen zur kurzen Verweildauer in Libau und seiner politischen Gesinnung. Er betont, dass er aufgrund seiner persönlichen sportlichen Interessen Teil der Marine und damit der Wehrmacht geworden war, nicht aber der Marine-SA oder der NSDAP (Wiener 1981: 4). Angesprochen auf die Häufigkeit und Systematik der Erschießungen am Strand in Libau kann Wiener keine Angaben machen, da er unterstreicht, insgesamt nur ein Vierteljahr in Libau stationiert gewesen zu sein und während des historisch rekonstruierten Höhepunktes der Gewalt, Anfang Dezember 1941, nicht vor Ort gewesen zu sein (Wiener 1981: 14).<sup>9</sup> Auch hinsichtlich der im öffentlichen Diskurs stark debattierten Frage der Systematik der Beteiligung der Soldaten der Wehrmacht an der ›Endlösung‹ äußert Wiener sich relativierend (Kuball/Wiener 1980: 117) und gibt an, nichts darüber zu wissen.

**Q [Yad Vashem]:** So it didn't get around in the Navy that – at a certain time – a few soldiers, members of the Navy were assigned to take part in an execution?

**A [RW]:** No, I don't know about that and I didn't hear anything about it either. (Wiener 1981: 15)

---

9 Der Band ›Schöne Zeiten. Judenmord aus Sicht der Täter und Gaffer‹, herausgegeben von Ernst Klee, Willi Dreßen und Volker Rieß enthält mündliche und schriftliche Aufzeichnungen der Perspektiven damaliger Täter:innen und Zeug:innen und zeigt unter anderem auch anhand von Fotografien, dass jüdische Mitbürger:innen, anders als im Kontext von Reinhard Wieners Film, im Dezember 1941 gezwungen wurden, sich vor den Erschießungen zu entkleiden (Klee/Dreßen/Rieß 1988: 123–127f.).

Wieners Aussagen über die Zufälligkeit seiner Aufnahme ordnen sich damit in eine größere Debatte der Verantwortlichkeit ein, in der die Zuschreibung einer aktiven und systematischen Gewaltausübung durch Mitglieder der Einsatzgruppen eine historisch rekonstruierbare und allgemein akzeptierte Tatsache darstellt. Die

Frage [...] nach der Größenordnung der Beteiligung von Wehrmachtsangehörigen, die passiv und/oder, was weit mehr wiegt, aktiv an Vernichtungsaktionen gegenüber Juden, Zivilisten und Kriegsgefangenen teilgenommen haben, und wie weit dies aus Überzeugung oder auf Grund anderer Rahmenbedingungen zu vollziehen war (Burz 1997: 239f.)

ist jedoch deutlich umstrittener, wie nicht zuletzt die Kontroversen um die zwei Ausstellungen des Hamburger Instituts für Sozialforschung hinsichtlich der Rolle der Verbrechen der Wehrmacht zur Zeit des Nationalsozialismus zeigten (Winkler 2019). Die mitunter passiven und impliziten Formen der Beteiligung wie die von Reinhard Wiener sind aufgrund der Quellenlage schwierig historisch zu rekonstruieren, was einerseits die Abhängigkeit der Interpretation seines Films von Paratexten unterstreicht. Andererseits muss betont werden, dass Reinhard Wieners Rekonstruktion der Geschehnisse zu einem Diskurs beiträgt, der eine tendenzielle Verantwortungslosigkeit der Wehrmacht für die Gewalt der Shoah unterstreicht, die später anhaltend unter anderem von politisch rechten Akteur:innen im Sinne einer Diskursverschiebung wiederholt worden ist. Wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird, gewinnt die Frage einer weitergehenden Provenienzforschung in der archivarischen Speicherung des Films damit eine zentrale Relevanz, gerade weil sich die Sichtbarkeit des Films über seinen Status als fotografisches Beweismaterial legitimiert.

In einer ähnlichen Rhetorik der Unbeteiligung verbleibt auch Wieners Beschreibung seiner Anwesenheit an der Exekutionsstelle und der Filmaufnahmen. Wiener beschreibt dabei, dass er zunächst weit von der Sandgrube entfernt gewesen sei: »At first I went and stood in the second row of soldiers in a distance of say fifty metres from the pit and waited to see what would happen.« (Wiener 1981: 11) Dies stellt eine Schlüsselstelle paratextueller Information dar, da eine zufällige Aufnahme für die kulturellen Funktionalisierungsmöglichkeiten des Films das diametrale Gegenteil einer intentionalen Aufnahme darstellt. Der epitextuelle Zusatz der Zufälligkeit der Aufnahme macht sie aus ethischer Perspektive zeigbar(er), da er suggeriert, dass die aufnehmende Person nicht als Mittäter:in oder aktiver Teil der dargestellten Gewalthandlung zu werten ist. Es sind Marker der Entschärfung der ethischen Verantwortlichkeit gegenüber der Darstellung wie dieser, die die Rezeption des Films im öffentlichen Diskurs somit überhaupt erst ermöglichen. Die Filmwissenschaftlerin Vivian Sobchack bemerkt bereits 1984, dass der Dokumentarismus in der Darstellung von Gewalt und Tod zu einer ethischen Sphäre wird, in deren Kontext sich die visuelle Perspektivnahme der Filmemacher:innen zur aufgenommenen Gewalt verhalten und im Idealfall ihre Unbeteiligkeit, fehlende Möglichkeit zur Einflussnahme auf die Situation, oder zumindest Distanznahme, bezeugen muss:

Given, however, that our present culture has made death visually taboo, has attempted to remove it from public sight and sites, how may the filmmaker visually confront its event and visibly represent it so that the representation is justifiable in its viewing of the ›forbidden? It seems that in all cases, the inscription of the filmmaker's visual activity must visibly indicate that it is in no way party to the death it views (again, the immorality of the ›snuff‹ film comes to mind here). As well, it must visibly indicate that its visual activity in no way substitutes for a possible intervention in the event, that is, it must indicate that watching the event of death is not more important than preventing it. (Sobchack 1984: 294)

Reinhard Wieners anfängliches Postulat der Zufälligkeit als Versuch einer ethischen Legitimation der Aufnahme wird durch die weitere Beschreibung der Situation im Epitext verkompliziert. Er markiert deutlich, dass die Erschießungen ein öffentliches Ereignis waren und »deutsche Soldaten als Zuschauer« (Kuball/Wiener 1980: 116) direkt an der Grube standen. Auch seine eigenen, ebenfalls im Film ersichtlichen, Standortwechsel beschreibt Wiener:

Ich habe das alles aufgenommen, mit meiner einfachen, ganz primitiven Filmkamera, einer CINÉ KODAK 8 mit Federwerk, die ich mir kurz vor dem Krieg gekauft hatte. Sie ist so ein flaches Gerät mit Fixfokus, also ohne Teleobjektiv. Mit dieser Kamera habe ich die ersten Aufnahmen aus größerer Entfernung gemacht, aber dann bin ich etwas dreister geworden und vor die Zuschauer gegangen. Ich glaube, drei Erschießungen habe ich gefilmt. Bei der letzten lief ich ganz nach vorne, ziemlich dicht an den Graben. Zuschauer waren Wehrmachtsangehörige, SS war natürlich auch dabei. [...] Jedenfalls wurde ich nicht behindert, selbst später durch einen SS-Mann nicht, der mich kurz vor Ende meines Films entdeckte und fragte, ob ich denn ›gute Aufnahmen‹ gemacht habe. (Kuball/Wiener 1980: 116f.)

Mit der Selbstbeschreibung seiner Annäherung an die Exekutionsstelle als dreist markiert Reinhard Wiener selbst die ethischen Schwierigkeiten seiner Positionalität gegenüber der Gewalt, die sich auch im Forschungsstand widerspiegelt:

In spite of the document's silence we can draw some conclusions. The man holding the camera does nothing, for example, to intervene in the horrific crime. Given the circumstance, we would not have expected him to, but the simple facts that he stood by and filmed, and that the camera does not definitively avert its gaze when the killings take place, illuminate the filmmaker's state of mind. (Prager 2015: 14)

Hier wird kritisch expliziert, dass Wieners Passivität gegenüber der Gewalt, gepaart mit seiner gleichzeitigen visuellen Aktivität des Filmens und damit eines Hinwendens seines Blickes auf die Tötungen, Rückschlüsse über seine Gemütsverfassung zulässt. An anderer Stelle wird Wieners Position als Amateurfilmer (Keilbach 2008: 42) und Zeuge (Hirsch 2004: 13) gerahmt und relativiert, das Archivteam von Yad Vashem nennt den Film bezeichnenderweise jedoch ›Liebhaberfilm‹<sup>10</sup>, was in der englischen Übersetzung

<sup>10</sup> Zum Zweck meiner Recherche hat mir der Auskunfts- und Informationsdienst von Yad Vashem freundlicherweise die Videoaufnahme des Interviews mit Reinhard Wiener vom 27. September

als »amateur's film« eine neutralere Entsprechung findet (Wiener 1981: 2). Wiener relativiert sein Verhalten damit, die Gewalt selbst durch den Sucher seiner Kamera medialisiert erlebt zu haben: »I would like to stress that I couldn't exactly observe what exactly was going on around me while I was filming, because I was looking through the lens and I could only see that section that I was looking at through the lens.« (Wiener 1981: 11) Außerdem betont er, vom Geschehen affiziert gewesen zu sein:

**Michael Kuball:** Können Sie sich erinnern, wie Sie selbst reagiert haben?

**Reinhard Wiener:** Das werden Sie vielleicht im Film sehen, daß er zittert. Ich war dermaßen aufgeregt bei der ganzen Geschichte. Ich hatte so etwas noch nicht erlebt, daß Menschen deshalb erschossen wurden, weil sie Juden waren. (Kuball/Wiener 1980: 117)

Auch die Frage nach dem Verhältnis der Aufnahme zu den verschiedenen Filmverboten der Gewalt spielt in der Bewertung des Films und Wieners Positionalität eine große Rolle. Hier wird nicht nur die Frage nach den Konsequenzen einer Übertretung des Filmverbots historisch relevant, sondern implizit schwingt auch die Frage mit, ob die Übertretung des Verbots das Filmen nicht bereits automatisch zu einem politisch subversiven Akt gegenüber der nationalsozialistischen Gewalt werden lässt. Wiener gibt diesbezüglich an, dass das Filmverbot für den Marinebereich zu dem Zeitpunkt nicht galt und aufgrund seiner Filmerlaubnis kein Verbot gebrochen zu haben, weshalb er auch nicht verdeckt gefilmt habe. Auch wurde er laut eigener Aussage danach zu keinem Zeitpunkt aufgefordert, seine Filme abzugeben (Wiener 1981: 4f.).

