

rungsobjekt, dessen kulturelle Funktionalisierung ich zuvor von seiner Produktion bis in die frühen 2010er Jahre vor allem anhand des Dokumentarischen nachvollzogen habe.

Diese von mir vollzogene medienarchäologisch interessierte Rückverfolgung weist Schnittstellen zum Konzept der transtextuellen Erinnerung auf, das Tobias Ebbrecht-Hartmann 2013 eingeführt hat. Er geht anhand der transtextuellen Erinnerung (2013: 123 und 136) davon aus, dass Medien in der Vermittlung zwischen individueller und kultureller Erinnerung eine integrale Rolle spielen, innerhalb derer die Vergangenheit in Form von Geschichtsbildern ein Nachleben führe, »[...] durch das wir uns hindurcharbeiten müssen, um jene Strukturen des historischen Ereignisses freizulegen, die auch heute noch unsere Gegenwart prägen« (2013: 119). Die Freilegung der intertextuellen Strukturen und der damit einhergehenden Be- und Umarbeitung der Bilder fasst er dabei als »Prozess der Auseinandersetzung« (Ebbrecht 2013: 120). Letztlich wird damit die kulturelle Funktionalisierung von Bildern in den Blick genommen, die ich im Folgenden in einem letzten Schritt weiterführen will, indem ich den aktuellen Status des Wiener-Films als Objekt zeitgeschichtlicher Erinnerung im Archiv illustriere, um darauf hinzuweisen, inwiefern seine gegenwärtige Verortung seinen Objektstatus und das bisher skizzierte Verhältnis von Bild und Paratext neu verhandelt.

## Zum Status des Films im Archiv

In Bezug auf den Status des Wiener-Films im Archiv muss zunächst bemerkt werden, dass sich im Rahmen dieses Kapitels Archivbegriffe verschiedener Natur versammeln. Ich habe bereits nachgezeichnet, dass die deutsche Kulturwissenschaft das Archiv insbesondere anhand der Shoah-Forschung als Gedächtnisinstitution (Lepper/Raulff 2016) figuriert hat, um das Archiv metaphorisch als eine kollektiv vorherrschende öffentliche Bilderwelt zu umreißen. An anderer Stelle habe ich selbst den Begriff der »archivalness« als wirkungsästhetische Differenzkategorie<sup>16</sup> eingeführt, die den Bildern bestimmte aufwertende Zuschreibungen auferlegt und in der Praxis vergleichender Bildanalysen sichtbar wird. Im Folgenden wird es um das Archiv als »Institution, Gebäude und Bestand« (Bührer/Lauke 2016: 10) gehen, also um Organisationen, »die der selektiven Sammlung und konservierenden Speicherung von Dokumenten aller Art (nicht nur schriftliche, sondern auch Bild- und Tondokumente) dienen« (Wirth 2005: 17). Im »Sinne der deutschen Archivgesetze [sind] lediglich die *staatlichen Archive*« (Kaiser 2016: 107; Herv. i. Orig.) als solche anerkannt, was in erster Linie darauf hinweist, dass die Arbeit staatlicher Archive von spezifischen Archivgesetzen reguliert wird, die wiederum Normen in Bezug auf Speicherung, Verwertung und Zugänglichkeit der im Archiv befindlichen Materialien setzen. Diese Annäherung aus rechtlicher Perspektive verweist jedoch bereits auf ihre eigenen Limitationen: Nicht nur die Präsenz von Archiven privater Träger:innen übersteigt die Reichweite der archivgesetzlichen Regulation hin

16 Neben dem von Jaimie Baron theoretisierten Konzept des »archive effect«, auf das ich bereits hingewiesen habe, wären noch Catherine Russells Konzept der »archiveology« sowie Tobias Ebbrecht-Hartmanns Arbeit zum »cinematic archive« zu nennen, auf die ich hier nicht weiter eingehen kann (Russell 2018; Ebbrecht-Hartmann 2015a; Ebbrecht-Hartmann 2015b).

ins Privatrecht (ebd.). Auch die Implikationen und Zirkulationslogiken des Digitalen bezeugen die begrenzte Wirkmacht des Rechtsdiskurses, da digitale und digitalisierte Bilder die Rahmung der Archive oft spielend übersteigen:

The entry into the archive is often not the end of their circulation; they continue to exist outside of it and also often leave the archive in the form of (digital) copies, only to re-enter it as part of a new film production, thereby building up layers of remediation within and beyond the archive. (Biswas/Laub 2021: 17)

Die Frage danach, wie sich ein Archiv heute konstituiert, lässt so mitunter disparate Antworten zu. Nicht zuletzt aufgrund unterschiedlicher Responenzen aus Archivistik und Kulturwissenschaft, denen attestiert worden ist, selten in fruchtbaren Austausch getreten zu sein (Schenk 2014: 20) stellt der Archivar Dietmar Schenk fest, dass es dem Archivbegriff an Randschärfe fehle (2014: 14). Aus kulturwissenschaftlicher Perspektive wird diese Kritik durch die Forderung verstärkt, in der Beschäftigung mit dem Archiv mehr Aufmerksamkeit darauf zu verwenden, wie spezifische Archive operieren (Biswas/Laub 2021: 15).

Genau dieser Forderung will ich im Folgenden nachkommen: Ausgehend von einer kurzen Skizze der Aufgaben und Funktionen staatlicher Archive anhand der Arbeit des Bundesarchivs will ich anhand der Überlegungen von Jacques Derrida aufzeigen, dass und wie der Wiener-Film gegenwärtig in einem privaten Archiv gespeichert und genutzt wird. Derridas machtkritische Interventionen in den Archivbegriff dienen dabei dazu, herauszustellen, inwieweit der Wiener-Film gegenwärtig in seinem Status als digitales Archivale vor allem anhand seiner ökonomischen Verwertbarkeit gemessen und positioniert wird. Dabei steht hier, anders als in vielen staatlichen Archiven, nicht die Sicherung, Provenienzforschung oder Zugänglichkeit des Films im Vordergrund, sondern vielmehr seine Operationalisierbarkeit, Teilbarkeit sowie seine Fähigkeit, in paratextuellen Rahmungen rekontextualisierbar zu sein. Hier wird also eine Diversifizierung des Archivs als Organisationseinheit zu zeigen sein, das neben seiner Form als Institution, Gebäude und Bestand somit auch maßgeblich von Praktiken konstituiert wird, »auf dem niemals ganz kalkulierbaren Tun und Lassen von Menschen« (Schenk 2014: 65).

