

Julia Willms

Töten zeigen. Zur Situierung von Gewaltbildern in Medienkulturen des 20. und 21. Jahrhunderts

2025

<https://doi.org/10.25969/mediarep/24220>

Veröffentlichungsversion / published version

Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Willms, Julia: *Töten zeigen. Zur Situierung von Gewaltbildern in Medienkulturen des 20. und 21. Jahrhunderts*. Bielefeld: transcript 2025 (Edition Medienwissenschaft 127). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/24220>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Julia Willms

TÖTEN ZEIGEN

Zur Situierung von Gewaltbildern
in Medienkulturen
des 20. und 21. Jahrhunderts

[transcript] Edition Medienwissenschaft

Julia Willms
Töten zeigen

Die E-Book-Ausgabe erscheint im Rahmen der »Open Library Medienwissenschaft 2025« im Open Access.

Die Open Library Community ist ein Netzwerk wissenschaftlicher Bibliotheken zur Förderung von Open Access in den Sozial- und Geisteswissenschaften:

Vollspensoren: Universitätsbibliothek

Bayreuth | Technische Universität Berlin / Universitätsbibliothek | Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin | Universitätsbibliothek Bielefeld | Universitätsbibliothek Bochum | Technische Universität Braunschweig / Universitätsbibliothek | Universitätsbibliothek Chemnitz | Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt | Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB Dresden) | Universitätsbibliothek Duisburg-Essen | Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf | Universitätsbibliothek Erfurt | Goethe-Universität Frankfurt am Main / Universitätsbibliothek | Albert-Ludwigs-Universität Freiburg / Universitätsbibliothek | Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen | Universitätsbibliothek der FernUniversität in Hagen | Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt | Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek - Niedersächsische Landesbibliothek | Technische Informationsbibliothek (TIB) Hannover | Rheinland-Pfälzische Technische Universität Kaiserslautern-Landau | Universitätsbibliothek Kassel | Universität zu Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek | Universitätsbibliothek Leipzig | Universitätsbibliothek Mannheim | Universitätsbibliothek Marburg | Ludwig-Maximilians-Universität München / Universitätsbibliothek | FH Münster | Fachhochschule Nordwestschweiz | Bibliotheks- und Informationssystem (BIS) der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg | Universitätsbibliothek Potsdam | Universitätsbibliothek Siegen | Universitätsbibliothek Vechta | Universitätsbibliothek der Bauhaus-Universität Weimar | Universitätsbibliothek Wuppertal | Zentralbibliothek Zürich | Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften, Hochschulbibliothek

Sponsoring Light: Staatsbibliothek zu Berlin

- Preußischer Kulturbesitz | Universität der Künste Berlin, Universitätsbibliothek | Bibliothek der Hochschule Bielefeld | Hochschule für Bildende Künste Braunschweig | Hochschule für Technik und Wirtschaft Dresden - Bibliothek | Universitätsbibliothek Greifswald | Hochschule Hannover - Bibliothek | Hochschule für Technik, Wirtschaft und Kultur Leipzig | Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig, Bibliothek | Hochschule Mittweida, Hochschulbibliothek | Landesbibliothek Oldenburg | Universitätsbibliothek Passau | Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf - Universitätsbibliothek | Jade Hochschule Wilhelmshaven/Oldenburg/Elsfleth | ZHAW Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften, Hochschulbibliothek | Westsächsische Hochschule Zwickau

Mikrospensoring: Ostbayerische Technische Hochschule Amberg-Weiden | Technische Universität Dortmund | Evangelische Hochschule Dresden | Hochschule für Bildende Künste Dresden, Hochschulbibliothek | Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden Bibliothek | Palucca Hochschule für Tanz Dresden – Bibliothek | Filmmuseum Düsseldorf | Universitätsbibliothek Eichstätt-Ingolstadt | Bibliothek der Pädagogischen Hochschule Freiburg | Bibliothek der Hochschule für Musik und Theater Hamburg | Hochschule Hamm-Lippstadt | IU Internationale Hochschule GmbH | ZKM Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe | Hochschulbibliothek der TH Köln | Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig | Universitätsbibliothek Mainz | Universitätsbibliothek Regensburg | Berufsakademie Sachsen - Bibliothek | Akademie der bildenden Künste Wien, Universitätsbibliothek | THWS Technische Hochschule Würzburg-Schweinfurt

Julia Willms

Töten zeigen

Zur Situierung von Gewaltbildern in Medienkulturen des 20. und 21. Jahrhunderts

[transcript]

Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln im Fach Theater- und Medienwissenschaft vorgelegt von Julia Willms.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz BY-NC 4.0 lizenziert. Für die ausformulierten Lizenzbedingungen besuchen Sie bitte die URL <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

2025 © Julia Willms

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus

Druck: Elanders Waiblingen GmbH, Waiblingen

<https://doi.org/10.14361/9783839412398>

Print-ISBN: 978-3-8376-7810-9 | PDF-ISBN: 978-3-8394-1239-8

Buchreihen-ISSN: 2569-2240 | Buchreihen-eISSN: 2702-8984

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Danksagung	7
Einleitung	9
Reflexion: Gesten als Trägerinnen einer doppelten Intentionalität	37
Kapitel 1: »Exploited in the right way, one could perhaps create an illusion« –	
<i>Løvejagten</i> (1907)	55
Einleitung	55
Die Geste als performativer Akt in <i>Løvejagten</i>	58
Die Geste der Sichtbarmachung durch <i>Løvejagten</i> s Bilder	70
<i>Løvejagten</i> s Rezeption als kommunikative Erwidern der Geste	80
Fazit	85
Reflexion: Paratext und Authentizität: Das Beiwerk und seine Absicht(en)	89
Kapitel 2: »Das sind bloß Bilder, ohne jede Aussagekraft« – <i>Libau: Erschießung der Juden</i>	
<i>durch Einsatzgruppen</i> (1941)	99
Einleitung	99
Kulturelle Funktionalisierungen des Films von Reinhard Wiener	104
Zum Status dokumentarischer Bilder in der Debatte um die Undarstellbarkeit der Shoah	119
Zum Status des Films im Archiv	127
Fazit	141
Reflexion: Anschlusskommunikation und Empfindungen	143
Kapitel 3: »Blood and Guts Television« –	
<i>Christine Chubbucks medialisierter Suizid</i> (1974)	159
Einleitung	159
Die Anschlusskommunikation der Presseberichterstattung	162
Filmische Anschlusskommunikation	175

Postdigitale Anschlusskommunikation	204
Fazit	221
Reflexion: Verwicklung als medienökologische Strukturform	223
Kapitel 4: »Painfully entangled, implicated, caught up.« –	
Livestreaming des Terroranschlags von Halle (2019)	241
Einleitung	241
Zur Relationalität postdigitaler Verwicklung am Beispiel ihrer Aneignung	246
Ephemerität, mediale Teilhabe und Wissen	257
Wissen und Humor im Strafprozess zum Terroranschlag	266
Rahmen und ihre Überschreitung durch Bilder	269
Fazit	277
Fazit	281
Literaturverzeichnis	285
Medienverzeichnis	321

Danksagung

Keine Dissertation kommt ohne die Unterstützung so vieler anderer zustande. Mir bleibt deshalb der Dank an all diejenigen, die dieses Projekt ermöglicht haben.

Zunächst will ich mich bei meinem Erstbetreuer Nicolas Pethes bedanken. Er reiht sich an allererster Stelle in eine Gruppe von Mentor:innen ein, die meinen Bildungsweg als Promovierende erster Generation bis hierher nicht nur maßgeblich beeinflusst, sondern ermöglicht haben. Es war und ist unschätzbar wertvoll für mich, mit ihm jemanden an meiner Seite zu haben, der mir nicht nur stets einen Glauben an mich und meine Fähigkeiten gegeben hat, sondern darüber hinaus ein immer aufmerksames, produktives und wertschätzendes Betreuungsverhältnis gepflegt hat, das so prägenden Einfluss auf diese Seiten hatte.

Ich will mich darüber hinaus bei Stephan Packard und Sandra Kurfürst bedanken, die in Zweit- und Drittbetreuung ein Team komplettiert haben, das dieser Arbeit zu ihrem interdisziplinären Einschlag und einer tiefgehenden selbstkritischen Auseinandersetzung verholfen hat. Es waren nicht nur die so wertvollen Feedbackgespräche zu viert; im Besonderen haben Stephan Packards immer empathische und produktive Beobachtungen nicht nur die Qualität dieser Seiten bereichert, sondern auch mich als Forschende. Sie zeugen von einem außergewöhnlichen Engagement in der Betreuung, für das ich große Dankbarkeit ausdrücken möchte. Auch will ich an dieser Stelle allen Teilnehmenden seines Forschungskolloquiums danken, deren Fortschritt ich nicht nur beobachten durfte, sondern von deren Rückmeldungen diese Dissertation immens bereichert wurde.

Darüber hinaus wird die Funktionsstelle einer Drittbetreuung in keiner Weise dem Einfluss gerecht, den Sandra Kurfürst auf diesen Text genommen hat. Nicht nur ihre Rolle als immer ansprechbare Mentorin und Förderin meiner wissenschaftlichen Karriere sind Anlass, um ihr zu danken. Durch ihre inhaltlichen Rückmeldungen hat diese Arbeit unschätzbare Tiefe gewonnen und insgesamt dazu geführt, mich selbst als Forschende vor dem Hintergrund dieser Thematik immer auch kritisch zu hinterfragen. Ich habe darüber hinaus in den vergangenen Jahren persönlich viel von ihrer Resilienz, ihrem Engagement und ihrer Fähigkeit, Haltung zu zeigen, gelernt. Ich danke ihr dafür.

Ich habe zudem vielen weiteren Personen zu danken, die nicht nur wertvolle Perspektiven, Feedback und Einwände zu diesem Projekt formuliert haben, sondern mich

während der Arbeit an ihm auch persönlich begleitet haben. Allen voran möchte ich Simone Pfeifer und Nina Eckhoff-Heindl danken, die nicht nur Mentorinnen und Vorbilder für mich sind, sondern in gemeinsamen Konferenzen, Workshops, Kolloquien und Pomodoro-Tomaten mein Denken bereichert haben und darüber hinaus so oft Unsicherheiten ausgeräumt haben. Mein tiefster Dank gilt euch.

Universitäten sind darüber hinaus erfreulicherweise Orte, in denen gedanklicher Austausch häufig in freundschaftlicher Verbundenheit mündet. Ich danke an dieser Stelle Sarah Reininghaus, die den grundlegenden Anstoß für meinen Weg in die Wissenschaft gegeben hat und ohne deren Einfluss das Folgende nicht passiert wäre. Ich hatte darüber hinaus – kurioserweise – das Glück, die Promotionsphase mit einer bereits langjährigen Freundin bestreiten zu dürfen. Dafür und für all die Unterstützung der letzten Jahre will ich mich bei Aminata Diouf bedanken, die (vielleicht auch wegen der vielen Jahre zuvor) die undankbare Aufgabe übernommen hat, das längste der vorliegenden Kapitel Korrektur zu lesen. An dieser Stelle möchte ich auch Nina Eckhoff-Heindl, Anna Brockmann und Katleen Schünemeyer für die Lektüre der weiteren Teile dieser Arbeit danken.

Außerdem sollen meine Co-Kollegiat:innen des Graduiertenkollegs »anschließen–ausschließen« hier nicht unerwähnt bleiben. Ayiguzaili Aboduaini, Alain Alvarez, Giacomo Paci, Annette Steffny und Veronika Stritzke haben mir nicht nur an verschiedenen Stellen wertvolle Perspektiven auf meine Forschung gegeben, sondern diese Promotionsphase in all ihren Höhen und Tiefen in freundschaftlicher Verbundenheit mit mir bestritten. Darüber hinaus danke ich herzlich den weiteren Mitgliedern des Graduiertenkollegs; im Besonderen Wolfram Nitsch, Gesine Müller, Carolin Höfler und Joachim Harst für die Möglichkeiten zum Austausch und die Unterstützung der letzten Jahre. Auch danken möchte ich Wolfram Nitsch, Nicolas Pethes, Stephan Packard, Sandra Kurfürst, Julia Weitbrecht und Susanne Düwell für den Einsatz in meiner Prüfungskommission, die den Tag meiner Disputation mit so vielen der oben genannten Personen zu einem Höhepunkt meiner Promotionsphase hat werden lassen. Darüber hinaus danke ich der Deutschen Forschungsgemeinschaft für die finanzielle Förderung dieses Projekts.

Zu guter Letzt gilt mein Dank meiner Familie. Katleen und Bernie, die mich bei all den impliziten und expliziten Hürden, Schritten und Herausforderungen unterstützt haben, die zu einem Promotionsprojekt gehören. Für die immer wichtigen Erinnerungen, auch Pausen zu nehmen, gemeinsames Arbeiten im Homeoffice, für die Liebe und Unterstützung, die das Durchhalten eines Projekts solcher Größe benötigt und vor allem ein von Katleen immer ehrliches Interesse und die Bereitschaft, sich gedanklich in meine Themen zu begeben und mir Motivation zu spenden, wenn ich sie brauchte, können keine Worte beschreiben, wie dankbar ich euch bin. Ohne euch wäre diese Arbeit nicht geschrieben worden. Danke.

Einleitung

Die Medienartefakte, die den Gegenstand dieses Projekts bilden, zeigen audiovisuelle Bilder, die gewaltsame Tötungen medial darstellen. Die Inszenierung der Tötungen wird von den Agentia¹ der Gewalt intendiert, weil sie von ihnen produziert wird. Die Medialisierung der Gewalt ist dabei ein konstitutiver Bestandteil: Es wird getötet, um das Töten zeigen zu können. Ich betrachte in diesem Projekt dementsprechend Medienartefakte, in denen die Medialisierung von Tötungen durch gewaltsam Handelnde beabsichtigt, produziert, ästhetisiert und in medialen Öffentlichkeiten sichtbar gemacht wird.

Das Phänomen umspannt dabei eine Bandbreite von Teilbereichen: Die in jüngeren gesellschaftlichen Debatten wohl persistenteste Ausformung stellen die so genannten ›Enthauptungsvideos‹ dar, die von Mitgliedern des selbst ernannten ›Islamischen Staates‹ (Dörre 2023: 329) insbesondere seit Beginn der 2000er Jahre produziert worden sind (Gruber 2019: 142) und den produktionsseitig intendierten Schockwert der gewaltsamen Tötung vornehmlich politisch und ideologisch zu instrumentalisieren versuchen.² Sol-

-
- 1 Ich leihe die Begriffe Agens und Patiens aus der Sprachwissenschaft, um ein Gegengewicht zur Verwendung der oft schematischen und stereotypisierenden Begriffe der Opfer und Täter:innen zu schaffen. Zu den Begriffen Agens und Patiens schreibt Beatrice Primus: »Traditionellerweise charakterisiert man das Agens als den typischerweise belebten Partizipanten, welcher die vom verbalen Prädikat bezeichnete Situation absichtlich herbeiführt. Die grundlegenden Begriffe, die ein Agens charakterisieren, sind mithin Verursachung (auch Kausalität) sowie Begriffe im Umfeld von Handlungskontrolle (auch Absichtlichkeit, Intentionalität, Volitionalität, d.h. des freien Willens zu handeln).« (Primus 2012: 16f.) / »Als Patiens wird die semantische Rolle eines Partizipanten bezeichnet, der in dem vom Prädikat bezeichneten Geschehen physisch manifest betroffen ist und dessen Zustand sich physisch verändert. Die grundlegenden Begriffe, welche ein Patiens charakterisieren, sind mithin physische Betroffenheit (auch Affiziertheit) und Zustandsveränderung. Die Bezeichnung dieser Rolle stammt vom Lateinischen *patiēns* ›erduhdend, erleidend.« (Primus 2012: 31f.)
 - 2 Die Betonung einer produktionsseitigen Absicht gewinnt hier besondere Relevanz, gerade weil die Bilder von gewaltvoll Handelnden produziert sind. Mit diesem Umstand gehen jeweils spezifische Absichten der Repräsentation der Gewalt und derer, die die Gewalt erleiden einher, die unbedingt kritisch perspektiviert werden müssen. In diesem Sinne weise ich im Verlauf des Projekts zwar immer wieder auf die Konstruktion eines affektiv und emotional aufgeladenen Rezeptionshorizontes hin; die Bilder jedoch lediglich vor diesem Hintergrund zu betrachten, würde nicht nur oftmals bedeuten, den Absichten der Produzierenden zu entsprechen, sondern auch in einem

che Bilder absichtsvoller Tötungen stehen dabei paradigmatisch für eine generelle Tendenz der Nutzung von audiovisuellen Bildern in politischen, ideologischen und kriegesischen Konflikten sowie im Rahmen der Verbreitung von Terror. Dies zeigte sich zuletzt vor allem im Verlauf des russischen Angriffskrieges auf die Ukraine, in dessen Kontext mehrere Videos produziert wurden, die vermeintliche Erschießungen und Enthauptungen ukrainischer Soldaten durch russische Truppen zeigen und die im Frühjahr 2023 in den Fokus öffentlicher Aufmerksamkeit rückten (Camut/Melkozerova 2023). Diese Videos bezeugen eine sich häufig wiederholende Distributionsdynamik des Phänomenbereichs: Anders als beispielsweise viele der Videos, die durch den ›Islamischen Staat‹ produziert und distribuiert wurden, tauchen viele Medienartefakte, die absichtsvolle Tötungen zeigen, über digitale Videoplattformen ohne weitere Kontextinformationen zu beteiligten Personen, Orten oder Daten auf, sodass es in den meisten Fällen Aufgabe weiterer medialer Anschlusskommunikation ist, Kontextwissen über das Dargestellte zu produzieren, indem medial darüber kommuniziert wird.³ Die angesprochenen Videos aus dem Frühjahr 2023 lassen die Vermutung zu, dass ihre Produzent:innen nicht intendiert hatten, sie einer breiten Öffentlichkeit sichtbar zu machen. Es war wiederum der ukrainische Präsident Wolodymyr Selenskyj, der im April 2023 über *Twitter* zur Rezeption eines der Videos aufrief, um damit auf dort abgebildete russische Kriegsverbrechen aufmerksam zu machen (Selenskyj 2023). Dadurch ereignete sich eine Inversion der durch die vermeintlichen Schockwerte der Bilder vermittelten Botschaft, die nicht auf die möglichen dahinterstehenden Täter:innenabsichten abzielte, sondern die Konnotation eines Beweischarakters audiovisueller Quellen zu nutzen versuchte, um die affektive Wirkung der Bilder in Solidarität und politische Unterstützung für die Ukraine zu übersetzen.

Die für den Phänomenbereich insgesamt relevanten Medienartefakte übersteigen jedoch den Bereich dezidiert politischer wie ideologischer Instrumentalisierung. Beispielsweise die Darstellung der absichtsvollen Tötung von Tieren setzt bereits mit der Ausbildung der Technologie zur Aufnahme bewegter Bilder um die Wende zum 20. Jahrhundert ein, wie ich im Rahmen des ersten Kapitels explizieren werde. Medienhistorisch betrachtet verhaften solche Darstellungen bis heute, wie ebenfalls gezeigt wird. Darüber hinaus inkludiert das Phänomen die mediengeschichtlich wiederholte Sichtbarmachung medialisierter Suizide, wie beispielsweise im Fall des US-amerikanischen Lokalpolitikers R. Budd Dwyer, der sich 1987 während einer Pressekonferenz das Leben nahm (Bjelić 1990) oder in Bezug auf Ricardo L.⁴, der 1996 einen Mordversuch an der Mu-

selbstreferenziellen Schockmoment der Rezeption zu verbleiben, der sowohl die Spezifik der Darstellungs- und Distributionslogiken und die Heterogenität möglicher Rezipient:innen ausblendet als auch die Identitäten der Opfer und die Logiken systemischer Gewalt, die die Bilder und die in ihnen agierte Gewalt rahmen.