Nichtsdestotrotz transformiert sich der Film spätestens mit Heinrich Himmlers Filmverbot im Dezember 1941 in einen geheimen Quelltext (Ebbrecht-Hartmann 2016: 516), in dessen Schutz und Geheimhaltung Reinhard Wiener beträchtliche Energie investierte:

Nachdem ich den Film vollends abgedreht hatte – für die Erschießungsszene verbrauchte ich ca. 8m (8mm Breite) –, hatte ich ihn in einem Butterpaket von Libau nach Hause geschickt, weil ich ihn nicht bei mir behalten wollte. Die ganze Sendung, darunter mein Paket, wurde an der lettisch-litauischen Grenze von der Feldgendarmerie beschlagnahmt. Den nicht verderblichen Inhalt der Pakete hatte die Feldgendarmerie der Kommandantur Memel ohne Absenderangabe übergeben. Offen gestanden, ich hatte Bedenken, dort meinen Film abzuholen. Weil ich nicht wußte, ob sie ihn bereits haben entwickeln lassen [...] habe ich erstmal jemand hingeschickt, der mit dem Be- scheid zurückkam, daß ich den Film selbst abholen soll. Das habe ich nicht gemacht, aus Angst. 14 Tage später wurde ich nach Neustadt versetzt. Von dort aus habe ich den Film auf dem Dienstweg von der Kommandantur Memel angefordert. So habe ich ihn bekommen.

Dann ließ ich ihn bei Agfa in Wolfen entwickeln. Zum Glück war dort Anfang 1942 noch keine Zensur. [...] Bevor ich nach Kreta versetzt wurde, habe ich den Film meiner Mutter geschickt. Sie hat ihn aufbewahrt, wußte aber nicht, um was es sich handelt. (Kuball/Wiener 1980: 119)

---

1981 zur Verfügung gestellt, in der auch Deutsch gesprochen wird. Auf dieser Aufnahme basiert die englischsprachige Übersetzung im Transkript.

1947 kehrte Wiener aus der Kriegsgefangenschaft zurück und erhielt Teile seiner Filme zurück, unter anderem auch den Film der Erschießungen in Libau (Kuball/Wiener 1980: 120). Von diesem Zeitpunkt an verbleibt der Film zwölf Jahre in der Sphäre »einer kleinen, privaten Welt geheimer Bilder« (Hüppauf 2000: 225), die symptomatisch für die privaten Fotoalben vieler Wehrmachtssoldaten ist. Schließlich wird Wiener laut eigener Aussage durch den Ulmer Einsatzgruppenprozess 1959 dazu ermutigt, seinen Film einem befreundeten Landgerichtsrat zu zeigen (Kuball/Wiener 1980: 120), bevor er 1961 im Film *Auf den Spuren des Henkers* in rekontextualisierter Form dann im Eichmann-Prozess den Status als Beweismaterial einnimmt (Ebbrecht-Hartmann 2016: 516). Dabei wird der Film, wie bereits dargelegt, nicht durch seine damals noch nicht erfolgte epitextuelle Rahmung durch Reinhard Wiener präsent gemacht, sondern durch Peritexte, die nicht von Wiener stammen. Dies wiederholt sich 1969, als er im »Prozeß gegen ehemalige Angehörige des Einsatzkommandos 2 der Einsatzgruppe A der Sipo und des SD (Hannover 1969)« (Kuball/Wiener 1980: 120) eingesetzt wird.

Die Einkehr des Films in den öffentlichen Diskurs wird hier also zunächst 1961 über den Rechtsdiskurs geleistet und legitimiert, in dessen Kontext die ethische Bewertung der dargestellten Gewalt hinter den authentischen Beweis- und Dokumentcharakter des Films tritt. Die Bilder werden, wie im späteren Verlauf noch zu zeigen sein wird, als Bausteine verschiedener Narrative kontextualisiert und im Rahmen der Gerichtsverfahren mit dem Ziel des Beweisens von Schuld und Ungerechtigkeit nutzbar gemacht. Die Öffentlichkeit eines Gerichtsverfahrens ist dabei zumeist durch institutionelle Zugangsmechanismen eingeschränkt, sodass die Dokumente einem ausgewählten Kreis der im Saal angehörigen Personen direkt zugänglich sind und indirekt in Form von Übersetzungsleistungen, beispielsweise geschriebener Berichterstattung von Journalist:innen oder Gerichtszeichnungen, in den öffentlichen Diskurs eindringen. Mit dem Prozess gegen Adolf Eichmann transformiert sich diese Teilöffentlichkeit 1961 jedoch in eine Medienöffentlichkeit. Als erster Prozess, der in seiner Gesamtheit auf Videokassetten aufgenommen und unter immensem logistischem Aufwand an Rundfunkanstalten weltweit distribuiert wurde, stellt der Eichmann-Prozess in Bezug auf die Medialisierung und die sich damit verändernde Öffentlichkeit von Gerichtsprozessen eine medienhistorische Zäsur dar (Lindeperg/Wiewiorka 2014). Die US-amerikanische Berichterstattung stellt den Prozess dementsprechend sowohl rechtshistorisch als auch medienhistorisch als singulär dar. Der Prozess erhält 1961

[...] the most sustained and extensive attention that TV has accorded to a single news story, partly because what will be one of history's most celebrated trials also will be the first to be televised on home screens around the world. (Gould 1961, zit. n. Shandler 1999: 91)

Er bedeutet damit den Beginn einer im Fernsehen materialisierten internationalen Medienöffentlichkeit (Shandler 1999: 93), deren kollektive Meinungs- und Werturteile auch für den Rechtsdiskurs relevant sind. Der Moment der Maximierung einer Teilöffentlichkeit des Gerichtssaals in eine internationale Medienöffentlichkeit bedeutet auch für den Wiener-Film eine fundamentale Transformation: Aus dem öffentlichen Ereignis der Erschießungen heraus über seinen Status als geheimes Objekt in der Privatsphäre Wieners

wird er nun in den institutionalisierten Räumen des Dokumentarischen und des Juristischen inmitten des öffentlichen Diskurses positioniert.

Ebbrecht-Hartmann weist 2016 in einem, für die Rekonstruktion der Rekontextualisierungen des Films, wegweisenden Aufsatz bereits auf diese Transformationen hin, die auch mit Praktiken einhergehen, in deren Kontext der Film ab diesem Zeitpunkt weiterhin kopiert, positioniert, rekontextualisiert und benutzt wird, indem er mit paratextuellen Rahmungen anderer Autor:innen versehen wird. Ebbrecht-Hartmann stellt dabei für den Prozess gegen Adolf Eichmann insbesondere das Erleben des israelischen Dichters Haim Gouri heraus, der als Prozessbeobachter den Moment der Vorführung des Wiener-Films miterlebt und 1962 im Buch *Facing the Glass Booth* reflektiert, bevor er Wieners Film 1974 in dem unter anderem von ihm produzierten Dokumentarfilm *The 81st Blow* (1974) neuerlich rahmt. Die tonlosen Bilder aus Reinhard Wieners Film werden hier mit einer Stimme aus dem Off unterlegt, die Aussagen von Überlebenden und damit ihre Perspektiven wiedergibt:

The appropriation of the Liepaja film in *The 81st Blow* resonates the challenges of the original material. The moment of visibility and watching is addressed through the noticeable traveling shot followed by the panning camera that introduces both the disturbing archive film and testimony from the Eichmann trial. Through combining them, the voice of the witness and the mute images shot by a bystander/perpetrator, the disturbing muteness of the footage is confronted. But at the same time a significant part of the footage, the repetitive moment of death, is kept silent. Only the added sounds of the shots, similar to Leiser's treatment of the footage in *Eichmann und das Dritte Reich*, mark the inherent repetition of the machinery of death. In this way, the appropriation of the Liepaja film in *The 81st Blow* also responds to what Claude Lanzmann had once critically stated about Wiener's amateur film, that it contains ›images without imagination.‹ In *The 81st Blow*, it is exactly the fact that these are ›only images, without any significance‹ that makes it possible to use them as a placeholder for the machinery of extermination and complement them with the voice of the witness. (Ebbrecht-Hartmann 2016: 520)

Hier ereignet sich also eine radikale Reinterpretation der Bilder – durch eine Gegenüberstellung zwischen der von ihnen visuell transportierten Mittäter:innenperspektive und dem Ton, der die Perspektive der Überlebenden überträgt. Ebbrecht-Hartmann interpretiert das als Respondenz auf Claude Lanzmanns Urteil über Reinhard Wieners Film, dieser bestünde lediglich aus Bildern ohne Aussagekraft. Dies ermögliche es im Kontext von *The 81st Blow* erst, sie als Platzhalter und Ausgangspunkt für eine Neuperspektivierung zu nutzen, die von der Stimme der Überlebenden ausgeht. Während Ebbrecht-Hartmann solche Etappen kultureller Funktionalisierung im Sinne transtextueller Erinnerung zunächst festhält und nachzuzeichnen versucht, werden die Bewegungen der Rekontextualisierung des Films an anderer Stelle auch als eben genau nicht sinnstiftend, sondern sinnentleerend kritisiert:

Da er der Einzige war, der eine Erschießung festhielt, wurden diese Bilder in allen folgenden Dokumentarfilmen über die Massaker an den Juden in der Sowjetunion verwendet, um eine Erschießung in Minsk Mitte August oder Anfang November 1941, ei-

ne weitere in Litauen 1941, eine weitere in Rumbula, etwa 10 km südlich von Riga, am 30. November 1941 und eine weitere in Radun in Weißrussland im Mai 1942 zu zeigen. Wieners Film wird in der Regel amputiert, zerlegt, neu zusammengesetzt, beschnitten, verrauscht und in Musik gekleidet, um die durch das Recycling abgenutzten und banalisierten Bilder aufzufrischen und spektakulär zu machen. Diese Manipulationen machen den Film unlesbar, er wird unverständlich und unbedeutend. (Clerc 2017: 36)<sup>11</sup>

Der Geschichtswissenschaftler Jean-Benoît Clerc beschreibt hier Praktiken der Rekontextualisierungen in dokumentarischen und fiktionalen Medien, die seit den 1960er Jahren auf den Film angewendet werden und die ihn durch die zahlreichen Anpassungen unverständlich und unbedeutend haben werden lassen. Vor diesem Hintergrund erscheint es, als werde dem Film im Status eines Dokuments über seine Authentizität hinaus eine inhärente Aussagekraft abgesprochen. Das wird auch deutlich, wenn er an anderer Stelle in der wissenschaftlichen Besprechung als Beispiel für die ontologische Unterscheidung zwischen Dokumenten und Dokumentarfilmen herangezogen wird:

Yet the Wiener fragment, also referred to as »Execution of Jews in Liepaja,« as a product of amateur filmmaking, contains neither narration, nor a commentary track for context. Because it is unframed, I would not describe it as a documentary. In an abstract sense, all films are framed insofar as when we view them, we do so from particular standpoints, and our horizon of understanding enframes our reception. For practical purposes, however, this film has no frame. All the elements necessary for incorporating it into a context, historical or otherwise, are missing: there is no narration, exposition, or intertitles. It should not be treated as a documentary, but rather as a document. (Prager 2015: 13)

Aus praxeologischer Perspektive ist die hier geleistete Unterscheidung des Umgangs mit einem medialen Artefakt entweder als Dokument oder als Dokumentarfilm erkenntnisreich. Während letzterer Form zugeschrieben wird, zu kontextualisieren, erzählen und damit aus sich selbst heraus eine im Zweifelsfall zwar kritisierbare, aber doch immer noch autonome Aussage zu generieren, erscheint das Dokument innerhalb der dokumentarischen Praxis als benutzbare und austauschbare. Relevant ist dabei vor allem, inwieweit die Nutzung und damit möglicherweise einhergehende ästhetische Eingriffe in das Dokument als dokumentarische Praxis legitimiert bleiben, oder ab welchem Punkt sie als manipulativ und einer dokumentarischen Ethik gegenüber grenzüberschreitend empfunden werden (Baron 2021). Das Dokument erscheint zwar für dokumentarische

<sup>11</sup> Eigene Übersetzung. Originaltext: »Étant le seul à avoir fix une exécution par fusillade, tous les documentaires suivants, qui évoqueront les massacres des Juifs d'Union soviétique, convoqueront ces images pour figurer qui une exécution à Minsk à la mi-août ou au début novembre 1941, qui une autre en Lituanie en 1941, qui une autre encore à Rumbula, à une dizaine de kilomètres au sud de Riga, le 30 novembre 1941, qui une autre enfin à Radun en Biélorussie en mai 1942. Le film de Wiener est généralement amputé, démonté, remonté, recadré, bruité, habillé de musique pour rafraîchir et spectaculariser des images usées et banalisées à force d'être recyclées. Ces manipulations rendent le film illisible: subissant les assauts de la visibilité à tout prix, étant à chaque fois associé à un commentaire de circonstance qui en prescrit un sens différent, il devient incompréhensible et insignifiant.«

Kontexte nutzbar, gleichzeitig ist ihm jedoch ein gewisser Grad an Unveränderbarkeit inhärent, der mit seiner Authentizitätsfunktion zusammenhängt (Wöhrer 2015: 15) und damit auf die Frage zurückverweist, was es letztlich visuell zu bezeugen versucht.

Das sich hier ergebende Spannungsfeld zwischen dem Film als Dokument und seiner Nutzbarkeit durch Rahmungen im Dokumentarischen wird auch in der Gegenüberstellung einiger der konträren Rahmungen deutlich, in denen Reinhard Wieners Film auftaucht. Ich habe bereits darauf hingewiesen, dass die Bilder des Films in *The 81st Blow* mit Perspektiven Überlebender emotional kontrastiert werden, wodurch eine Ebenenverschiebung erzeugt wird: Die die Interpretation von Reinhard Wieners Film bestimmenden Interview-Epitexte können überschrieben werden, weil sie sich nicht in unmittelbarer materieller Verbindung zum Rezeptionskontext des Films befinden. Hier gewinnt also die von Genette gekennzeichnete Leitunterscheidung von Nähe und Distanz unmittelbare Relevanz. Dass Wiener die Szenen aufnahm, wird hier nicht durch seine eigene Kontextualisierung der Zufälligkeit ethisch entschärft, sondern durch das Voice-Over problematisiert, das die Perspektive der Opfer der Gewalt transportiert:

They drove us out of town towards the cemetery [sic!]. As we arrived they moved us away from the road. First, we only heard shooting, then I saw a long trench in front of me. They started moving people, in groups, towards the trench. Then came a volley of shots, and they fell into the trench. (*The 81st Blow*, 01:03:03–01:04:27)

Wieners Film wird hier durch eine zusätzlich hinzugefügte Einstellung eingeleitet, in der sich die Kamera auf einem Wagen über einen Waldweg bewegt und das Geschehen somit auch visuell aus der Perspektive der Patientia der Gewalt einleitet. Die Einstellung wird durch den Voice-Over-Kommentar »They drove us out of town towards the cemetery [sic!]« mit dem Film Wieners verbunden, der hier zum Zweck der Kontinuität umgeschnitten worden ist. Er beginnt im Kontext von *The 81st Blow* nicht mit der eigentlich ersten totalen Einstellung, die die Grube und die Szenerie zeigt, sondern mit einer Einstellung, in denen Männer vom Laster getrieben werden. Sowohl die visuelle als auch auditive Perspektive wird also Reinhard Wieners Autorität als Autor des Films entnommen und in Richtung der Perspektive der Erlebenden der Gewalt neu gerahmt.

Ebbrecht-Hartmann hat bereits skizziert, inwiefern die Rahmung und Aneignung in *The 81st Blow* auf Kernattribute des Wiener-Films, wie das Beobachten der Gewalt und die stummen, tonlosen Bilder, Bezug nehmen. Ebenfalls verdeutlicht er anhand eines weiteren Beispiels eine grundlegend andere Strategie der Rekontextualisierung der Bilder, die im Kontext der vierteiligen fiktionalen Miniserie *Holocaust* (1978) sichtbar wird (Ebbrecht-Hartmann 2016: 512f.). Reinhard Wieners Film wird hier doppelt nutzbar gemacht: Zunächst wird er in einer Szene am Ende der zweiten Folge der Serie in Form eines Reenactments dargestellt, dessen Mise en scène durch seine Ähnlichkeit zu Reinhard Wieners Film auf diesen referiert. Der SS-Mann und Protagonist der Serie, Erik Dorf, wird in der Szene an der Ostfront zu einer Exekutionsstelle geführt. Dortwohnt er einer Erschießung bei, die von SS-Führer Paul Blobel befehligt wird. Da Erik Dorf Reinhard Heydrich direkt unterstellt und für die Sicherstellung der Effizienz der so genannten ›Endlösung‹ an der Ostfront verantwortlich ist, ist er über die Anwesenheit von Berichterstatter:innen und Zivilist:innen an der Exekutionsstelle verärgert. Insgesamt evoziert

die Szene eine ikonische, auf Ähnlichkeit beruhende, Verbindung (Mitchell 1994/2008: 84) zu Wieners Film, die über die ästhetische Entsprechung der Exekutionsstelle, die Anwesenheit von Zuschauer:innen und eines Soldaten mit einer Handkamera konstruiert wird. Sie wird jedoch zudem narrativiert und sensationalisiert – insbesondere durch die Darstellung der Erschießungsopfer als nackt – oder auch dadurch, dass der vor Ort filmende Soldat, symbolisch in der Position Wieners, direkt vor den Personen steht – anders als Wiener. Auch aus dem Austausch zwischen Blobel, Dorf und einem weiteren Soldaten wird die Neuinterpretation der Szene beispielsweise durch ihre Neuverortung in Russland und ihre offensichtlich absichtliche Aufzeichnung ersichtlich:

**Dorf:** Sergeant, are those civilians?

**Sergeant:** Ukrainians, Sir, they like to watch.

**Dorf:** And the photographer and the man taking motion pictures, who are they?

**Blobel:** For the battalion archives.

**Dorf:** And the man taking notes?

**Blobel:** I don't know, who is he?

**Sergeant:** War correspondent, Sir. An Italian. He got clearance from divisional headquarters.

**Dorf:** I don't like this. Any of it.

**Blobel:** You don't like it? What the hell do you think this is? A ballet? You are getting a Jew free Russia, aren't you?. (*Holocaust* Folge 2, 01:25:04–01:25:30)

Vor allem die Anwesenheit des filmenden Soldaten widerspricht der paratextuellen Rahmung Wieners, da das Filmen hier eine offizielle Aktivität für die Archive des Bataillons darstellt. Die Narrativierung der Szene und die hier postulierte doppelte Intentionalität dienen nicht nur dem Zweck der ›Endlösung‹, sondern darüber hinaus auch zu ihrer öffentlichen und medialen Ausstellung und Speicherung.

Diese gewinnt vor allem in Verbindung mit einer weiteren Szene aus der dritten Folge der Serie Relevanz. In dieser Szene führt Erik Dorf den von ihm zuvor beschlagnahmten Film der Exekution Reinhard Heydrich vor. Für diese Szene der Projektion des Films wird Reinhard Wieners Film genutzt (*Holocaust* Folge 3, 00:17:26–00:18:38) und als das Filmmaterial aus der vorherigen Episode positioniert; die Ebene der Darstellung verändert sich zwischen den Szenen also von einer zunächst ikonischen Bezugnahme auf Wieners Film in der zweiten Episode in eine indexikalische Referenz von Wieners Film zwischen der fiktionalen Diegese und der historischen Situation seiner Aufnahme 1941. Durch die diegetische Verbindung beider Szenen werden die Ebenen ikonischer und indexikalischer Darstellung im Kontext von *Holocaust* vermischt und sowohl die Aufnahme als auch die Gewalt als intentional gerahmt. Die Serie evoziert durch die Vermischung beider Ebenen also gleichzeitig eine indexikalische Referenz auf die historische Situation, die sie gleichzeitig jedoch zuspitzt und verfremdet. Sie leistet dies auf Grundlage einer Überschreitung der medialen Homomorphie, die für Genettes Paratextverständnis so zentral ist und überschreitet damit die durch sie evozierten und rahmenden Imperative einer dokumentarisierenden Lektüre zugunsten einer Lesart des Wiener-Films, der vor allem dem fiktionalen Narrativ von *Holocaust* dient.

Der Zusammenhang zwischen der ikonischen Artikulation der Szene aus der zweiten Folge und ihrer Überblendung mit dem Wiener-Film als indexikalischem Dokument wird durch einen Dialog zwischen Dorf und Heydrich noch einmal expliziert:

**Heydrich:** Dreadful quality. Who filmed it?

**Dorf:** Blobel said, it was for battalion archives. I had the feeling it was for their own entertainment.

**Heydrich:** I suppose we should keep a record.

**Dorf:** Do you?

**Heydrich:** All our work should be documented. I wouldn't share this stuff in newsreel theatres, but I'd love to rub Himmler's nose in it. Maybe get the Führer to attend a screening. (Holocaust Folge 3, 00:17:40–00:18:04)

Heydrich markiert hier einen ästhetischen Qualitätsunterschied für die Zuschauenden, indem er auf die vermeintlich schlechte Qualität des Wiener-Films hinweist. Eine solche Markierung der Unterschiede von Darstellungsebenen wird durch einen Blick auf die für den aktuellen Diskurs um die Aneignung von Archivdokumenten in medialen Zusammenhängen seminale Arbeit der Filmwissenschaftlerin Jaimie Baron deutlich. Sie stellt fest, dass die visuelle Aneignung von Archivmaterial auf eine Tendenz der Dokumentarfilmproduktion hinweist, die zwar seit den »newsreels« des frühen 20. Jahrhunderts institutionalisiert ist, in zeitgenössischen Dokumentarfilmen jedoch allgegenwärtig geworden sei: »Segments of pre-existing recordings—of which there is now a seemingly endless, accessible supply—have increasingly become the building blocks of new articulations.« (Baron 2021: 5) Diese Prozesse der Aneignung bezeichnet Baron als »misuse« und verweist damit auf die Problematik möglicher ethischer Dilemmata innerhalb solcher neuerlichen paratextuellen Rahmungen, wohingegen gängigere Begriffskategorien des »remix« oder »reuse« die Prozesse neutraler zu greifen versuchten (Baron 2021: 9).

Die Frage eines angemessenen Umgangs mit Archivmaterial als Dokument rückt damit in den Vordergrund, wobei in Bezug auf Reinhard Wieners Film zunächst die Praktiken der Narrativierung, der ikonischen Repräsentation des Films und der Verkehrung der Zufälligkeit der Aufnahme in eine doppelt intentionale Aufnahme starke Formen der Aneignung bedeuten, die die Angemessenheit eines ethischen Umgangs mit dem Dokument durchaus in Frage stellen. Ebbrecht-Hartmann bemerkt, dass die Verkehrung des Filmens als absichtlich im Kontext von *Holocaust* eine Rekontextualisierung des Wiener-Films etabliert, die in den Folgejahren in weiteren dokumentarischen Arbeiten aufgegriffen wird (Ebbrecht-Hartmann 2016: 522).<sup>12</sup>

Beispielsweise auch in den Dokumentarfilmen *Le Combattant de la paix*, *Benjamin Ferencz* (2014) und *Das Radikal Böse* (2013) wird Wieners Film der Autorität der von Wiener selbst produzierten paratextuellen Rahmung entzogen. In *Le Combattant de la paix*, *Benjamin Ferencz* wird der Film mit Archivaufnahmen des Einsatzgruppenprozesses 1959

12 Genannt werden hier *Europa unterm Hakenkreuz*. DEU 1982–1983. R: Roman Brodmann und *Die Grube*. DEU 1995. R: Karl Fruchtmann und *Das Radikal Böse*. DEU 2013. R: Stefan Ruzowitzky als Beispiele für dokumentarische Formen, die den »interpretative perpetrator frame« (ebd.) einnehmen.

montiert, sodass der falsche Eindruck entsteht, der Film sei im Kontext dieses Prozesses bereits als Beweismaterial eingesetzt worden (Clerc 2017: 36). Die Verbindung zwischen den Archivaufnahmen Wieners und dem Prozess wird dabei audiovisuell über eine Einstellung transportiert, die eine Mikrofilmschleife zeigt, die bei analogen Aufnahmen oft am Anfang und am Ende eines Filmes zu sehen ist und hier von Projektorgärüschen unterlegt wird. Die Einstellung ist hier als artifizielles Element zu werten, da Wieners Film nicht mit einer Mikrofilmleinblendung beginnt, sondern in diesem Fall zur Erzeugung audiovisueller Kontinuität zwischen zwei Dokumenten eingesetzt wird, die eigentlich in keinem Zusammenhang stehen (*Le Combattant de la paix*, Benjamin Ferencz, 00:07:30–00:08:30). Im Kontext von *Das Radikal Böse* (2013) werden die Interviewparatexte Wieners durch das im Film enthaltene Voice-Over mit Erinnerungen anderer Soldaten überschrieben, die das Geschehen in Schyтомир in der Ukraine verorten (Ebbrecht-Hartmann 2016: 509). Wieners Film wird darüber hinaus mit Reenactments parallelmontiert, die Soldaten zeigen, die den Erschießungen als Zuschauer beiwohnen – der Aspekt des öffentlichen Spektakels wird demnach betont.<sup>13</sup>

Diese Praktiken der neuerlichen Rahmung suggerieren, dass sich die textuelle Autorität des Autors über die hier entstehenden und den Wiener-Film begleitenden Paratexte als fluides Phänomen darstellt. Mitunter wird ersichtlich, dass das hierarchische Verhältnis des Paratextes, eigentlich in den Diensten des Textes stehend, in solchem Maße transformiert wird, dass sich einige der Grundaussagen des ursprünglichen Films durch den Einfluss der Paratexte verändern. Insbesondere in Bezug auf die Frage der Intentionalität der Aufnahme, ihrer Verortung und ihrem Zeitpunkt sowie ihrem Wiederauftauchen im öffentlichen Diskurs wird der Film entrückt. Mitunter wird die Integrität, die der Wiener-Film durch seinen Status als Dokument im dokumentarischen Diskurs in Anspruch nehmen kann, verletzt, um diese divergierenden Aussagen treffen zu können.

---

<sup>13</sup> Der Wiener-Film ist darüber hinaus in weitere fiktionale und dokumentarische Arbeiten eingebaut worden. Relevant wären hier: 1. *Familienkino: Mein Krieg*. DEU 1978–1979. R: Alfred Behrens/ Michael Kuball. Hier wird Wieners Film in seiner Chronologie unverändert verwendet, die Audio-spur unterlegt durch ein Voice-Over von Kuballs Interview mit Reinhard Wiener aus dem Jahr 1980. Bemerkenswert ist hier der Anschluss an den Familien- bzw. Amateurfilmdiskurs. 2. *Der Unbekannte Soldat*. DEU 2006. R: Michael Verhoeven. Filmthema sind eigentlich die Wehrmachtsausstellungen des Hamburger Instituts für Sozialforschung 1995–1999 sowie 2001–2004. Hier wird direkt das Material aus *Familienkino* benutzt, die Abfolge der Einstellungen ist sehr ähnlich, aber das Timing ist anders: 01:12:03: Szene beginnt, Texteinblendung: »Originalaufnahme und Tonkommentar des Marine-Soldaten Reinhard Wiener«, Voice-Over von Wiener aus *Familienkino*. Die Abfolge der Einstellungen ist *Familienkino* ähnlich. 3. *Holocaust: Menschenjagd*. DEU 2000. R: Philip Remy. Hier wird die Szene durch den Einsatz von Interviewsequenzen mit Hinterbliebenen emotionalisiert; der Wiener-Film ist mit Geigenmusik unterlegt, wobei ein anderer deutscher Soldat namens Karl-Heinz Mangelsen ebenfalls zu den Geschehnissen spricht; es scheint, als hätte er den Film aufgenommen. Die Interviewsequenz mit Mangelsen ist ebenfalls stark emotionalisiert, am Ende weint der Soldat und wirkt geläutert, die Emotionalisierung schwenkt weg von den Opfern der Gewalt hin zum Soldaten. 4. *Gengis Cohn*. GBR 1993. R: Elijah Moshinsky. 5. *Die Grube*. DEU 1995. R: Karl Fruchtmann. 6. *Hitler's Hidden Holocaust*. USA 2008. R: Peter Hankoff (Clark 2015: 156f.). 7. *Shoah Par Balles*. FRA 2008. R: Romain Icard. 8. *Die Suche nach Hitlers Volk*. DEU 2015. R: Peter Hartl/Christian Frey.

Reinhard Wieners Film unterliegt also seit mehr als sechzig Jahren Prozessen der Rekontextualisierung und Aneignung in dokumentarischen Kontexten, die zwei weitere Beobachtungsebenen in Bezug auf seine kulturellen Funktionalisierungen eröffnen. Einerseits hat Reinhard Wiener seinen Film in den von ihm produzierten Interview-Epitexten selbst gerahmt. Mit seiner Positionierung der Aufnahmen als zufällig sowie der Artikulation seiner politischen Haltung hat er den Film damit entgegen der Ideologie der Nationalsozialist:innen positioniert und politisiert. Andererseits gehen mit den medialen Aneignungen, die ich nachgezeichnet habe, nicht nur Veränderungen der Form des Films als Amateur- und Archivfilm sowie Beweisdokument und somit Anschlüsse in benachbarte Diskurse wie den Rechts- oder Dokumentardiskurs einher. Deutlich geworden sollte auch sein, dass sich die Aneignungen mitunter über die Deutungshoheit Wieners und damit des Textes selbst hinwegsetzen, ihn unterschiedlich politisch, ideo-logisch, räumlich und zeitlich positionieren und sich anhand dessen Verschiebungen im Verhältnis von Text und Paratexten beobachten lassen. Nichtsdestotrotz bedingen die Authentizität des Films sowie Wieners Positionierung des Materials als zufällig seine Verwendbarkeit unter den Bedingungen öffentlicher Diskurse. Der Film stellt damit, wie ich bereits in meinen einleitenden Bemerkungen erwähnt habe, eine Aporie in der Shoah-Forschung und insbesondere im Kontext der Debatte um die Understellbarkeit der Shoah dar. Er zeugt von der Angewiesenheit auf Beweise, obgleich die in ihm enthaltene Gewalt in anderen Kontexten tabuisiert würde. Im Folgenden werde ich ausschnitthaft auf relevante Aspekte in der Debatte um die Understellbarkeit der Shoah durch Bilder eingehen, um die paradoxe Stelle zu illustrieren, die der Film gleichzeitig *im Kern* und *am Rand* der Debatte besetzt.

## Zum Status dokumentarischer Bilder in der Debatte um die Understellbarkeit der Shoah

In Bezug auf die Situierung von Reinhard Wieners Film im Diskurs um die Understellbarkeit der Shoah ist zunächst festzuhalten, dass ich diese als widersprüchlich verstehe. Trotz seines seltenen Status als dokumentarisches Bewegtbilddokument<sup>14</sup> der Gewalt der Shoah, das in einem Diskurs rangiert, der hauptsächlich anhand von Fotografien erschlossen worden ist, und das seit mehr als sechzig Jahren öffentlich bekannt ist und zudem den von mir dargestellten Rekontextualisierungen unterliegt, wird der Film als zeitgeschichtliches Dokument sowohl in der wissenschaftlichen Beschäftigung als auch im Kontext der Debatte um die Understellbarkeit der Shoah vergleichsweise selten erwähnt. Diese Beobachtung erscheint in gewisser Hinsicht als symptomatisch, denn Reifarths und Schmidt-Linsenhoff stellen eine »Berührungsscheu« (1983: 58) gegenüber dokumentarischen Bilderzeugnissen der Front fest, einen Umgang mit ihnen, der gekennzeichnet sei von einem

<sup>14</sup> Seine Einzigartigkeit speist sich unter anderem aus der damals medientechnischen Seltenheit von Reinhard Wieners Ciné Kodak 8 Filmkamera gegenüber deutlich verbreiteteren Fotokameras, die viele Soldaten besaßen und anhand derer sie ermutigt wurden, Fotografien ihrer Erinnerungen im Krieg aufzunehmen (Guerin 2012: 40).