Ich habe bereits dargelegt, dass die originale 8mm-Version des Films von Reinhard Wiener 1974 an das Archiv Yad Vashem übergeben wurde. Zusätzlich dazu befindet sich eine 16mm-Version im Bundesarchiv in Berlin, die vom Originalfilm kopiert worden ist. Das USHMM wiederum erwarb 1991 eine Kopie des Bundesarchivs (Ebbrecht-Hartmann 2016: 525). Diese Tausch- und Erwerbsbewegungen staatlicher Archive weisen auf besondere Eigentumsverhältnisse hin, die Gegenstand nationaler und föderaler Archivgesetze sind und dazu führen können, dass ein Archivdokument in einem Land als öffentliches Eigentum betrachtet wird, im nächsten jedoch die Nutzung von Rechteinhaber:innen monetär reguliert wird (Struk 2004: 15). Vor allem bezogen auf die offiziellen und privaten Bilderzeugnisse des Nationalsozialismus stellt sich die traditionell vorherrschende Form der Anschaffung solcher Archivdokumente als die eines Tausches oder der Übergabe dar, da staatliche Archive aufgrund ihrer institutionellen Logik den Anschein einer Ökonomisierung des Materials vermeiden. Allan Sekula bemerkt dazu: »[...] the general

condition of archives involves the subordination of use to the logic of exchange.« (1989: 116, zit. n. Keilbach 2008: 36)

In Bezug auf die Vorgehensweise des Bundesarchivs lässt sich sagen, dass die eigens formulierten Aufgabenschwerpunkte im Bereich Filmarchiv vor allem in »der möglichst vollständigen Sammlung, archivarischen Sicherung und Bereitstellung der deutschen Filmproduktion [liegen], unabhängig davon, ob ein Film bei einem privaten Produzenten oder in einer Institution entstanden ist« (Koppe 2011: 91). Das Filmarchiv gliedert sich in vier Fachreferate, deren Hauptaufgaben in allgemeiner Verwaltung des Archivs, Filmbenutzungsbetreuung, Zugang, Bewertung und Erschließung von Filmen sowie Filmrestauration und -konservierung liegen (ebd.). Ergänzt werden muss, dass das Bundesarchiv bis 2019 »über mehrere Jahrzehnte eine rein analoge Sicherungsstrategie« (Boelens/Förstner/Hänger 2024: 56) verfolgte, in deren Kontext über mehrere analoge Kopierwerke und Rahmenverträge mit externen Dienstleistern unter immensem Aufwand Sicherungskopierung betrieben wurde. Lange wurde diese Entscheidung mit den hohen Kosten digitaler Langzeitsicherung und fehlenden Erfahrungswerten begründet (Koppe 2011: 99), bis der zunehmende Bedarf der Wartung in den Kopierwerken, die chemischen Verfallserscheinungen der materiellen Cellulosebasis der Filme sowie das steigende Volumen der Nachfrage nach digitalen Sichtungskopien die archivtechnischen Bedenken gegenüber der Digitalisierung ökonomisch unhaltbar machten (Boelens/Förstner/Hänger 2024: 56f.). Dementsprechend lässt sich sagen, dass der Fachbereich der Filmrestauration und -konservierung im Selbstverständnis des Bundesfilmarchivs eine deutlich zentralere Rolle einnimmt als beispielsweise der Bereich der Erschließung von Filmen, der lediglich einen Teil der deutschen Filmproduktion gesichert hat (Koppe 2011: 91). Dies kann insbesondere historisch durch »fehlende[...] bzw. nicht durchgehende[...] staatliche Regelungen zur Filmhinterlegung« (Koppe 2011: 92) erklärt werden, darüber hinaus jedoch auch durch die Angewiesenheit des Archivs auf amtliche Übergaben und die freiwillige Hinterlegung von Filmen als Depositum oder Schenkung (Bundesarchiv 2024).

Gleichzeitig haben bereits Paul Klimpel und Judith Keilbach insbesondere in Bezug auf die Bilderzeugnisse des Nationalsozialismus auf den Einfluss von privaten Sammlern (Klimpel 2016: 163) und Bildagenturen (Keilbach 2008: 36) auf die archivarische Praxis hingewiesen und deuten damit eine Dynamik an, die sich auch in Bezug auf den Wiener-Film fort schreibt. Zu bemerken ist dabei die bereits eingangs erwähnte grundlegende rechtliche Unterschiedlichkeit von staatlichen Archiven und privaten Agenturen:

Archive privater Träger fallen dagegen nicht unter die Archivgesetze, sondern unter die Regeln des Privatrechts. Mehrere Bestrebungen seit der Weimarer Republik, den staatlichen Archivverwaltungen durch ein Archivalienschutzgesetz ein generelles Aufsichtsrecht auch über private Archive zuzuweisen, scheiterten (Reimann 2003). (Kaiser 2016: 107)

Der Film Reinhard Wieners befindet sich aktuell im Besitz des deutschen Medienhändlers und Verlegers Karl Höffkes, der ihn 2015 von der Familie Reinhard Wieners erwarb

(Alt 2016: 13)<sup>17</sup>, wodurch sich durch eine aktive Akquisestrategie bereits ein erster Unterschied zum Vorgehen des Bundesarchivs zeigt. Höffkes sammelt seit den 1980er Jahren private Filme und Fotografien aus den Jahren 1914–1946 (Ruzas 2009: 99) und inszeniert sich selbst öffentlich als »Schatzsucher« (*Galileo History Now: Der Filmsammler* 2010), als »Pirat« (Wölke 2009), der »auf Flohmärkten, in Nachlässen, und mit Hilfe von Mittelsleuten Bilder der Vergangenheit« (Ruzas 2009: 99) sammle. In den seltenen Fällen, in denen Höffkes Erwähnung findet, wird er innerhalb der deutschen Medienlandschaft als »Geschichte-Händler« (ebd.) oder »Bildersammler« (Wölke 2009) bezeichnet. Laut eigener Aussage befinden sich in seinem Archiv mit dem Sammelschwerpunkt privat gedrehter Filme aus den Jahren 1900 bis 1945 »rund 2400 Stunden Filmmaterial, davon 200 Stunden in Farbe, über 1000 Interviews mit Zeitzeugen und Tausende von Farbfotos« (Höffkes 2022a). Zudem betont Höffkes selbst den Umfang und die Relevanz seines Archivs: »Auch wenn es vermessen klingt – es gibt kaum eine TV-Produktion über die Zeit vor 1945, in der nicht irgendwas von mir drin ist.« (Ruzas 2009: 99) Die Selbsteinschätzung Höffkes lässt sich durch einen Blick auf die Forschungslage validieren: Ein jüngst erschienener umfassender Beitrag zu Filmdokumenten der Shoah bezieht seine Beiträge aus dem Bundesarchiv, dem Gosfilmofond of Russia, dem Nationalarchiv der Vereinigten Staaten (NARA), dem Archiv des United States Holocaust Memorial Museum, dem Archiv Yad Vashem und aus dem Archiv Karl Höffkes (AKH) (Schmidt/Zöller 2022). Zum Vergleich: Im Band enthalten sind 45 Abbildungen, deren Lizenzrecht bei Höffkes liegt – 36 liegen beim Bundesarchiv. Das AKH besitzt in Bezug auf private Bilderzeugnisse der Zeit des Nationalsozialismus sowohl für die dokumentarische Praxis als auch in Bezug auf die Forschung eine ähnliche Relevanz wie die nationalen Filmarchive der Vereinigten Staaten, Deutschlands und die auf die Shoah spezialisierten Museen und Archive des USHMM und von Yad Vashem.

