

Reflexion: Paratext und Authentizität: Das Beiwerk und seine Absicht(en)

Paratexte nehmen für das Phänomen der audiovisuellen Darstellung absichtsvoller Tötung eine besondere Rolle ein. Die in diesem Projekt versammelten Medienartefakte zeigen zwar gewisse medienästhetische Konventionalisierungstendenzen, durch die mitunter Zuschreibungen über Ort, Zeit, Akteur:innen, Form der Gewalt und möglicherweise auch Intentionalität der Gewalt vorgenommen werden können; nicht zuletzt die einleitenden Bemerkungen zum Diskursphänomen Snuff sowie die vorangegangene Beschäftigung mit *Løvejagten* haben jedoch gezeigt, dass sich der Phänomenbereich mitunter auch über den Bildern inhärente Täuschungsversuche konstituiert. Es sind demnach paratextuelle Informationen, auf die sich eine Rekonstruktion des Geschehens oftmals stützt.

Das wird vor allem durch die Zusammenführung des Paratextkonzepts von Gérard Genette mit dem in der folgenden Analyse thematisierten Amateurfilm aus dem Jahr 1941 ersichtlich, dessen Einordnung aufgrund fehlender historischer Kontextinformationen fast vollkommen von seinen Paratexten abhängig ist. Anhand der folgenden Analyse werde ich zeigen, dass es Paratexte sind, die auf Seiten der Rezeption Lektürehaltungen gegenüber medialen Artefakten regulieren und damit rahmend fungieren. Das bedeutet, dass sie vor allem im Falle der Darstellung von gewaltsamer Tötung damit eine Möglichkeitsbedingung für An- und Ausschlüsse an und aus öffentlichen Diskursen darstellen, was wiederum auch durch das in der Analyse folgende Medienartefakt ersichtlich werden wird. Paratexte haben hier nicht nur grundlegenden Anteil an der Konstruktion der Authentizität des Films, also der Behauptung einer »objektive[n] ›Echtheit‹ eines der filmischen Abbildungen zugrundeliegenden Ereignisses« (Hattendorf 1994: 67), sie leugnen darüber hinaus auch eine Komplizenschaft des Filmenden mit den im Film dargestellten absichtsvollen Tötungen. Dadurch wird der Film im öffentlichen Diskurs aufwertenden Zuschreibungen unterstellt, womit seine Zeigbarkeit trotz der in ihm enthaltenen Gewaltdarstellung auf eine spezifische Weise ermöglicht wird. Bevor ich mich diesen Dynamiken im Rahmen des folgenden Kapitels widme, will ich zunächst einige Überlegungen zum Paratext- und Authentizitätsbegriff voranstellen, um mögliche Ver-

bindungslinien beider zu erarbeiten, die auf den gesamten Projektkontext übertragbar sind.

Das Beiwerk

Der Begriff des Paratextes stammt vom französischen Literaturwissenschaftler Gérard Genette, der ihn 1987 einführte, um das Beiwerk literarischer Werkproduktion im Kontext materieller Buchkultur beschreibbar zu machen. Genette fasst darunter beispielsweise Elemente wie den Titel eines Buches, sein Vorwort oder seine Zwischentitel, die wie eine Schwelle zum Werk seine Konsumption in einer Öffentlichkeit ermöglichen (Genette 1987/2014: 9f.). Konfrontiert mit dem sich daraus ergebenden theoretischen Problem einer »vielgestaltigen Menge von Praktiken und Diskursen« (Genette 1987/2014: 10), die unter dem Begriff des Paratextes gefasst werden könnten, beschreibt Genette daraufhin einige definitorische Eigenschaften des Paratextes: Er müsse der »Absicht des Autors« (ebd.) entsprechen, er habe eine räumliche »Stellung [...] im Umfeld des Textes« (1987/2014: 12), er beziehe sich in einer zeitlichen Relation entweder prospektiv, beispielsweise in Form von Plakaten oder Ankündigungen, oder retrospektiv auf den Text (1987/2014: 13f.). Der Paratext teile darüber hinaus den im linguistischen Sinne gemeinten stofflichen Status des Textes als geschriebenes Wort und sei ihm dabei anhand seines funktionalen Charakters untergeordnet. Dies sei ein wesentliches Merkmal, da