- 3 Im Falle viele der vom ›Islamischen Staat‹ produzierten Videos wie auch im Kontext medialisierter Terroranschläge wie beispielsweise in Christchurch, Neuseeland und Halle an der Saale im Jahr 2019 sind es stützende Kontexte wie die Arbeit von Ermittlungsbehörden, Pressearbeit und nicht zuletzt das Reklamieren der Tatverantwortlichkeit durch Täter:innen, die die Einordnung der Bilder ermöglichen.
- 4 In der Frage der Namensnennung von Agentia und Patientia der Gewalt sowie der Angehörigen der Beteiligten ereilt dieses Projekt eine Herausforderung, die nicht einheitlich gelöst werden kann. In meiner Umgangsweise mit der Nennung von Namen orientiere ich mich an Überlegungen in

sikerin Björk geplant hatte, bevor er sich vor laufender Kamera in seiner Wohnung das Leben nahm (Schlesinger/Mesa 2008: 100).⁵ Bereits innerhalb dieses ausschnitthaften Einblicks zeigt sich ein heterogenes Merkmal des Gegenstandsbereichs: Die jeweils die Gewalt an sich selbst oder anderen verübenden Personen sind nicht immer diejenigen, die die Tat auch aufnehmen oder sie gar an eine mediale Öffentlichkeit distribuieren. Es gibt Fälle, in denen die Verantwortlichen in der Medialisierung der Tat beispielsweise auf die Unwissenheit der Personen hinter der Kamera angewiesen sind und diese dadurch ungewollt in die Aufnahme der Gewalt verwickeln. In anderen Fällen setzen die für die absichtsvollen Tötungen verantwortlichen Personen auf eine medienökologische Logik, in der die erstmalige Distribution solcher Bilder häufig Anstoßpunkt für eine sich medienlogisch quasi selbst generierende Weiterverbreitung durch das soziotechnische Zusammenspiel von Medienkulturen ist, wie ich im Weiteren noch explizieren werde.

Diese Medienartefakte sind dabei in einer Weise inszeniert, die eine so genannte »dokumentarisierende Lektüre« einfordert. Der Begriff des französischen Medientheoretikers Roger Odin beschreibt eine Dimension mehrerer möglicher rezeptionsseitiger Modi der »Sinn- und Affektproduktion« (Odin 2019: 12), in dessen Kontext das rezipierte Medienartefakt vornehmlich eine Lektürewise anbietet, in der es als dokumentarisch wahr-

Bezug auf das Recht am eigenen Bild als Kategorie des Persönlichkeitsrechts. Dieses sieht zwar besondere Ausnahmen für »Bildnisse aus dem Bereich der Zeitgeschichte« (Polley 2011: 62) vor, zu dem einige der hier besprochenen Medienartefakte zählen. Es sieht darüber hinaus jedoch eine Unterscheidung zwischen »absoluten und relativen Personen der Zeitgeschichte« (ebd.) vor, wobei »[r]elative Personen der Zeitgeschichte [...] solche [sind], die mit der Zeitgeschichte – und sei es auch nicht gerade zu ihrer Freude – derart in Berührung kommen, dass sie nur vorübergehend zu Personen dieser Kategorie werden; sie ziehen das Informationsinteresse der Allgemeinheit also nur für eine beschränkte Zeit und in beschränktem Umfang auf sich [...]. Während über absolute Personen der Zeitgeschichte anhaltend bildlich und auch filmisch berichtet werden darf, fällt eine relative Person der Zeitgeschichte bei abnehmendem Informationsinteresse wieder in den Status einer Allerweltperson zurück, sodass die ältere Abbildung und auch Verfilmungen nur mit ihrer Zustimmung wieder der Öffentlichkeit präsentiert werden dürfen« (Polley 2011: 62f.). Über diese rechtliche Ebene hinaus spielen in der Frage der Namensnennung offenkundig auch ethische Dimensionen eine Rolle. So habe ich mich in Bezug auf jüngere Fälle, in deren Kontext die beteiligten Personen und ihre Angehörigen von einer möglichen Reproduktion von Namen auf verschiedene Arten betroffen sein könnten, dafür entschieden, die Nachnamen der Täter:innen nicht voll auszusprechen, die Namen der Opfer, sofern mir bekannt ist, dass dies ihrem oder dem Wunsch ihrer Angehörigen entspricht, jedoch schon. Vor allem in Bezug auf die medienhistorisch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert situierten Fälle handelt es sich häufig um zeitgeschichtliche Personen der Öffentlichkeit; in solchen Fällen habe ich mich dazu entschieden, auch die Namen gewaltsam handelnder Personen auszusprechen, weil diese oftmals einen Status als absolute Personen der Zeitgeschichte beanspruchen.

- 5 L. hatte sein Leben zuvor in einem geschriebenen Tagebuch und einem über 30-stündigen Videotagebuch festgehalten, das auch den Bau einer mit Schwefelsäure gefüllten Briefbombe dokumentierte, die er kurz vor seinem Tod an Björks Adresse sendete. Auf der letzten Kassette seines Videotagebuchs hielt er seinen Suizid fest. Alle Bänder seines Videotagebuchs wurden forensisch ausgewertet und fanden danach ihren Weg in die Medien. Im Jahr 2000 wurde ein 70-minütiger Dokumentarfilm veröffentlicht, dessen Material sich aus L.s Videotagebüchern speist, seinen Suizid jedoch nicht zeigt (Christensen 2003). Sowohl der Dokumentarfilm als auch die gesamte letzte Aufnahme des Videotagebuchs sind auch im Jahr 2024 frei zugänglich über das *Internet Archive* auffindbar.

genommen wird. Schematisch gesprochen etablieren die für dieses Projekt relevanten Bilder damit einen kategorischen Wahrnehmungsunterschied zu als fiktional wahrgenommener Gewaltdarstellung, weil dokumentarische Bilder eine direkte Relationalität zu ihren Rezipient:innen evozieren. Vivian Sobchack schreibt dazu:

Each documentary image [...] possesses a general existential reality presented across multiple specific views. The specific information in each image is retained and integrated with subsequent images to form our cumulative knowledge of that general reality we know exists or has existed ›elsewhere‹ in our life-world. (1999: 250)

Die Selbstverortung der Bilder woanders in *unserer* Lebenswelt positioniert ihre Rezeption und den öffentlichen Umgang mit ihnen als ethisch aufgeladen und evoziert die Frage einer (Mit-)Verantwortung (Müller 2018: 84) in ihrer fortlaufenden Situierung in medialen Öffentlichkeiten.

So bedeutet die Beschäftigung mit solchen Bildern auch für mich das Aushalten einer Spannung: Meine Arbeit an diesem Projekt bedingt eine unausweichliche Reproduktion der Gewalt in Form einer textlichen Auseinandersetzung, die ich verantwortungsvoll und nachvollziehbar zu gestalten versuche. Die Forschung an Bildern, die Gewalt transportieren, wird so von einem »Methodenkonflikt« (Müller 2018: 84) ereilt,

der zu steter Selbstreflexion mahnt: Wie lassen sich bildwissenschaftliche Perspektiven auf Gewaltbildpotenziale mit ethischen Problemstellungen verbinden, die Wissenschaft und Alltag eng verknüpfen? Was kann oder soll dem Leser visuell zugemutet werden? (ebd.)

Müller plädiert in diesem Kontext für die Form einer »bilderlose[n] Bilduntersuchung« (ebd.), der ich in diesem Projekt folgen werde. Ich werde die untersuchten Medien nicht visuell reproduzieren, muss sehr wohl jedoch meine Verantwortung der Reproduktion der Gewalt in Form textlicher Reflexion und akademischer Wissensproduktion anerkennen. Denn – und das ist Teil der zu navigierenden Spannung – ein Grundinteresse des vorliegenden Projekts besteht darin, solche Bilder nicht nur auf ihre pathologischen Potenziale oder Erscheinungen als Randphänomene in wiederum pathologisierten Bereichen medialer Öffentlichkeiten hin zu lesen, sondern diese Vorstellungen vielmehr herauszufordern, indem ich die Situierung solcher Bilder im Mittelpunkt medialer Öffentlichkeiten aufzeige. Wenn ich im Titel dieser Arbeit also von medienökologischen Zugängen zur Situierung schreibe, sind damit zwei zentrale Vorannahmen angesprochen: Bilder absichtsvoller Tötungen, die von den Gewaltausübenden produziert werden, werden innerhalb zutiefst voneinander abhängiger Medienumgebungen produziert, distribuiert und situieren sich gegenwärtig nicht lediglich in kriminalisierten und pathologisierten digitalen Sphären (Patalong 2002; Kahlweit 2010; Farmand Jr. 2016), sondern vielmehr frei zugänglich innerhalb von Medienumgebungen, die auf alltägliche und heterogene Mediennutzungszwecke abzielen.

Diese Dynamik lässt sich anhand eines Medienartefaktes explizieren: Während der Moderation eines Fernsehinterviews eröffnete der US-amerikanische Journalist Vester Lee F. 2015 das Feuer auf seine ehemaligen Kolleg:innen Alison Parker und Adam Ward.

Er griff seine ehemaligen Kolleg:innen an, während diese die Direktorin der ansässigen Industrie- und Handelskammer im Live-Fernsehen interviewten, sodass sich eine von F. beabsichtigte Medialisierung der Tat im Fernsehen ereignete. Zusätzlich dazu veröffentlichte F. selbst aufgenommene Videos der Tat über *Twitter* und *Facebook* (Brown 2015). Die Bilder der absichtsvollen Tötung von F.s Kolleg:innen Alison Parker und Adam Ward wurden so fast zeitgleich über das Fernsehen und sozialmediale Plattformen in zwei Formen medialer Umgebungen sichtbar, die für Milliarden von Menschen Teil einer alltäglichen Mediennutzungspraxis sind.

Das wiederum impliziert zwei Beobachtungen: Erstens überschreiten solche medialisierten Gewalttaten offenkundig auf vielfache Weise ethische Grenzen, die es erforderlich machen, sowohl Wege der Prävention als auch eines adäquaten multidimensionalen Umgangs mit ihnen nach ihrem Aufkommen zu eröffnen. Ich begreife ihre Pathologisierung (Düwell/Pethes 2023) jedoch als unzulängliches diskursives Konstrukt im Umgang mit solchen Bildern, denn, wie Klaus Theweleit bemerkt: »Alles bloß zu pathologisieren [...], das schiebt nur weg.« (Brinkmann/Theweleit 2022: 133)

Im Gegensatz zu solchen diskursiven Distanzierungsbewegungen strebe ich im Rahmen dieses Projekts eine Annäherung an den Phänomenbereich an, der sich zweitens an einer die Medienartefakte einenden Eigenschaft orientiert: ihrer gegenwärtigen Erscheinung als digitalisierte Medienobjekte. Diese Erscheinung stellt eine Möglichkeitsbedingung für die vorliegende Forschung dar, da sie Zugänglichkeit zu den Medienartefakten in unterschiedlichen digitalen Umgebungen ermöglicht, während sich diese Umgebungen selbst als analytische Sphären offerieren, die es zu betrachten gilt. Annäherung bedeutet in diesem Kontext vor allem, sie anhand der wissenschaftlichen Praktik des »close readings« zu betrachten, was nicht nur eine unmittelbare analytische Beschäftigung bedeutet, sondern vielmehr, dass »the various objects gleaned from the cultural world for closer scrutiny are analysed in view of their existence in culture« (Bal 2002: 9; Herv. i. Orig.). In den Blick gerät dabei ihre Rahmung, die Einfluss auf mögliche Lektürewesen solcher Bilder ausübt, gleichzeitig jedoch als prozessuale Aktivität begriffen werden muss, in der sich normative Zuschreibungen manifestieren (Bal 2016: 42). Im Gegensatz zum Kontextbegriff bezeichnet die Rahmung also keinen gegebenen, vermeintlich objektiven Zustand, sondern verweist auf den Konstruktionscharakter von medialen Umgebungen, hinter deren Gestaltung spezifische soziotechnische Vorannahmen stehen, die veränderbar sind.

Zur Methodik der Arbeit

Diese Form der Annäherung orientiert sich methodisch an der von Mieke Bal vorgeschlagenen »Kulturanalyse« und ihrer Herangehensweise einer »concept-based methodology« (Bal 2002: 5). Bal zeigt im Rahmen der von ihr vorgeschlagenen Kulturanalyse die Nutzung von interdisziplinären Konzepten und deren direkter Konfrontation mit den jeweiligen Artefakten der Analyse auf, um wechselseitig beide Ebenen des Konzepts *und* des Artefakts befragbar zu machen. Die Begriffe werden dabei aus ihrer theoretischen Verortung heraus genutzt, um in der Konfrontation mit den jeweiligen Analyseobjekten dazu zu befähigen, »der Theorie auch Widerworte zu geben« (Bal 2020: 18). In ih-

rer Nutzung im Rahmen der Kulturanalyse begeben Begriffe sich dabei auf eine Reise, wie Bal schreibt. Reisen sei das »instabile Fundament der Kulturanalyse« (Bal 2016: 24), weil diese sich durch die Moderation eines »Aufeinandertreffen[s] von mehreren Methoden« konstituiere, »ein Treffen, an dem der Gegenstand teilnimmt, so dass Objekt und Methoden gemeinsam zu einem neuen, nicht streng abgegrenzten Feld werden können« (Bal 2016: 24). Die Konzepte, die in diesem Prozess mit den jeweiligen Analyseobjekten in Konfrontation gebracht werden, bieten dabei einerseits die Grundlage einer interdisziplinären Nachvollziehbarkeit, müssen dazu andererseits jedoch klar definiert und hergeleitet werden, weil sie zwischen Disziplinen, Forscher:innen, historischen Perioden und geographisch verstreuten akademischen Gemeinschaften reisen (Bal 2002: 24). Auf diesen Reisen, so Bal, verändere sich ihr Gehalt, ihre Reichweite und ihr operativer Wert: »These processes of differing need to be assessed before, during, and after each ›trip‹.« (ebd.) Ist der Prozess ihrer Herleitung und ihre Bedeutung klar definiert, dienen Konzepte als Werkzeuge zur Herstellung einer intersubjektiven Nachvollziehbarkeit, »awareness of difference, and tentative exchange. [...] If you use a concept at all, you use it in a particular way so that you can meaningfully disagree on content« (Bal 2002: 13). Sie gewinnen in ihrer Umstrittenheit damit innerhalb einer interdisziplinären Auseinandersetzung auch eine soziale Funktion als »important areas of debate« (Bal 2002: 27). Sie sind zudem eigendynamisch, was sie insbesondere in der Konfrontation mit den Objekten der Analyse so fruchtbar macht. So schreibt Bal: »While groping to define, provisionally, and partly, what a particular concept may *mean*, we gain insight into what it can *do*. It is in the groping that the valuable work lies.« (2002: 11; Herv. i. Orig.)

Die Beziehung zwischen Konzepten und Objekten der Analyse ist dabei interaktiv (Bal 2002: 24), da ihre wechselseitige Konfrontation Auswirkungen auf beide hat: Kein Konzept ist bedeutsam, sollte es nicht in der Lage sein, das Objekt auf Grundlage seiner Bedingungen besser zu verstehen (Bal 2002: 8). Gleichzeitig verzerren, lösen und flektieren Konzepte die Objekte, auf die sie angewendet werden (Bal 2002: 22). Eine in diesem Sinne verstandene kulturanalytische Forschung ist in sich prozessual, weil die wiederholte Konfrontation von Konzepten und Objekten den jeweiligen Gegenstandsbereich zu einer »living creature« werden lässt, »embedded in all the questions and considerations that the mud of your travel splattered onto it, and that surround it, like a ›field‹« (Bal 2002: 4). Veranschaulicht wird dieser Punkt im Rahmen der folgenden Seiten beispielsweise anhand des Begriffs der Authentizität, dessen Implikationen sich in seinen unterschiedlichen Verortungen in diesem Projekt von einer wirkungsästhetischen Kategorie, die ihre Wirkkraft durch die Behauptung einer direkten Verbindung zwischen Bild, Ereignis und Rezeption entfaltet, zu einer wirkungsästhetischen Kategorie entwickelt, die sich vor allem daraus speist, wo und durch wen diese Verbindung behauptet wird.

Mir erscheint ein solcher Zugang in seiner Anwendung auf Darstellungen absichtsvoller Tötung so fruchtbar, weil sie unter anderem durch ihre ethische Aufgeladenheit und die damit einhergehende Frage der rezeptionsseitigen (Mit-)Verantwortung in ihrer öffentlichen Betrachtung sowohl fragmentiert als auch prekarisiert werden. Gemeint ist damit, dass sowohl im öffentlichen Diskurs als auch im Rahmen medienkulturwissenschaftlicher Reflexionen zwar wiederholte und intensive Beschäftigungen mit einzelnen Medienartefakten erfolgen, die Notwendigkeit zu einer medienhistorischen und

medial übergreifenden Auseinandersetzung mit dem Gesamtphänomen bisher jedoch noch nicht eingefangen worden ist. Vielmehr wird häufig beobachtbar, wie auch wissenschaftliche Expertise genutzt wird, um die Produktion und Rezeption solcher Bilder als psychopathologisch zu rahmen, wodurch die Erlangung eines besseren Verständnisses der zugrundeliegenden Medienlogiken erschwert wird. Ich verstehe das Phänomen dementsprechend als bis dato zwar begrenzt wissenschaftlich erschlossen – die zahlreichen Anchlüsse, die an öffentliche Diskurse generiert werden, sind jedoch sowohl übergreifend als auch in ihrer Partikularität bisher nicht ausreichend beleuchtet worden. Ein über die Auseinandersetzung mit Begriffen definierter Zugang der Kulturanalyse steht für mich in diesem Sinne in erster Linie für eine direkte Beschäftigung mit verschiedenen Medienartefakten des Phänomenbereichs, um aus ihnen heraus besser zu verstehen, wie er sich konstituiert. Die für das Folgende zentralen Konzepte stellen dabei Setzungen dar, die aus der Konfrontation mit den vier Medienartefakten emergiert sind, die den Korpus dieses Projekts konstituieren. In den vier Kapiteln des Hauptteils dieser Arbeit thematisierte ich zunächst also vorangestellte begriffliche Reflexionen, die im Anschluss analytisch entfaltet werden. Ich beschäftige mich dort mit den Begriffen der Geste, des Paratexts, der Anschlusskommunikation und der Verwicklung. Im Rahmen der Reflexionen diskutiere ich die Begriffe bereits in ihrer Anschlussfähigkeit an das Gesamtphänomen, bevor ich sie anschließend anhand von jeweils einem der vier Medienartefakte des Korpus analytisch anwende. Dies vollziehe ich anhand des dänischen Stummfilms *Løvejagten* aus dem Jahr 1907; anhand eines Amateurfilms, der die Erschießung lettischer Jüd:innen im Jahr 1941 zeigt; anhand eines Mitschnitts des Suizids einer US-amerikanischen Journalistin im Live-Fernsehen 1974 und letztlich anhand des Livestreamings des Terroranschlags auf die Synagoge in Halle an der Saale im Jahr 2019.

Die Entscheidung, den Phänomenbereich anhand von vier Artefakten zu thematisieren, die historisch, geographisch und medial heterogen situiert sind, bringt Möglichkeiten und Limitationen mit sich. Die Hauptmotivation und gleichzeitig das größte Potenzial eines solchen Zugangs besteht meines Erachtens in der Wichtigkeit einer direkten Beschäftigung mit denjenigen Eigenschaften, die die Medienartefakte selbst evozieren, um die Dynamiken ihrer Sichtbarmachung und Situierung adäquat erschließen zu können. Das Ziel besteht darin, einen ersten Zugang zu einer historisch und medial übergreifenden Forschung an solchen Bildern zu schaffen, weshalb die vier aus den Medienartefakten heraus (und in Konfrontation mit ihnen) erarbeiteten konzeptionellen Reflexionen zwar analytisch anhand einzelner Medienartefakte thematisiert werden, letztlich jedoch jeder Begriff Aussagekraft für den gesamten Phänomenbereich beanspruchen kann. So exerziere ich am Beispiel von *Løvejagten* die mehrdimensionale Relevanz von Gesten; solche Formen verkörperter Adressierung und Wahrnehmung gelten jedoch im gleichen Maße nicht nur für die anderen hier thematisierten Medienartefakte, sondern auch für diejenigen Objekte des Phänomenbereichs, die ich im Rahmen dieses Projekts nicht inkludieren konnte.