Daran erscheinen insbesondere drei Aspekte bemerkenswert, die ich im Folgenden in Bezug auf den Film von Reinhard Wiener unter Hinzunahme einiger Überlegungen Derridas näher beleuchten möchte. Erstens ist das AKH durch ökonomische Tendenzen geprägt (Höffkes 2015b), die den Film Reinhard Wieners aus seinem Status als Beweisdokument in ein ökonomisches Objekt transformieren. Zweitens geht in Bezug auf die Positionalität von Karl Höffkes mit diesen Ökonomisierungstendenzen ein Zusammenfall verschiedener Rollen einher. Neben seiner Rolle als Archivar, die Höffkes selbst auch als »film archaeologist« (Karl Hoeffkes – Holocaust Archival Footage as a Historical Source 2016) bezeichnet, agiert er ebenfalls als Verleger, Autor, Distributor und Produzent von Sachbüchern und Dokumentarfilmen, die seine eigenen Archivquellen nutzen.

Drittens, und diesem Umstand möchte ich mich zunächst widmen, ist Karl Höffkes Vergangenheit geprägt von einer Nähe zu und Partizipation in politisch rechten Kontexten, von denen er sich im Jahr 2010 öffentlich distanzierte:

17 Alt schreibt hier, dass Höffkes den Filmnachlass Wieners »erwarb«, in einem späteren Aufsatz schreibt er, Höffkes sei der Nachlass von der Familie »zur kommerziellen Auswertung überlassen worden«; Höffkes selbst schreibt auf seiner Website, den Nachlass »übernommen« zu haben (Alt 2018: 35; Höffkes 2015a).

Ich denke, wenn man jung ist und seinen Weg sucht, dann hat man auch das Recht, falsche Wege zu gehen und Irrwege zu gehen. Ich glaube, durch das was ich tue, dass ich eben diese Privatfilme finde, die die Diktatur des Dritten Reiches ganz ungeschminkt und eben anders als die Wochenschaun es tun, darstellt [sic!], leiste ich meinen Beitrag zur Demokratie. (*Galileo History Now: Der Filmsammler* 2010, 00:06:47)

Jahrelang betätigte er sich jedoch zuvor im Bund heimattreuer Jugend (BHJ) (Gress/Jaschke/Schönekeas 1990: 325) und veröffentlichte 1982 und 1983 die Titel *Träumer, Streiter, Bürgerschreck. Aus der Geschichte der deutschen Jugendbewegung* und *Albert Leo Schlageter. Freiheit, du ruheloser Freund* im Arndt-Verlag, der in den Jahresberichten des Bundesamtes für Verfassungsschutz in den Jahren 2009 bis 2012 für seine Nähe zum rechtsextremistischen Spektrum und die in seinen Veröffentlichungen teilweise zum Ausdruck gebrachte Bewunderung für das NS-Regime Erwähnung findet (Bundesministerium des Innern 2012: 130). 1985 gründete Höffkes gemeinsam mit dem langjährigen NPD-Mitglied Siegfried Bubbles den Verlag Bubbles und Höffkes – die Zusammenarbeit im Verlag wurde zwar bereits 1986 aufgelöst (Gress/Jaschke/Schönekeas 1990: 325), Höffkes war jedoch von 1984 bis 1987 in der von Bubbles gegründeten nationalrevolutionären Zeitschrift *Wir selbst* Redaktionsmitglied und Mitverleger (Assheuer/Sarkowicz 1992: 76). Zudem war er

vom März 1983 bis zum September 1984 [...] Beisitzer im Vorstand der rechtsextremistischen »Gesellschaft für freie Publizistik«, aus der er durch Rücktritt ausschied. In dem rechtsextremistischen Monatsmagazin »Nation Europa« veröffentlichte Höffkes bis 1983 zahlreiche Artikel, womit er bei seinem Eintritt in die »Wir selbst«-Mannschaft schlagartig aufhörte. (Feit 1987: 77)

Darüber hinaus erschienen zwischen 1983 und 1988 drei weitere von Höffkes verfasste Titel (Höffkes 1983; Höffkes 1986; Höffkes 1988) im Grabert-Verlag, der 2005 in der *Zeitschrift der Gewerkschaft der Polizei* als »Standard-Verlag der Holocaustleugner und derer, die die Geschichte der NS-Zeit umschreiben möchten« (Braun 2005: 10), bezeichnet wird. Nach der Auflösung von Bubbles und Höffkes im Jahr 1986 wurde der Verlag unter neuer Partnerschaft in Heitz & Höffkes umbenannt (Jäger 1988: 78). Der Verlag publizierte unter anderem Bücher von Armin Mohler, Hermann Giesler und Adolf von Thadden sowie beispielsweise den Titel *Es war nicht Hitlers Krieg* von Max Klüver (1993; Mohler 1990; Giesler/Giesler 1988; Von Thadden 1993). Das Verlagssortiment wird als rechtsextrem und revisionistisch eingestuft. Die von Höffkes bereits zu Beginn der 1980er Jahre initiierte Sammelstätigkeit privater Filme und Fotografien aus der Zeit des Nationalsozialismus führte 1996 zur Gründung der Polar Film + Medien GmbH sowie 2003 zur Gründung der AKH (Höffkes 2022b)<sup>18</sup>, die historische Dokumentarfilmproduktionen der Polar Film + Medien GmbH mit Material beliefert (Hoppe 2021: 312).

