

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, ideologisch, 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 Undarstellbarkeit 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 Undarstellbarkeit 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 Undarstellbarkeit der Shoah

In Bezug auf die Situierung von Reinhard Wieners Film im Diskurs um die Undarstellbarkeit 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 Undarstellbarkeit der Shoah vergleichsweise selten erwähnt. Diese Beobachtung erscheint in gewisser Hinsicht als symptomatisch, denn Reifarth und Schmidt-Linsenhoff stellen eine »Berührungsscheu« (1983: 58) gegenüber dokumentarischen Bilderzeugnissen der Front fest, einen Umgang mit ihnen, der gekennzeichnet sei von einem

14 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).

Mangel der Herausgeber an quellenkundlicher Sorgfalt, von dem Verzicht auf die Benennung der abgebildeten Orte, Menschen und Ereignisse, von dem Verzicht auf jegliche Informationen über die Herkunft, die Fundumstände und die Parteilichkeit des Fotos und schließlich von der miserablen Abbildungsqualität der immer wieder retuschierten und reproduzierten Reproduktionen. (ebd.)

Die so genannten »Täterfotografien« von Soldaten der Wehrmacht und Mitgliedern der SS besetzen im Diskurs um die dokumentarische Bildgeschichte der Shoah eine Leerstelle abseits der offiziellen Bilderwelt der Nationalsozialist:innen, die das Privatleben der Menschen und die Gewalttaten aussparte (Hoffmann 1988: 40, zit. n. Keilbach 2008: 40). Insbesondere im Kontext der so genannten »Endlösung«, die sich neben den Konzentrations- und Arbeitslagern zunächst vor allem an der Front abspielte, war die Amateurfotografie eine weit verbreitete Praxis (Guerin 2012: 38). Diese erstreckte sich bis zum Ende des Krieges ebenfalls auf Gewaltszenen (Reifarth/Schmidt-Linsenhoff 1983: 62; Guerin 2012: 51), da gegenwärtig auch trotz wiederholt ausgesprochener Aufnahmeverbote (Struk 2004: 71; Keilbach 2008: 41; Klee/Dreßen/Rieß 1988: XX) wenig Belege für Strafen bekannt sind, die aus der Übertretung dieser Verbote erwachsen wären. Die Bilderzeugnisse der Ostfront sind dabei von Ambiguität gekennzeichnet:

We see bombs exploding, women and children at gunpoint, the humiliation and abuse of Jews, prisoners of war begging for food, and soldiers shooting already dead corpses at short range. However, these are not the only subjects of these photographs. In addition, there is an abundance of photographs of a different sort, including images of landscapes and what might be called travel snapshots or ethnographic studies, images of soldiers at rest, at play, and on duty carrying out procedures, along with photographs of weaponry on display, communication facilities, first aid stations, and so on. The soldiers were also photographed performing their daily rituals and routines, including eating their meals together, working in their battalions, and engaging in leisure activities. [...] Therefore, photographs taken on the battlefield in the East do not represent a coherent collection, and, by extension, they do not stand up to a single interpretation. [...] In addition to the varied subject matter of the images, the multiplicity of possible interpretations is fuelled [sic!] by their ambiguity. For example, often because of the distances involved and the sizes of the processed images, there can be a lack of clarity as to what is represented that complicates interpretation. [...] Thus from the outset these images have been unable to be pinned down: they are beset by conflicting attributions, contentious ownership, and vague, even nonexistent, contextual information. (Guerin 2012: 37f.)

Deutlich wird hier, dass die Motivauswahl der fotografischen Bilder, die später zumeist ihre Rahmungen innerhalb privater Fotoalben fanden, nicht nur häufig relativ fließend zwischen alltäglichen Szenen und der Darstellung exzessiver Gewalt wechselt, sondern dass diese Form der Kontextualisierung häufig unverlässlich ist, da Anordnungen und Bildunterschriften meist retrospektiv nach Kriegsende erfolgten (Guerin 2012: 38).

Beide Dynamiken zeigen sich ebenfalls in Übertragung auf Reinhard Wieners Film: Sowohl die fließenden Übergänge zwischen Gewalt und Alltäglichkeit, die der Film darstellt als auch seine Abhängigkeit von paratextuellen Informationen spiegeln diese Ten-

denzen wider. Im Forschungsstand zu den Bilderzeugnissen der Ostfront wird dabei festgestellt, dass ihre heutige Interpretation von drei Faktoren bestimmt sei: Erstens von teils widersprüchlichen Zuschreibungen, zweitens von umstrittener Autor:innenschaft und drittens von vager, wenn überhaupt vorhandener, Kontextinformation (Guerin 2012: 38). Reifarth und Schmidt-Linsenhoff beschreiben die häufig wiederkehrende direkte Anordnung von Alltäglichkeit und Gewalt in den Fotoalben ehemaliger Wehrmachtssoldaten als Banalisierung der Gewalt:

In [das] Album eines namentlich nicht identifizierten SS-Angehörigen [...] klebte der Besitzer des Albums ein typisches Amateur-Gruppenbild. [...] Diesem fotografischen Erinnerungsausdruck der Erlebnisbereiche ›Freizeit‹ und ›Geselligkeit‹ ist die Aufnahme einer Erhängung von zwei ›Partisanen‹ gegenübergestellt, eine Erinnerung an die ›Arbeit‹ des Amateurfotografen. Die für uns frappierende Banalisierung des Vorgangs, die sich in der Anordnung der beiden Bilder ausdrückt, findet sich im Bild selbst wieder: zwischen zwei Bretterzäunen als ›Hauptmotiv‹ die erhängten Opfer [...]. (1983: 60)

Ich habe bereits in der Einleitung darauf hingewiesen, dass ich die Konstitution von dokumentarischen Bildern als ein phänomenologisches Erleben der Bilder in Form ihrer Rezeption verstehe, das Vivian Sobchack als »documentary consciousness« (2004c: 261) bezeichnet hat und das sich in ähnlicher Weise wie Odins Rede der dokumentarisierenden Lektüre als Wahrnehmungsweise äußert, die das Dargestellte als authentisch auffasst. Wie auch in Odins theoretischen Beschreibungen wird das Erleben von Bildern als dokumentarisch oder fiktional hier als fluider Rezeptionsmodus figuriert, der dokumentarische Bilder in besonderem Maße ethisch und affektiv auflädt (Sobchack 1984). Die Möglichkeit eines rezeptionsseitigen Wechsels der Bewertung der Bilder ist dabei sowohl bildästhetisch als auch paratextuell informiert und erklärt die von Reifarth und Schmidt-Linsenhoff konstatierte Berührungsscheu gegenüber Bildern der Ostfront vor allem in Bezug auf die in ihnen enthaltenen Wechselbewegungen zwischen alltäglichen Szenen und extremer Gewaltdarstellung (Jahn 2000). Dazu wird anhand des Films von Reinhard Wiener ebenfalls die Frage der Positionalität des Filmenden evident, die allein aufgrund der privilegierten Position Wieners als Marinesoldat und der damit einhergehenden Möglichkeit zur Aufzeichnung der Gewalt als problematisch betrachtet werden muss. Bernd Hüppauf bemerkt dazu:

Die Position des Fotografen im Verhältnis zu seinem Objekt ist stets eine Position von Privileg und Macht. Im Falle des Fotografen, der die Gewalt im Vernichtungsprogramm ablichtete, war diese Macht grenzenlos. [...] In den Augen dieser Fotografen sind die Körper vor dem Objektiv aller menschlichen Qualitäten beraubt. Es gibt nichts, was ihnen genommen werden könnte. Diese Fotografen scheinen den Sinn für den gemeinsamen Raum, der über bloße Lokalität hinausgeht, verloren zu haben. (Hüppauf 2000: 228)

Aufgrund dessen werden durch Beobachtungen zweiter Ordnung unterschiedliche Umgangsweisen mit den Bilderzeugnissen in der Debatte um die Undarstellbarkeit der Shoah erkennbar. Beispielsweise Hanno Loewy schreibt den Fotografen eine Positionalität der Täter:innenschaft zu: »The point, it would seem, was not whether photographs

were taken or not, but the awareness of the photographers that, in taking these pictures, they became conspirators, accomplices, perpetrators, and thereby fully subscribed to the regime and its aims.« (Loewy 1997: 141, zit. n. Guerin 2012: 47) Hüppauf hingegen fordert ein nuancierteres Verständnis der einzelnen Perspektivnahmen und stellt eine Universalisierung der Aufnahmen als umgesetzte Ideologie der Nationalsozialist:innen infrage (Hüppauf 2000: 224f.). Knoch figuriert die Motivation zur Aufnahme insbesondere traumatisierender Gewaltszenen als Gegenbewegung vor der »Furcht, die Kontrolle über die eigene Erinnerung zu verlieren« (2004: 182), der durch die mechanischem Abbildqualitäten der Fotografie begegnet werden sollte.

Ich selbst habe beispielhaft bereits auf die vielgestaltigen Aneignungen des Films von Reinhard Wiener im Dokumentarischen sowie auf seine Nutzung als Beweisdokument in juristischen Kontexten hingewiesen. Seine Zeigbarkeit in diesen spezifischen Diskursen erscheint so zunächst evident, in Bezug auf eine umfassende Debatte seiner bildästhetischen Merkmale entfaltet sich jedoch ein anderes Bild, wie auch die eben beschriebenen divergierenden Positionen bezeugen. Die öffentliche Verfügbarkeit des Films während der gleichzeitig weitgehenden Ignoranz seiner bildästhetischen Implikationen erscheint also widersprüchlich. Dieser Widerspruch wird meines Erachtens durch Claude Lanzmanns Ablehnung der Aussagekraft der Bilder treffend beschrieben, mit der ich den Beginn dieses Kapitels einleitete. Obwohl Lanzmann selbst den Film kannte und für den Produktionskontext von *Shoah* ein Interview mit Reinhard Wiener aufnahm, das letztendlich nicht für den finalen Film verwendet wurde, behauptete er 1985, es gäbe kein Archivmaterial der Gewalt der Shoah:

Über die Massenvernichtung an sich gibt es *nichts*. Und das aus dem einfachen Grund, daß die Berichterstattung offiziell verboten war und den Nazis viel an der Geheimhaltung der Massenvernichtung lag. [...] Das einzige, was ich gefunden habe – und ich habe wirklich alles gesehen –, ist ein kurzer, eineinhalb Minuten langer Film. Er stammt von einem deutschen Soldaten namens Wiener (den ich ausfindig gemacht habe und mit dem ich auch gesprochen habe). Er zeigt die Erschießung von Juden in Liepaja, Lettland. Man sieht (es handelt sich um einen Film ohne Ton) die Ankunft eines Lastwagens. Eine Gruppe von Juden steigt im Laufschrift aus und begibt sich in einen Panzergraben, wo sie mit einem Maschinengewehr der Reihe nach abgeschossen werden. Das ist gar nichts. [...] Ich nenne so etwas Bilder ohne Vorstellungsvermögen. Das sind bloß Bilder, ohne jede Aussagekraft. Archivmaterial war also nicht vorhanden. (Lanzmann 1985/2000: 107; Herv. i. Orig.)

Lanzmann expliziert selbst, dass seine ontologische Negation der Existenz von Archivmaterial eigentlich als Kritik an der Aussagekraft der existierenden Bilder gemeint ist, da das Vorhandensein des Wiener-Films und Lanzmanns Kenntnis darüber in seiner Äußerung anerkannt werden. Laut Lanzmann könne das Unvorstellbare der Shoah jedoch lediglich imaginiert werden (Chevrie 1985: 16), nicht aber über die indexikalische Darstellung der Foto- und Filmkamera evoziert werden, weshalb er die Signifikanz des Films ablehnt. Lanzmanns Ablehnung steht symptomatisch für die Position des Films innerhalb der Debatte um die Undarstellbarkeit der Shoah, in der dieser weitgehend vernachlässigt wird (Clark 2015: 156). Nichtsdestotrotz stehen die Debatte und der Film Reinhard

Wieners in einem Wechselverhältnis, das zwar die direkte Beschäftigung mit den Implikationen des Films weitgehend vermeidet, deren Setzungen jedoch die Archivierung des Films und eine damit einhergehende Wertzuschreibung bedingen. Besonders wichtig erscheint dabei, dass Wiener die Intentionalität der Aufnahmen in den von ihm selbst autorisierten Epitexten bestreitet, weil die Zeigbarkeit des Films und seine Archivierung erst über die Behauptung der Zufälligkeit sowie seine wirkungsästhetische Authentizität hergestellt werden. Es ist wiederum die Zuschreibung der Authentizität, die in der aktuellen Undarstellbarkeitsdebatte als Marker einer angemessenen Darstellung betrachtet wird, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, und die letztlich die Archivierung sowie Bewahrung des Films bedingt.

Eine rezente Phase der Auseinandersetzung mit der Debatte um die Undarstellbarkeit der Shoah fängt der Sammelband *Notwendige Unzulänglichkeit* aus dem Jahr 2017 ein. Das titelgebende Paradoxon einer »zwangsläufigen Unzulänglichkeit und gleichzeitigen Notwendigkeit« (2017: 6) bezeichnet den Konstruktionscharakter medialer und künstlerischer Repräsentationen der Shoah, im Kontext derer Repräsentation nicht als Abbild, sondern vielmehr als Vergegenwärtigung begriffen wird:

Der Holocaust und die Facetten dessen, was unter diesem Begriff subsumiert wird, sind in ihrem Ausmaß und der Tragweite nicht erfassbar – erst durch mediale und künstlerische Repräsentationen, die für sich genommen immer nur Fragmente thematisieren können, wird die Idee geprägt, dass eine (Teil-)Vorstellung dessen, was der Holocaust bedeutet und umfasst, (nachträglich) generiert werden kann. Denn als Vergegenwärtigung und Darstellung ist der Akt der Repräsentation stets als ein Prozess der Vermittlung zu verstehen, »der durch Verweisen und Stellvertreten funktioniert« (Wagner 2004, 570). (Heindl/Sina 2017: 5)

Es geht folglich nicht mehr um das »Nicht-Darstellbare«, sondern um das »Nicht-Erfahrbare« (Köppen/Scherpe 1997: 6). Während in der jüngsten wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Debatte also die Unabdingbarkeit des fragmentarischen Charakters von Darstellungsbeispielen der Shoah betont wird, geraten Formen der allegorischen Darstellung oder der Kanalisierung für ihre Tendenzen zur Verallgemeinerung in die Kritik (Goetschel 1997: 141). Günter konstatiert, dass bereits die Übersetzungen des historischen Ereignisses in die geläufigsten Begriffskategorien Holocaust und Shoah jeweilige Setzungen darstellen, die als implizierte »Verallgemeinerungen« lediglich »unzureichende Chiffren für den 1941 bis 1945 bürokratisch organisierten und industriell durchgeführten Mord an sechs Millionen europäischen Juden im nationalsozialistischen Machtbereich« (2001: 540) bezeichnen können. Auch Goetschel kritisiert eine Universalisierung durch die Begriffe Holocaust und Shoah, die Teilaspekte eines Ereignisses beschrieben, »das sich als solches dem begrifflichen (nicht dem sprachlichen) Zugriff soweit entzieht, daß die Frage, wie es als solches zu fassen, abzugrenzen und zu identifizieren sei, unabgeschlossen bleibt« (1997: 131).

Trotzdem steht eine Notwendigkeit zur Vergegenwärtigung im Zusammenhang zur sich vergrößernden zeitlichen Distanz zur Shoah, deren Erinnerungsformen zunehmend in medial vermittelte Bilder übersetzt werden. Goetschel merkt dazu kritisch an,

dass vor allem der Begriff Holocaust heute viel weniger das historische Ereignis des Genozids selbst beschreibe als mehr

verselbstständigte[...] Bildzitate[...], deren Horror mehr im endlosen Flimmern am nächtlichen Bildschirm, den moralischen Himmel der Postmoderne, oder präziser ausgedrückt, in der mechanischen Präsenz ihrer Reproduzierbarkeit besteht – ins Unendliche hinaus grausig sinnlos reproduziert. (1997: 132)

Diese Setzungen deuten auf zweierlei hin: Einerseits werfen sie die Frage einer distinkten Historisierung von Erinnerungskultur auf, die eine phasenweise Entwicklung durchläuft. Diese Entwicklung funktioniert eher »logisch als strikt chronologisch« und steht mit verschiedenen »Mediendispositiven« in Verbindung (Weber 2013: 26). Erinnerung wird dabei andererseits in Bilder übersetzt und somit zum ästhetischen Phänomen. Dies eröffnet eine zweite Ebene der Frage nach der Angemessenheit der Vergegenwärtigungsformen.

Die Frage nach der spezifischen Vermitteltheit von Erinnerung stellt sich im Diskurs um die Shoah immer wieder und wurde unter anderem anhand der Übergangsbeobachtung vom kommunikativen auf das kulturelle Gedächtnis von Jan und Aleida Assmann sowie im angloamerikanischen Diskursraum am Konzept der »postmemory« kontrovers diskutiert (Morris 2002; Assmann 1988; Assmann 2001; Bering 2001; Assmann/Assmann 1994, zit. n. Corell 2009: 13). »Postmemory« bezeichnet eine Form der Erinnerung, die sich nicht auf das Ereignis als Urtext bezieht, sondern sich in Form von Paratexten und Rahmungen (Morris 2002: 293, zit. n. Hofmann 2017: 75) stetig in Form verschiedener medialer (Re-)Iterationen mit dem geschichtlichen Ereignis auseinandersetzt. Von Susan Sontag als Erosion der Realität (Sontag 2004b: 118) kritisiert, erscheint im Kontext der »postmemory« die Frage nach den Unterschieden und Gemeinsamkeiten unmittelbarer Erinnerung entgegen ihrer Medialisierung zentral.

Ähnliche Spannungen werden in Bezug auf das kommunikative und kulturelle Gedächtnis deutlich. Beide bezeichnen Formen kollektiver Gedächtnisbildung, die im Fall des kommunikativen Gedächtnisses auf direkter »mündlicher Alltagskommunikation« (Bering 2001: 330) beruht, die diesem Umstand entsprechend lediglich über eine begrenzte Anzahl an Generationen weitergegeben werden kann. Das kulturelle Gedächtnis hingegen wird institutionalisiert, organisiert, medial vermittelt und wirkt generationsübergreifend verbindlich und identitätsstiftend (Bering 2001: 331). Der historische Sprung, den Erinnerungsformen vom möglichen Vergessen im kommunikativen Gedächtnis hin zum kulturellen Gedächtnis vollziehen, ist der über die so genannte »floating gap«: »Schafft ein historisches Faktum aus jenem durchs *floating gap* abgetrennten Raum den Sprung aus dem Vergessen ins dann kulturell genannte Gedächtnis, ändern sich die Seinsformen vollkommen. Erinnerung verfestigt sich nun zu objektivierter Kultur.« (Bering 2001: 330; Herv. i. Orig.) Mit diesem Sprung über die »floating gap« gehen Mediatisierungsprozesse einher, die nicht zuletzt in den ritualisierten Formen der Aufnahme von Zeitzeug:innenaussagen der Shoah im Kontext der »Oral History« ersichtlich werden (Börner-Klein/Simonis 2001). Die auf »Mündlichkeit beruhende Organisation und Tradierung geschichtlicher Erfahrung« (Börner-Klein/Simonis 2001: 425), die also persönlich verbürgte und kommunizierte Erinnerung, ist

im Kontext des Shoah-Diskurses auch im Rahmen ihrer eigenen Mediatisierungs- und Archivierungspraktiken zu betrachten (Perks/Thomson 2016), im Kontext derer die mündliche Erfahrung der Zeug:innen aufgenommen, gespeichert und verwahrt wurde und damit gleichzeitig in Bilder übersetzt wurde. Weber hat in diesem Kontext zurecht angemerkt, dass dieser Ansatz zwar die Tatsache von Übergängen direkt kommunizierter Erinnerung hin zu kulturell, medial und institutionalisiert tradierter Erinnerung erklärt, allerdings jedoch nicht, wie sich diese Übergänge gestalten (Weber 2013: 27).

Deshalb möchte ich hier auf die Kon- und Divergenzen verweisen, die sich aus dem Sprung über die »floating gap« ergeben und die im Prozess der Transformation des Ereignisses in ein Bild eintreten. Corell konstatiert beispielsweise zum Beginn der 2000er Jahre eine »gesteigerte Aufbewahrungsarbeit«, durch »vielfältige mediale Speicherung« (2009: 13), die sie und andere (Weber 2013: 34) als Reaktion auf das zeitlich bedingte Versterben der Zeitzeug:innen der Shoah interpretieren. In dieser ereignet sich gleichzeitig durch die gesteigerte historische Distanz eine Neubewertung von Diskursbereichen wie beispielsweise den Lagerbefreiungsfilmen der Alliierten (Hirsch 2002). In ihrer Nachzeichnung einer der »Bilderflut« gegenüber kritischen Positionen betont sie zudem, dass sowohl für »[...] Befürworter als auch für Verweigerer mimetischer Darstellung gilt: Archivbilder sind fundamentaler Bezugspunkt für die Tatsächlichkeit der Geschichte und haben eine dem Medium zugemutete und ihm zugeschriebene, Authentizitätsfunktion« (Corell 2009: 17). Jedoch ginge die Kritik an der Bilderflut gleichzeitig von einem irreversiblen Einfluss der Archivbilder auf die kollektive Erinnerungsbildung aus:

In welcher Relation stehen solche Filme zum kollektiven Gedächtnis an diese Ereignisse, welches sich in den Nachkriegsjahren und -jahrzehnten durch mediale Erinnerungsformen angesichts seiner Unterentwicklung [...] erst einmal hätte aufbauen müssen? Nicht einmal auf europäischer Ebene konnte sich also »natürlicherweise« ein kollektives Gedächtnis aufbauen – ein häufig übersehenes Problem im Umgang mit und dem Gedenken an den Holocaust. (ebd.)

Praktisch ersichtlich wird dieser Einfluss auch daran, dass insbesondere das Interview zwischen dem Archivteam von Yad Vashem und Reinhard Wiener ein Beispiel für die Mediatisierung der Oral History steht, in der die auf »Mündlichkeit beruhende [...] Tradierung geschichtlicher Erfahrung« (Börner-Klein/Simonis 2001: 425) durch ihre mediale Aufnahme in Bilder übersetzt wird. Bemerkenswert ist dabei, dass der thematische Schwerpunkt der Oral History in der jüdischen Kultur eigentlich darin liegt, »die persönlichen Berichte der Überlebenden der Shoah zu dokumentieren« (Börner-Klein/Simonis 2001: 427), im Kontext verschiedener Projekte aber auf heterogene Zeitzeug:innengruppen erweitert wurde. Durch das Interview mit Reinhard Wiener wird so im Kontext der Oral History von Yad Vashem eine nicht unproblematische Positionalität eingefangen, deren Möglichkeit zur Äußerung über den Authentizitätscharakter von Wieners Film legitimiert wird. Was hier exemplarisch klar werden sollte: Die Zusammensetzung des kulturellen Gedächtnisses der Shoah ist umstritten – nicht nur auf der Achse zwischen gesprochener Erinnerung und visuell mediatisierten Bildern, sondern auch in den Kontexten der Zuschreibungen gegenüber seinen Erinnerungsformen und -artefakten. Diese Heterogenität wird nicht nur anhand der Bilder und der Zeug:innenaussagen im Kon-



text der Oral History deutlich, die Claude Lanzmann beispielsweise als einzigen möglichen Zugang zu einer Evokation der Shoah bezeichnete (Chevrie 1985: 16).

Auf der Ebene des hier diskutierten Medienartefakts stehen Lanzmann in der Umstrittenheit der angemessenen Erinnerungsformen zudem beispielsweise Positionen wie die von Georges Didi-Huberman gegenüber, der anhand der vier vom Sonderkommando in Auschwitz-Birkenau aufgenommenen Fotografien eine radikal bildbefürwortende Position vertritt. Das fotografische Bild wird von ihm in der Leerstelle positioniert, die sich durch das Verschwinden der Zeug:innen und die »Undarstellbarkeit des Bezeugten« (Didi-Huberman 2007: 20) ergibt. Während ich die Konnotation eines Vergleichs der Fotografien von Auschwitz-Birkenau und des Films von Reinhard Wiener dringend vermeiden möchte, halte ich die auf den Fotografien basierenden Überlegungen als kontrastierende Argumentationen im Austausch hier für fruchtbar, um die Wichtigkeit der Frage nach Authentizität für die Zeigbarkeit eines Dokuments zu illustrieren. Das Foto funktioniert in Didi-Hubermans Sichtweise als Widerlegung gegen die »Mechanismen der Entbildlichung« (2007: 36) der Nationalsozialist:innen und er stellt fest, dass deshalb ausnahmslos jede visuelle Manifestation der Auslöschung notwendig sei (2007: 47). Der Fotografie wird hier die Fähigkeit zur authentischen Darstellung zugeschrieben, die entsprechend einer fest verankerten »Vorstellung von einer ›authentischen‹ Artikulation traumatischer Erinnerung in Bildern in unserer Kultur« (Bannasch/Hammer 2004: 11) funktioniert und sich laut Didi-Huberman dem »Willen zur Auslöschung« (2007: 41) widersetzt.<sup>15</sup>

Diese Heterogenität der Bilderzeugnisse und der ihnen gegenüber vorgenommenen Zuschreibungen verdeutlichen nicht nur die Umstrittenheit eines im öffentlichen Diskurs zu verortenden Bildarchivs der Shoah, sondern werden von mir unter der Annahme weitergetragen, dass Formen der kollektiven Erinnerung durch ihre Mediatisierung ein »übermachtige[s] Erinnerungsangebot« (Köppen/Scherpe 1997: 6) darstellen, das eben genau nicht homogene Strukturen aufweist. Übertragen auf das vorliegende Fallbeispiel lässt sich feststellen, dass es innerhalb der meisten Forschungsbeiträge zu Reinhard Wieners Film zunächst sekundär erscheint, den Akt der Aufnahme einer Erschießung aus seiner Positionalität als Marinesoldat moralisch zu bewerten. Ein Grund dafür ist die Wichtigkeit der Bilder als authentisches Beweismaterial der Gewalt. Weber konstatiert durch das zeitlich bedingte Versterben der Zeitzeug:innen die Formierung einer »sekundären Debatte, die weniger um die Ereignisse selbst und ihre moralische Bewertung kreist, als vielmehr um die Frage der Angemessenheit und damit auch der Glaubwürdigkeit von medialen Vermittlungsformen« (Weber 2013: 34). Dies führt zu einem ständigen Wiederauftauchen des Authentizitätsbegriffs in Shoah-Diskursen (Bannasch/Hammer 2004: 14). Der Wiener-Film wird anhand dieser Attribute zum Erinne-

15 Erneut ist zu konstatieren, dass die Bilder, mit denen Didi-Huberman sich beschäftigt, eine vollkommen andere Positionalität mit sich bringen als das vorliegende Medienartefakt. Auch wenn damit gesagt sein will, dass die Frage nach der Perspektive und Position hinter der Kamera für den Argumentationsstrang dieses Unterkapitels absichtlich vermischt wird, um zu betonen, dass das kollektive Bildarchiv der Shoah eben genau keine stringente Perspektive aufweist, soll hier bemerkt werden, dass eine intensive Beschäftigung und Analyse mit einzelnen Beispielen die Notwendigkeit mit sich bringen, Perspektive, Positionalität und Verortung der Bilder mitzudenken.



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 Russels 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).