[...] der Paratext offenkundig – von punktuellen Ausnahmen abgesehen, die wir da und dort antreffen – in allen seinen Formen ein zutiefst heteronomer Hilfsdiskurs ist, der im Dienst einer anderen Sache steht, die seine Daseinsberechtigung bildet, nämlich des Textes. Welchen ästhetischen oder ideologischen Gehalt [...], welche Koketterie und welche paradoxe Umkehrung der Autor auch in ein paratextuelles Element einbringen mag, es ist immer »seinem« Text untergeordnet, und diese Funktionalität bestimmt ganz wesentlich seine Beschaffenheit und seine Existenz. (Genette 1987/2014: 18)

Die definitorischen Eigenschaften der funktionalen Heteronomie und der Autorisation suggerieren ein hierarchisches Abhängigkeitsverhältnis zwischen Text und Paratext sowie eine klare Bedeutungshoheit, die bei den Autor:innen der jeweiligen Texte liegt. Innerhalb der wissenschaftlichen Uneinigkeit über Genettes Absicht, die Theorie über ihre Verankerung in der materiellen Buchkultur hinaus auch für einen durch den Poststrukturalismus der 1960er Jahre informierten erweiterten Textbegriff oder gar für eine im kulturwissenschaftlichen Sinne verstandene Auslegung von Kultur als Text (Geertz 1973: 3–33) zu öffnen, hält Georg Stanitzek fest, dass Genette selbst mit seiner Aufteilung von Epi- und Peritext eine »deutliche Präferenz für biblionome Werkseinheiten« (2004: 7) verdeutlicht hat. Genette figuriert den Peritext, der sich im direkten »Umfeld des Textes, innerhalb ein und desselben Bandes, wie der Titel oder das Vorwort, mitunter in den Zwischenräumen des Textes« befindet, als »typischste Kategorie« (Genette 1987/2014: 12) des Paratextes. Im Gewand des Epitextes hingegen befänden sich Paratexte

[i]mmer noch im Umfeld des Textes, aber in respektvollerer (oder vorsichtigerer) Entfernung [...] alle Mitteilungen, die zumindest ursprünglich außerhalb des Textes angesiedelt sind: im allgemeinen [sic!] in einem der Medien (Interviews, Gespräche) oder unter dem Schutz privater Kommunikation (Briefwechsel, Tagebücher und ähnliches). (ebd.)

Neben der Autorisation und der funktionalen Hierarchisierung zwischen Text und Paratext zieht Genette damit laut Stanitzek eine weitere Leitunterscheidung von Nähe und Distanz ein, die für den Prozess einer möglichen Übertragung des Konzepts auf andere mediale Artefakte relevant ist:

Mit der, vom Eingebundensein in den eigentlichen Text ausgehend, wachsenden Entfernung, die sich natürlich nicht auf die im engeren Sinne räumliche Dimension beschränkt, sondern zugleich einen zeitlichen und sozialen Aspekt aufweist, wächst auch eine Unsicherheit der Konzeptualisierung. (2004: 7)

Trotzdem existieren zahlreiche jüngere Forschungsansätze, die das Konzept des Paratextes für verschiedene mediale und materielle Kontexte nutzbar machen (Apollon/Desrochers 2014; Gray 2018; Kreimeier/Stanzek 2004; Pesce/Noto 2016; Skare 2021), jedoch von Seiten der Literaturwissenschaft zum Teil für ein »fehlendes metasprachliches Problembewusstsein« (Rockenberger 2016) kritisiert worden sind. Beispielsweise in der Filmwissenschaft wurde der Paratextbegriff in Erweiterung des filmsemiotischen Textbegriffs fruchtbar gemacht, wobei Joachim Paech darauf hingewiesen hat, dass sich auf der Ebene des Vergleichs verschiedener medialer Dispositive die Unterschiede vor allem auf der Ebene der Rezeption bemerkbar machen:

Erst hier, mit der Rezeption, spielen die medialen Bedingungen des Lesens eines Buches (eines »sekundären« Mediums) oder die Situation der technisch-apparativen Konstitution der Filmrezeption (eines »tertiären« Mediums) eine wichtige Rolle. Was also für den Vergleich paratextueller Strukturen und Funktionen als »Beiwerk des Buches« und »Beiwerk des Films« herangezogen werden kann, sind Formen und An/Ordnungen literarischer und filmischer Texte im Zusammenhang mit den jeweiligen An/Ordnungen (Dispositiven) der Lektüre und des Sehens von Filmen und deren medialen Bedingungen (das Buch in der Hand, der Film im Kino oder auf dem Fernsehmonitor in der Wohnstube), auf die die paratextuellen An/Ordnungen des Lesbaren bzw. Sichtbaren/Hörbaren Einfluss haben. (2004: 214)

In der Übertragung des Paratextbegriffes auf die hier relevanten medialen Umgebungen ist also insbesondere auf Formen der Rekontextualisierung und damit einhergehende Transformationen zu achten.

Die für Genette zentralsten Kategorien der Autorisation, funktionalen Heteronomie zwischen Text und Paratext sowie der metaphorisch räumlichen Beziehung zwischen beiden sollen der im nächsten Kapitel folgenden Analyse dienen, um anhand des Medienartefakts zu verdeutlichen, wie sich das Verhältnis zwischen Text und Paratext gestaltet und wie eben dieses Verhältnis wiederum grundsätzliche Aussagen über die Absichtlichkeit der Gewalt und ihrer Aufnahme sowie einer Rekonstruktion des Geschehens

im Allgemeinen zulässt. Gray hat dazu zurecht bemerkt, dass dem Paratext anders als in Genettes Metapher der »Schwelle« (Genette 1987/2014: 10) keine Verortung am Rande zukommt, sondern vielmehr eine Schlüsselrolle: »[...] we should expect paratexts to play a key role in the re-authoring of a text. They will subtly or explicitly insist that certain readings and interpretations are normative, ›correct,‹ and preferred, while abnormalizing and problematizing others.« (Gray 2016: 34) Er argumentiert daraufhin anhand eines breiteren Paratextverständnisses, das Genette selbst fünf Jahre vor dem Erscheinen von *Paratexte* in *Palimpseste* (1982/1993) postuliert. Gray folgert, dass die Produzent:innen von Paratexten selbst textuelle Autor:innen seien, woraus sich ableiten ließe, dass das Sprechen über Paratexte immer auch ein Sprechen über Macht sei: »Authorship, after all, is about power, about determining who has the ability and the right to speak for the text, and who gets to speak with the text. Authorship is authority, a position of power over a text, meaning, and culture.« (Gray 2016: 35)

Ich recurriere in der Entwicklung dieser Argumente vor allem aufgrund eines gesteigerten Interesses an den machtvollen Zusammenhängen der Produktion paratextueller Informationen auf einen von Genette in *Paratexte* eher starren und literaturwissenschaftlich informierten Paratextbegriff, anstatt mich auf verwandte Begriffe wie Metatexte oder Hypertexte zu beziehen, die Genette in *Palimpseste* einführte. Obgleich die Begriffe naheliegende Instrumente dazu darstellen, wechselseitige textuelle Bezugnahmen und Überschreibungen analysierbar zu machen, will ich anhand der von Genette in *Paratexte* vorgestellten Paratextmerkmale scharf stellen, inwieweit Deutungshoheiten über Medienartefakte entzogen und erkämpft werden. Eine produktive Auseinandersetzung mit den Grenzen des Paratextkonzepts hinsichtlich der Bindung an Autorisation, funktionaler Heteronomie, der räumlichen Beziehung zwischen Text und Paratext sowie einer bereits an dieser Stelle erfolgten Perspektivverschiebung von Genettes Präferenz für mediale Homomorphie zugunsten der jeweiligen Rezeptionsbedingungen vermag dabei, die Besonderheiten der im späteren Verlauf behandelten Objekte zu beleuchten. Es geht also darum, Momente der Aneignung der Autorität der Autor:innen, der Überschreibung von Bedeutungen und medialer Homogenität mit einem hinsichtlich der Autorisation und des zugrundeliegenden Medienverständnisses »engen« Paratextverständnis genauer zu betrachten, indem ich Überschreitungsmomente sichtbar mache, die sich dadurch illustrieren lassen.

In diesem Sinne kann der Paratextbegriff in Sinne Genettes als »integrative[r] Oberbegriff« (Rockenberger 2016: 25) verwendet werden, dessen »Fokus der Aufmerksamkeit von einzelnen, den eigentlichen Text umgebenden Entitäten zu deren Gesamtheit und den zwischen diesen bestehenden Interrelationen verschoben« (ebd.) wird; er kann damit also als eine »variable[...] Umgebung« (ebd.) verstanden werden. In der Übertragung auf weitere Medienumgebungen wurde dieser Umstand von Georg Stanitzek als »paratextuelle[r] Phänomenbereich« (Stanitzek 2004: 6) bezeichnet, der weniger der von Genette zunächst intendierten Funktion als Schwelle zum Text entspricht, sondern in den Medienwissenschaften vielmehr im Sinne einer Rahmung (Gray 2010: 26) verstanden wird.

Gerade in der Übertragung auf die hier relevanten medialen Kontexte erscheint der Begriff der Rahmung produktiv, weil die für das Projekt relevanten Medienartefakte verschiedentlich gerahmt werden und dies Einfluss auf ihre Situierung an oder in medialen

Öffentlichkeiten hat. Ich habe bereits in der Einleitung auf ein Verständnis von Rahmung als Ergebnis prozessualer und normativer Praktik(en) hingewiesen, das sich auch in der folgenden Analyse zeigen wird. Der Film des deutschen Soldaten Reinhard Wiener aus dem Jahr 1941 wird verschiedentlich als Dokument, historisches Artefakt oder Beweismittel gerahmt; seine Zeigbarkeit wird dadurch auf unterschiedliche Weise institutionell legitimiert und gestützt. In diesem Sinne bemerkt auch Erving Goffman, dass sich Rahmungen durch soziale Interaktionen konstituieren, die ihren Sinn wiederum erst durch Rahmen erhalten (Goffman 1974/1986: 22) – die Praktik der Rahmung erscheint also als zutiefst relational, weil sie nicht nur kollektiv hervorgebracht wird, sondern darüber hinaus auch kollektive Orientierung schafft. In diesem Sinne wird auf eine begriffliche Unterscheidung zwischen der kollektiven und prozesshaften Praktik der Rahmung (Bal 2016: 43; Wolf 2006) und dem oberflächenästhetisch als abgeschlossen, stabil und damit in mancherlei Hinsicht auch autoritativ wahrgenommenen Rahmen hingewiesen, der sich als »kohärente[r] Sinnzusammenhang« (Benthien/Klein 2017: 16) geriert.

Um es für den vorliegenden Gegenstand noch einmal zuzuspitzen: Wenn ein Medienartefakt, das Bilder absichtsvoller Tötungen zeigt, möglicherweise auf einem Videoportal in unmittelbarer paratextueller Nähe zu pornographischen Inhalten distribuiert wird, im Kontext eines Gerichtsverfahrens gezeigt wird, in sozialen Medien verbreitet wird oder in einen Dokumentarfilm inkludiert wird, hat dies möglicherweise nicht nur starke Auswirkungen auf eine rezeptionsseitige Wahrnehmung der Legitimation des Rezipierens, sondern darüber hinaus auch auf eine grundlegende Einordnung des Gesehenen. Dass sich diese Bilder wiederum innerhalb dieser Rahmungen situieren, ist ein Ergebnis soziotechnischer Dynamiken des Zusammenwirkens von Medien und menschlichen Akteur:innen in sozialen Zusammenhängen. In diesem Sinne auch die rahmende Funktion von Paratexten mitzudenken, ermöglicht nicht nur das Verhältnis von Peri- und Epitext innerhalb verschiedener medialer Umgebungen kritisch zu befragen. Darüber hinaus rückt dadurch der für diese Reflexion ebenfalls zentrale Begriff der Authentizität in den Vordergrund, da dieser als wirkungsästhetische Kategorie innerhalb einer medial hervorgebrachten »geteilte[n] Realität«, die »mit dem Stigma des *Scheins* behaftet« ist (Huck 2012: 240; Herv. i. Orig.) ebenfalls »prozessual mit Bezug auf den jeweiligen Kontext hergestellt werden [muss]« (Huck 2012: 250).

Authentizität

Der Begriff der Authentizität hat zentrale Relevanz für die Beobachtung der Medialisierung absichtsvoller Tötungen. Als rezeptive Kategorie (Knaller/Müller 2006: 13) beherbergt der Begriff mehrere Potenziale. Erstens beansprucht Authentizität für die Frage zwischen Bild und Paratexten zentrale Relevanz, weil er sich durch ihr Zusammenwirken auf unterschiedliche Weise konstituieren kann, wie im Folgenden zu zeigen sein wird. Zweitens trägt Authentizität als rezeptionsseitiges »Synonym von Unmittelbarkeit« (Knaller/Müller 2010: 45) einerseits nicht nur zur affektiven und emotionalen Aufladung von Bildern bei, sie kann andererseits durch die Behauptung eines gesteigerten Wahrheitsgehalts ihrer Abbildungen auch deren Sichtbarkeit steigern und regulieren.

Drittens, und dieser Punkt steht in einem unmittelbaren Zusammenhang dazu, besetzt der Begriff eine zentrale Stelle im Diskurs um das Dokumentarische.

In dessen Kontext spielt Authentizität als ästhetische Konvention eine integrale Rolle. Der Begriff situiert sich inmitten eines »postmodernen Skeptizismus« (Kessler 1998: 63) gegenüber dem Beweis- und Wahrheitscharakter dokumentarischer Bilder, dem mit theoretischen Ansätzen einer Semiopragmatik begegnet werden kann. Diese beabsichtigen nicht, dokumentarische Medienartefakte als Text in den Blick zu nehmen, sondern die »Bedingungen [...]«, unter welchen ein Film für den Zuschauer als ein dokumentarischer *funktioniert*« (Kessler 1998: 66; Herv. i. Orig.). Die vorliegende Theoriebildung der Semiopragmatik nimmt dabei im Wesentlichen Bezug auf den französischen Theoretiker Roger Odin, der mit dem Konzept der dokumentarisierenden Lektüre (Odin 1984/2012) eine spezifische Denkschule begründet. Diese verortet die Konstitution des Dokumentarismus und der damit einhergehenden indexikalischen Wahrnehmung des Dargestellten als »in der Lebenswelt der Rezipient:innen« nicht in den medialen Artefakten selbst, sondern figuriert sie als Lektüremodus, der »[...] entweder aufgrund einer individuellen Entscheidung zustande kommen oder durch Institutionen stimuliert bzw. programmiert werden [kann]« (Kessler 1998: 67). Die Frage nach den Lektürebedingungen dokumentarischer Formen entspringt dabei dem grundlegenden Ziel der Theoriebildung Odins, die Praxis des Filmverstehens nachzuvollziehen – insbesondere vor der Frage, »wie die affektive Beziehung zwischen Zuschauer und Film funktioniert« (Odin 2019: 11). Diese Form der Fragestellung erscheint vor allem vor dem Hintergrund dokumentarischer Darstellung relevant, die nicht als fiktiv, symbolisch oder allegorisch erlebt wird (Sobchack 1999), sondern durch mediale Konventionen der Indexikalität als affektiv aufgeladen verstanden werden muss. Letztlich spricht sich Odin für eine Verbindung einer Perspektive aus, die sowohl die Immanenz eines Textes als auch die Kontexte zu berücksichtigen versucht, in denen er sich verortet und auch extern zugeordnet wird:

Mir scheint die logische Schlussfolgerung besteht darin, beide Paradigmen in der Analyse der Kommunikation und im theoretischen Rahmen, der ihr Rechnung tragen soll, zu ihrem Recht kommen zu lassen. Sowenig wie sich Variabilität des Textes je nach Kontext leugnen lässt, sowenig lässt sich bestreiten, dass der Empfänger an die Existenz eines Textes mit einem unveränderlichen Sinn glaubt, den er nur dekodieren muss. (Odin 2019: 40)

Ein dabei grundlegender Teil der für Odin kontextuell relevanten Lektürebedingungen sind Paratexte, die die Lektürehaltung gegenüber einem bestimmten Artefakt regulieren. Die drei auch für die vorliegende Analyse relevanten Faktoren der Autorisation, funktionalen Heteronomie und räumlichen Verortung stehen dabei in einem engen Zusammenhang zum Authentizitätsbegriff. Die der Authentizität als wirkungsästhetischer Kategorie inhärente Wahrheitsbehauptung wird auch durch sie »künstlich provoziert« (Huck 2012: 249), weil die Beziehung zwischen Urheber:in und Text, die durch verschiedentliche Figurationen des Verhältnisses von Text und Paratexten mitbeeinflusst wird, auch in Bezug auf den Authentizitätsbegriff eine tragende Rolle spielt. Dies lässt sich beispielhaft illustrieren: In der Regel reklamieren die Produzierenden von Bildern absichtsvoller Tötungen eine Autorität über die Bilder und beabsichtigen,

dass diese im Sinne der von ihnen intendierten Botschaften gelesen werden. Bereits die jeweilig gewählten initialen Distributionswege fügen den Bildern dabei unweigerlich Paratexte hinzu, die sowohl die Forderung einer dokumentarisierenden Lektüre, also einer spezifischen Konfiguration von wirkungsästhetischer Authentizität, stützen oder unterminieren können. In diesem Sinne wird anhand einzelner, induktiver Analysen das Verhältnis der funktionalen Heteronomie von Paratexten und Medienartefakten durch den Authentizitätsbegriff befragbar. Auch die Einbettung in mediale Umgebungen macht sichtbar, welche Paratexte sich authentifizierend im unmittelbaren Umfeld der Bilder befinden und so möglicherweise als Rahmungen bezeugend wirken.

Auch wenn das für das vorliegende Projekt relevante Verständnis von Authentizität als ästhetischer Konvention primär durch dokumentarfilmtheoretische Überlegungen informiert ist, lohnt sich zusätzlich dazu ein Blick auf die Geschichte des Begriffs. Anhand der altgriechischen Begriffe αὐθέντης (»authéntēs«) und αὐθεντικός (»authentikós«) wird der Authentizitätsbegriff auf seinen Ursprung zurückverfolgbar. »Authéntēs« bezeichnet dabei eine Autoritätsperson und die Ableitung »authentikós« steht für einen autoritativen Schrifttext, »[...] wobei die Autorität eines »authentikós« sich ihrerseits aus der Autorschaft eines »authéntēs« ableiten lassen soll [...] – auktoriale Anbindung wird also übersetzt in soziale Verbindlichkeit« (Wiefarn 2010: 12). Markus Wiefarn hat in einer Untersuchung der kulturellen und medialen Rahmenbedingungen beider Begriffsgeschichten aufgezeigt, dass ein sich zunächst vermeintlich widersprechendes Bedeutungsspektrum des »authéntēs« als »Mörder, Herr und Selbstvollendender« (2010: 17) vielmehr einen »symptomatische[n] Hinweis auf die intime Verknüpfung von familiärer Gewaltfantasie und sozialer Herrschaft« (2010: 26) liefert und damit bereits nicht nur andeutet, wie intensiv diese Begriffsgeschichte mit Machtdiskursen verwoben ist, sondern auch auf die impliziten Verwebungen von Authentizität und Gewalt(-darstellung) hinweist, die auch im vorliegenden Kontext relevant sind. Produktiv auf das Projektinteresse übertragbar wird die Zweiteilung des Begriffs auch mit Blick auf den »authentikós«, der die frühe Verankerung des Authentizitätsbegriffs in Schriftstücken bezeichnet:

Exakt in diesem Rahmen des Übergangs von Oralität zu Literalität und der damit verbundenen ›Entkopplung von Interaktion und Kommunikation‹ (Kittler 1993, 172) scheint sich nun auch der weitere Verlauf der antiken Geschichte des Authentizitätsbegriffs situieren zu lassen, verschiebt doch das von dem griechischen Nomen *authentes* direkt abgeleitete Adjektiv αὐθεντικός = *authentikos* bereits den Schwerpunkt des Begriffs von einer genuinen Charakterisierung von Personen zu einer Charakterisierung von Dingen und hierbei insbesondere vom geschriebenen Texten, denn es ›bedeutet seiner Bildung nach ›zum Urheber (einer Tat) in Beziehung stehend‹, daher (besonders von Schriften und Äußerungen) ›original, zuverlässig, maßgebend‹. Der *authentikos* behält die unmittelbare Bindung an den Täter oder Urheber und bezieht sich ebenso auf *cheirographia*, Handschrift, aber auch Schulschein, wie auf *diatheke*, Anordnung und Verfügung, Testament oder Vertrag. (Wiefarn 2010: 37)

Wiefarn stellt fest, dass sich damit zwar das Verhältnis von »Urheber und Äußerung« verkehre und die »mediale Vermittlung« zum eigentlichen Kerngehalt werde, der »authentikós« bleibe jedoch immer »zum Urheber [...] in Beziehung stehend«, mehr noch –

er »behält die unmittelbare Bindung an den [...] Urheber« (2010: 37ff.). Dieses Verhältnis spiegelt nicht nur die Beziehung zwischen Autor:in, Text und Paratext, sondern steht auch für die Ebene der Intentionalität der Aufnahme, die bei den hier relevanten Tötungsdarstellungen normalerweise eben nicht als Zufall figuriert wird. Die Aufnahme und die in ihr enthaltene Gewalt gilt vielmehr als direkter Ausdruck der Einstellung ihrer Urheber:innen (Koch 1992).

Darüber hinaus eröffnet diese Ebene der direkten Beziehung eine vermeintlich unmittelbare Anbindung an die Realität, die auch im zeitgenössischen Verständnis von Authentizität in der Dokumentarfilmtheorie ersichtlich wird. Authentizität kann hier als wirkungsästhetisches Ergebnis fotografischer Indexikalität verstanden werden, als bildtheoretische Idee einer direkten Korrespondenz zwischen Zeichen und Bezeichnetem:

Bei der indexikalischen Repräsentation schließlich beruht eine Darstellung auf einem Ursache-Wirkungs-Verhältnis oder auf irgendeiner existentiellen Beziehung wie körperliche Nähe oder Verbundenheit: Der Stein repräsentiert einen Mann, weil ein Mann ihn als Merkzeichen aufgestellt hat, um durch ihn [...] anzuzeigen, daß er tatsächlich an diesem Ort gewesen ist. (Mitchell 1994/2008: 84)

In Übertragung auf das fotografische (Bewegt-)Bild wird diese Idee der direkten Verbindung und Korrelation zur besonderen bildtheoretischen Qualität:

Ein Index ist ein Zeichen, dessen zeichenkonstitutive Beschaffenheit in einer Zweiteit oder einer existentiellen Relation zu seinem Objekt liegt. Ein Index erfordert deshalb, daß sein Objekt und er selbst individuelle Existenz besitzen müssen. Er wird zu einem Zeichen aufgrund des Zufalls, daß er so aufgefaßt wird, ein Umstand, der die Eigenschaft, die ihn erst zu einem Zeichen macht, nicht berührt. Ein Ausruf wie ›He!‹, ›Sag bloß!‹ oder ›Hallo!‹ ist ein Index. Ein deutender Finger ist ein Index. Ein Krankheitssymptom ist ein Index. Das indizierte Objekt muß tatsächlich vorhanden sein: dies macht den Unterschied zwischen einem Index und einem Ikon aus. [...] So ist ein Foto ein Index, weil die physikalische Wirkung des Lichts beim Belichten eine existentielle einzu-eins-Korrespondenz zwischen den Teilen des Fotos und den Teilen des Objekts herstellt, und genau dies ist es, was an Fotografien oft am meisten geschätzt wird. Doch darüber hinaus liefert ein Foto ein Ikon des Objekts, indem genau die Relation der Teile es zu einem Bild des Objekts macht. (Peirce 1903/1993: 64ff.)

Nichols weist dabei zurecht darauf hin, dass es in der begriffsgeschichtlichen Übersetzung von Authentizität als Referenz zwischen »authéntēs« und »authentikós« hin zu seinem Status als ästhetisches Phänomen weniger um die unanfechtbare Verbindung zwischen Bild und Referenz ginge, sondern vielmehr um die »[...] *impression of authenticity* it conveys to a viewer« (Nichols 1991: 150; Herv. i. Orig.). Wie bereits jedoch die eingehenden Bemerkungen zur Relevanz des Paratextes verdeutlicht haben sollten, bemerkt auch Nichols, dass die indexikalische Bindung auf Ebene der Ästhetik allein nicht ausreiche, um Authentizität und den damit konnotierten Wahrheitsgehalt zu produzieren, sondern:

[...] the guarantee of authenticity we may feel in the presence of the documentary image is a guarantee born of our own complicity with the claims of a text. [...] There is no other guarantee than the inference we ourselves make, based, often, on very good evidence such as the similarity between the photographic image we see and others of the same subject [...], on explicit assurances of authenticity by the film itself, and on our familiarity with everyday conduct and how it differs from fictional representations. (Nichols 1991: 151)

Das wiederum weist auf die Notwendigkeit paratextuellen Wissens hin, das sich aus Vergleichserfahrungen in der Medienrezeption und den Paratexten eines Medienartefaktes speist. Der Eindruck von Indexikalität, einer direkten Relation von Bild und Realität, »authentikós« und »authéntēs«, wird also ästhetisch und paratextuell konstruiert, um Authentizität auf Rezeptionsseite als ästhetisches Phänomen erlebbar zu machen.

Dabei kann die Kritik am ästhetischen Authentizitätsbegriff nicht unerwähnt bleiben, in deren Rahmen Theoretiker:innen wie Trinh T. Minh-ha auf den produktionsseitigen Konstruktionscharakter und die Ökonomisierungstendenzen des Begriffs hingewiesen haben:

The real world: so real that the Real becomes the one basic referent – pure, concrete, fixed, visible, all-too-visible. The result is the advent of a whole aesthetic of objectivity and the development of comprehensive technologies of truth capable of promoting what is right and what is wrong in the world and, by extension, what is ›honest‹ and what is ›manipulative‹ in documentary. This involves an extensive and relentless pursuit of naturalism across all the elements of cinematic technology. (1990/2013: 69)

Unverzichtbar für diese Konstruktion von Authentizität seien Produktionskonventionen wie Richtmikrofone, tragbare Tonbandgeräte, lippensynchroner Ton, Echtzeit im Gegensatz zu bearbeiteter und geraffter Filmzeit, und Weitwinkelaufnahmen aufgenommen von Handkameras (Minh-ha 1990/2013: 69f.). Im Hinblick auf häufig wiederkehrende Authentizitätsmarker von Bildern absichtsvoller Tötungen lassen sich sowohl starre Kameraaufnahmen, die aus einiger Entfernung frontal die Gewalt einfangen als auch mobile, verwackelte Bilder, die prozessual in das Gewaltgeschehen eingebunden scheinen, benennen. Zudem sind aus meiner Perspektive die Präsenz von Umgebungs- und Berührungsgerauschen und die häufige auditive Unverständlichkeit beteiligter Akteur:innen auffällig. Darüber hinaus zeichnen sich viele der relevanten Medienartefakte zwar durch eine überbetonte und vorher choreografierte Performanz körperlicher Gewalt aus; die hier betrachteten Bilder verzeichnen jedoch auch häufig Störungsmomente, die die von den Agentia der Gewalt intendierte Zurschaustellung der Tötung stört. Dadurch wird deutlich, inwieweit Authentizität als wirkungsästhetisches Medienphänomen auch immer auf seinen eigenen Konstruktionscharakter verweist, wie auch Enli betont:

Mediated authenticity is a term that signals a certain pragmatism towards the media's construction of reality, as well as an awareness of the pre-planned, formatted, and manipulated aspects of mediated communication. As a term, it is neither relativist nor value free, but it does highlight the paradox whereby a negotiation between produc-

ers and audiences is crucial to the success of the communication. (2015: 131; Herv. i. Orig.)

Funk et al. haben in ähnlicher Weise auf die paradoxe Natur medial vermittelter Authentizität hingewiesen, die gleichermaßen einen Ausweg aus einer hauptsächlich medial vermittelten Umwelt verspreche, dabei selbst aber eine mediale Qualität sei, die Ergebnis einer bedachten ästhetischen Konstruktion ist (Funk/Groß/Huber 2012: 10). Dementsprechend soll der Konstruktionscharakter von Authentizität als wirkungsästhetischer Begriffskategorie gerade nicht abgesprochen werden. Wichtig erscheinen hier vielmehr die Zuschreibungen, die trotz ihrer Konstruktion im Moment der Rezeption einer absichtsvollen Tötungsszene eine bestimmte Rezeptionshaltung gegenüber dem Dargestellten fordern, die Rezipient:innen sowohl eine ethische als auch affektive und emotionale Reaktion abverlangen. Es sollte klar geworden sein, dass die Figuration dieser Rezeptionshaltung über bestimmte Konventionen einer wirkungsästhetischen Authentizität funktioniert, die ihrerseits sowohl durch die bildtheoretische Idee einer direkten Referenz zwischen Bild und Wirklichkeit als auch durch die Ebene der Paratexte und ihrer rahmenden Funktionen konstruiert wird. Dies wird im folgenden Kapitel anhand eines Amateurfilmes aus dem Zweiten Weltkrieg zu zeigen sein, der 1941 von einem deutschen Soldaten der Wehrmacht aufgenommen wurde und die öffentliche Erschießung lettischer Jüd:innen zeigt. Das in dieser Reflexion erarbeitete wirkungsästhetische Verständnis audiovisueller Authentizität schreibt dem Film den Status des ausschnittshaften Beweises für die weitreichendere und systematische Gewalt der Shoah zu. Die direkte Konfrontation in Form der Rezeption der Tötungen wird damit als Form historisierender Zeug:innenschaft legitimiert. Gleichzeitig wird anhand dieses Medienartefakts zu zeigen sein, wie stark solche Authentizitätskonstruktionen von paratextuellen Rahmungen abhängen, die Einordnung und Deutung der bildästhetischen Merkmale nicht nur erst erlauben, sondern oftmals aus vielgestaltigen und teils konträren Deutungsmöglichkeiten bestimmte herausgreifen, während andere ausgeschlossen werden. So bestreiten die Paratexte in diesem Fall die doppelte Intentionalität, weil sie die Aufnahme der Tötungen als zufällig darstellen – daran aber sehr genau aufzeigen, wie die Frage nach Absicht oder Vorsatz der Medialisierung solcher Taten verhandelt wird.