Mein Zugang über die Kulturanalyse sowie der daraus resultierende Zuschnitt der Forschung verdeutlichen zudem auch ein ambivalentes Verhältnis zu Fragen der Zeitlichkeit und Historizität des Phänomenbereichs. In die Kulturanalyse schreibt sich eine gewisse Befangenheit in Bezug auf zeitliche Zustände ein, wie auch Mieke Bal bemerkt:

[...] they [JW: Analyseobjekte] are not seen as isolated jewels, but as things always-already engaged, as interlocutors, within the larger culture from which they have emerged. It also means that ›analysis‹ looks into issues of cultural relevance, and aims to articulate how the object contributes to cultural debates. Hence the emphasis on the object's existence in the present. (2002: 9)

Ein über Begriffe hergeleiteter Zugriff auf ein Phänomen bedeutet in diesem Kontext ein besonderes Augenmerk auf die Emergenz der Objekte in der Gegenwart, weshalb ich bereits zuvor auf die Existenz der hier besprochenen digitalisierten Medienartefakte als Untersuchungsebene und Möglichkeitsbedingung dieses Projekts verwiesen habe. Gleichzeitig sind die meisten der hier besprochenen Artefakte »Objekte, die aus der Vergangenheit auf uns zugekommen sind« (Bal 2020: 36), was »zur Verknüpfung der ›Gegenwart‹ der Objekte mit der ›Vergangenheit‹ ihrer Verfertigung, ihres Funktionierens und ihres Sinns« (Bal 2020: 37) drängt. Nicht zuletzt meine Auswahl der Artefakte legt dabei ein Interesse an solchen Vergangenheiten der Verfertigung nahe, da die vier Medienartefakte nicht nur Rückschlüsse auf unterschiedliche und spezifische mediale Umgebungen ihrer Produktion zulassen, sondern historisch betrachtet auch unterschiedliche Historizitäten der Mediengeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts widerspiegeln. Vor allem, weil sich im kollektiven und öffentlichen Umgang mit Bildern absichtsvoller Tötungen eine Tendenz der Reziprozität von medialer Kontrolle (Packard 2020; Baecker 2012), die sich unter anderem in Formen ihrer Löschung und Zensur manifestiert, und der Sichtbarmachung der Bilder zeigt, lassen sich mitunter sowohl ephemere Bewegungen des Auf- und Abtauchens solcher Bilder in medialen Öffentlichkeiten als auch stetige Formen der Situierung beobachten. Einer an medialen Umgebungsrelationen interessierten Forschung, die vor allem die Situierung von Bildern untersucht, schreibt sich so unweigerlich auch eine medienarchäologische Ebene ein, die im Laufe dieses Projekts immer wieder aufscheint.

Geprägt ist dieses Interesse an Vergangenheiten vor allem von einer Beobachtung: Medienhistorisch betrachtet setzen Darstellungen absichtsvoller Tötung zum Zweck ihrer Aufnahme unmittelbar zeitgleich mit der Ausbildung der Technik zur Aufnahme bewegter Bilder ein und manifestierten sich seitdem als konstantes Phänomen in verschiedensten medialen Umgebungen. Während diese Formen innerhalb spezifischer Diskurse, wie beispielsweise der Untersuchung früher Formen des Films, zwar immer wieder thematisiert werden, hat sich bis dato kein medial oder historisch übergreifender Forschungsansatz herausgebildet, um die disparaten Diskursfragmente übergreifend zu betrachten. In diesem Sinne versteht sich diese Studie als ein »reading against the grain« (Huhtamo/Parrika 2011: 3), die die gegenwärtigen Verortungen solcher Bilder immer auch in Relation zu ihren Vergangenheiten zu betrachten versucht und so eine medienarchäologische Perspektive der Rekonstruktion von »alternate histories of suppressed, neglected and forgotten media« (ebd.) einnimmt. Diese Perspektive ist für das Projekt jedoch nicht dominant: Mir geht es insgesamt nicht um eine vornehmlich medienarchäologische Forschung, die sich vor allem der Vergangenheit der Verfertigung der Artefakte widmet, sondern darum, dass diese Einfluss auf ihre gegenwärtige Situierung nimmt. In diesem Sinne thematisierte ich sie schlaglichtartig, um Kontinuitäten und Diskontinuitäten der Anschlüsse der Bilder an öffentliche Diskurse zu illustrieren,

sodass eine umfänglichere Untersuchung der Historizität der Artefakte Aufgabe einer stärker medienhistorisch konzentrierten Forschung wäre.

Dieser Zugang kann also in keiner Weise für sich beanspruchen, das Phänomen überhaupt nur umfänglich abdecken zu *wollen*, vielmehr verstehe ich ihn als Vorschlag für einen informierten Zugang zur Arbeit mit »verletzendem Material« (Shnayien 2022), der zu weiterer Auseinandersetzung mit einem hochgradig relevanten Forschungsfeld anregen will. Dementsprechend dienen die den Analysen vorgelagerten begrifflichen Reflexionen zur Transparentmachung meiner Nutzung der Konzepte, während ich im Weiteren den Rahmen dieser Einleitung nutzen will, um theoretische Anlagen zu explizieren, die dieses Projekt zudem informieren. Zunächst werde ich mich dazu den Begriffen der Bildmedien, der Situierung und Sichtbarkeit widmen, denen als Beschreibungskategorien für den Gegenstandsbereich in einem insgesamt Sinn übergeordnetes Potenzial zukommt, weshalb ich sie in diesem einleitenden Rahmen einführe. Daraufhin will ich mich der theoretischen Anlage der vier zentralen Konzepte des Projekts zwischen Medienökologie und Medienarchäologie widmen, die ich im späteren Verlauf innerhalb der begrifflichen Reflexionen ausarbeite. Darüber hinaus werde ich zumindest schlaglichtartig auf weitere Medienartefakte zu sprechen kommen, die ich durch meinen Forschungszuschnitt nicht berücksichtigen konnte, und so auch auf angrenzende Diskursfelder hinweisen, die sich relational zu Bildern absichtsvoller Tötung verhalten.

Bildmedien, Situierung und Sichtbarkeit als Beschreibungskategorien

Zunächst will ich anhand dieser Argumentation jedoch an drei zentrale Begriffe anknüpfen, die im Verlauf dieser Arbeit immer wieder auftauchen werden: Sichtbarkeit, Situierung und Bildmedien. Die im Untertitel dieses Projekts enthaltene Fokussierung auf die Situierung von Gewaltbildern muss dabei zunächst durch den Begriff der Bildmedien präzisiert werden, da dieser auf zweierlei verweist.

Einerseits impliziert der Begriff der Bildmedien die Verhaftung der Bilder in medialen Umgebungen, die als ihre Träger:innen Sichtbarkeiten ermöglichen, blockieren oder auf spezifische Arten regulieren. Es geht bei dem Begriff des Bild*mediums* also in dieser Hinsicht um den Hinweis einer untrennbaren Relationalität zwischen Bildern und ihren medialen Träger:innen insofern diese als spezifische soziotechnische Figurationen in Austauschprozesse treten und Sichtbarkeiten verhandeln. Der Begriff der Bildmedien weist damit darauf hin, dass die jeweiligen medialen Umgebungen, auch historisch betrachtet, in unterschiedliche Dynamiken mit gewaltvollen Bildern eintreten.

Der Begriff der Bildmedien verweist zweitens auf eine Verortung des Projekts in der so genannten »visual culture«, die konzeptionell auf die inhärent visuelle Natur medialisierter Gesellschaften hinweist. Der Begriff »visual culture« fungiert dabei als »increasingly important meeting place for critics, historians and practitioners in all visual media [...]. This convergence is above all enabled and mandated by digital technology« (Mirzoeff 2002: 6). Als interdisziplinäre Kategorie für mediale Visualität und deren medienkulturelle Auswirkungen versammelt der Begriff »visual culture« in sich heterogene mediale Umgebungen. Bildmedien verstehen sich für mich in diesem Sinne: Als mediale Träger:innen von Visualität unterscheiden sich Medien wie das Fernsehen, das Kino

oder digitale Medien produktions- und distributionsseitig in ihrer Spezifität, sie situieren sich jedoch in einer übergeordneten Sphäre visueller Kultur. Eine heterogene und interdisziplinäre Beobachtung der dadurch ermöglichten Aufeinandertreffen heterogener Medien ist im Feld der »visual culture« realisierbar. Nicholas Mirzoeff beschreibt den Zustand einer so gedachten »visual culture« als »intervisuality, the simultaneous display and interaction of a variety of modes of visibility« (2002: 3).

Die These lässt sich in Übertragung auf den vorliegenden Forschungsgegenstand stützen: Bilder absichtsvoller Tötungen stehen in einem heterogenen Spektrum medialer Umgebungen, die wiederum verschiedenen Formen institutioneller Stabilisierung unterliegen. In den folgenden Kapiteln werde ich immer wieder analytisch aufzeigen, wie ihre Sichtbarkeit durch bestimmte mediale Umgebungen teilweise legitimiert wird; beispielsweise in bestimmten Kontexten musealer oder archivarischer Rahmung. Ein darüber hinausgehendes plastisches zeitgenössisches Beispiel für ein Verfahren, das Sichtbarkeit schafft und die Rezeption gewaltvoller Bilder stabilisiert, ist zudem beispielsweise die Praktik des Verpixelns. Die Praktik findet vor allem im Kontext neuerlicher Rahmungen von Gewaltbildern in medialen Öffentlichkeiten statt, die journalistisch über die mediale Gewaltdarstellung berichten. Im Falle einer audiovisuellen Reproduktion der Bilder werden dabei bekanntermaßen besonders sensible Bereiche unscharf gemacht, um Teile des Bildes unkenntlich zu machen. Verpixelung

verhindert auch eine eventuell weitreichendere Zensur, nämlich das Verbot des gesamten Bildes. Nur durch die Abdeckung der schlimmsten Partien wird das Bild überhaupt zeigbar. In Wirklichkeit soll hier also nicht etwas geschützt, verdeckt und unkenntlich gemacht werden, sondern vor allem etwas gezeigt werden. (Schankweiler 2020: 42)

Die teilweise Evokation einer Unschärfe ist also ein ambivalentes Phänomen, weil sie zwar sensible Bereiche als unkenntlich markiert, andererseits trotzdem spezifische Sichtbarkeiten ermöglicht und die Rezeption solcher Bilder in bestimmten Kontexten legitimiert, während andere als illegitim markiert werden. Das verweist wiederum auch auf die ökonomischen Potenziale, die solche Bilder innehaben. Einerseits soll ihre »Zensur durch Verbot schützen« (Koch 2020: 69), andererseits wird auch beobachtbar, wie sie in diversesten medialen Umgebungen wiederauftauchen und rekontextualisiert werden, um die ihnen gegenüber angewendeten diskursiven Zuschreibungen von Schau- oder Beweiswerten nutzbar zu machen.

Ich möchte diese Dynamik beispielhaft anhand eines Medienartefakts explizieren, das nicht Teil des Korpus dieses Projekts ist. Unter dem Titel *1 Lunatic, 1 Ice Pick*⁶ veröffentlichte der Kanadier Luka M. 2012 auf dem heute abgeschalteten Videoportal *bestgo-*

6 Der Titel rekurriert auf den 2007 veröffentlichten pornographischen Fetischfilm *2 Girls 1 Cup*, der zwei Darstellerinnen unter anderem beim Verzehr von Fäkalien zeigt. Durch seine breite Rezeption und medienkulturelle Wirkung in digitalen Medienumgebungen in Form von sogenannten »reaction videos« gilt *2 Girls 1 Cup* heute als paradigmatisches Beispiel für Schockvideos im Kontext von Digitalität. 2008 veröffentlichte ein/-e unbekannte/-r Nutzer:in das Video *3 Guys 1 Hammer*, das einen gewaltsamen Mord von zwei bereits 2007 verurteilten Tätern in der Ukraine zeigt. Die titelgebende Aneignung des Internetphänomens *2 Girls 1 Cup* und der damit konnotierten Schock-

re.com ein Video, das die absichtsvolle Tötung des chinesischen Studierenden Jun Lin, die Zerstückelung seiner Leiche sowie sexuellen Missbrauch durch M. an Jun Lin zeigt. Bereits vor der Veröffentlichung von *1 Lunatic*, *1 Ice Pick* hatten Online-Nutzer:innen versucht, Ermittlungsbehörden auf Luka M. aufmerksam zu machen, da dieser bereits seit 2010 mehrere Videos veröffentlicht hatte, die die Tötung und Qual von Katzen durch ihn zeigten. Der Verlauf dieser durch Privatpersonen durchgeführten Digitalrecherchen vor, während und nach der Veröffentlichung von *1 Lunatic*, *1 Ice Pick* wurde wiederum zum Thema einer für *Netflix* produzierten dokumentarischen Reihe unter dem Titel *Don't F**k with Cats: Hunting an Internet Killer* (2019). Die durch M. produzierten Bilder absichtsvoller Tötungen sind innerhalb der Dokumentationsreihe im Stil einer »desktop documentary« inszeniert, weil die dreiteilige Serie vor allem an den kollektiven Recherchebemühungen einer *Facebook*-Gemeinschaft interessiert ist, die vor M.s Festnahme jahrelang untersucht hat, wer sich hinter der Produktion der Gewaltvideos verbirgt. Die Serie hybridisiert insgesamt verschiedenartiges Material: Eigens produzierte Interviewsequenzen, Reenactments, Überwachungsbilder und Inszenierungen von Nutzer:innenoberflächen verschiedener Plattformen werden relational zueinander montiert. Vor allem die inhaltlichen Teile zur Onlinerecherche über M. zeigen im Stile der »desktop documentary« Bilder, »[that] treat[...] the computer screen ›as both a camera lens and a canvas, tapping into its potential as an artistic medium‹, thus seeking ›to both depict and question the ways we explore the world through the computer screen‹« (Lee/Avissar 2023: 276). Sie inszenieren sich in der Ästhetik einer Bildschirmaufnahme und rahmen so mitunter auch die Gewaltbilder selbst: Innerhalb der Dokumentation werden immer wieder Ausschnitte aus den von M. produzierten Gewaltvideos gezeigt, die sowohl sichtbar in den ursprünglichen Distributionskontext des *YouTube*-Interfaces eingebettet werden, darüber hinaus erfolgt jedoch auch eine zunächst unsichtbarere, weil fließende, Einbettung in das Interface von *Netflix*, über das die Dokumentationsreihe rezipiert werden kann.

Hier ereignet sich mehreres gleichzeitig: In ihrer neuerlichen Rahmung als Dokumente innerhalb eines dokumentarisch stabilisierenden Kontexts wird die Rezeption der von M. produzierten Gewaltbilder, zumindest in einem ausschnitthaften Charakter, legitimiert. Darüber hinaus werden die Bilder absichtsvoller Tötungen in diesem Kontext einer ökonomischen Logik unterworfen: *Netflix* nutzt einerseits das kulturelle Kapital einer Konnotation des Dokumentarismus als »edifying, educational, yet still entertaining form« (Sharma 2016: 143), um sein Portfolio in Richtung einer »connection to quality cinema« (ebd.) auszurichten; andererseits hat die jüngere Forschung gezeigt, dass *Netflix* dabei nicht im Sinne einer präservierenden Logik agiert und somit weniger daran interessiert ist, dokumentarische Formen archivarisch aufzubewahren und auszustellen, sondern, dass »programs on the service have to perform. They have to gain viewership [...] in the manner of breaking news reporting« (Sharma 2016: 145).

Ich werde mich Rahmen der zweiten Begriffsreflexion des Projekts noch intensiver mit der Rolle paratextueller Rahmung und der Konstruktion von Authentizität als wirkungsästhetischer Kategorie befassen, die hier auch Relevanz gewinnt. Für den Moment soll jedoch festgehalten werden, dass solche schlaglichtartigen Beschäftigungen zeigen,

ästhetik findet also wiederholt Anwendung. Ebenso hatte Luka M. bereits 2010 eines der Videos, in denen er zwei Katzen quält und tötet, unter dem Titel *1 boy 2 kittens* auf *YouTube* veröffentlicht.

dass Bilder absichtsvoller Tötungen in manchen Kontexten expliziten Wertzuschreibungen unterstehen und zum Zweck der Nutzung ihres Werts in diesen Kontexten sichtbar gemacht werden. Hier funktioniert die Einbindung der Bilder, die Luka M. produzierte, authentifizierend: Ihre ästhetische Differenz zu den restlichen Bildern, die Praktiken der Rahmung und der gezielte Einsatz emotionalisierender filmischer Mittel bieten eine Lektürewiese an, die die oberflächenästhetische ›Echtheit‹ der Bilder und damit auch ihren Schockwert betont und ökonomisch zu nutzen versucht.⁷

Diese Beobachtungen leiten zu den zwei weiteren Begriffen der Situierung und Sichtbarmachung über. Die Frage der Situierung berührt dabei genau jene Dynamik, die ich soeben beispielhaft zu beschreiben versucht habe: Innerhalb welcher Rahmungen sich Bilder absichtsvoller Tötungen situieren, hat Auswirkungen auf die ihnen gegenüber gebrachten Lektürehaltungen und ihre Sichtbarkeit. Im Sinne Bals und auch angelehnt an Erving Goffmans Thesen zur Rahmung sind diese als zutiefst konstruiert und normativ zu verstehen; und obwohl ich mich vor allem im vierten Kapitel dieses Projekts der regelmäßigen Überschreitung von Rahmungen durch Bilder widmen werde, besitzen diese trotzdem häufig orientierende und (il-)legitimierende Funktionen. Goffman definiert Rahmen folgendermaßen:

I assume that definitions of a situation are built up in accordance with principles of organization which govern events—at least social ones—and our subjective involvement in them; frame is the word I use to refer to such of these basic elements I am able to identify. That is my definition of frame. My phrase ›frame analysis‹ is a slogan to refer to the examination of these terms of organization of experience. (Goffman 1974/1986: 10f.)

Rahmungen haben bei Goffman eine soziale Funktion und sind in sich zutiefst relational. Sie sind zudem beobachtbar, was sie zum Thema einer analytischen Beschäftigung in Form der ›Rahmenanalyse‹ werden lässt. Daraus lassen sich zwei zentrale Setzungen für dieses Projekt ableiten: Bilder absichtsvoller Tötungen befinden sich immer innerhalb von spezifischen Rahmungen. Diese Rahmungen funktionieren paratextuell und können beispielsweise sozialmedialer, musealer, archivarischer, filmischer oder auch juristischer Natur sein, um nur einige mögliche Dimensionen zu nennen. *Wo, wie, wann* und durch *wen* oder *was* sie gerahmt werden, hat dabei Einfluss darauf, ob und wie sie verstanden werden. Zudem sind Rahmungen historisch, medial und geographisch wandelbar und beobachtbar, was die Rahmung selbst zum analytischen Objekt werden

7 So wird in der zweiten Folge der Reihe ein Ausschnitt aus *1 Lunatic, 1 Ice Pick* spannungsvoll eingeführt, indem im Stil der »desktop documentary« zunächst lediglich auf die Play-Taste des Videoplayers auf *bestgore.com* gezoomt wird. Die Aufnahmen sind parallelmontiert mit Interviewsequenzen von Personen, die ihre emotionalen und affektiven Reaktionen auf das Video beschreiben. Auditiv unterlegt ist die Sequenz mit einem artifiziellen Ton eines schlagenden Herzens, bis ein erneuter Klick auf den Play-Button in der Videooberfläche von *bestgore.com* zunächst die Musik hörbar macht, die Luka M. während der Tat hörte, um dann einen Ausschnitt von *1 Lunatic, 1 Ice Pick* über die gesamte Bildfläche sichtbar zu machen (*Don't F**k with Cats*, Episode 2, 00:04:11). Die Sequenz wiederholt dabei eine problematische Konzentration auf den wirkungsästhetischen Schockmoment der Rezeption, die ich im Kontext dieses Projekts immer wieder thematisieren werde.

lässt und verdeutlicht, dass »der Akteur oder die Akteurin des Framing selbst wiederum einem Framing unterworfen« (Bal 2016: 42) ist. Diese Selbstreflexivität von Rahmungen erscheint in Übertragung auf den vorliegenden Phänomenbereich besonders dringend, weil Rahmungen die Sichtbarkeiten absichtsvoller Tötungen regulieren und damit einer besonderen Intensität der ethischen Mitverantwortlichkeit ausgesetzt sind, wodurch nicht nur die sie begleitenden paratextuellen Rahmungen als Analysegegenstände virulent werden, sondern darüber hinaus auch ich als Forschende und meine Rahmungen des Phänomens in diesem Projekt mit eingeschlossen werden.

Das leitet zum Begriff der Sichtbarkeit über, dem für das Projekt insgesamt zentrale Relevanz zukommt. Als Konzept kommt der Begriff als zutiefst ambivalent daher, wie Johanna Schaffer 2008 überzeugend erarbeitet hat. In ihrer Monografie *Ambivalenzen der Sichtbarkeit* weist Schaffer auf die konzeptionelle Situierung des Begriffs als »zentrale[r] Kategorie oppositioneller politischer Rhetoriken« hin, »ihr Gebrauch allerdings verwischt zumeist die komplexen Prozesse, die sich im Feld der Visualität zwischen dem Zu-Sehen-Geben [...], dem Sehen, und dem Gesehen-Werden herstellen« (Schaffer 2008: 12). Schaffer positioniert Sichtbarkeit in einem Spannungsfeld eines emanzipatorischen politischen Potenzials und einer kritischen Intervention gegenüber der Annahme eines »kausalen Zusammenhangs zwischen Sichtbarkeit und politischer Macht« (ebd.). Schaffer beschäftigt sich mit dem Konzept der Sichtbarkeit aus Sicht einer »Bewegung, die ausgeht von einer minorisierten oder subalternen Position und einen hegemonialen oder dominanten Zusammenhang herausfordert« (Schaffer 2008: 14). Schaffers Beobachtungskontext des Begriffs unterscheidet sich so auf diverse Weise vom Phänomenbereich, in dem ich die Frage nach der Herstellung von Sichtbarkeit situiere. Die hier beabsichtigte Herstellung ihrer Sichtbarkeit in Bildern durch Gewalthandelnde intendiert zunächst die Generierung von Aufmerksamkeit. Die durch die Bilder akkumulierte Aufmerksamkeit kann in Folge als Katalysator des Transports bestimmter Botschaften, Ideologien und Überzeugungen dienen, die sich unterscheiden; stets festzuhalten ist jedoch, dass diese Dynamik von ephemeren Momenten der Sichtbarmachung ausgeht. Ephemere sind diese, weil medienhistorisch beobachtbar wird, dass sich die Sichtbarmachung von Bildern absichtsvoller Tötungen stets zwischen Praktiken medialer Kontrolle und dem Ausnutzen soziotechnischer Affordanzen von medialen Umgebungen abspielt, die es Agentia der Gewalt erlauben, gewaltvolle Tötungen audiovisuell sichtbar zu machen. Während in diesem Kontext die Feststellung, dass sich im Digitalen die »Urheberverantwortungsmöglichkeit durch rasante und weltweite Teilung [...] zu entziehen scheint« (Müller 2018: 97), besondere Relevanz gewinnt, ist insgesamt medienhistorisch festzuhalten: Dringen Bilder absichtsvoller Tötungen einmal in mediale Öffentlichkeiten vor, distribuieren und situieren sie sich auf eine Weise, die den Handlungsspielraum medialer Kontrolle zu überschreiten scheint. Genau weil so viele heterogene und teilweise nicht-menschliche Akteur:innen an ihren Situierungen beteiligt sind, generieren sich wiederholte und teilweise anhaltende Sichtbarkeiten, sodass das einmalige Vordringen solcher Bilder in mediale Öffentlichkeiten ausreicht, um auch nicht reversible Formen ihres Verbleibs auszulösen.

Nichtsdestotrotz gewinnt aufgrund Johanna Schaffers und meiner differierenden Rahmungen des Begriffs der Sichtbarkeit die Beobachtung Relevanz, dass Sichtbarkeit nicht gleichbedeutend mit Transparenz zu behandeln ist, sondern »[...] a claim that must

be carefully examined: in acknowledging what is seen, and newly seen, we need to be equally vigilant about what is not seen, or no longer seen« (Treichler/Cartwright/Penley 1998: 3; zit. n. Schaffer 2008: 13). Während Schaffer für ihren Beobachtungsbereich den Begriff »anerkannter Sichtbarkeit« (Schaffer 2008: 19) als Kategorie analytischer Differenzierung einführt, geht es mir in der Einführung dieser Differenzierungen vor allem um eine Emphase der Methodik der Kulturanalyse. Die Sichtbarmachung der Gewaltdarstellung ist ein konstitutives Element für den vorliegenden Phänomenbereich; die Gewalt ausübenden und medialisierenden Akteur:innen artikulieren immer wieder, dass der bildhaften Sichtbarmachung der gewaltsamen Tötung anderer größere Relevanz zukommt, als der Tat selbst. Ich verstehe die hier ausagierten Gewalttaten deshalb als doppelt intentional, wie ich im folgenden ersten Analyseteil noch eingehender beschreiben werde. Diese destruktive Absicht hinter der medialen Sichtbarmachung von Gewalt macht es umso erforderlicher, die spezifischen soziotechnischen Konstellationen zu betrachten, die sie (mit-)ermöglichen. Im Sinne Schaffers ist es daher auch mein Anliegen, den Begriff der Sichtbarkeit aus dem »Feld politischer Rhetoriken« in den »Bereich visueller Analysen« (Schaffer 2008: 14) zurückzuholen, um die spezifischen Dynamiken medialer Umgebungen zu betrachten, die die Sichtbarkeit solcher Gewalt bedingen und in spezifischen Rahmungen ermöglichen. Die Betrachtung solcher Bilder innerhalb der Bildmedien visueller Kultur ermöglicht also einen Zugang zum Phänomenbereich, der Visualität überall dort zu beobachten vermag, wo sie auftritt – egal ob institutionell legitimiert oder nicht.

Begriffliche Reflexion zwischen Medienökologie und Medienarchäologie

Wie bereits weiter oben angedeutet, werde ich in diesem Projekt vier Medienartefakte in direkte Konfrontation mit vier geisteswissenschaftlichen Konzepten bringen. Die Begriffe der Geste, des Paratexts, der Anschlusskommunikation und der Verwicklung sind dabei aus ihren theoretischen Verankerungen in den Performance Studies, der Literaturwissenschaft, der Soziologie und dem Diskurs um Posthumanismus entnommen und werden teilweise in Auseinandersetzung mit anderen Begriffen wie Authentizität oder Empfindungen konterkariert, um im vorliegenden Kontext analytische Wirkkraft zu entfalten. Dass ich nun genau diese Begriffe in Interaktion mit den Medienartefakten bringe, entspringt induktiven Analysen der vier hier versammelten Objekte und einer Identifikation von analytischen Dimensionen, die die Artefakte selbst anbieten. Das Ziel besteht in einer »gegenstands begründeten Theorienbildung« (Wiedemann 1995: 440) nach dem Vorbild von Ansätzen der sozialwissenschaftlichen Grounded Theory (Glaser/Strauss 1967), die meines Erachtens in der Kulturanalyse ihr medienkulturwissenschaftliches Pendant finden.

Diese Vorgehensweise ist auf zweifache Weise ausschnitthaft: Eine Auswahl anderer Medienartefakte könnte zu weiteren Begriffen führen; zudem ist nicht nur meine Auswahl für diesen Phänomenbereich, sondern darüber hinaus auch meine Wahrnehmung sich anbietender analytischer Dimensionen von spezifischen theoretischen Vorannahmen geprägt, die sowohl durch meine wissenschaftlichen Interessen als auch meine universitäre Ausbildung in den Feldern der Medienkultur-, Film- und Medienwissen-

schaft geformt wurden. Aus diesem Grund ist noch einmal zu betonen: Diese Studie verfolgt nicht den Anspruch, abgeschlossene und vollumfängliche Aussagen über das Phänomen der Darstellung absichtsvoller Tötungen in Bildmedien des 20. und 21. Jahrhunderts zu treffen. Vielmehr besteht der Anspruch darin, anhand einer paradigmatischen Beschäftigung mit historisch unterschiedlich situierten Medienartefakten übergreifend zutreffende konzeptionelle Dimensionen des Phänomens zu eröffnen, die diskutiert, revidiert und erweitert werden können, weil sie transparent und nachvollziehbar am Gegenstand selbst entwickelt worden sind. Zudem geht es darum, aufzuzeigen, dass solche Bilder trotz der ethischen Grenzverletzungen, die sie forcieren, Teil medienkultureller Umgebungen sind und wie sich diese Teilhabe gestaltet. Gewählt habe ich diese Zugangsweise, weil der hier beobachtete Phänomenbereich nicht gattungsförmig zu beschreiben ist, sondern sich vielmehr über Fragmentierung und Heterogenität auszeichnet. Dementsprechend sind auch die zugrundeliegenden Kriterien für die Auswahl der hier diskutierten Medienartefakte gelagert: Sie bilden ausschnitthaft eine medienhistorische Spanne von mehr als 110 Jahren ab, womit ich jedoch keine teleologische Abfolge implizieren will, sondern vielmehr herausstellen werde, dass sie zwar unterschiedliche Aspekte der bildmedialen Kommunikation absichtsvoller Tötung in den Vordergrund stellen, sich jedoch im Sinne einer Konstellation auch gegenseitig informieren. Es geht mir dabei also um die Betonung einer medialen, historischen, geographischen und darstellerischen Heterogenität, die unterschiedliche Teilbereiche einer Gesamtkonstellation auffächert. Der Ansatz, über den ich diese Konstellation betrachte, gewinnt seine »theoretische Sättigung« als »Kriterium für die Verallgemeinerbarkeit« (Wiedemann 1995: 441) durch die zukünftige Möglichkeit einer Integration weiterer Medienartefakte, die den Rahmen dieser Kulturanalyse so lange erweitern und transformieren, bis der Gegenstandsbereich theoretisch abgedeckt ist.

Die in diesem Rahmen diskutierten Begriffe der Geste, des Paratexts, der Anschlusskommunikation und der Verwicklung sind dabei Ausdruck mehrerer Interessensfelder, die medienökologisch, medienarchäologisch und von der Frage nach empfindsamen und verkörperten Medienwirkungen informiert sind. Ich werde die Ebene der Medienwirkung anhand von medienphänomenologischen und semiopragmatischen Zugängen zu Bildern im Kontext dieses Projekts immer wieder explizit aufgreifen und werde die vier Begriffsfelder des Projekts deshalb an diesem Punkt einzig in ihren Bezügen zu Dimensionen der Medienökologie und ihren Anknüpfungspunkten an medienarchäologisch geprägte Perspektiven diskutieren.

Dazu will ich zunächst ein ansonsten invisibilisiertes Ergebnis meines Arbeitsprozesses an diesem Projekt offenbaren: Lange lautete der konzeptionelle Zugang im Untertitel dieser Arbeit nicht medienökologisch, sondern medienarchäologisch. Dies war dem Umstand geschuldet, dass einer meiner anfänglichen Interessensschwerpunkte in der Beobachtung lag, dass die Existenz von Medienartefakten, in denen absichtsvolle Tötungsdarstellungen zum Zweck ihrer Aufnahme produziert werden, historisch gesehen bereits mit dem Beginn der medialisierten bewegten Darstellung von Bildern lokalisiert werden kann. Das Ziel bestand darin, anhand von medienhistorisch unterschiedlich situierten Artefakten zeigen zu können, welche Eigenschaften trotz der Unterschiedlichkeit für Medienartefakte seit Beginn des 20. Jahrhunderts bis heute zutreffend beschreibend wirken. Ein substanzieller Bestandteil der dieser Arbeit zugrundeliegenden For-

schungspraxis ist genau deshalb medienarchäologischer Natur, weil ich Bilder sowohl in verschiedenen Momenten ihrer historischen Situiertheit (Foucault 1974: 261) betrachte als auch eine Sichtweise auf Medienkultur teile, die »sedimented and layered« ist, »a fold of time and materiality where the past might be suddenly discovered anew, and the new technologies grow obsolete increasingly fast« (Parikka 2012: 3). Die hier versammelten Medienartefakte werden aus dieser Perspektive auch als »remains« (Jucan/Parikka/Schneider 2018) produktiv, als zeitlich übergreifende Überbleibsel in öffentlichen Diskursen, gegenüber denen gefragt werden kann: »What is the place of remain(s) in a global capitalist, consumerist culture that is constanly rushing after the next »new« thing on the market? What and where are the leftovers of this culture and how do »we« live with what we leave behind?« (Jucan 2018: IX)

Während ich solche Fragen an mehreren Punkten dieses Projekts in Einführung mit seinen Gegenständen adressieren werde, habe ich in der fortschreitenden Auseinandersetzung mit dem Phänomen realisiert, dass weniger die detaillierte Beschäftigung mit den Produktionsumständen der Artefakte sowie der historischen Situiertheit ihrer medialen Umgebungen ein Kerninteresse bildet, sondern der Umstand, dass ihre heutige Situierung in digitalen medialen Umgebungen nicht nur insgesamt ihre Rezeption und Untersuchung ermöglicht, sondern selbst auch thematisiert werden muss. Sie alle sind damit »[...] *images in digital habitats*—that is, in those environments where the digital is an important actor for putting images in motion, for producing, distributing, and circulating them« (Favero 2018: 3f.; Herv. i. Orig.). Ich verstehe die Begriffe der Geste, des Paratexts, der Anschlusskommunikation und der Verwicklung insofern als medienökologisch geprägt. Sie alle stehen in einer Rahmung, die vor allem ihr Beschreibungspotenzial in Bezug auf Umgebungsrelationen zwischen Medien, Medienkulturen, technischen Infrastrukturen und Rezipient:innen zu betonen versucht. Die medienökologisch geprägten Zugänge zu diesem Projekt dienen also dazu, insbesondere den medialen Infrastrukturen Rechnung zu tragen, in denen sich die Bilder aktuell situieren und die sie nach wie vor sichtbar machen. Wie Gabriele Schabacher schreibt, dient eine Bezugnahme auf Infrastrukturen dazu,

eine Vorstellung von Medien, die diese als Endgeräte mit Benutzerschnittstellen fasst, durch die Berücksichtigung des infrastrukturellen »Rückraums« [zu ergänzen], wodurch die Produktion, Rezeption und Distribution als wechselseitig miteinander verflochtene Phänomene in den Blick rücken. (2019: 283)

Es geht hier jedoch nicht nur darum, Produktions-, Rezeptions- und Distributionsprozesse als wechselseitig verwickelte Dimensionen zu begreifen, darüber hinaus ist mit Mieke Bal auch noch einmal darauf zu insistieren, dass eine gegenwärtige Sichtbarkeit von Medienartefakten zur »Verknüpfung [...] mit der »Vergangenheit« ihrer Verfertigung« (Bal 2020: 37) drängt. So ist insbesondere meine Nutzung der Begriffe des Paratexts und der Anschlusskommunikation auch von einer kritischen Betrachtung der Historizität der Medienartefakte geprägt. Das befähigt einerseits zur Frage nach der Auswirkung paratextueller Rahmungen und der Historizität von Medienartefakten auf Lektürehaltungen, andererseits gerät vor allem durch den Begriff der Anschlusskommunikation das

wechselseitige Verhältnis verschiedener medialer Umgebungen in den Blick, die historisch übergreifend mit- und übereinander kommunizieren.⁸

So lässt sich sagen, dass die Positionierung medienökologischer Zugänge mein besonderes Interesse am gegenwärtigen Verbleib von Gewaltbildern in medialen Umgebungen markiert, dieses Interesse jedoch auch von einer kritischen Auseinandersetzung mit einer medienhistorischen Retrospektion der Verortung und Wahrnehmung solcher Bilder geprägt ist – gerade, weil diese Emergenzen eine gegenwärtige Sichtbarkeit der Bilder mitbedingen und mitermöglichen. Anhand dieser Beobachtung lässt sich eine übergeordnete Relationalität feststellen, in der und anhand derer die hier beobachteten audiovisuellen Medienartefakte stehen und sich situieren. Verschiedene Dimensionen dieser Relationalität scheinen vor allem durch die begrifflichen Reflexionen und Analysen anhand der Begriffe der Geste und der Verwicklung auf. Während ich anhand der Geste insbesondere Formen verkörperter Relationalität der Gewalt, der sie transportierenden Bilder und Konstellationen der Rezeption beleuchte, verweist der Begriff der Verwicklung vor allem auf soziotechnische Verhältnisse und Abhängigkeiten. Die Begriffe sind damit anschlussfähig an eine ökologische Perspektive auf Medien, insofern diese

[...] die Beobachtung der vielfältigen Beziehungen zwischen Lebewesen, Techniken und ihren sozialen sowie kulturellen Kontexten [bezeichnet]. In diesem Sinne ist jede einzelne mediale Konstellation [...] nur vor dem Hintergrund des Beziehungsgeflechts seiner Umgebung zu sehen, deren Teil sie bildet und die sie mit konstituiert. (Otto 2020: 49)

Es geht also bei meiner im Untertitel angekündigten Rede von medienökologischen Zugängen um eine übergeordnete Bezeichnung von medialen Umgebungen, die Relationalitäten und wechselseitige Abhängigkeiten erzeugen. Wichtig für den vorliegenden Kontext ist dabei zudem die Feststellung, dass diese Umgebungen verschiedenste Akteur:innen verwickeln – im Digitalen mitunter in einer solchen Komplexität, dass der Frage nach Sichtbarkeit und Bewusstsein über die verschiedenen Verwicklungen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteur:innen ein besonderer Stellenwert beizumessen ist (Chun 2016; Angerer 2022). So setzt auch der Begriff der Infrastruktur einen stärkeren Akzent auf die nicht-sichtbaren, unbewussten mechanischen und technischen Vorgänge, die entweder für ein reibungsloses Funktionieren dieser Relationen benötigt werden oder – und das ist in jüngeren Forschungsansätzen vermehrt nutzbar gemacht worden – um vor allem innerhalb von Störungsmomenten beobachtbar zu werden (Kane 2019; Denson 2020: 57).

Die jüngere wissenschaftliche Hochkonjunktur der Medienökologie speist sich währenddessen unter anderem aus der gesteigerten Relevanz ökologischer Begriffe und Themen im öffentlichen Diskurs aufgrund der globalen Auswirkungen der anhaltenden Klimakatastrophe (Sprenger 2019: 33). Er ist damit »mindestens in zwei Richtungen lesbar« (Löffler/Sprenger 2016: 10). Einerseits erfasst er »ein Forschungsfeld, das angefeuert

8 Diese vielfältigen Verhältnismäßigkeiten und das Ineinandergreifen verschiedener Bezugsrahmen hat auch Matthew Fuller als Definitionsmerkmal einer ökologisch informierten Perspektive auf Medien benannt (Fuller 2005: 5).

wird durch aktuelle Debatten um Klimawandel und Erderwärmung« (ebd.), andererseits beschreibt die Medienökologie

die kontingenten und komplexen Wechselwirkungen zwischen den sozialen, politischen und psychischen Dimensionen von Medien und ihren materiellen Grundlagen. Ein wichtiger Anknüpfungspunkt an die Ökologie liegt darin, dass sich mit ihrer Hilfe verschiedene Skalen der Beschreibung aufeinander beziehen, aber auch voneinander unterscheiden lassen: die Ebene der Materialität, des Sozialen, des Psychischen, des Politischen oder des Lebendigen. (Löffler/Sprenger 2016: 12)

Ich werde mich im Rahmen dieser Seiten nicht in expliziter Weise mit der Begriffsebene der Medienökologie befassen, die eine mit ökologischen Fragen befasste Medienkulturwissenschaft im Sinne der *Eco Media* adressiert. Zunächst mag das, ob dem Gegenstandsbereich der Darstellung absichtsvoller Tötungen, vielleicht nicht überraschen; auf den zweiten Blick evozieren solche medialisierten Gewaltdarstellungen jedoch mitunter auch Anschlüsse an als zunehmend kontingent wahrnehmbare gesellschaftliche Zusammenhänge, die auch in der größeren Rahmung gesellschaftlicher Prekarisierung und Ressourcenverteilung zu verorten sind, die im Zusammenhang zum menschengemachten Klimawandel stehen. Ein Explizieren solcher Zusammenhänge wäre damit Aufgabe einer weitergehenden Beschäftigung mit der Produktion von Gewaltbildern vor diesem Hintergrund.

Ich suche im Rahmen dieses Projekts vielmehr den Anschluss an die oben angesprochene andere Lesart der Medienökologie als epistemischer Kategorie und situiere meine Argumente damit bewusst in einem Bereich, der bisher keine gemeinsame Methodik entwickelt hat, sondern »als Sammelbecken für verschiedene Formen der Auseinandersetzung mit Medien« (2019: 33) fungiert – so hat Florian Sprenger vor Kurzem über die Medienökologie bemerkt. Ich folge dabei seiner Einschränkung, dass

Ökologie [...] nicht vorschnell mit Relationalität gleichgesetzt werden [sollte], ohne die Modalitäten oder Relata zu spezifizieren, die in historischen Konstellationen festlegen, welche Arten der Verursachung als Relationen denkbar sind und wie durch diese Relationen das Umgebene reguliert werden kann. (Sprenger 2019: 21f.)

Sprenger attestiert hier die Notwendigkeit eines Scharfstellens auf die spezifischen Gegebenheiten, Relationen und Rahmungen innerhalb medienökologisch untersuchter medialer Umgebungen (2019: 26). Gleichzeitig attestiert er einem medienökologisch geprägten Zugang auch eine gewisse »produktive Unschärfe«, die sich

einerseits zunächst darin [zeigt], dass unter »Ökologie der Medien« ein Denkstil verstanden wird, eine mit einer ökologisch genannten Kausalität verbundene Beschreibungssprache – mit anderen Worten: eine Logik oder Logistik der Relationen. Andererseits kann »Ökologie der Medien« einen Gegenstand meinen: ein Gefüge, ein Netzwerk, eine Assemblage oder – im Kontext der Ökologie besonders prominent – ein offenes System aus heterogenen Bestandteilen, die ökologisch miteinander verschränkt sind und in Wechselwirkung stehen. (Sprenger 2019: 13)

Ein solcher Zugang kann also sowohl eine Denkweise als auch einen Gegenstandsbereich bezeichnen, was ich in Bezug auf den Phänomenbereich der Bilder absichtsvoller Tötungen als absolut treffende Beschreibungskategorien verstehe. Die Beschäftigung mit den vier historisch und medial unterschiedlich situierten Artefakten wird zahlreiche Anknüpfungspunkte, Relationalitäten, Verweise und konstellative Verschränkungen zeigen, die sich für ein Beschreibungsvokabular ihrer Wechselwirkungen anbieten. Sie bedeuten dennoch Verschiedenartiges, weshalb das Gesamtphänomen genau deshalb über eine direkte Konfrontation mit seinen Gegenständen beobachtet werden muss. Bevor ich dementsprechend darauf eingehe, welche Gegenstände in diesem Projekt betrachtet werden, will ich darauf verweisen, welche Gegenstandsbereiche durch den gewählten methodischen Zugang nicht berücksichtigt werden konnten.

Angrenzende Bereiche und Forschungsstand

Der Zuschnitt dieser Forschung definiert sich in erster Linie über den Begriff der Absicht, den ich innerhalb der Begriffsreflexion zur Geste vor allem phänomenologisch über den Begriff der doppelten Intentionalität erarbeite. Kurz gesagt bezeichnet die Vorstellung einer doppelten Intentionalität, dass die vor der Kamera ausgeübte und gewaltvolle Tötung nicht nur absichtlich ausagiert wird, sondern dass dies zudem zum Zweck ihrer Aufnahme geschieht. Dies schließt bereits eine große Menge an audiovisuellem Material aus, das beispielsweise Unfälle (Maeder 2022), Gewaltanwendung ohne Todesfolge (Preußner 2018a) oder Tötungsdarstellungen thematisiert, die zufällig audiovisuell oder fotografisch aufgenommen worden sind.

Zudem, und das habe ich bereits adressiert, kreiert die auf das Phänomen angewendete Methodik Ausschlüsse: Im Rahmen dieser Arbeit adressiere ich vier Medienartefakte direkt. Die Einbindung der vier adressierten Artefakte in den Korpus führt dabei dazu, dass der Phänomenteilbereich solcher Bilder absichtsvoller Tötungen, die in Kriegs- und Konfliktsituationen produziert worden sind, hier nicht explizit gemacht werden kann (Oppenheimer/Ten Brink 2012; Schankweiler/Straub/Wendl 2019; Lehmann 2008; Stalabrass 2020; Krona 2020; Marone 2019). Auch die Rolle der Darstellung absichtsvoller Tötung im Kontext von medialisierten Terroranschlägen ist durch die Analyse des Anschlags, den ein rechtsextremer Terrorist 2019 in Halle durchführte, zwar explizit angesprochen; ihre Vielschichtigkeit anhand mehrerer Medienartefakte nachzuvollziehen war (Mitchell 2011; Klonk 2017; Mondzain 2006; Straub 2021a) und wäre weiterhin jedoch Aufgabe einer weiterführenden Untersuchung.

Angrenzend an die Untersuchung von Bildern, die als dokumentarisch lesbare Gewalt- und Tötungsdarstellungen transportieren, ist zudem sowohl auf die vermeintlich »spektakuläre« Natur solcher Bilder (King 2005), auf ihre Fähigkeit, ein »increased potential for audience engagement« (Bender 2017: 1) zu generieren, hingewiesen worden. Die kommenden Seiten sollen eine kritische Abgrenzung zur Betonung des wirkungsästhetischen Schockeffekts solcher Bilder darstellen. Deren Rezeption ist ethisch, rechtlich, emotional und affektiv aufgeladen und dies gilt es kritisch und wiederholt zu thematisieren, jedoch zeigt sich hier auch die Notwendigkeit einer Unterscheidung, auf die Robert Dörre hinweist:

The violence that the images stand for [...] becomes violence that emanates from the image itself. The image of violence turns into a violent image. Based on such assumptions, more recent studies [...] even speak of the ›image as a weapon‹ [...], which gives recipients the feeling of being ›directly hit by the images of the attack‹ [...]. When speaking of the ›image as a weapon‹, the impact of the image is understood in a much more direct and intervening way: the image already hits and injures at the moment of reception. (Dörre 2023: 333)

Dörre thematisiert hier über den Topos des »image as weapon« das wirkungsästhetische Potenzial der Bilder, ihren Rezipierenden zu schaden – der Moment der Gewalt wird in dieser Perspektivierung innerhalb der Rezeption lokalisiert. Dörre kritisiert, dass die Einnahme einer solchen Perspektive dazu führen kann, die dargestellten Patientia der Gewalt vor dem Hintergrund einer Überbetonung der eigenen Seherfahrung aus den Augen zu verlieren und solche Bilder zudem über affektive Formen der Seherfahrung zu homogenisieren, wenn eigentlich stärkere Differenzierungen der Ebenen politischer Gewalt, aus denen sie entspringen, notwendig wären: »In the wake of this reduction of meaning, the conditions of political violence and its mediatisation are obscured, as well as undermining the suffering of the victims.« (Dörre 2023: 339) In diesem Sinne schließt meine Forschung nicht nur an Impulse an, die eine emotionale und affektive Involvement in das Dargestellte mit Fragen nach ethischer Verantwortung gegenüber solchen Bildern verbinden. Zudem schließe ich an Formen kritischer Intervention an, die die durch die Bilder transportierten Empfindungen von Scham und Einschüchterung sowie hegemonialen und extremistischen Ideologien kritisch hinterfragen und kontextualisieren (Dörre/Günther/Pfeifer 2021; Heyne 2022; Schneider 2009; Baer/Hennefeld/Horak/Iversen 2019).

Zuletzt will ich auf einen angrenzenden Phänomenbereich verweisen, der sich vor allem durch das semiopragmatische Verständnis herleitet, dass sich die Unterscheidung von Bildern als dokumentarisch oder fiktional durch ihre Ästhetisierung sowie paratextuelle Informationen herleitet, durch die sich die Bilder wiederum anbieten, um auf bestimmte Weisen wahrgenommen zu werden.⁹ Durch eine solche Perspektive lassen sich sowohl »logisch-pragmatische Voraussetzungen« (Kessler 1998: 66) als auch emotionale und affektive Dimensionen (De Bromhead 1996) beobachten, die historisch, medial und räumlich spezifisch dazu führen, dass ein Medienartefakt oder einzelne Sequenzen eines Medienartefakts vornehmlich als nicht-fiktional wahrgenommen werden. Die Konstruktion einer solchen Wahrnehmung ist dabei mindestens als prozessual und fluide zu verstehen – zugespitzt ließe sich auch formulieren, dass sie von einer spezifischen Instabilität geprägt ist, die Hauptthema eines angrenzenden Phänomenbereichs ist, den ich unter dem Begriff ›Snuff‹ subsumiere.

Während ich in Kürze noch auf die Definition des Begriffs und seine intrinsischen Unschärfen eingehen werde, will ich für den Moment den spezifischen Anschluss von Snuff an dieses Projekt umreißen: Es handelt sich dabei um ein mediales Phänomen, in

9 Diesen Zugang zum Dokumentarischen thematisiere ich im Rahmen des zweiten und dritten Kapitels noch intensiver.

dem die Vorstellung nicht-fiktionaler und absichtsvoller Tötungsdarstellungen auf verschiedene Weisen kulturell funktionalisiert wird; zumeist jedoch im Kontext fiktionaler Darstellungen, die oftmals Unsicherheit über ihren fiktionalen Status zu evozieren versuchen oder die eben skizzierte instabile Wahrnehmungsgrenze zwischen als fiktional und als dokumentarisch wahrgenommenen Medien aktiv thematisieren.¹⁰ So gilt es, Snuff als diskursives Phänomen, seine spezifischen Anknüpfungspunkte zum vorliegenden Gegenstand und die Ebene seiner kulturellen Funktionalisierungen zu unterscheiden.

Snuff recurriert auf den englischen Ausspruch »to snuff someone out« und bezeichnet damit zunächst die medialisierte Tötung anderer. Die meisten film- und medienwissenschaftlichen Beiträge zum Begriff zeigen unterschiedliche Schwerpunktsetzungen, orientieren sich jedoch in der Mehrheit an einer Sichtweise, die aus der Genese von Snuff als populärkulturellem Phänomen des Exploitation-Genres des US-amerikanischen Films in den 1970er Jahren abgeleitet werden kann. Diese Genese etabliert Snuff unmittelbar auch als diskursives Phänomen, in dessen Kontext die medialisierte Tötung anderer zum Thema fiktionaler Filme wird, die sowohl ästhetisch als auch paratextuell behaupten, »echte« Tötungen darzustellen. Das diskursive Phänomen Snuff etabliert sich dadurch sofort als Skandalon, das vor allem über die Evokation von Unsicherheit darüber, ob es als dokumentarisch oder fiktional bewertet werden soll, öffentliche Aufmerksamkeit zu generieren versucht. Paradigmatisch zeigt sich diese Dynamik an dem fiktionalen Exploitation-Film *Snuff* aus dem Jahr 1976, bei dem es sich um eine abgewandelte Version des Films *Slaughter* aus dem Jahr 1971 handelt. *Slaughter* entsprang 1971 in den USA einem soziokulturellen Klima, das von den Gewalttaten der Manson Family gekennzeichnet war: »Slaughter was made in an attempt to exploit the Tate-LaBianca murders for which Charles Manson and his Family had recently come to trial.« (Kerekes/Slater 2016: 6) In diesem Vorhaben war *Slaughter*, der vom Mord an einer Schauspielerin durch einen Kult handelt, nur einer von vielen Filmen, die zu dieser Zeit durch die Taten der Manson Family inspiriert waren (ebd.). *Slaughter* wurde jedoch erst 1976 unter dem Titel *Snuff* kommerziell ausgewertet, nachdem der Produzent eine fünfminütige Szene an das Ende des Films angefügt hatte, die mit der Diegese von *Slaughter* bricht. Sie findet am Ende des Films an seinem Set statt, nachdem der Dreh vorbei ist. Die Filmwissenschaftlerin Mikita Brottman beschreibt die Szene folgendermaßen:

10 So hat beispielsweise Misha Kavka auf die Notwendigkeit einer Differenzierung dieser Formen hingewiesen, indem sie eine Unterscheidung zwischen »faux snuff«, also solchen fiktionalen Filmen, die durch ästhetische und paratextuelle Authentifizierungen von sich behaupten, dokumentarisch zu sein, und »meta snuff« vornimmt; wobei der Begriff solche Filme bezeichnet, die Snuff zu ihrem Thema machen (Kavka 2006: 54f.). Ein für mich besonders eindringliches Beispiel für einen fiktionalen Film, der sich thematisch Snuff in einer Weise widmet, die keine Ambiguität über seinen eigenen fiktionalen Status zu evozieren versucht, ist *Henry: Portrait of a Serial Killer* aus dem Jahr 1986. Die Handlung des Films orientiert sich an den Taten der realhistorischen Serienmörder Henry Lee Lucas und Otis Toole und zeigt eine Szene, in der die Protagonisten Henry und Otis auf ihrem Fernseher eine mit einer VHS-Kamera eigens aufgenommene Sequenz anschauen, die sie beim Mord einer Familie zeigt. Auf Ebene einer Beschreibung meiner eigenen Seherfahrung lässt sich festhalten, dass trotz des Wissens um die Fiktionalität des Films durch die Rahmung und Ästhetisierung des VHS-Materials eine gesteigerte affektive Aufladung der Szene evoziert wird.

[...] [T]he camera cuts back to a film studio where other cameramen are busy putting away their film equipment. The director, appraising an actress's performance, climbs onto a bed with her and they begin kissing as a cameraman and sound man come into view. The director, a knife hidden in one hand, climbs on top of the actress and starts to fondle her breasts. When she begins to object to the fact that the scene is being filmed, the director calls on other members of the crew to help him hold her down. He then slices her arm with the knife, laughing like a maniac, then wrenches off one of her fingers with a pair of pliers. The actress begins to struggle, screaming, and, while crew members try to restrain her, the director saws through her wrist, amputating a hand, then stabs her in the stomach. Ripping open a prosthetic torso, he reaches inside, fishes about for a few moments, then, with a roar of joy, tears out a handful of steaming entrails. The screen flickers, then darkens. ›Did you get it?‹ someone asks. ›Yeah,‹ comes the reply. ›Let's get out of here.‹ (1997: 104)

Die hier ausagierte sexualisierte Gewalt ereignet sich also im Rahmen einer zweiten diegetischen Ebene, die durch die Evokation der Überschreitbarkeit diegetischer Grenzen auf die soziokulturelle Verunsicherung rekurriert, innerhalb derer sich der Film verortet. Es sind genau diese Faktoren einer sexualisierten und gegen Frauen gerichteten Gewalt bei gleichzeitiger Evokation einer instabilen Fiktionalitätsgrenze, die *Snuff* 1976 zum Skandalfilm werden lassen und die der Produzent des Films durch die Aufrechterhaltung der Ambiguität über den Verbleib der Schauspielerin in der letzten Szene selbst befeuerte. Christliche Gruppierungen sowie US-amerikanische Feminist:innen, unter ihnen Gloria Steinem, Jane Caputi und Andrea Dworkin, beteiligten sich an einer öffentlichkeitswirksamen Kampagne gegen den Film, der für sie ein Stereotyp der Verbindung von Misogynie, Pornographie und Gewalt gegen Frauen darstellte (Dworkin 1986/1989: 311). Die unter anderem durch die laute Medienkritik an *Snuff* akkumulierte öffentliche Aufmerksamkeit brachte den Film 1976 nicht nur in die Mainstream-Kinos der USA, sondern auch beträchtlichen kommerziellen Erfolg (Morton 1986: 193). Dies verlieh den ohnehin schon kursierenden Gerüchten um Videos, die ›reale‹ Tötungen zeigten und im Kontext von Schwarzmarkthandel veräußert worden wären, weitere Basis (LaBelle 1980: 275). Vor allem vor der Premiere des Films spielte eine im Rahmen seiner Marketingkampagne konstruierte Unsicherheit über die Echtheit der Tötungsdarstellungen vor der Kamera für seine kulturkritische Abwertung eine ebenso große Rolle wie für seinen kommerziellen Erfolg (Hagin 2010: 45). Nach den ersten Aufführungen bestand 1976 breiter Konsens über die Fiktionalität der Gewaltdarstellung (Leonard 1976: 21), wobei bemerkt werden muss, dass die Frage der Fiktionalität der in *Snuff* dargestellten Gewalt im Februar und März 1976 Gegenstand einer mehrwöchigen Ermittlung durch den Bezirksstaatsanwalt von New York City war (Williams 1989: 193; New York Times 1976: 37), die ergab, dass niemand bei den Dreharbeiten zu Schaden gekommen sei. Die retrospektive medienkritische Bewertung des Films durch Aktivist:innen betonte daraufhin weniger die Ambiguität über den Fiktionsstatus des Films als vielmehr seine Etikettierung als Gewaltpornographie, deren Skandalpotenzial vor allem darin bestand, sexualisierte und misogyne Gewalt als Unterhaltung zu normalisieren (LaBelle 1980: 276; Kerekes/Slater 2016: 5).

Die Forschung hat wiederholt auf diese Dynamik der wirkungsästhetischen Nutzbarmachung von medienpathologischen und medienkritischen Zuschreibungen hingewiesen (Petley 2000; Jackson/Kimber/Walker/Watson 2016; Black 2002; Heller-Nicholas 2009; Jones 2011), die sich hier in der zeitgenössischen Diagnose einer »snuff crisis« (Johnson/Schaefer 1993: 56) manifestiert. Auf Basis dieser Ausgangslage generieren sich viele der heute gängigen Definitionen von Snuff:

We are using a definition of »snuff film« that circulated during the snuff film crisis in 1975–76: a motion picture that features explicit sexual activity climaxing in the actual murder of a female participant. Since then, the term has taken on additional meanings, often used loosely to include any movie that depicts simulated murder, whether in a sexual context or not, as well as »mondo« documentaries, such as *Faces of Death* (1981). (ebd.)

Snuff wird hier als filmische Form verstanden, in deren Kontext die Darstellung von sexuellen Handlungen mit der Darstellung von Gewalt verschränkt wird und vor allem Frauen physische Gewalt erfahren. Ebenfalls betont wird die fortlaufende Nutzung von Snuff im Sinne eines begrifflichen Schirms, der heterogene Formen simulierter Tötungen bezeichne. Diese Definition deutet damit bereits zwei Ebenen an, die sich einschreiben: Einerseits konnotiert Snuff medienpathologische Zuschreibungen sexualisierter Gewalt gegen Frauen, mitunter durch die Zuschreibung pornographischer Medienwirkungszwecke (Stiglegger 2007: 653; MacKinnon 1993: 18), andererseits schreibt sich in die Nutzung des Begriffs eine Unschärfe ein, die je nach Kontext betont, dass sich das Phänomen durch die Betonung einer spezifischen Opfergruppe konstituiert (Stine 1999: 29), dass sich Snuff vor allem durch pathologische Medienwirkungszwecke definiert (Leonard 1976: 21; Dworkin 1986/1989: 312), dass die Tötung anderer vor der Kamera insbesondere durch die Verkäuflichkeit solcher Bilder und Schwarzmarkthandel motiviert sei (Kerekes/Slater 2016: 5) und die insgesamt vollkommen offen lässt, ob es sich bei der Darstellung um eine fiktionale und sensationalistische Konstruktion von Gewalt oder um ein realhistorisches Phänomen handelt. Als diskursives Phänomen basiert Snuff also auf Dynamiken öffentlicher Anschlusskommunikation über ein Gewaltphänomen, dessen ontologische Verankerung nicht gegeben ist und dass sich so nicht nur über seine Funktionalisierung im Fiktionalen konstituiert, sondern sensationalistisch selbst überformt. So beschreibt auch Roberta Findlay, Co-Regisseurin von *Slaughter*, dass sich der Entstehungsprozess von *Snuff* anhand dieser Dynamiken öffentlicher Anschlusskommunikation von Gerüchten über Gewaltvideos entfaltete:

[...] at the time the FBI claimed that there were snuff films coming into this country. 8mm/16mm and no one to this day has ever seen one. I don't know that they ever existed. Maybe they did, maybe they didn't. Shackleton [JW: der Produzent von *Snuff*] was reading the paper and said »Hey, that's a great idea, that's what I'll call the film«. And that's what he did. (Findlay, zit. n. Kerekes/Slater 2016: 8)

Die für Snuff als diskursives Phänomen konstitutive Behauptung einer Verankerung der Gewaltdarstellung in der »Realität« speist sich dabei also vor allem aus seiner begriffli-

chen Unschärfe (Jackson 2016: 1; Heller-Nicholas 2009: 10), aus der wiederholten Nutzbarmachung ästhetischer und paratextueller Authentifizierungsstrategien sowie daraus resultierender anhaltender öffentlicher Anschlusskommunikation über das Phänomen (Stine 1999: 33).¹¹

Als an dieses Projekt angrenzendes Phänomen betont Snuff damit vor allem inwiefern Medienartefakte, die die gewaltvolle Tötung anderer darstellen, auf die Instabilität von Rahmungen abzielen: Ob Bilder als fiktional oder dokumentarisch wahrgenommen werden, ist ästhetisch und paratextuell konstruiert und steht in Abhängigkeit zu kontingenten medialen, historischen und geographischen Rahmenbedingungen und Wissensbeständen. Ihre Wahrnehmung anhand solcher kategorialer Leitunterscheidungen (Kendrick 2009: 7) hat dabei Auswirkungen auf ihre Situierung und die Möglichkeiten ihrer Sichtbarmachung, wodurch das absichtsvolle Unterlaufen und Verunsichern solcher Rahmungen für die folgenden Medienartefakte besondere Relevanz gewinnt. James Kendrick hat für die medienkulturelle Persistenz der Darstellung von Gewalt darauf hingewiesen, dass eine unmittelbare Tendenz im Umgang mit ihr darin bestehe, Gewalt als ein ausgebildetes und vollkommen umrissenes Objekt zu behandeln, »something that can be defined, categorised, quantified and, most importantly, understood and therefore controlled« (2009: 7). Er wendet dazu kritisch ein: »Thinking of film violence as ›given‹ or ›obvious‹ or ›common sense‹ necessarily leads to an ahistorical conception of it and the social roles it has played throughout history.« (ebd.)

So zeigt sich durch den ausschnitthaften Blick auf Snuff als Diskursphänomen eine Implikation, die für das gesamte Projekt beschreibend ist. Die Produktion und Rezeption von Bildern, die die Tötung anderer darstellen, bewegen sich im Rahmen von Möglichkeiten der Produktion und Distribution, die Medien insgesamt haben. Die Aufgabe der Beschränkung solcher Möglichkeiten ist wiederum in richtiger und wichtiger Weise durch andere Diskurse reguliert; dennoch beabsichtige ich im Rahmen dieses Projekts zu zeigen, inwiefern sich solche Bilder diesen Regulationsversuchen immer wieder entziehen und mitunter sogar von ihnen profitieren. Dabei ist eine Tendenz dazu beobachtbar, dass die Produktion und Sichtbarmachung solcher Bilder vor allem in Phasen medialer Innovation vermehrt auftritt – nicht nur, weil neue Medien neue Möglichkeitsräume ihrer Nutzung generieren, sondern weil Medienumbruchsphasen auch kollektive und soziale Vulnerabilitäten mit sich bringen, auf die Medien wiederum Bezug nehmen (Orben 2020; Denson 2014: 183; Enli 2015: 132). In diesem Sinne wird sich der nun explizierte Zuschnitt der Forschung vor allem in seiner historischen Orientierung um Momente und Phasen medialer Entwicklungen und Umbrüche drehen, die die Beobachtung diverser medialer Umgebungen und der Situierung von Bildern absichtsvoller Tötungen in ihnen und über sie hinaus erlauben.

11 In ähnlicher Weise wie Snuff ließen sich auch Mondo-Filme als angrenzender Phänomenbereich an dieses Projekt thematisieren. Anders als Snuff generieren Mondo-Filme die Behauptung einer Realitätsdarstellung über die Nutzbarmachung dokumentarischer Ästhetiken, in denen dokumentarisches Material mit nachgestellten Szenen vermischt wird, um möglichst große Schockwerte zu generieren. Als Inversion des frühen ethnographischen Films bewegen sich die Pseudodokumentationen des Mondo-Genres thematisch oftmals entlang sexualisierter, rassifizierter und gewaltvoller Darstellung (Brottman 1997: 147; Goodall 2006).

Medienartefakte – Kapitelübersicht

So beschäftige ich mich im ersten Kapitel mit dem dänischen Stummfilm *Løvejagten* aus dem Jahr 1907, der die Erschießung zweier für den Film erworbener Zoolöwen zeigt. Das filmische Narrativ ästhetisiert sich dabei in Form eines Reisefilms und gibt vor, dass sich das Geschehene auf dem afrikanischen Kontinent abspielt, obwohl der Film tatsächlich in Dänemark produziert worden ist. Sowohl die Erschießung der Löwen als auch die Zurschaustellung weiterer exotischer Tiere und die rassifizierte Darstellung eines Schwarzen Fährtenlesers dienen zur Authentifizierung des filmischen Narrativs. Dass die Löwen so absichtsvoll im Dienst der Konstruktion einer filmischen Diegese getötet werden, begreife ich über den Begriff der Geste. In der begrifflichen Reflexion, die der Analyse von *Løvejagten* vorangestellt ist, eröffne ich drei Dimensionen der Geste, die die verkörperte Natur der gewaltvollen Tötung in ihrer Performanz, die gestische Natur der Sichtbarmachung der Bilder sowie die Ebene individueller und kollektiver verkörperter Rezeption und Adressierung beschreibbar macht. Die Geste adressiert dabei in ihrer Dreidimensionalität auch eine historisch übergreifende Form der Verantwortung gegenüber der Rezeption solcher Bilder und dem Umgang mit ihnen, die ich im Rahmen der Analyse kritisch diskutiere. Die absichtsvolle Tötung von Tieren in den Korpus der Arbeit zu inkludieren, impliziert dabei Folgendes: Erstens war es mir insgesamt ein Anliegen, durch die Auswahl des Korpus ein möglichst breites Spektrum der den Phänomenbereich konstituierenden Merkmale aufzufächern. Darüber hinaus zeigt sich zweitens anhand einer medienhistorisch zu Beginn des 20. Jahrhunderts situierten Aufnahme von Tiertötungen im Vergleich zu anderen Artefakten des Korpus sehr anschaulich der Konstruktionscharakter von Wahrnehmungsweisen. Anhand von *Løvejagten* zeigt sich so nicht nur eine Tendenz dazu, die Tötung bestimmter Patientia in bestimmten historischen Kontexten aus der Positionalität bestimmter Rezeptionskonstellationen als »weniger« problematisch zu empfinden als andere. Darüber hinaus wird deutlich, dass wer oder was überhaupt in die Position des Patiens der Gewalt rückt, mit diskursiven Konstruktionen, Wertzuschreibungen und damit einhergehenden Schutzimperativen zusammenhängt.

Gegenstand des zweiten Kapitels ist ein Amateurfilm, den ein deutscher Soldat 1941 an der lettischen Küste aufgenommen hat. Der Film zeigt ausschnittshaft eine von zahlreichen Massenerschießungen, die im Zweiten Weltkrieg durch deutsche Einsatzgruppen verübt worden sind. Die in diesem Kontext verübte Ermordung lettischer Jüd:innen in Libau ereignete sich, nachdem die Wehrmacht die Stadt im Sommer 1941 eingenommen hatte. Ich reflektiere dieses Medienartefakt über den Begriff des Paratextes und dessen Zusammenhang mit der Konstruktion von Authentizität als wirkungsästhetischer Kategorie, weil der Soldat Reinhard Wiener, der den Amateurfilm 1941 aufnahm, den Film später paratextuell gerade als nicht doppelt intentional rahmte. Wiener leugnete in mehreren Interviews eine Mitverantwortung an den dargestellten gewaltvollen Tötungen und erklärte stattdessen, er habe sich zufällig in der Nähe der Exekutionsstelle befunden und spontan und im Affekt gefilmt, um die Gewalt zu dokumentieren. Es geht dabei in der Analyse des zweiten Kapitels nicht um eine Bewertung von Wieners Aussagen, sondern vielmehr darum, dass der Film und seine paratextuellen Rahmungen in hochgradiger Abhängigkeit zu Wieners Aussagen stehen, weil sein Produktionskontext innerhalb der Shoah aufgrund der prekären Quellenlage eine multidimensionale

le medienarchäologische Aufarbeitung erschwert. Die übergeordnete Analyseerkenntnis daraus lautet, dass es paratextuelle Rahmungen sind, die Lektürehaltungen gegenüber Bildern absichtsvoller Tötungen nicht nur regulieren, sondern das Dargestellte oftmals auch erst verständlich machen: Wo, wie, warum und durch wen sich die Gewalt abspielt, wird durch Rahmungsprozesse erklärt; darüber hinaus werden die Bilder durch paratextuelle Rahmungen authentifiziert. Durch einen Blick auf verschiedene kulturelle Funktionalisierungen des Films zeige ich zudem in der Analyse nicht nur spätere Emergenzen in medialen Öffentlichkeiten auf, sondern verweise insgesamt auch darauf, wie der Film rekontextualisiert, kommodifiziert und in seiner gegenwärtigen archivarischen Rahmung auch politisch in einer spezifischen Weise positioniert worden ist.

Das dritte Kapitel widmet sich dem Live-Mitschnitt einer Lokalnachrichtensendung aus Sarasota, Florida, aus dem Jahr 1974. Der Mitschnitt zeigt vermeintlich den Suizid der Journalistin Christine Chubbuck, die sich am 15. Juli 1974 während der Moderation der Nachrichten durch den Einsatz einer Schusswaffe das Leben nahm. Ich bezeichne den Mitschnitt als vermeintlich, weil sein archivarischer Status unklar ist: Die Sendung wurde 1974 auf Chubbucks Wunsch hin und entgegen damaliger Praxis aufgezeichnet, weil sie sich vorher im Gegensatz zu den anderen Produzierenden darüber im Klaren war, dass sie im Rahmen der Sendung einen Suizidversuch unternehmen würde und diesen medial speichern wollte. Die absichtsvolle Medialisierung der Gewalt konnte dementsprechend nur geschehen, weil Christine Chubbuck das Produktionsteam durch einen Wissensvorsprung zur Aufnahme des Suizids instrumentalisierte. Die Aufnahme der Sendung wurde danach in den Archiven des Senders verschlossen, bis 2017 ein Video auf *YouTube* veröffentlicht wurde, das von sich behauptet, ein Mitschnitt des Suizids von 1974 zu sein. Sowohl die visuell und auditiv stark verzerrte Ästhetik des Videos als auch die Umstände seiner neuerlichen Emergenz lösten Zweifel über seine Echtheit aus, was einen Grund dafür darstellt, dieses Medienereignis über den Begriff der Anschlusskommunikation zu diskutieren. Im Sinne Luhmanns bezeichnet der Begriff autopoietische Formen der Kommunikation von und in Medien über Medien, was sowohl die lange Abwesenheit des Mitschnitts aus dem öffentlichen Diskurs als auch den ungeklärten ontologischen Status des Videos aus 2017 produktiv werden lässt: Obwohl der Mitschnitt über vier Jahrzehnte nicht öffentlich verfügbar war, lassen sich über diesen Zeitraum zahlreiche Formen der Anschlusskommunikation innerhalb heterogener medialer Umgebungen beachten. Die Emergenz des Videos im Jahr 2017 lässt sich ungeachtet der ungeklärten Fragen um seine Authentizität und Echtheit in diese anschlusskommunikativen Prozesse einordnen, deren fortlaufende Rekursivität ich im Rahmen der Reflexion zu dem Begriff als zutiefst von Empfindungen geprägt figuriere. Insofern illustriere ich anhand dieses Medienartefakts in seiner Konfrontation mit dem Begriff der Anschlusskommunikation, inwiefern die Situierung und Sichtbarmachung von Bildern absichtsvoller Tötungen Ergebnis einer soziotechnischen Dynamik sind, in der Medien auch immer über andere Medien kommunizieren; die Situierung solcher Bilder sich also zumeist *inmitten* medialer Öffentlichkeiten vollzieht.

Die Implikationen der Produktion von Medien als live ist ebenfalls Thema des vierten Kapitels. Dort widme ich mich dem Livestreaming des rechtsextremistischen Terroranschlags, der 2019 in Halle an der Saale verübt wurde, anhand des Begriffs der Verwicklung. Ich entnehme den Verwicklungsbegriff dabei der Prägung durch Karen Barad

und Donna Haraway und situiere ihn im Phänomenbereich des Postdigitalen. Dies trägt vor allem dem eingangs adressierten Umstand Rechnung, dass alle hier diskutierten Artefakte heute in digitalen medialen Umgebungen frei auffindbar sind und sich zudem in spezifischen, auch infrastrukturellen, soziotechnischen Verwicklungen situieren. Anhand der analytischen Beschäftigung des Livestreams von Halle werde ich so aufzeigen, dass und wie Bilder absichtsvoller Tötung Prozesse ›medialer Teilhabe‹¹² forcieren, die zutiefst relational sind und die nicht nur spezifische Wissensbestände voraussetzen, sondern die darüber hinaus auch Formen impliziten Wissens bilden. Zuletzt kann der Begriff der Verwicklung auch noch einmal zuvor aufgestellte Thesen über den Konstruktionscharakter von Rahmungen und die Situierung der hier thematisierten Bilder sowohl zuspitzen als auch herausfordern, indem vor allem die grenzüberschreitende, und auch im dritten Kapitel bereits mehrmals thematisierte, verunsichernde Qualität solcher Bilder betont wird.

Mieke Bals animistische Rede vom Objekt der Kulturanalyse als »living creature, embedded in all the questions and considerations that the mud of your travel spattered onto« (2020: 4) lässt sich auch im Hinblick auf solche Perspektivverschiebungen bestätigen: Im Rahmen meiner Forschungspraxis zeigten sich Begriffe die Rahmung und Authentizität als dynamisch und veränderbar, sodass ich meine Forschung an diesem Projekt im Sinne Dörres als »Zugang, kein[en] Abschluss« (2022: 48) verstehe. Sie orientiert sich an direkter Konfrontation mit ihren Gegenständen und Transparentmachung ihrer Herleitungen. Das Potenzial einer solchen Forschung verstehe ich dabei vor allem anhand von zwei zentralen Punkten: Erstens nützen diskursive Distanzierungsbewegungen in gegenwärtigen Medienkulturen auch gegenüber den hier diskutierten Bildern wenig; vielmehr plädiere ich dafür, sie in ihrer Funktionalität zu beschreiben, weil diese Beschreibungen auch grundlegendere Aussagen über das soziotechnische Zusammenspiel medienkultureller Dynamiken zulassen und somit medientheoretisch grundlegendes Beschreibungspotenzial beanspruchen können. Zweitens zeige ich in diesem Projekt anhand des Gegenstandsbereichs von Bildern absichtsvoller Tötungen, dass einer generischen Vereinheitlichung des Phänomens wenig Aussagekraft zukäme, sondern dass die einzelnen Medienartefakte eigene Situierungslogiken entwickeln, die sich über eigene konzeptuelle Annäherungen verstehen lassen, aus denen sich wiederum eine Gesamtkonstellation ergibt, die sich inmitten medienökologischer Umgebungsrelationen situiert.

12 Ich nutze den Begriff anhand von Beate Ochsners Theoriebildung (2023) und gehe im Reflexionskapitel zu Verwicklung als medienökologischer Strukturform stärker auf dieses Begriffsverständnis ein.

Reflexion: Gesten als Trägerinnen einer doppelten Intentionalität

Die erste konzeptionelle Annäherung dieses Projekts an seine Gegenstände vollziehe ich über den Begriff der Geste. Die Gründe dafür sind vielfältig. Zunächst lässt sich festhalten, dass die dargestellte Gewalt der hier thematisierten Medienartefakte immer *von* Körpern *an* Körpern verübt wird. Allen hier diskutierten Medienartefakten ist gemein, dass sie die Tötung anderer oder Suizide über Schusswaffengewalt darstellen. Auch wenn sich die Perspektivnahme der Kamera unterscheidet, eröffnet sich so im gestischen Zielen und Schießen eine körpersprachlich multimodale Performanz, in der Gesten sich als »materielle Zeichen« (Pethes 1999: 118) von Körpern offenbaren. Das den Gesten eigene körpersprachliche Ausagieren geht dabei mit der ihnen inhärenten Qualität der Bewegung einher. Gesten einzelner in den Medienartefakten dargestellter Akteur:innen bewegen beispielsweise buchstäblich das Geschehen – sei es durch Deuten, Winken oder mitunter durch Gesten, die die Bewegung Dritter gewaltvoll erzwingen. Beispielsweise in Form von Schubsen, Treten, Schlagen oder dem direkten Richten der Waffe werden Körper damit oft gewaltvoll bewegt, sodass sich die Performanz der hier besprochenen Gewaltdarstellung in einer standardisierten Ikonographie manifestiert, in der das Vorzeigen der Gewalttat und ihrer Auswirkungen eine besondere Rolle einnimmt. Oft folgt das Posieren im Nachgang der Tat einer Choreografie, die eine vorherige Anordnung der Körper erfordert. Gesten bezeichnen damit sowohl aktive körpersprachliche Bewegungen als auch deren Auswirkungen, durch die Akteur:innen mitunter in Positionen und Körperhaltungen gezwungen werden.

Durch die dargestellten Tötungen wird darüber hinaus die Übertragung von Bedeutungen intendiert. Diese Übertragung rangiert dabei von der Erregung von Aufmerksamkeit mit dem Ziel der breiten Sichtbarmachung der Bilder bis hin zur Verbreitung mitunter menschenverachtender politischer und ideologischer Ansichten. Der Schockwert der jeweils ausagierten Gewaltakte dient hier als Multiplikator für die den Bildern jeweils inhärenten (und teils ambivalenten) Bedeutungen. Die spezifische Geste der Bilder besteht darin, dass sie ungeachtet ihrer Inhalte und der Intentionen ihrer Produzent:innen ihre eigene Sichtbarmachung forcieren, wie ich im Folgenden zeigen werde.

Im Fall der hier diskutierten Tötungsdarstellungen zielen die Bilder dabei wiederum auf Formen verkörperter Rezeption ab. Die dargestellten Gewaltgesten, die es im folgenden Analysekapitel näher zu beschreiben gilt, öffnen sich explizit durch Formen direkter Adressierung an die Zuschauenden. Die ausagierte Gewalt aller besprochenen Medienartefakte vermittelt damit die gleiche Botschaft: Ich/wir töte(n), um es dir/euch zu zeigen. Ungeachtet dessen, ob die Rezeption bewusst gesucht wurde oder sich zufällig ereignet, manifestiert sich in ihr also eine erzwungene Verwicklung in die Gewalt, da die dargestellten Gesten und Adressierungsweisen immer deutlich machen, dass getötet wird, damit das Töten rezipiert werden kann. Ich verstehe die Rezeption in diesem Zusammenhang als kommunikative Erwidern der dargestellten Gesten, die immer eine Antwort zu produzieren versuchen.

In diesem Sinne zeigt sich die Geste als diverser Begriff, der diese drei relevanten Ebenen der Körperlichkeit einzufangen vermag. Gemeint ist damit explizit die Geste als performativer Akt, der sich durch die Qualitäten der Verkörperung, Bewegung und des Ausdrucks auszeichnet; die Geste der Bilder, die in ihrer eigenen Sichtbarmachung besteht, sowie die Geste der verkörperten Rezeption, die in einer kommunikativen Erwidern besteht. Diese drei Ebenen mit einem Begriff zu bezeichnen bedeutet einerseits eine stellenweise Metaphorisierung der Geste und andererseits, disparate Erscheinungsweisen unter einem Begriff zu subsumieren. Darüber hinaus evoziert die Eröffnung verschiedener Ebenen der Geste möglicherweise den Schematismus Opfer/Täter:in, Bild, Rezipient:in. Auch wenn ich diese drei Ebenen zu unterscheiden versuche, spreche ich mich explizit gegen die Feststellung homogener Opfer/Täter:innen-Relationen (Dörre/Günther/Pfeifer 2021: 128) sowie gegen die Annahme einer homogenen Rezeptionshaltung gegenüber den Bildern aus. Die Rezeption der hier besprochenen Bilder variiert stark je nachdem, wie, wann und wo sie distribuiert, kuratiert und rezipiert werden, was im Umkehrschluss ebenfalls starke Auswirkungen auf die Wahrnehmung von Agentia und Patientia der Gewalt haben kann. Ich begegne diesen Risiken meiner Mehrfachnutzung des Begriffs der Geste bewusst, indem ich ihn stets unmittelbar auf die gemeinten Begriffsebenen und an den einzelnen Gegenständen engführe, dabei jedoch die daraus zwangsläufig entstehenden Unterschiedlichkeiten und Widersprüche als Potenzial verstehe.

Auch die meisten jüngeren Forschungsbeiträge zum Konzept der Geste betonen eine dem Begriff inhärente, aber heuristische Unschärfe, die als Ausgangspunkt der Annäherung an einen jeweils vereinzelt, für die Geste jedoch besonders relevanten Bedeutungshorizont dient. So wurde die Geste als synästhetische Form der Selbsterfahrung als Ausgangspunkt individueller Handlungsmacht verstanden (Noland 2009), als ästhetischer Ausdruck einer individuellen Freiheit (Flusser 1991); sie ist vereinzelt sowohl als an menschliche Körper gebunden, als auch als von ihnen getrennt, jedoch an Bewegung oder an abstraktere Prozesse der Verkörperung gekoppelt verstanden worden (Schneider 2019). Während sich mitunter auf die etymologische Wurzel des Lateinischen »gerere« (tragen, (aus)föhren, bei sich tragen, föhren, tun) berufen worden ist, die der Geste ihre Funktion als Trägerin von Bedeutung zuschreibt (Noland 2008: XI), stellt Giorgio Agamben fest, dass durch die Geste nicht gar etwas getragen, sondern vielmehr ertragen werde (1992/2019: 210). Diese Zeichnung hochgradig konträrer Figurationen der Geste dient als Hintergrund für meine folgenden Argumente zum Begriff. Das Ziel der kommenden

Seiten besteht darin, teils widersprüchliche Perspektiven und verschiedene Bedeutungsebenen in Bezug auf die Geste zu evozieren, um den Begriff als Zugang dazu zu nutzen, eine dem Gesamtprojekt innewohnende Beobachtung zu formulieren: Die produktionsseitig ausagierten Gesten sind Trägerinnen einer doppelten Intentionalität, die konstitutiv für die dargestellten Tötungsakte ist. Gemeint ist damit einerseits Intentionalität als Form *absichtsvoller* Tötung und andererseits die Tötungsdarstellung in ihrer Direktionalität zu den Rezipierenden, wie im Folgenden zu zeigen sein wird.

Gesten als performativer Akt

Die erste für diesen analytischen Kontext relevante Ebene stellen Gesten als performativer Akt dar. Im Rahmen dieser Dimension von Gesten lassen sie sich über drei Qualitäten definieren: Ihnen inhärent sind Verkörperung, Bewegung und Ausdruck (Schneider 2019: 145). Zunächst möchte ich auf den Umstand eingehen, dass Gesten grundlegend in Prozessen der Verkörperung verankert sind (Sklar 2008: 85), die aus phänomenologischer Perspektive als tiefgreifendste Bedingung für die Ausbildung von Kultur und Selbst begriffen werden (Csordas 1993: 136) und sich damit unmittelbar auch in diese Seiten einschreiben. Auch ich formuliere die hier festgehaltenen Thesen aus einer spezifischen verkörperten Erfahrung heraus. Sowohl mein eigener gelebter Körper als auch die Körper anderer werden in dieser Hinsicht verstanden als »at once, both an objective *subject* and a subjective *object*: a sentient, sensual, and sensible ensemble of materialized capacities and agency that literally and figurally makes sense of, and to, both ourselves and others« (Sobchack 2004a: 2; Herv. i. Orig.). Der Körper wird so einerseits zum Ausgangspunkt subjektiver Erfahrung und andererseits zum von Dritten objektivierbaren anderen. Dabei muss markiert werden, dass sowohl die Fähigkeit zur subjektiven Erfahrung als auch die Objektifizierung durch andere von Machtstrukturen geprägt sind. Damit nimmt die Verankerung der Geste in Prozessen der Verkörperung sofort eine grundlegende Rolle für das Folgende ein, weil ich mich mit dem Verfassen dieser Seiten an einer Form der akademischen Wissensproduktion beteilige, die sich auch in hierarchischen Strukturen ereignet, die sich durch Machtverhältnisse und Privilegien auszeichnen. Es geht bei der Qualität der Verkörperung der Geste also nicht nur um die analytisch beobachtbaren Formen von Verkörperung, sondern in gleicher Weise auch um meine eigene. Das damit angesprochene Spannungsfeld des Körpers als Wahrnehmungsapparat und wahrgenommener Kreativität deutet auf eine zweifache Seinsweise des Körpers hin, die Maurice Merleau-Ponty im Begriff der Leiblichkeit fasst (Merleau-Ponty 1965: 91ff. und 174f.). So wie die Geste einen Versuch darstellt, »den Moment der Widerfahrnis in Denk- und Wissensprozesse konstitutiv miteinzubeziehen« (Richtmeyer/Goppelsröder 2014: 10), betont auch Nina Eckhoff-Heindl jüngst in ihrer phänomenologisch motivierten Studie zur ästhetischen Erfahrung von Comics in Anlehnung an Merleau-Ponty: »Bei der Leiblichkeit handelt es sich um ein ›Zur-Welt-Sein‹, in dem die ansonsten übliche Grenzziehung zwischen Subjekt und Objekt verschwimmt und gleichzeitig auch der eigene Standort in der Wahrnehmung markiert wird.« (2023: 15) Die klassische Phänomenologie, der der Begriff der Leiblichkeit hier entspringt, sieht sich in der Betonung der eigenen körperlichen Situietheit als Ausgangspunkt der Wahrnehmung der Kritik ausgesetzt, zwar für einen

egalitären Liberalismus zu argumentieren, tatsächlich aber durch eigene blinde Flecken einen »bourgeois, patriarchal, and racial/imperial liberalism« zu transportieren, in dem »the supposedly generic ›men‹ are propertied, male, and white. It is their moral status that is equalized; it is their cognitions that are recognized; it is their selves and the politics which privilege them that determine what can be ›known.« (Mills 2020: 109). Diese Kritik weist darauf hin, inwieweit sich die zweifache Seinsweise des Körpers auch in akademischen Beschreibungen manifestiert: Während die Positionalität vieler Wissenschaftler:innen durch scheinbar unendliche Möglichkeiten zur Erfahrung und ihrer Artikulation gekennzeichnet ist, wird diese Erfahrung durch Stimmen aus dem ›Globalen Norden« (Global South Studies Center 2020) nicht nur generalisiert, sondern die Erfahrung jener, die sich nicht im Zentrum dieser spezifischen Wissensproduktion befinden, wird darüber hinaus entweder ausgespart oder als objektivierbares anderes behandelt (Kilomba 2009: 81). Will man auf diese Diagnose kritisch reagieren, bedeutet das konkret die Anerkennung, dass wissenschaftliche Beschreibung immer verkörpert situiert und in ihren Gegenstandshorizont verwickelt ist. Damit ist die Herausforderung verbunden, von einem bewusst als subjektiv intendierten Ausgangspunkt zu einer über diese Subjektivität herausragenden kritischen Analyseebene mit dem Ziel einer übergeordneten Aussagekraft zu gelangen. Um dem zu begegnen, könnte man an dasjenige anschließen, was Husserl »phänomenologische Reduktion« (Husserl 2009: 5) nennt. Er forderte, die mit dem jeweils subjektiven Standpunkt einhergehenden ›natürlichen‹ Annahmen durch einen Prozess kritischer Selbstreflexion auszuklammern; die Subjektivität der eigenen Positionalität also einerseits zu reduzieren und so andererseits zu einer transzendentalen, letztlich generalisierbaren, Analyseebene zu gelangen. Bereits Maurice Merleau-Ponty kritisierte diesen Versuch des Überkommens der eigenen Vorannahmen als illusorisch: »The greatest lesson of the reduction is the impossibility of a complete reduction.« (Merleau-Ponty/Bannan 1956: 64) Stattdessen betont Merleau-Ponty, dass sich aus der Einnahme einer verleblichten Perspektive zwangsläufig eine Sphäre der Unbestimmtheit ergäbe,

die Thema der phänomenologischen Analyse ist. Unter Berufung auf den Wahrnehmungsglauben muss sich die Phänomenologie auf die Sachen selbst richten, um genau die ›Bindung des Wahrgenommenen an seinen Kontext [...], die Anwesenheit einer positiven Unbestimmtheit« (Merleau-Ponty, 1966, 31) und damit die Ereignishaftigkeit und Unabschließbarkeit der Wahrnehmung ernst zu nehmen. (Laner 2016: 290)

Die Sphäre dessen, was nicht gewusst wird, oder dasjenige, was sich unserer unmittelbaren Wahrnehmung entzieht, soll aus dieser Perspektive nicht als vollkommen überwindbarer Mangel bewertet werden, sondern als positiv konnotierter und inhärenter Bestandteil verkörperter Wahrnehmung (Merleau-Ponty 1965: 25).¹ Verkörperte Wahrnehmung kann damit nie vollkommen übergreifend oder allumfassend sein und ist zwangsläufig von sozialen und kulturellen Kontexten gerahmt, in denen Körper situiert sind. So

1 Auch Duane H. Davis argumentiert auf diese Weise: »[...] let us recognize the praxial promise of this instability and encroachment [JW: between the natural and the phenomenological standpoint] rather than regarding it as something to be overcome through a purification process.« (2020: 8)

hat bekannterweise Iris Marion Young darauf hingewiesen, dass es Vertreter:innen der Klassischen Phänomenologie verpasst haben, genderspezifische Unterschiede in Bezug auf verkörperte Wahrnehmung zu bedenken (Young 1980). Das zeigt sich auch in Merleau-Pontys für die phänomenologische Analyse grundlegendem Begriff der Intentionalität, der in einer engen Verbindung zur Beweglichkeit gedacht wird: Merleau-Ponty versteht Beweglichkeit in einem affirmativen Sinne als bezeichnend für die Kapazitäten des Körpers, durch die sich Möglichkeiten der Wahrnehmung der Umwelt manifestieren. Er geht davon aus, dass die Gerichtetheit, oder Direktionalität, der Wahrnehmung, die Intentionalität im Husserl'schen Sinn bezeichnet (Husserl 2009: 74), dabei aufgrund der Beweglichkeit des Körpers schier endlose Formen annehmen kann. Der Begriff wird also als emanzipatives Potenzial des Körpers gedacht. Young bemerkt dazu kritisch, dass beispielweise die soziale Situierung in patriarchalen Strukturen cis-weibliche Körper begrenze, sodass in diesem Kontext nicht von der gleichen Basis verkörperter Wahrnehmung ausgegangen werden könne:

Feminine existence, however, often does not enter bodily relation to possibilities by its own comportment toward its surroundings in an unambiguous and confident ›I can‹. [...] Feminine bodily existence is an *inhibited intentionality*, which simultaneously reaches toward a projected end with an ›I can‹ and withholds its full bodily commitment to that end in a self-imposed ›I cannot‹. (Young 1980: 146; Herv. i. Orig.)

Aus intersektionaler Perspektive hängt die Kritik an solchen Grundannahmen Klassischer Phänomenologie dabei auch eng damit zusammen, was unter anderem Susan Arndt als »strukturelle Unsichtbarkeit« (2009: 346) von Weißsein bezeichnet hat, einer tendenziellen Abwesenheit von »Weißsein [...] als Selbstkonzept« (ebd.), womit auch die Verleugnung von »sozialen Positionen, Privilegien, Hegemonien und Rhetoriken« (348) einhergeht, die an Weißsein gebunden sind. Aus intersektionaler Perspektive greifen Strukturmerkmale wie Weißsein, Genderidentität, soziale Klasse oder Behinderung damit in patriarchalen Strukturen ineinander und konstruieren komplexe Formen sozialer Ungleichheit (Hill Collins 2015: 1) auf hochgradig unterschiedliche Arten, da es sich bei manchen Strukturmerkmalen um sichtbare Identitätsmarker handelt (Alcoff 2006). Auch Sara Ahmed betont diese Problematik der emanzipativen Verbindung von Beweglichkeit und Intentionalität in ihrer Auseinandersetzung mit den Thesen Frantz Fanons:

Husserl and Merleau-Ponty describe the body as ›successful‹, as being ›able‹ to extend itself (through objects) in order to act on and in the world. Fanon helps us to expose this ›success‹ not as a measure of competence, but as the bodily form of privilege [...]. For bodies that are not extended by the skin of the social, bodily movement is not so easy. Such bodies are stopped, where the stopping is an action that creates its own impressions. [...] A phenomenology of ›being stopped‹ might take us in a different direction than one that begins with motility, with a body that ›can do‹ by flowing into space. To stop involves many meanings: to cease, to end, and also to cut off, to arrest, to check, to prevent, to block, to obstruct or to close. (Ahmed 2007: 161)

Diese Feststellung Ahmeds zeigt die Implikation von Gesten als Formen von Verkörperung, die in ungleichen Machtverhältnissen situiert sind. In der Konsequenz ergibt sich daraus für den vorliegenden Analysekontext, dass ich mich nicht in einen scheinbar neutralen und distanzierten wissenschaftlichen Standpunkt kleiden werde, sondern meine lebensweltliche Verwicklung anerkenne, denn: In meiner Untersuchung der Gewaltgesten des Projekts zeigt sich das negative Potenzial dieses Objekt-Subjekt-Dualismus von verkörperter Wahrnehmung. Ich analysiere diese Gesten aus einer sicheren Position heraus durch mediale Vermittlung. Anders als die dargestellten Akteur:innen befinde ich mich nicht in einer physischen Bedrohungssituation. Das befähigt zu einer Perspektive, in der die Objektifizierung der in den Medienartefakten gestisch Agierenden in Form von Analysen möglich wird. Genau diese Möglichkeit erfordert eine selbstkritische Auseinandersetzung meinerseits, in der ich meine Positionalität auf eine Weise reflektiere, die die Existenz selbstreferenzieller Affekte und Emotionen in der Rezeption solcher Bilder nicht leugnen will. Der Anspruch dieser Arbeit besteht jedoch darin, sie zu erkennen, zu benennen und über sie hinauszugehen, um aus einer Position relationaler Verwicklung heraus Sichtweisen zu eröffnen, die die zahlreichen Einflussfaktoren offenlegen, durch die sich solche Bilder in medialen Öffentlichkeiten situieren. In diesem Sinne wird die folgende Analyse immer wieder auf meine Anwesenheit als Rezipierende und Forschende aufmerksam machen.

Die Zielsetzung der folgenden Seiten ist insofern durch Perspektiven der Kritischen Phänomenologie geprägt, die die weitere Arbeit sowohl in diesem Kapitel als auch im Gesamtprojekt noch stärker durchziehen wird. Die Argumente der Vertreter:innen der Kritischen Phänomenologie sind von der Anerkennung der zwangsläufig jeweils sozial beeinflussten Natur verkörperter Wahrnehmungs- und Signifikationsprozesse durchzogen, die auch ich im weiteren Verlauf der Argumentation reflektieren werde. Die jeweilige Ausrichtung der Vertreter:innen Kritischer Phänomenologie ist zunächst insofern äußerst heterogen, als dass die Frage des Ausgangspunktes der Kritischen Phänomenologie entweder als Bruch mit oder Weiterentwicklung der grundlegenden Konzepte der klassischen Phänomenologie beantwortet wurde und damit äußerst umstritten ist (Oksala 2023). Einigkeit besteht weitestgehend jedoch darüber, dass es die besondere Hinwendung zur Beobachtung der Relation sozialer Hierarchisierungsprozesse, verkörperter Erfahrung und Machtdynamiken ist, die Kritische Phänomenologie kritisch machen (Magrì/McQueen 2023: 3). In ihrer Positionierung verstehen sich die Phänomenolog:innen dabei selbst nicht als transzendentes Subjekt »that gazes sovereignly over the objects of perception, but one that makes themselves exposed, that desires not merely to gaze but to be gazed at in turn and be transformed by what is seen [...]« (Ferrari et al. 2018: 2). Ein Effekt dieser Fokusverschiebung ist nicht nur eine starke Hinwendung zur Intersubjektivität, sondern auch, dass Phänomenologie aus spürbar heterogeneren Positionalitäten heraus auf heterogenere Gegenstände angewandt wird.² Intersubjektivität bedeutet in diesem Kontext anzuerkennen, dass eine Abstraktion der eigenen Positionalität sowie Empathie gegenüber anderen zwar mögliche, jedoch auch begrenzte In-

2 Beispielsweise die fruchtbare Berücksichtigung von Intersektionalitätskonzepten oder die breite Rezeption des Werks von Frantz Fanon sind in diesem Kontext erwähnenswert (Davis 2020; Ahmed 2007; Flores Ruíz 2016; Heyes 2020; Kilomba 2010).

strumente sind. Vielmehr wird unterstrichen, dass sich der eigene Zugang zu anderen primär über den eigenen Körper konstituiert:

The body of the other is not just an outward sign pointing to the inner psyche of the other but, rather, the locus of the other as alter ego, as the ›there‹ that is essentially correlated to my ›here.‹ My own body is ›the zero point of all of these orientations‹; it is ›the ultimate central here: that is, a here which has no other here outside of itself, in relation to which it would be a ›there‹ (Husserl, 2002, 166; see also 88). Wherever I go, whatever I do, I am always oriented toward the world from the starting point of my body; I am always here at the point where the world unfolds for me, in a singular unsharable way. But as long as I can move my body, I can always explore what the world is like from different places within the world; I can move around a sculpture, noticing how it changes with every step. (Guenther 2013: 31)³

Aus dieser Sichtweise existieren wir nicht als isolierter Punkt, sondern »as a vector that gestures beyond itself in everything it thinks and does« (Guenther 2020: 11). Intersubjektivität wird so als Interkorporalität gedacht, Prozesse der Verkörperung zeichnen sich dabei stets dadurch aus, dass sie in Beziehungen stehen (Weiss 1999). Das eigene Erleben vollzieht sich damit in Bezug auf andere, was auch durch die relationale Natur der Geste unterstrichen wird, die stets in ihrer Ausweitung hin zur Umwelt um eine Reaktion bittet (Stern 2008: 200). Das leitet dazu über, Gesten nicht nur im Möglichkeitsbereich menschlicher Akteur:innen zu verorten, sondern zu bemerken, dass diese zunächst einmal an Prozesse der Verkörperung gebunden sind, zu denen neben Menschen auch andere Lebewesen fähig sind (Schneider 2019: 145). Aus dieser Perspektive wird der Begriff der »companion species« von Donna Haraway produktiv, mit dem sie anhand des Speziesbegriffs auf die ihm inhärenten Hierarchisierungs- und Kategorisierungsprozesse hinweist:

The word *species* also structures conversation and environmental discourses [...]. The discursive tie between the colonized, the enslaved, the noncitizen, and the animal—all reduced to type, all Others to rational man, and all essential to his bright constitution—is at the heart of racism and flourishes, lethally, in the entrails of humanism. (Haraway 2008: 18; Herv. i. Orig.)

Aus dieser Beobachtung ergibt sich aus Sicht einer feministischen Ethik die Forderung nach einer Dezentrierung menschlicher Handlungsmacht (Puig de la Bellaclasa 2017: 2), deren problematische Ausformungen in den Medienartefakten dieses Projekts sichtbar werden, wie ich im Folgenden noch verdeutlichen werde. Auch die Wahrnehmung der Gewalt ist in Abhängigkeiten verankert: Die Wahrnehmung der durch die Tötungen evozierten Tabubrüche verändert sich je nachdem, wer Gewalt an wem verübt. Diese Wahrnehmungsveränderungen stehen dabei in Abhängigkeit zu spezifischen gesellschaftlichen Normen, die sich unter anderem in rechtlichen Disziplinierungsdynamiken manifestieren (Hedayati 2024). So wird die Tötung eines Tieres zum Zweck ihrer Aufnahme anders bewertet als die Tötung eines anderen Menschen, ganz zu schweigen von be-

3 Guenther zitiert hier aus Husserl 2002.

wusster Umweltzerstörung gegenüber Pflanzen. Haraways Konzeption der »companion species« erlaubt es, die relationale interkorporale Natur der Geste von einem Begriff des Sozialen aus zu denken, der die Fähigkeit zur Sozialität nicht primär menschlichen Wesen zuschreibt und damit einen relationalen Ethikbegriff stärkt, der diese Hierarchisierungsprozesse zwischen Menschen sowie zwischen Menschen und anderen Spezies decouviert. Damit werden nicht nur die Hierarchisierungsprozesse und die ihnen inhärente Normativität deutlich, sondern darüber hinaus wird eine Diversifizierung des Gestenbegriffs und der die Gesten jeweils ausagierenden Aktant:innen erreicht. Hier offenbart sich also über den Begriff der Geste, inwieweit ein kollektives Verständnis von Handlungsmacht und Freiheit sozial konstruiert ist.

Neben der Verkörperung zeigt sich der soziokulturelle Einfluss auf Gesten als körpersprachlicher Ausdrucksform auch in ihrer Qualität der Bewegung. Flusser schreibt über die Geste, sie sei eine »Bewegung des Körpers oder eines mit ihm verbundenen Werkzeugs, für die es keine zufriedenstellende kausale Erklärung gibt« (1991: 8). Aus dieser Perspektive wird die Spezifität der Bewegung also in einer über ihre Zweckdienlichkeit hinausgehenden Sphäre lokalisiert, die auch Merleau-Ponty betont. Er bemerkt, dass wir von Bewegung nur über die Ebene der aus ihr resultierenden Veränderung im Verhältnis zwischen den sich Bewegenden und ihrer Umwelt sprechen könnten (Merleau-Ponty 1965: 312), was zweckdienliche Bewegungen zwar nicht ausschließt, ihre darüber hinausgehenden Qualitäten jedoch in den Fokus rückt. Als sozial erlernte Techniken (Noland 2009: 2) bezeichnen Gesten zudem »organized forms of kinesis« (Väliho 2017: XV), also Formen der Bewegung, die die Orientierung in und Veränderung gegenüber einer Umwelt ermöglichen. Der Körper wird so durch Bewegung als Wahrnehmungsapparat figuriert, der in der Geste eine prothetische Verlängerung erfährt, um sich in seiner Umwelt auszubreiten und Bedeutung zu produzieren (Noland 2009: 5), dabei jedoch auch die unterschiedlichen sozialen Voraussetzungen dazu illustriert, wie ich bereits thematisiert habe. In der Bewegung konstituieren Gesten sich so als kulturell und historisch spezifische Träger:innen von Bedeutung, indem sie einerseits spezifische Werte transportieren, andererseits durch ihren performativen Charakter eine kommunikative Öffnung nach außen vollziehen, die eine Relation zwischen ihrer ursprünglichen Situierung und einer noch zu definierenden Zukunft evoziert, auf die ich noch genauer eingehen werde (Väliho 2017: XVI). Anders als andere Äußerungsformen bieten Gesten dabei die Möglichkeit der »kinesthetic experience« (Noland 2008: IX), also einer Erfahrung des Selbst durch Bewegung. Diese Möglichkeit der Selbsterfahrung ist als das emanzipative Potenzial der Geste gegenüber den sozialen Zwängen verstanden worden, die auf Körper einwirken (Noland 2009: 2). Wie werden jedoch unterschiedliche soziale Voraussetzungen der Generierung einer solchen Handlungsmacht beschreibbar? Und was passiert, wenn die daraus generierte Handlungsmacht in Form von Gewalt gegen andere eingesetzt wird? Carrie Noland schreibt, Gesten würden die extra-semantische Dimension der Dinge sichtbar machen (2008: XIV), die Dimension von Bedeutung also, die wir nicht unmittelbar sprachlich erklären können. Sie seien aus phänomenologischer Perspektive »closest to natural expression and therefore indexical of the presence and intentionality of an individual [...] subject« (Noland 2008: XI). Die Geste trägt damit eine Unmittelbarkeit in sich, die durch ihre geteilte Genese aus teils vor- oder unbewusstem körperlichem Erleben und sozial geformten und erlernten Prozessen der Verkörperung sehr anschau-

lich in der Lage ist, normative Ordnungen der jeweiligen Kultur zu illustrieren oder zu verletzen, in der sie ausagiert wird. Die Geste ist damit situiert: Wer zu welchem Zeitpunkt welche Geste legitim ausagieren kann, ist ein Ergebnis sozialer Prozesse und eines jeweiligen kulturellen Referenzsystems (Wulf/Fischer-Lichte 2010: 10).

In ihrer dritten Qualität als Ausdrucksform ist die Geste damit »at once codified and natural expression« (Grønstad/Gustafsson/Vågnes 2017: 5). Sie illustriert in ihrer Situierung zwischen Natur/Kultur-Dichotomien sehr anschaulich den Konstruktionscharakter dieser Kategorien, wie ich bereits in Referenz auf Donna Haraway skizziert habe. In diesem Sinne weisen Christoph Wulf und Erika Fischer-Lichte darauf hin, dass Gesten die »Multimodalität menschlicher Kommunikation« (2010: 9f.) verdeutlichten, dass sie in ihrem Bezug auf andere als »Ausdruck von deren Emotionen und Gedanken« (ebd.) wahrgenommen würden und damit für die »Entwicklung einer gemeinsamen Intentionalität« (ebd.) eine zentrale Rolle spielten.⁴ Versteht man den Begriff der Intentionalität zunächst im phänomenologischen Sinne als Gerichtetheit einer Perspektive in einem relationalen Gefüge, lässt sich das Argument von der Sphäre menschlicher Kommunikation auch auf nicht-menschliche Aktant:innen erweitern. An dieser Stelle müssen jedoch einige wichtige Präzisierungen erfolgen: Die Geste als konzeptioneller Zugang zur Untersuchung des Phänomens absichtsvoller Tötungen vor der Kamera dient nicht nur dazu, diese ersten nun erfolgten Differenzierungen zum Begriff der Geste zur Entfaltung zu bringen, sie dient ebenfalls dazu, den Begriff selbst dadurch auf die Probe zu stellen, dass in den relevanten Medienartefakten verschiedene Positionalitäten ausagiert werden – mindestens ist ihnen zumeist die Leitunterscheidung der Patientia und Agentia der Gewalt inhärent. Die jeweilig verkörperten Gesten, ihr Erfahrungshorizont und der in ihnen durch Bewegung transportierte Ausdruck unterscheiden sich damit beträchtlich. Es sind so genau die in den Medienartefakten ausagierten Gesten, die die zuvor beschriebenen sozialen Kategorisierungs- und Hierarchisierungsprozesse transportieren, wodurch ein diese Kategorien zu dekonstruierender Gestenbegriff besondere Relevanz gewinnt. Zudem gewinnt die durch einen phänomenologischen Zugang aufgeworfene Ebene der Intersubjektivität, respektive Interkorporalität, besondere Bedeutung vor dem Hintergrund dieser sowohl physisch als auch psychisch sowie symbolisch häufig destruktiven Gesten.

Eine Anerkennung meiner eigenen Positionalität ist hier also notwendig, da ich mich mit einem Phänomen auseinandersetze, das außerhalb meines eigenen Erfahrungshorizontes liegt. Es ist dabei wichtig, anzuerkennen, dass die Erlebenden der Gewalt, also die Lebewesen, die in den vorliegenden Medienartefakten gewaltsam getötet werden, oft aufgrund sozialer Hierarchisierungsprozesse, Diskriminierung und verachtender Weltanschauungen Opfer der Gewalt werden, derer ich mich größtenteils nicht ausgesetzt sehe. Ideologische Einstellungen, die die Verachtung und Herabsetzung anderer ermöglichen, sind Antreiber:innen und Motive der dargestellten Gewalt. Sie dient in ihrer bildlichen Darstellung als Katalysator für die Streuung der jeweils intendierten Botschaften. Aus diesem Grund ist neben dem körpersprachlichen Ausdruck der Gesten darüber hinaus die Geste der Sichtbarmachung durch die Bilder grundlegend, die ich im Folgenden diskutieren werde.

4 Im selben Sinne argumentieren auch Goppelsröder/Richtmeyer 2014.

Die Geste der Sichtbarmachung durch das Bild

Audiovisuelle Bewegtbildmedien betonen die Qualität der Bewegung des Körpers durch ihre Erscheinungsweise in besonderem Maße. Die Fähigkeit, die Illusion einer Bewegung erzeugen zu können, ist historisch betrachtet in Abgrenzung zur Fotografie als die Qualität des Films und anderer Bewegtbildmedien betrachtet worden (Kracauer 1985/2012: 60ff.; Barthes 1989: 65f.; Gunning 2007: 16). In diesem Diskurs ist der Geste und dem Bewegtbild unter anderem aufgrund der Qualität der Bewegung deshalb eine Parallelität attestiert worden (Richtmeyer/Goppelsröder 2014: 8). Darüber hinaus werden beide unabhängig voneinander als Formen der Externalisierung (Grønstad/Gustaffson/Vågnes 2017: 5) verstanden. In ihrer Verschränkung ist der Geste so nicht nur die Fähigkeit zugeschrieben worden, medial vermittelt zu werden (Schneider 2019: 147; Schneider 2018: 286f.), sondern darüber hinaus ist auch eine gewisse Abhängigkeit der Geste von Formen medialer Vermittlung festgestellt worden:

[...] the gesture would not itself have been able to continue living without its image, which renders the past action as suspended, fragmentary moment. The image is like a ghostly reverberation of the original act. [...] Images are, in this sense, movements of air suspended in a timeless pose, reverberations of events and actions frozen for a time to come. (Väliaho 2017: XII)

Was genau ist jedoch die über die Funktion des Bildes als Träger:in verkörperter Geste hinaus die dem Bild eigene, inhärente Geste? Dieter Mersch weist 2014 darauf hin, dass die Geste des Bildes darauf beruht »uns etwas zu sehen zu geben« (15), das Bild also primär die Geste seiner eigenen Sichtbarmachung forciert.

Um dies zu explizieren, will ich mich für den Moment von meiner zuvor phänomenologisch informierten Argumentationslinie entfernen, um anhand bildtheoretisch fundierter Argumente zu verdeutlichen, dass die Rezeption von Bildern, die wiederum durch ihre Sichtbarmachung bedingt wird, die Ebene menschlicher Erfahrungshorizonte übersteigt. Wenn ich mich im späteren Verlauf also mit der Geste der Rezeption als kommunikativer Erwidern beschäftigt, setzt dies eine Ebene der Einzelfallentscheidung voraus: Die Erwidern kann individueller, aber auch kollektiver Natur sein, weil sie sich in erster Linie auf den Umgang mit Bildern bezieht. In der Betrachtung der Geste ihrer Sichtbarmachung verlasse ich so die Sphäre eines phänomenologisch geprägten Intentionalitätsparadigmas, weil die Sichtbarmachung und Situierung von Bildern durch soziotechnische Dynamiken entstehen, die sich der Ebene menschlicher Absicht entziehen. So ließe sich argumentieren, dass die Intentionalität der Technologie hinter den jeweils sichtbarmachenden medialen Umgebungen in ihrer Potenzialität steckt: Kameras und Distributionstechnologien wollen Bilder sichtbar machen, egal was sie zeigen. Bilder *wollen* sich selbst sichtbar machen.

In seiner Monografie *What Do Pictures Want?* beschäftigt sich Mitchell 2005 mit genau dieser Frage nach dem Begehren der Bilder und schreibt ihnen individuelle Handlungsmacht zu (11). Als aktive Partizipant:innen »in the live scene of an image's (re)enactment« (Schneider 2009: 256; Hornuff 2020: 16), also in Aufnahme und späterer Rezeption, werden Bilder, je nachdem was sie darstellen, als handlungsmächtige Entitäten

damit auch Ziel der Kritik und Quelle kollektiver Besorgnis. Mitchell bezeichnet dies als »double consciousness toward images« (2005: 7): Eine Doppelwahrnehmung gegenüber Bildern, die in der Annahme besteht, dass Bilder keine Handlungsmacht besäßen, eine solche Zuschreibung gar naiv sei, während gleichzeitig kulturkritische Stimmen gegenüber Bildern auf eine Weise argumentieren, die Bildern sehr wohl Handlungsmacht und ein daraus resultierendes Gefahrenpotenzial zuschreibt. Mitchell wendet dagegen ein, dass dasjenige, was die Bilder wollten, nicht damit verwechselt werden dürfe, was der/die Künstler:in, Produzent:in, Rezipient:in oder die dargestellten Personen wollen (2005: 46). Die Geste der eigenen Sichtbarmachung, die das Bild forciert, muss laut Mitchell also von den jeweils im Bild ausagierten Gesten differenziert werden, die spezifische Haltungen vermitteln. Selbst wenn das Bild Gewalt oder Tötung sichtbar macht, ist es indifferent gegenüber seinen Inhalten. Es scheint diese Indifferenz vor dem absoluten Willen zur eigenen Sichtbarmachung zu sein, die den kollektiven Umgang mit solchen Bildern zusätzlich erschwert. Die Geste der eigenen Sichtbarmachung der Bilder ist dementsprechend von den Intentionen seiner Produzent:innen und der dargestellten Akteur:innen zu differenzieren, wodurch auch die Frage der Handlungsmacht der Bilder problematisiert werden kann. Aus der Perspektive derjenigen, die die Tötungsbilder produzieren, werden die Bilder *für* und *wegen* der Gewalt aufgenommen, die Tötungen werden dafür ausgeführt und inszeniert, um aufgenommen zu werden. Hinsichtlich dieser Dimensionen schreibt Rebecca Schneider 2009 über die Folterdarstellungen aus dem Bagdader Zentralgefängnis in Abu Ghuraib Folgendes:

The moments arrested as images are cast, as shame, into a future deferred. The moment of shame is arguably one of considerable duration, intended to take place later, when shame will occur (again and again) as a result of the image's circulation. [...] This is a future pre-enacted in the moment of the shot. The site of the image is thus live, palpably, as it *takes place* (again) as event (a shaming) before you the live viewer, upon whom it depends [...]. (Schneider 2009: 264f.; Herv. i. Orig.)

In Übertragung auf den vorliegenden Kontext lässt sich sagen, dass die Bilder und damit auch die Tötungen aus Sicht der die Gewalt ausübenden Personen als Gesten auf ihre Externalisierung angelegt sind. Sie zielen darauf ab, dass sowohl die Gewalt, die durch sie transportierten ideologischen Botschaften als auch die Ermächtigung über die Erlebenden der Gewalt und die ihnen auferlegte Beschämung in der Rezeption wiederholt werden. Die Geste der eigenen Sichtbarmachung der Bilder muss damit einen Doppelsinn erhalten: Die Bilder, die ungeachtet der durch sie transportierten Inhalte die Geste ihrer eigenen Sichtbarmachung forcieren, werden durch die Intention der Agentia der Gewalt aufgeladen. Das Bild, das indifferent gegenüber seinen Inhalten seinen eigenen Phänomenstatus nur über die Betrachtung manifestieren kann (Laner 2016: 275), wird damit ethisch verwickelt.

In diesem Kontext generiert sich die Handlungsmacht der Bilder paradoxerweise in erster Linie aus der Zuschreibung von Handlungsmacht. Dadurch, dass gerade in der Bewegung von Bildern durch heterogene mediale Umgebungen kein/-e einzelner Akteur:in, Institution oder Entität die Entscheidungshoheit über die Kuration, Distribution, Zensur oder Verortung von Bildern innehat, generiert sich die Handlungsmacht

der Bilder aus ihrer unkontrollierten und unkontrollierbaren Funktionalisierung. Damit deutet sich an, was Dieter Mersch als »Dispositive der Sichtbarmachung« bezeichnet: »Dispositive ermöglichen im gleichen Maße wie sie eingrenzen und engführen.« (Mersch 2014: 17) Die absichtsvolle Tötung anderer zum Zweck ihrer Aufnahme gehört in den Bereich der Möglichkeiten technischer Dispositive, weil die Kamera kein Wertungskonzept gegenüber demjenigen besitzt, was sie aufnimmt und die Möglichkeiten der Distribution zwar von verschiedenen Gatekeeping-Strukturen reguliert werden, die Überschreitbarkeit dieser Regulationsmechanismen jedoch gerade von der wiederholten Sichtbarmachung der Bilder bezeugt wird.

Die absichtsvolle Tötung anderer betont darüber hinaus durch ihre Erscheinungsweise als Geste eine »kommunikative Seite zum Zuschauer« (Koch 2010: 146), indem die gewaltvollen Tötungen explizit über formalästhetische und sprachliche Verfahren die Präsenz von intendierten Zuschauer:innen anerkennen. Diese Externalisierung der Gewalt möchte ich im Begriff der doppelten Intentionalität fassen. Meine Nutzung des Begriffs der Intentionalität mag dabei zunächst vor dem Hintergrund dieser Argumentation verwundern, da ich beide Begriffsdimensionen einer doppelten Intentionalität anders verwende, als der Begriff häufig innerhalb der Phänomenologie genutzt wird. Die erste hier relevante Begriffsebene meint Intentionalität dabei als eine absichtsvolle Handlung im Gegensatz zu einer zufälligen oder versehentlichen. Diese Begriffsebene der Intentionalität ist dabei in erster Linie forschungsstrategisch motiviert, da sie dazu dient, den Phänomenbereich des Projekts, wie in der Einleitung angedeutet, massiv einzugrenzen, indem sie eine Leitunterscheidung zwischen Darstellungen absichtsvoller Tötung und anderen heterogenen Feldern der Gewaltdarstellungen einzieht.

Zudem ist nicht nur die gewaltvolle Tötung anderer absichtsvoll, sie wird darüber hinaus zum Zweck ihrer Aufnahme in bewegten Bildern ausagiert, was zur zweiten Begriffsebene der Intentionalität überleitet. Hier ist eine durch einen phänomenologischen Intentionalitätsbegriff informierte Dimension gemeint, die die Performanz der Gewalt vor allem als gerichtet erfasst. Die zweite Ebene der doppelten Intentionalität beschreibt eine Gerichtetheit der Bilder hin zu ihren Rezipient:innen, die Konstruktion einer Konfrontation und Momente der direkten Adressierung und mitunter ästhetischer Verfahren, die auf die Involvierung der Rezipierenden abzielen. Aus dem Ziel der direkten Adressierung und Konfrontation der Rezipierenden ergibt sich dabei ein wenig variables visuelles Standardrepertoire der Performanz der Gewalt, wie auch Charlotte Klonk in Bezug auf Terrorbilder bemerkt hat: »[O]bwohl die Tathergänge immer andere sind, ist das Bildrepertoire [...] erstaunlich begrenzt.« (Klonk 2017: 151) Die vier für dieses Projekt versammelten Medienartefakte bezeugen dies ebenfalls. Trotz ihrer historischen Heterogenität eint alle Medienartefakte neben der Geste der eigenen Sichtbarmachung der Bilder darüber hinaus die direkte Adressierung und Konfrontation der Rezipierenden über Gesten. Mitunter sind auch Versuche erkennbar, identifikatorische Momente mit den Agentia der Gewalt herzustellen, wie ich beispielhaft auch anhand des Videos des Terroranschlags von Halle illustrieren werde.

Die Geste der eigenen Sichtbarmachung des Bildes in Verbindung mit der für die Medienartefakte konstitutiven doppelten Intentionalität bewirkt nicht nur eine ethische Verwicklung des Bildes in die dargestellten Tötungen, durch die direkte Adressierung und Konfrontation werden auch Rezipierende einbezogen. Diese gestische Verwicklung

will ich im Folgenden über die Ebene verkörperter Wahrnehmung in der Medienrezeption illustrieren.

Die Rezeption als kommunikative Erwidering der Geste

Rebecca Schneider bemerkt, dass Gesten in direkte Interaktion treten, indem sie durch verkörperte Bewegungen externalisiert werden und nach einer Reaktion verlangen (2019: 146f.). Sie bauen damit ein Verhältnis zu den die Geste Empfangenden auf. Im Fall ihrer medialen Vermittlung in Bewegtbildern, die als nicht-fiktional wahrgenommen werden, gilt für ihre Rezeption aus phänomenologischer Perspektive ebenso wie für andere Formen der Orientierung in der Umwelt das Diktum der verkörperten Wahrnehmung. Vivian Sobchack hat die Filmrezeption in diesem Sinne als synästhetische Erfahrung (Sobchack 2004b) verstanden und betont, dass »[m]ore than any other medium of human communication, the moving picture makes itself sensuously and sensibly manifest as the expression of experience by experience« (Sobchack 1992: 3). