

der Ökonomisierung, innerhalb derer private Medienhändler Archivdokumente monopolisieren und damit nicht nur Zugangs- und Verwendungsmöglichkeiten zu und von Archivdokumenten verändern, sondern sie insbesondere in diesem Fall auch politischen Aneignungsprozessen unterziehen. Das von Genette postulierte hierarchische Verhältnis von Text und Paratext erscheint damit an diesem Punkt der kulturanalytischen Beschäftigung mit dem Wiener-Film verkehrt zu sein, weil ich durch die vorangegangenen Beobachtungen zeigen konnte, inwiefern der Film nun in den Dienst nachträglich produzierter Paratexte gestellt worden ist. Darin liegt nicht zuletzt aufgrund seiner Komodifizierung und politischen Rahmungen eine Gefahr, denn, wie Knoch insgesamt in Bezug auf Bildmedien bemerkt, die die Gewalttaten der Shoah zeigen: »Mit weiteren Informationen, die an das Bild herangetragen werden, wird die Ursprungssituation des Bildes bereits von der Gegenwart des Interpreten überformt.« (2004: 171)

Fazit

Die damit einhergehenden Problematiken beschreiben Johanna Laub und Amrita Biswas treffend:

[...] if images and sounds are considered entry points to an understanding of the past, this needs to come with a historiographical interrogation of their context, aesthetics, and politics. Especially the understanding of filmed images as ›traces of the past‹ can become counterproductive to this endeavor, when indexicality is conflated with automatic truth-value and representation is taken as a transparent window onto the past. [...] the affective dimension of seemingly experiencing the past as quite literally reanimated presence must not short-circuit the necessary labor of interpretation. (Laub/Biswas 2021: 14)

Das Verhältnis von Bild und Paratext muss dazu dienen, die wirkungsästhetische Authentizität der Bilder und die in ihnen enthaltenen Absichten zu hinterfragen. Ein mit Gérard Genette eng geführter Paratextbegriff war dazu hilfreich, insofern sich die Interpretation hier auf mediale Umgebungen bezog, in denen die Deutungshoheit des Autor-Produzenten des Films, Reinhard Wiener, in zahlreichen Rekontextualisierungen und Aneignungen infrage gestellt und überschrieben worden ist. Zuletzt habe ich dabei auf die Ökonomisierung des Films hingewiesen, die im Übrigen mit den Überlegungen Trinh T. Minh-has zu den ökonomischen Potenzialen ästhetischer Authentizität (1990/2013: 69) und dem Marktwert authentischer Bilder zusammen zu denken ist. Eine Beobachtung der kulturellen Funktionalisierung zeigt eine deutliche Tendenz der Vernachlässigung der bildästhetischen Merkmale des Films in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Wiener-Film, wohingegen die affizierenden Potenziale der Bilder in den verschiedenen filmischen Rekontextualisierungen überbetont worden sind. Das sich daraus ergebende Spannungsfeld zwischen dem Film als Dokument und seiner Nutzbarkeit in dokumentarischen Kontexten ist auch als Spannungsfeld von und Verhältnis zwischen Text und Paratext(-en) zu verstehen.

Dieses Spannungsfeld lässt sich auch in Bezug auf die aktuelle Situierung des Films im AKH weiterbefragen: Vor allem für die Frage, innerhalb welcher soziotechnischer Zusammenspiele sich die Deutungshoheit über Reinhard Wieners Film situiert, bietet die Arbeit mit dem Paratextkonzept von Genette mehrere Antworten an. Sucht man die Deutungshoheit beim Film selbst als geschichtliches Agens, dessen Gewaltdarstellung als Evidenz gegen die Ideologie dienen soll, der er entspringt, kann dies nur über einen eng geführten Paratextbegriff funktionieren, in dem die Verbindung zwischen Autor:in und Text, »authéntēs« und »authentikós« nicht überschrieben werden kann. Durch das Ableben Reinhard Wieners wären heute vermeintliche weitere durch ihn produzierte Paratexte lediglich durch eine noch intensivere medienarchäologische Spurensuche aufzudecken.

Gleichzeitig fallen in der Person Karl Höffkes die Rollen des lizenzrechtlichen Besitzers, Verlegers, Archonten, Produzenten und Distributors zusammen – also mindestens in der Frage nach dem Zugang zu dem Material und weiteren filmischen Rekontextualisierungen liegt die Entscheidungsgewalt über den Film gegenwärtig bei Höffkes. Innerhalb seiner Rollen wird die Verbindung des Autor-Produzenten Wiener zum Film vermeintlich getrennt, der Film wird in eine ökonomische und in Richtung einer politischen Sphäre entgrenzt, von der Wieners Paratexte ihn explizit fernzuhalten versucht haben.

Eine medienkulturwissenschaftliche Beobachtung dieses Spannungsfeldes kann also nur darin bestehen, durch eine rigorose Interpretation der bildästhetischen Merkmale des Films und eine Beobachtung seiner kulturellen Funktionalisierungen und der damit entstehenden Paratexte beschreibbar zu machen, inwieweit die Paratexte Dritter das Filmdokument von 1941 benutzen, reinterpretieren, ausstellen und bisweilen instrumentalisieren, um selbst zum Verhältnis von Paratext und Bild beizutragen.

Für den größeren Kontext der Betrachtung von Bildern absichtsvoller Tötungen lassen sich daraus zudem weitreichende Implikationen ableiten. Die sowohl ästhetisch als auch paratextuell konstruierte Wirkung einer Authentizität der Bilder lädt diese nicht nur affektiv und emotional auf, sie rekurriert vielmehr auf eine medienkulturelle Wertzuschreibung gegenüber dem Konzept der Authentizität. Wird ein Bild als authentisch wahrgenommen, unterstützt diese Wahrnehmung auch die jeweiligen Aussagen und Wahrheitsansprüche, die die Bilder für sich reklamieren. So konnte ich anhand des Films von Reinhard Wiener zeigen, inwiefern die Konstruktion von Authentizität ihn in diesem Fall zum Beweismittel und archivarischem Dokument hat werden lassen. Solche Transformationsbewegungen haben dabei nicht nur direkte Implikationen auf Situierung und Sichtbarkeit von Bildern absichtsvoller Tötungen. Ihre oft damit einhergehenden neuerlichen Rahmungen innerhalb dokumentarischer Medien steuern dabei auch ein Gefühl der Legitimität innerhalb ihrer Rezeption und darüber hinaus die weitergehende Kommunikation über sie, wie im Folgenden anhand des Begriffs der Anschlusskommunikation zu zeigen sein wird.