

Kapitel 2: »Das sind bloß Bilder, ohne jede Aussagekraft« – *Libau: Erschießung der Juden* *durch Einsatzgruppen (1941)*

»The archive bets on its indispensability not only to the present (soon-to-be-past), but, more importantly, to the future, in the hope that its salvaged documents will be remembered, consulted, and studied. The researcher in the present, who is always removed from the archive's own original temporal vortex, should thus be careful not to overlook the fantasies of the future nestled amidst the documents in which she pursues the facts of the past.«

– Paula Amad, *Counter-Archive*, 2010.

Einleitung

»Das sind bloß Bilder, ohne jede Aussagekraft« (Lanzmann 1985/2000: 107) – so beschreibt Claude Lanzmann einen Amateurfilm, den der deutsche Marinesoldat Reinhard Wiener im Westen Lettlands im Jahr 1941 aufgenommen hat. Der Film zeigt Szenen einer öffentlichen Massenerschießung am Strand der Stadt Libau, verübt durch deutsche Einsatzgruppen. Entgegen Lanzmanns Diktum, die Bilder seien in ihrer Aussagekraft irrelevant, wird der Film heute als eines der wenigen verbleibenden Bewegtbildbeispiele besprochen, das stellvertretend für die Gewalttaten der Deutschen im Rahmen der so genannten »Endlösung« steht (Hirsch 2002), da es einerseits lediglich einen begrenzten Ausschnitt erfassen kann, aber aufgrund Konventionen fotografischer Indexikalität und damit einhergehenden Zuschreibungen der Authentizität als Ausschnitt gleichzeitig Beweischarakter gegenüber der Shoah annimmt. Der Film erscheint damit in sich grundsätzlich als Aporie: Er zeugt von einer Angewiesenheit der Shoah-Forschung auf Dokumente, die in anderen Kontexten tabuisiert würden. Trotz der, nicht zuletzt auch aufgrund der Positionalität des Filmenden, problematischen Gewaltdarstellung, wird er im Erinnerungsdiskurs um die Shoah als wichtiges Beweismittel der Gewalt behandelt und findet so innerhalb der Debatte um die Undarstellbarkeit der Shoah und auch über sie hinaus einen Platz im öffentlichen Diskurs. Beispielhaft will ich anhand von Reinhard Wieners Film das Verhältnis von Bildern und Paratexten für den gesamten

Projektkontext verdeutlichen, da Paratexte vor dem Hintergrund der geschilderten Aporie umso wichtiger werden. Es sind die Paratexte des Films, die eine Kontextualisierung des Geschehenen erlauben und den Fallbeispielen die für den Korpus konstitutive doppelte Intentionalität der Gewalt zum Zweck ihrer Aufnahme zuschreiben. Das wird anhand des Wiener-Films umso deutlicher, da die Paratexte dieses Medienartefakts die doppelte Intentionalität gerade bestreiten, wie ich später darstellen werde.

Das Verhältnis von Bild und Paratext soll dabei anhand des Films in mehreren Schritten befragt werden. Die vorangestellten Überlegungen zum Paratext mit Gérard Genettes Konzeption haben den Begriff theoretisch aus der Literaturwissenschaft herausgegriffen, um ihn in ein produktives Verhältnis mit der Begriffsgeschichte des Authentizitätsbegriffes zu bringen. Die Faktoren der Autorisation, der funktionalen Heteronomie sowie der räumlichen Beziehung zwischen Text und Paratext, die Genette in *Paratexte* unter anderen aufruft, werfen nicht nur Verbindungslinien zu den Konzepten der Authentizität und, bildtheoretisch begriffen, Indexikalität auf, sie erlauben es ebenso, Ebenen von Absicht und ihrer Umdeutung sowie Hierarchien und Deutungshoheiten zwischen Medienartefakten in den Blick zu nehmen.

In einer direkten Bezugnahme auf den Film von Reinhard Wiener werde ich in einer Analyse der Produktionsgeschichte des Films in einem nächsten Schritt zunächst skizzieren, wie die von Reinhard Wiener selbst produzierten Epitexte, anders als in den anderen Beispielen des Projektes, eine Intentionalität der Aufnahme und eine damit einhergehende Zuschreibung der Mittäter:innenschaft gerade bestreiten. Ein Blick auf den späteren Status des Wiener-Films als Archivdokument zeigt dabei anhand seiner späteren peritextuellen filmischen Rekontextualisierungen aber gerade die Folie, wie die Frage von Intentionalität über Paratexte verhandelt wird. Dies wird zudem auch in der Nutzung des Films als Beweisdokument in juristischen Kontexten deutlich.

In einem dritten Schritt werde ich verdeutlichen, dass es besondere Relevanz hat, dass Intentionalität in den von Wiener produzierten Paratexten bestritten wird. Neben der Zuschreibung der Authentizität ist Unabsichtlichkeit vor dem Hintergrund der Debatte um die Undarstellbarkeit der Shoah der entscheidende Faktor, der die Zeigbarkeit des Films und seine Archivierung bedingt.

In einem letzten Schritt werde ich auf die aktuelle archivarische Situierung des Films eingehen, im Kontext dessen ein Paratextbegriff wieder relevant wird, der an die Intention des Produzenten Wieners gekoppelt ist. Aktuell befindet sich der Film im Besitz des Medienhändlers Karl Höffkes, dessen privat betriebenes Archiv ökonomische Interessen verfolgt und dessen Rollen als Archivar, Autor, Produzent und Distributor sowie seine eigene politische Positionierung zu einer Neuaushandlung der Text-Paratext-Deutungshoheitsdynamik führen. Im Sinne des das Kapitel einleitenden Zitats von Paula Amad gewinnt damit auch die Frage einer kritischen Auseinandersetzung mit der Temporalität von Archivarbeit zentrale Relevanz, da die Konservierung von Dokumenten und deren aufwertende Transformation in Archivalien auch mit spezifischen Interpretationen einer scheinbaren Vergangenheit sowie Zukunftsfantasien einhergeht, wie ich im Folgenden zeigen werde.

Bevor ich mich diesen Facetten der Argumentation widmen werde, möchte ich zur Vorbereitung den weiteren Rahmen der Einleitung nutzen, um mich dem Film in Form eines »close readings« unter Hinzunahme weiterer Perspektiven zu nähern. Dies soll ei-

ne möglichst genaue Beschreibungsgrundlage des Films darstellen, die mit den weiteren Rekontextualisierungs- und Aneignungsbewegungen abgeglichen werden kann. Ich beziehe mich dabei auf eine digitalisierte Kopie des Films, die unter dem Titel »Documentary of mass murder of the Jews from Liepaja« auf dem YouTube-Kanal der staatlichen israelischen Gedenkstätte Yad Vashem einsehbar ist (2012). Die ersten zehn Sekunden dieser Version setzen mit zwei Peritexten ein, die dem Film im Prozess der Digitalisierung hinzugefügt wurden: In der ersten Einstellung erscheinen vor grauem Hintergrund in weißer Schrift die Worte »Liepaja-Latvia«; in der zweiten Einstellung in gleicher Gestaltung der Satz: »Photographed by a soldier who happened by.« (*Documentary of mass murder of the Jews from Liepaja*, 00:00:05–00:00:10) Damit markieren bereits zwei nicht von Wiener selbst produzierte Paratexte Ort und Produktionsumstände des Films, bevor der eigentliche Film Wieners einsetzt. Die weitere Chronologie der einzelnen Einstellungen wird in der folgenden Beschreibung als vom Produzenten Reinhard Wiener intendiert und durch die Digitalisierung unverändert betrachtet, wodurch sie eine Vergleichsfolie für spätere Veränderungen und Rekontextualisierungen darstellt.

Diese Version umfasst inklusive der ersten beiden später hinzugefügten Einstellungen sowie dem Ende, zu dem ebenfalls später eine Abblende im gleichen grauen Hintergrund hinzugefügt wurde, eine Länge von einer Minute und 18 Sekunden. Im Verlauf dieser Version können zahlreiche kurze Unterbrechungen zwischen den einzelnen Einstellungen wahrgenommen werden, in denen Reinhard Wiener den Prozess des Filmens unterbricht. In einigen Fällen bilden diese Unterbrechungen eine zeitliche Diskontinuität innerhalb derselben räumlichen Position Wieners, in anderen Fällen jedoch deuten die Diskontinuitäten an, wie Wiener sich um eine Grube am Strand Libaus bewegt, an der die Erschießungen stattfanden. Dabei wird ersichtlich, dass Wiener insgesamt sechs Mal seine Position verändert, wodurch eine räumliche Dramaturgie erzeugt wird. Diese Dramaturgie ist gekennzeichnet von einer ersten Eröffnungssequenz¹, die in einer totalen Einstellung aus weiter Entfernung die Grube und die umliegende Landschaft von dem Punkt aus zeigt, an den die Opfer der Erschießung mit einem Laster gebracht werden, um dann zu Fuß weiter zur Sandgrube getrieben zu werden (*Documentary of mass murder of the Jews from Liepaja*, 00:00:10–00:00:13). Die Eröffnungssequenz bildet hier nicht nur eine Form der zeitgenössisch populären Landschaftsaufnahme in Form

1 Ich finde mich einerseits instinktiv in filmanalytischen Beschreibungskategorien wieder, andererseits spiegelt sich im Material die Selbstpositionierung Wieners als Filmamateur wider. Er nahm über den Film der Erschießungen hinaus während seiner Zeit als Marinesoldat viele Filme auf. Im betreffenden Beispiel wird seine Vorerfahrung anhand seiner Positionswechsel, Perspektivnahmen und Montage verschiedener Einstellungen sichtbar. Sowohl die mögliche Einordnung dieses Films in seine weiteren alltäglicheren Filme, zu denen ich leider keinen Zugang erhalten habe, als auch die im Libau-Film erkennbare Öffentlichkeit evozieren in mir gleichzeitig den Eindruck der Banalität im Sinne Hannah Arendts. Die Verteidigungsstrategie der Unabsichtlichkeit spiegelt Wiener später in den von ihm autorisierten Paratexten.

der »Ansicht«² ab, sie schafft darüber hinaus räumliche Orientierung, da die weitere Dramaturgie des Films auf Wieners Annäherung an die Grube abzielt.

Die folgenden drei Einstellungen (*Documentary of mass murder of the Jews from Liepaja*, 00:00:14–00:00:23) markieren sowohl eine zeitliche als auch räumliche Diskontinuität. Reinhard Wiener positioniert sich in der gleichen Richtung zur Grube, aber hat sich ihr nun genähert – gleichzeitig ist in der Zwischenzeit zwischen ihm und der Grube auf einer Straße ein Laster angekommen, von dem die Patientia der Gewalt im Moment der Aufnahme zur Grube getrieben werden. Wiener fängt dies in einer Einstellung von einem leicht erhöhten Standpunkt hinter dem Laster ein, sodass im Hintergrund die Grube sichtbar bleibt. Im nächsten Einstellungswechsel ist eine neuerliche Positionsänderung Wieners klarer erkennbar: Er steht nun auf der gegenüberliegenden Seite vom Laster. Zwischen Laster und Grube filmt er nun, wie ein Mann in einem weißen Overall vom Laster gebracht wird, der Probleme hat, allein zu gehen. Durch die Einstellung wird nicht nur Wieners vorherige erhöhte Position inmitten einer großen Gruppe ziviler Zuschauer:innen hinter dem Laster erkennbar, sondern ebenfalls, dass die Männer den Mann im weißen Overall direkt an Wiener vorbei in Richtung der Grube führen.

Die nächste Sequenz, bestehend aus fünf Einstellungen (*Documentary of mass murder of the Jews from Liepaja*, 00:00:30–00:00:47), markiert den vierten Positionswechsel Wieners, der sich nun lediglich wenige Meter von der kurzen Seite der rechteckigen Grube befindet. Direkt am Rand der Grube steht ein Soldat in seinem Sichtfeld, der sich im Laufe der Sequenz von dort aus in einer vor der Grube freigehaltenen Fläche umher bewegt. Links von Wiener in Richtung der Grube aufgereiht stehen eine Gruppe Zivilist:innen sowie Soldaten, die das Geschehen an der Grube beobachten. Hinter der Grube ist eine Mauer erkennbar, auf der eine größere Gruppe Menschen sitzt und steht, um zuschauen zu können. Die Anordnung der Personen erinnert hier an die Inszenierung einer öffentlichen Aufführung mit ritualisierten Abläufen, da zuschauenden Personen bestimmte Plätze um die Grube herum zugewiesen wurden, während Soldaten in ordnenden Funktionen sichtbar werden.

Dieser Eindruck spiegelt sich auch in der Forschung wider. Bisher sind die bildästhetischen Merkmale des Films selten besprochen worden, der Literaturwissenschaftler David Clark bemerkt jedoch, dass die Erschießungen in Libau zunächst zur öffentlichen Konsumption beabsichtigt gewesen seien (Clark 2015: 146) und die Bilder Wieners damit gleichzeitig zwei Dikta aufnahmen und auferlegten: »[...] routinized murder must not only be done, it must also be *seen* to be done.« (Clark 2015: 148; Herv. i. Orig.) Ungeachtet Wieners eigener Rahmung der Aufnahmen als zufällig wird so doch klar, dass sie eine Performativität der Gewalt eröffnen: Sowohl die in ihnen enthaltene Darstellung der schauenden Menge an Menschen als auch Reinhard Wieners stetige Annäherung an die Grube konstruieren eine Dramaturgie der zunehmenden Nähe zur Gewalt. Diese Performativität trägt zumindest eine abstraktere Ebene der für das Projektinteresse relevanten

2 Wie ich bereits im Rahmen meiner Analyse zum Stummfilm *Løvejagten* bemerkt habe, ordnet Tom Gunning die »Ansicht« zwar in eine Frühphase des Films zwischen 1906 und 1914 ein, bevor sie allmählich vom Dokumentarfilm abgelöst wird. Durch den Amateurfilmcharakter der Bilder und begrenzte technische Möglichkeiten bzgl. beispielsweise der Länge des Films sind jedoch deutliche ästhetische Parallelen zur »Ansicht« erkennbar (Gunning 1995).

doppelten Intentionalität der Gewalt und ihrer Aufnahme in sich. Auch wenn sich Wieners Anwesenheit an der Stelle der Erschießungen zufällig ergeben haben sollte, war die Gewalt durch die verantwortliche Einsatztruppe nicht nur intentional, sondern für die öffentliche Konsumption intendiert. Durch seine Anwesenheit und seine Entscheidung, die Erschießungen zu filmen und ihnen damit gleichzeitig eine Dramaturgie zu verleihen, erweitert Reinhard Wiener die für den Moment ephemere öffentliche Gewalt durch ihre mediale Speicherung, weil seine Positionalität als Marinesoldat ihn in die privilegierte Lage versetzt, die Ereignisse mit seiner Kamera offen aufnehmen zu können.³ Mit anderen Worten: Nur durch seine Zugehörigkeit zur Wehrmacht wurde die offene Aufnahme überhaupt erst ermöglicht.

Eine sich durch die zuschauende Menge ergebende weitere Perspektive auf den Film hat David Clark anhand der Anwesenheit eines Terriers an der Exekutionsstelle spezifiziert, der sich im Moment der ersten Erschießung in der Grube sichtlich erschreckt und deshalb in der freien Fläche vor der Grube umherrennt. Sowohl der Terrier als auch beispielsweise ein in dieser Sequenz direkt vor Wiener auftauchender Zuschauer mit nacktem Oberkörper verbildlichen die Ambivalenz der Situation:

[...] the Liepāja footage [...] forces the commonplace to bear the weight of the extraordinary, and commands the familiar to share the same visual space as the homicidal. [...] the film puts a household pet and another family accouterment, the portable movie camera, together at the scene of the executions, thereby demonstrating by example that these ordinarily disparate worlds are now somewhat equivalent. (Clark 2015: 148)

Der Film scheint hier das Alltägliche mit dem Udenkbaren auf eine Weise zu verbinden, deren paradoxe Natur einerseits unauflosbar scheint – deren ritualisierter Charakter andererseits deutlich in den Bildern hervortritt. Dies mag auch eine mögliche Antwort auf die ethischen Fragen sein, die sich aus der Verbindung von Alltäglichem und Udenkbarem ergeben: »One searing question – ›In the face of ultimate degradation, who could lift a camera?‹ (Hüppauf, 1997, 33) – blends into another: ›Who could bring a dog to an execution?‹« (Clark 2015: 149)⁴

Nach der ersten Erschießung schaufeln Personen am Rand der Grube Sand auf die verstorbenen Menschen. In der nächsten Einstellung wird daraufhin eine Wiederholungsstrategie sichtbar, da sie der Einstellung gleicht, die den Mann im weißen Overall darstellte, der zuvor vom Laster zur Grube geführt wurde. Nun wird eine Gruppe Männer vom Laster getrieben, die Wiener mit einem Kameraschwenk von rechts nach links vom Laster bis zur Grube hin einfängt. Die nächsten zwei Einstellungen (*Documentary of mass murder of the Jews from Liepāja*, 00:00:54–00:01:01) zeigen dann eine Dynamisierung der Kamera: Zunächst folgt erneut eine starre Kameraperspektive auf die Grube, als die Männer dort erschossen werden – daraufhin setzt ein weiterer, offensichtlich zeitlich versetzter Schwenk ein, der eine dritte Gruppe zeigt, die hastig und unter Tritten

3 Auch Janina Struk weist daraufhin, dass Reinhard Wiener keinerlei Probleme hatte, die Bilder der Gewalt in Libau aufzunehmen. Wiener selbst gibt später in einem Interview an, dass ihn ein im Film ebenfalls zu erkennender SS-Mann am Ende gefragt habe, ob er »gute Aufnahmen« gemacht habe (Struk 2004: 71; Kuball/Wiener 1980: 117).

4 Clark bezieht sich auf Hüppauf 1997.

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

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

Kulturelle Funktionalisierungen des Films von Reinhard Wiener

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

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