1999 konnten Höffkes Kontakte mit dem britischen Geschichtsrevisionisten und Shoa-Leugner David Irving sowie Bela Ewald Althans, einer ehemals leitenden Figur der

18 Die Buchveröffentlichungen in genannten Verlagen sind hier vermerkt, Höffkes Mitarbeit in rechtsextremen Verlagskontexten in den 1980er und 1990er Jahren jedoch nicht.

deutschen Neonaziszene, nachgewiesen werden, wie ein Tagebucheintrag Irvings vom 8. Juni 1990 zeigt:

Diary entry, 8 June 1990. ›Meanwhile last night and this morning I had t[y]ped suggested questions for Althans to fire at me on Roosevelt, Churchill, Hitler, Stalin etc....recorded six hour long or 90 minute tapes, for which Höffkes, as per [c]ontract to be sent to me, will pay me DM3,000. They will be marketed in a book form by Höffkes. I am most impressed by his professionalism‹. (Funke 1999)

2012 nahm Höffkes an einer Gruppenreise nach Iran teil, in deren Kontext die Reisegruppe zu einer Privataudienz mit dem ehemaligen iranischen Präsidenten Mahmud Achmadinedschad empfangen wurde. Die Reise, die in Karl Höffkes Pressemappe lediglich als Drehreise bezeichnet wird, ist unter anderem vor dem Hintergrund Achmadineschads wiederholter Leugnung der Shoah und der Zusammensetzung der Gruppe öffentlich kritisiert worden:

Die Reise ist insofern einzigartig, als sie eine Kooperation deutscher schiitischer Islamisten mit Rechtsextremisten dokumentiert. Als Mitreisende nennt Özoguz ›16 Individualisten‹, darunter seine Ehefrau und Forumsbetreiberin Fatima Özoguz, der Verschwörungstheoretiker Gerhard Wisniewski, der Antizionist Elias Davidsson, der Geschichtsrevisionist Karl Höffkes und Jürgen Elsässer, der früher beim Kommunistischen Bund (KB) war und inzwischen Positionen aus dem rechtsextremistischen Spektrum vertritt. (Faessler 2014: 92)<sup>19</sup>

Bereits 2010 hatte das Landgericht Berlin eine von Karl Höffkes eingereichte Unterlassungsklage gegen den Bund der Antifaschistinnen und Antifaschisten (VVN BdA e.V.) abgelehnt, in der er unter anderem gefordert hatte, dass der Verein es unterlasse, Höffkes als Rechtsextremisten zu bezeichnen und seinem Unternehmen die Förderung der Bildungsarbeit der rechtsextremen Szene zu unterstellen (Landgericht Berlin 2010). Seit ca. 2012 ist beobachtbar, dass Höffkes politische Positionierungen in der Öffentlichkeit vermeidet und sich hauptsächlich auf die Ausweitung seines Archivs zu konzentrieren scheint. Heute wirbt die Website des AKH mit einem Kooperationsvertrag mit dem USHMM und unterstützt laut eigener Aussage die Forschungsarbeit der Gedenkstätte Yad Vashem (Höffkes 2022a).

Selbst wenn man die vergangenen politischen Kontroversen der Person Höffkes in der Betrachtung seines Archivs außer Acht lassen wollen sollte, wird man mit einem radikalen Sammelschwerpunkt konfrontiert, der sich für Privataufnahmen aus der Zeit des Nationalsozialismus interessiert. Die Sammlung rangiert dabei von häuslichen Amateuraufnahmen, bisher unbekannten Darstellungen hochrangiger Nationalsozialist:innen und seltenen Aufnahmen der Gewalt des Dritten Reiches. Die Sammlung nimmt jedoch nicht die Stimmen der Überlebenden der Shoah in den Blick, sondern zwangsläufig immer die Stimmen und Perspektiven der Täter:innen und der Umstehenden. Höffkes wurde dabei für seine Publikationen bisweilen eine apologetische Zielsetzung attestiert (Orlow 2010: XIII; Langanke 1996: 274). Ich selbst lese im Vorwort seines jüngsten Titels

19 Zur Kritik an der Reise siehe auch Nonnenmann 2012; Spiegel Online 2012.

*Ich traf Hitler* (Giebel 2020) aus dem Jahr 2020 mindestens eine ausgeprägte Aneignung der Tradition der Oral History (Giebel 2020: 2f.), die Zeitzeug:innenperspektiven auf Adolf Hitler in den Vordergrund stellt und ihn damit zum Hauptthema einer Form der Geschichtserzählung macht, die im Rahmen der Shoah-Forschung traditionell die Stimmen und Perspektiven der Überlebenden der Shoah privilegiert hat und darüber hinaus die Perspektiven marginalisierter Gruppen hervorhebt. Höffkes schreibt hier über Adolf Hitler:

Auffallend ist der Widerspruch zwischen dem durch Teile der Geschichtswissenschaft vermittelten Bild Hitlers und den Charakterisierungen der in seiner Umgebung lebenden Menschen. Fast alle schildern ihn als freundlich, fleißig, charmant und besorgt. Keine Spur von einem teppichbeißenden Psychopathen. Der Alltag Hitlers war offenbar von erschreckender Normalität und Banalität. (Giebel 2020: 5)

2016 erscheint in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* unter dem Titel »Was ist das Gedächtnis einer Nation?« ein Feuilleton-Artikel des Historikers Dirk Alt, der zeitgeschichtliche Dokumente wie den Film Reinhard Wieners zum »nationalen Filmerbe« zählt und den Erwerb des Films durch Höffkes nachzeichnet:

Es dauerte bis zum Jahr 2015, bis Karl Höffkes, ein kommerzieller Sammler zeitgeschichtlicher Filmaufnahmen, den gesamten filmischen Nachlass Reinhard Wieners, für den sich bis dahin niemand interessiert zu haben scheint, von der Familie erwarb. Durch private Initiative wurden damit zum einen das (wenn auch schlecht erhaltene) Acht-Millimeter-Umkehr-Original des *Libau*-Films und zum anderen der komplette Kontext, das heißt die weiteren, bislang ungezeigten Erinnerungsfilme Wieners sichergestellt. In der Holocaust-Gedenkstätte Yad Vashem zeigte Höffkes im September 2016 die erste 2K-Digitalisierung des *Libau*-Films, die aufgrund erhöhter Bildschärfe weitere Anhaltspunkte für die Identifizierung von Tätern und Opfern bietet. So erfreulich dies ist – wäre allerdings nicht die dauerhafte Sicherung und Verfügbarmachung eines zeitgeschichtlich so bedeutenden Filmnachlasses zweifellos Aufgabe des Bundes gewesen? (Alt 2016: 13)

In Alts Artikel wird nicht erwähnt, dass er selbst nicht nur mehrere Interviews mit Höffkes geführt und Artikel über die Arbeit des Archivars veröffentlicht hat (Höffkes 2017; Alt 2015), sondern auch im Blog des Archivs AKH selbst als Autor mehrerer Beiträge auftaucht (Alt 2022) und auf einem Produktionsfoto zur Dokumentation *Pech auf Skiern, Glück auf Schienen – Die Filmschätze des Walther Bever-Mohr* (2012) zu sehen ist, bei der Alt selbst Regie führte und die von der Polar Film + Medien GmbH produziert wurde.

Ebenso wenig thematisiert der Artikel, dass Dirk Alt seit 2020 als Gastautor für die neurechte Zeitschrift *Sezession* tätig ist (Alt 2021; Alt 2020a; Alt 2020b; Alt 2020c) und im selben Jahr im Rahmen der Sommerakademie des Instituts für Staatspolitik (IfS) unter dem Titel »Angriff auf die Substanz« zu einem so genannten »neuen Ikonoklasmus«



(Institut für Staatspolitik 2020) referiert hat.<sup>20</sup> Dieser werde laut Alt von der Black Lives Matter-Bewegung praktiziert. In einem 2020 unter gleichnamigem Titel erschienen Aufsatz in der *Sezession* vergleicht Alt den Abbau von Kolonialdenkmälern in Europa mit der Zerstörung antiker Kulturdenkmäler durch den »Islamischen Staat« im Irak und in Syrien. Der Vergleich entfalte sich laut Alt als »Angriff auf die Identität [...], der sich nur dort [JW: in Europa] ein zivilisierteres Gesicht gibt, wo er, unter dem Druck des Pöbels oder in vorauseilendem Gehorsam, behördlich durchgeführt wird« (2020d: 5).

Ich schildere diese politischen Kontroversen, Selbstpositionierungen und personellen Verwebungen in einer solchen Ausführlichkeit, weil der Erwerb des Wiener-Films durch Karl Höffkes ein Symptom einer jüngeren Dynamik der Privatisierung und Kommerzialisierung archivarischer Arbeit darstellt, die ich im Verlauf dieses Kapitels bereits skizziert habe und die auch Dirk Alt, wenn auch aus einer, in seiner Sprache erkennbar, anderen Positionalität als meiner eigenen, nachzeichnet:

Die Geschichtswissenschaft hat das historische Bewegtbilderbe einerseits den Archiven und Sammlern, andererseits der History-Branche überlassen. Eine Folge davon besteht in der Vernachlässigung dieses Erbes bei der dringlichen konservatorischen Sicherung, die seit 2013 auch öffentlich diskutiert wird, eine andere im massenhaften, von quellenkritischer Überprüfung losgekoppelten Auftreten vagabundierender Bilder die weniger nach ihrer historischen Signifikanz als nach ihrem Marktwert gehandelt werden. Mit vollzogener Digitalisierung steigen die Manipulier- und die Fälschbarkeit historischer Filmdokumente nahezu unkontrollierbar an. Darum ist nicht nur ihre inhaltliche Bewertung und die Kontextanalyse von besonderer Bedeutung, sondern auch die Lokalisierung von Ausgangsmaterialien, also der filmischen Originale, und, im zweiten Schritt, deren längstmöglicher physischer Erhalt. (Alt 2018: 42)

Zeitgeschichtliche Bewegtbilddokumente wie der Wiener-Film seien laut Alt Archiven, Sammlern und der History-TV-Branche überlassen worden und werden heute mehr nach ihrem Marktwert gehandelt, als nach ihrer historischen Signifikanz. Ausgelassen wird hier, dass das AKH sich in genau diesem Bild eines ökonomischen Archivsystems befindet und zeitgeschichtliche Dokumente mindestens durch die politische Vergangenheit des Archivars Karl Höffkes in eine Nähe zu politisch rechten Diskursen bringt, die ihre Aussagefunktion rekontextualisieren. Auch deutlich wird, dass sich mit dem Erwerb des Wiener-Films durch Höffkes eine Verlagerung der auktorialen Deutungs-hoheit des Textes im Sinne Genettes ereignet und von Höffkes produzierte Paratexte zum Text hinzukommen, die die Absicht Wieners, den Film gerade entgegen dem nationalsozialistischen Gedanken zu politisieren, verkomplizieren.

Zudem muss die Frage der zukünftigen und aktuellen Zugänglichkeit des Archivs aufgeworfen werden, in der sowohl die von mir skizzierte politische Ausrichtung des Archivars Höffkes als auch die ökonomische Natur des AKH zusammenlaufen. Während Höffkes seine Arbeit als einen Auftrag zur Aufarbeitung der Zeitgeschichte positioniert und es somit dem Bildungsauftrag staatlicher Archive ähnlicher »präziser Konzepte zum

20 Im Oktober 2021 wurde das IfS durch Landesverfassungsschutz Sachsen-Anhalt als »gesichert rechtsextreme Gruppierung« eingestuft (Spiegel Online 2021) und hat sich im Jahr 2024 aufgelöst (Litschko 2024).



Umgang mit den politischen, rechtlichen, sozialen und hermeneutischen Bedingungen von ›accessibility‹ (Lepper/Raulff 2016: 7) bedürfte, soll im Folgenden skizziert werden, dass in der Frage der Zugänglichkeit im Fall des AKH vielmehr Archivpolitiken und ökonomische Überlegungen zusammenlaufen, die wiederum im Fall des Wiener-Films auch zu einer Aneignung der Deutungshoheit über den Film führen.

Diese Dynamiken werden in einem ersten Schritt durch einen Rückgriff auf Derridas Figur des ›Archonten‹ und sein Prinzip der ›Konsignation‹ deutlich. Derrida bezieht sich in seinen Thesen zum Archiv im Rückgriff auf Freud auf die Verbindungen zwischen Archiven und der Struktur menschlicher Erinnerung (1997: 63f.). Deutlich häufiger werden jedoch seine einleitenden Bemerkungen zur Etymologie des Archivbegriffs in der antiken Polis zitiert. Aus diesen Bemerkungen entspringt die Bezeichnung des Archonten, als welcher Karl Höffkes auch begreifbar ist, weil er als Bewahrer offizieller Dokumente agiert: »Sie [JW: die Archonten] stellen nicht nur die physische Sicherheit des Depots und des Trägers sicher. Man erkennt ihnen auch das Recht und die Kompetenz der Auslegung zu. Sie haben die Macht, die Archive zu interpretieren« (Derrida 1997: 11). Zudem sichern sie »die physischen und interpretativen Zugangsmöglichkeiten« (Wirth 2005: 22) zum Archiv unter dem Prinzip der Konsignation:

Unter *Konsignation* verstehen wir nicht nur im geläufigen Sinne des Wortes die Tatsache, daß ein Wohnort zugewiesen wird, oder daß etwas zur Aufbewahrung an einem Ort oder auf einem Träger anvertraut wird, sondern hier verstehen wir darunter den Akt des Konsignierens im Versammeln der Zeichen. [...] Die Konsignation strebt an, ein einziges Korpus zu einem System oder zu einer Synchronie zusammenzufügen, in dem alle Elemente die Einheit einer idealen Konfiguration bilden. [...] Das archontische Prinzip des Archivs ist auch ein Prinzip der Konsignation, das heißt der Versammlung. (Derrida 1997: 13; Herv. i. Orig.)

Uwe Wirth stellt dazu fest, dass »das Archivieren [damit] als parergonale Rahmungstechnik beschrieben [wird], die ›von einem bestimmten Außen her, im Inneren des Verfahrens mit[wirkt]‹ (Derrida 1978/1992, 74). [...] Dies mündet in die These, die Archivierung bringe ›das Ereignis in gleichem Maße hervor, wie sie es aufzeichnet‹ [...]« (2005: 23). Die Hervorbringung des Ereignisses über die archivarische Rahmung unter dem Prinzip der Konsignation weist dabei Verbindungslinien zum hier aufgerufenen Paratextverständnis auf. Verfolgt ein Archiv einen bestimmten Sammlungsschwerpunkt und versammelt in diesem spezifische Medienartefakte sowie rahmende Paratexte, stützen diese Inhalte des Archivs nicht nur übergeordnete Setzungen des Sammelschwerpunkts dadurch, dass sie sich gegenseitig ergänzen. Vielmehr legitimiert die übergeordnete Rahmungstechnik des Archivs damit auch die Verortung innerhalb ihrer institutionell geschützten Sphäre, in der beträchtliche Ressourcen in die Verwahrung und Sichtbarmachung von Bildern investiert werden. In diesem Sinne lässt sich Genettes Argument verstehen, dass Paratexte (und die durch sie produzierten Rahmungen) die Konsumption eines Textes in einer Öffentlichkeit ermöglichen.

Über diese Verbindungslinie hinaus entspringen aus Derridas Überlegungen jedoch weitere Interpretationsperspektiven. Zunächst lässt sich in Bezug auf das AKH die Frage nach dem Zugang zum Archiv aufgreifen, die sich laut meiner eigenen Erfahrung im

Rahmen der Recherche zu diesen Seiten an ökonomischen Gesichtspunkten orientiert. Ich nahm im Kontext der Recherchearbeit zu diesem Kapitel zwischen März 2022 und September 2022 mehrere Male Kontakt zu Karl Höffkes auf, der selbst als einziger offizieller Ansprechpartner des AKH fungiert. Telefonisch schilderte Höffkes im April 2022 nach einer ersten unbeantworteten schriftlichen Kontaktanfrage im März, er sei aufgrund der Betreuung zahlreicher Dokumentarfilmprojekte und der anstehenden Sichtung und des Ankaufs von Archivmaterial in Süddeutschland<sup>21</sup> ausgelastet und erbat sich zwei bis drei Wochen Bearbeitungszeit für meine Anfrage. Nach mehreren weiteren schriftlichen und telefonischen Anfragen bis September 2022 blieb weiterer Kontakt von Seiten Höffkes aus, sodass mir der Zugang zum Archiv verwehrt blieb. Höffkes Rolle als Archont erscheint hier diversifiziert: Nicht nur fungiert er als Archivar, sondern auch als Gesicht und alleinige Kontaktperson des Archivs, als Administrator der Website, als Ankäufer von Archivmaterial, Distributor, Produzent sowie als Geschäftsmann, was auch von ihm selbst 2015 exemplarisch in einem Blogeintrag seiner Website verdeutlicht wird:

Ein kurzer Rückblick am Ende des ersten Halbjahres zeigt, dass sich die inhaltliche Ausrichtung unseres Film-Archivs und unsere umfangreichen Serviceleistungen auch aus ökonomischer Sicht als richtig erweisen. Im Vergleich zum ersten Halbjahr 2014 konnten wir Umsatz und Gewinn in zweistelliger Höhe steigern. Aktuell vorliegende Anfragen aus dem In- und Ausland lassen hoffen, dass wir diesen Trend im 2. Halbjahr noch steigern können.

Ausschlaggebend für diese Entwicklung ist die Fokussierung unseres Archivs auf die Deutsche [sic!] Geschichte und unser Bestreben, Filmemachern, Sendern und Produzenten historisches Filmmaterial in bestmöglicher Qualität anzubieten. Die wichtigsten Quellen werden deshalb bereits in 2K abgetastet. (Höffkes 2015b)

Damit einher geht die Transformation des Wiener-Films in ein ökonomisches Objekt (Kopytoff 1986: 69)<sup>22</sup>, die durch den Moment seines Erwerbs durch das AKH einsetzt, obwohl sich der Film bereits zuvor im Bundesarchiv befand und damit archivarisches bereits konserviert worden war. Die Kommodifizierung des Films illustriert die diversen Rollen, die Höffkes in sich vereint. Der Zusammenfall dieser Rollen zeigt sich nicht nur in der Überlastung des Archivs gegenüber nichtkommerziellen Anfragen wie meiner. Auch ein Videoessay, den Karl Höffkes und der Archivar und Regisseur Hermann Pölking-Eiken 2016 bei dem internationalen Workshop »Holocaust Archival Footage as a Historical Source: Methodology and Ethics in the digital Era« zeigten, der im Rahmen des Forschungsprojektes European Holocaust Research Infrastructure (EHRI) in den Räumlich-

21 Karl Höffkes, persönliche Korrespondenz mit der Autorin vom 20.04.2022.

22 Kopytoff schreibt: »What, then, makes a thing a commodity? A commodity is a thing that has use value and that can be exchanged in a discrete transaction for a counterpart, the very fact of exchange indicating that the counterpart has, in immediate context, an equivalent value. [...] anything that can be bought for money is at that point a commodity, whatever the fate that is reserved for it after the transaction has been made. [...] In the West, [...] we usually take saleability to be the unmistakable indicator of commodity status, while non-saleability imparts to a thing a special aura of apartness from the mundane and the common.« (1986: 69)

keiten der Gedenkstätte Yad Vashem stattfand, bezeugt dies. Der Videoessay trägt den Titel *Films as ›Historical Sources‹ with Their Own Inherent Values* und widmet sich der Archivarbeit beider Autoren mit historischen Quellen. Die Thesen beider werden hier in englischer Sprache von zwei Synchronsprechern vorgetragen. Die Bildspur wird dabei von Archivaufnahmen beider Archive mit thematischem Fokus auf die Verfolgung der europäischen Jüd:innen während der Shoah visuell unterlegt. Das Video setzt mit der Selbstbezeichnung beider Archivare als »film archaeologists« ein, die ihren Ansatz gegenüber den Filmdokumenten folgendermaßen beschreiben:

As film archaeologists, we have chosen to take a different approach. The films used should show the perspectives of their own camera teams. Whenever possible, time and place should be mentioned when using these films. The films are to be placed in their original context. (*Holocaust Archival Footage as a Historical Source*, 00:01:57–00:02:29)

Hier wird also das Ideal eines an staatlichen Archiven orientierten Provenienzprinzips artikuliert, das »verlangt, dass historisch entstandene Zusammenhänge innerhalb des Archivguts respektiert werden« (Schenk 2014: 77). Darauf folgen eine Selbstbeschreibung des AKH und der Saeculum Archiv GmbH von Hermann Pölking-Eiken, Informationen zur Berufserfahrung beider Archivare sowie zum Sammelschwerpunkt und der Größe der Archivbestände. In diesem Kontext schneidet das Voice-Over anhand der Frage »Do we make money with the archive?« die Frage der Ökonomisierung ebenfalls kurz an. Die Antwort lautet: »An answer to this question: the proceeds from the distribution of these film sources have for decades been reinvested in the expansion of the technical ability of the archive.« (*Holocaust Archival Footage as a Historical Source*, 00:07:01–00:07:13) Diese Argumentation ist sicherlich in Teilen valide, wird aber hier als Relativierung der ökonomischen Interessen beider Autoren eingesetzt, die der Essay später jedoch selbst unterläuft. Der Videoessay zeigt im weiteren Verlauf nicht nur Reinhard Wieners Film und macht damit dessen Status als besonders seltenes und authentisches Archivdokument als kulturelles Kapital nutzbar, sondern zeigt zusätzlich laut eigener Aussage im Voice-Over zum ersten Mal weitere Filme Reinhard Wieners. Eingeführt wird die Sequenz mit dem Titel »The Home Movies of Henny Wiener«<sup>23</sup> mit einer Einstellung, in der ein Soldat eine Zeitung liest, woraufhin sich ein weiterer Soldat zu ihm setzt, den Arm um ihn legt und zur aufnehmenden Kamera zeigt. Beide Männer schauen in die Kamera und lachen. Die Szene wird unterlegt von folgendem Voice-Over: »An amateur filmmaker is filming himself. It is young Henny Wiener, in those days a corporeal in the Reichsmarine. His entire estate library has been gifted to us by his granddaughter.« (*Holocaust Archival Footage as a Historical Source*, 00:10:30–00:10:45) Reinhard Wiener wird hier nicht nur fälschlicherweise als Henny Wiener benannt, die Besitzübernahme wird darüber hinaus entgegen anderen Aussagen als Schenkung bezeichnet. In der Sequenz wird bei aufmerksamer Betrachtung nur durch Deutung klar, bei welchem der beiden Männer es sich um

23 Zunächst erscheint die Betitelung hier irreführend, da Reinhard Wieners Filme an der Front entstanden sind. Zudem ist Henny Wiener laut meinem Kenntnisstand eine Hinterbliebene Reinhard Wieners, die den Nachlass 2015 an Karl Höffkes übergeben hat. Siehe die Credits des USHMM zum Film: »Accessed at United States Holocaust Memorial Museum, courtesy of Frau Henny Wiener.« (USHMM 2024)

Reinhard Wiener handelt. Die folgenden Einstellungen zeigen Farbfilmaufnahmen Wieners, die weitere Marinesoldaten bei einem Fest auf einem Boot darstellen. Im Voice-Over erklären Höffkes und Pölking-Eiken:

We are the first ones to have digitized his film in 2.3K. The 8MM color film shows sailors in the port city of Liepaja, Latvia, celebrating aboard a motor gun boat. And Wiener takes his camera along with him on shore leave which leads to the dunes of the Baltic Sea near Liepaja, also known as Libau in German. In one of the scenes that we recently re-digitalized, we now see the scene ›Einsatzgruppe execution‹. One of the most significant film sources of the Holocaust. During the seven and a half hour documentary ›Wer war Hitler?‹ this source has been incorporated in its full length and for the first time has been placed in its proper original context. (*Holocaust Archival Footage as a Historical Source*, 00:10:46–00:11:38)

Dabei ist im Voice-Over nicht erklärt, dass die erwähnte Dokumentation *Wer war Hitler* (2017) von Pölking-Eiken und Höffkes gemeinsam produziert wurde und es wird ebenfalls nicht noch einmal verdeutlicht, dass es sich bei der nun folgenden Präsentation des Wiener-Films um einen Ausschnitt aus dem Film handelt, der nachträglich mit artifiziellen Gesprächsgeräuschen der Zuschauenden, Schussgeräuschen bei der Exekution sowie Hundebellen und Zeitzeug:innenberichten in deutscher Sprache versehen worden ist (*Holocaust Archival Footage as a Historical Source*, 00:11:39–00:13:37). Die deutschen Stimmen der Zeug:innen werden als »Bootsführer der Kriegsmarine«, »Ernst Jünger, Hauptmann« sowie als »SS und Polizeistandortführer Libau« identifiziert – zwei von ihnen sind ohne weitere Quellennennung dem Buch ›*Schöne Zeiten*‹. *Judenmord aus Sicht der Täter und Gaffer* (Klee/Dreßen/Rieß 1988) entnommen. Dabei ist unklar, ob sich diese Berichte auf die Erschießung beziehen, die Wiener filmte. Vor allem vor dem Hintergrund der Betonung der Seltenheit dieser neuerlichen Rekontextualisierung in *Wer war Hitler*, dem Werbungscharakter dieser Sequenz für die Dokumentation und dem gleichzeitigen Zusammenfallen der Positionalitäten beider Autoren als Archivare, Produzenten, lizenzrechtliche Besitzer und Distributoren des Materials erscheint diese Aneignung des Wiener-Films als problematisch.

Zum Eingang der Ausführungen Derridas war hier insbesondere von Interpretationsmacht der Archonten gegenüber dem Archiv die Rede. Anhand des Umgangs des AKH mit dem Wiener-Film wird ersichtlich, dass das selbst postulierte Qualitätsmerkmal das Provenienzprinzips hier in den Diensten ökonomischer Zwecke unterlaufen wird. Obwohl analoge Kopien des Films in staatlichen Archiven gesichert sind, obliegt Höffkes die Kontrolle über das Material aus zweierlei Gründen: Erstens fallen in ihm die Rolle des Archivars, Distributors und Produzenten in einer ökonomischen Wertschöpfungslogik zusammen. Zweitens bedingt die Digitalisierung des Films Sicht- und Teilbarkeit, die die Rolle des Bundesarchivs vor allem in Bezug auf die Frage nach dem Zugriff auf den Film in den Hintergrund treten lässt. Ich habe die Frage der Interpretationsmacht des Archonten Höffkes so zunächst über die Ebene der Zugänglichkeit zum Material als kommodifiziertes Objekt und daraufhin anhand des Videossays über den Zusammenfall verschiedener, sich teils widersprechender Positionalitäten entfaltet.

Eine zusätzliche Ebene gewinnt Höffkes Interpretationsmacht über Reinhard Wieners Film mit einer Digitalisierung, die Höffkes unter der Kategorisierung »Material Nr 2490« auf seiner Website verfügbar macht. Hier geht es nicht nur um die Schaffung eines digitalen Zugriffs auf den Film, sondern darüber hinaus um bildtechnische Eingriffe. Die digitalisierte Version zeigt den Wiener-Film in vier Schleifen: zunächst die Originalversion, daraufhin eine farbkorrigierte Version, gefolgt von einer bildstabilisierten Version sowie einer bildstabilisierten und gleichzeitig farbkorrigierten Version. Wie für eine Ansichtsversion üblich, sind die vier Wiederholungen des Films nun mit neuen Peritexten versehen, die seine aktuellen lizenzrechtlichen Besitzverhältnisse klären. Am oberen rechten Bildrand ist das Wasserzeichen »AKH« sichtbar, oben links ist »M 2490« in das digitale Bild eingebrannt worden. Am unteren Bildrand ist ein Timecode sichtbar. Georges Didi-Huberman hat anhand der Fotografien des Sonderkommandos aus Auschwitz-Birkenau bereits auf die Problematiken solcher bildästhetischer Eingriffe in die Originalbilder hingewiesen, dessen Argumente auf diesen Kontext übertragbar erscheinen:

Es gibt zwei Möglichkeiten, solchen Bildern, wenn man so sagen kann, ›Nicht-Beachtung zu schenken‹: Die erste Möglichkeit besteht darin, sie maßlos zu überfrachten, alles in ihnen sehen zu wollen, kurz, sie zu *Ikonen* des Entsetzens zu machen. Aus diesem Grund mußten die Originalabzüge *vorzeigbar* gemacht werden. Man hat sich nicht gescheut, die Bilder zu diesem Zweck völlig zu verändern. So wurde die erste der beiden Außenaufnahmen [...] zum Gegenstand einer ganzen Reihe von Eingriffen [...]. Hinter diesem abwegigen Treiben – mir ist nicht bekannt, wer es verantwortet und welche guten Absichten dahinterstehen – steht das irrwitzige Verlangen, der Bewegung und Unruhe, die das Geschehen im Bild hinterlassen hat, ein *Gesicht zu geben*. [...] Die zweite Möglichkeit der Nicht-Beachtung besteht darin, die Bilder zu reduzieren, sie gleichsam auszutrocknen und in ihnen nichts anderes als *Dokumente* des Entsetzens zu sehen. Auch wenn es im Rahmen einer Disziplin, die für gewöhnlich ihr Ausgangsmaterial respektiert, sonderbar erscheinen mag, so wurden die vier Fotografien des Sonderkommandos doch häufig verändert, um sie – gemessen an ihrem ursprünglichen Zustand – *informativer* zu gestalten. (Didi-Huberman 2007: 58ff.; Herv. i. Orig.)

Vor allem durch einen Blick auf Igor Kopytoffs Thesen zur Kommodifizierung von Objekten drängt sich diese Problematisierung in Bezug auf den Wiener-Film auf, da die bildästhetischen Eingriffe hier zunächst als konservierende archivarische Praxis gelesen werden könnten, letztlich jedoch der Weiterverkaufbarkeit des Films dienen. Kopytoff führt in seinem Aufsatz die Möglichkeit der Betrachtung der Biografie solcher kommodifizierter Objekte in ähnlicher Weise zu dem von mir in der Einleitung dargelegten Verständnis der Kulturanalyse ein:

In doing the biography of a thing, one would ask questions similar to those one asks about people: What, sociologically, are the biographical possibilities in its ›status‹ and in the period and culture, and how are these possibilities realized? Where does the thing come from and who made it? What has been its career so far, and what do people consider to be an ideal career for such things? What are the recognized ›ages‹ or periods in the thing's ›life,‹ and what are the cultural markers for them? How does the thing's use change with its age, and what happens to it when it reaches the end of its useful-

ness? [...] The cultural responses to such biographical details reveal a tangled mass of aesthetic, historical, and even political judgements, and of convictions and values that shape our attitudes to objects [...]. (Kopytoff 1986: 66f.)

Mit Blick auf die »biographical possibilities« des Wiener-Films in seinem aktuellen Status wird klar, dass Reinhard Wieners Film heute auf der Basis seines Status als authentisches Beweisdokument für die Gewalt der Shoah in ein ökonomisches Objekt verwandelt worden ist, dessen Wahrung, Rekontextualisierung und Distribution in den Händen eines Privathändlers mit ökonomischen Interessen liegt. Diese konkreten Beschreibungen stehen dabei beispielhaft für eine in der Forschung beobachtete jüngere Tendenz in der Entwicklung technischer Möglichkeiten des Archivs, innerhalb derer weniger die Konservierung von Quellen im Vordergrund steht, sondern viel mehr ihre Übertragbarkeit und damit einhergehend auch ihre Zugänglichkeit sowie Rekontextualisierungsmöglichkeiten:

[...] they [JW: technical developments] feed a dynamic of repetition and differentiation, of revival and renewal of what is called ›content‹ and how it circulates among other content. [...] Each operation inherent to it [JW: the archive] is indeed a re-semiotization: selection and valorization on the one hand, re-framing and re-editorialization on the other, that is to say, inter-semiotic translation, re-mediation, and re-enunciation. (Dondero/Fickers/Tore/Treleani 2021: 2)

Vor dem Hintergrund dieser Entwicklungen gewinnen eine Positionierung entgegen der Bedeutungsdominanz der Indexikalität und eine damit einhergehende Forderung nach einer Neubetrachtung solcher Bilder als historisch wirkmächtige Entitäten in der jüngeren Forschung besondere Relevanz:

[...] they must be equally conceptualized as historical forces and subjects in their own right. As cultural texts, they contribute to the collective memory of historical moments and are also actively involved in the situations they mediatize. Lastly, moving images can also be considered historical subjects in terms of their materiality – along with their scratches, pixels, and glitches – through which they refer us back to their own history of media configuration and circulation (Gitelman 2006, 20–21). (Laub/Biswas 2021: 15)

Artikuliert wird hier die Forderung einer Problematisierung der normativen Voraus(-setzung) einer Verbindung zwischen Eigentum und Urheber:innenrecht zugunsten einer Betrachtungsweise von Archivdokumenten, die sowohl ihren Status als Waren als auch ihre Existenz in der Öffentlichkeit, oder, so würde ich hinzufügen, in Teilöffentlichkeiten betrachtet. Durch diese Verschiebung der Betrachtungsperspektive werden die in diesem Unterkapitel erarbeiteten Beobachtungen zum aktuellen Status des Wiener-Films als Erinnerungsobjekt im Archiv möglich. Beide Ebenen stehen dabei in Verbindung zu einer sozialen Funktion des Archivs: Als Erinnerungsobjekt generiert der Film in seiner Form als authentisches Beweisdokument spezifische Wertzuschreibungen, die zu seiner Speicherung, Konservierung und zu seiner folgenden Transformation in ein ökonomisch wertvolles Objekt geführt haben. Eine Betrachtungsweise des Wiener-Films innerhalb seiner aktuellen archivarischen Rahmung verdeutlicht eine jüngere Tendenz

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 kulturalistischen 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 Kommodifizierung 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-ha 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.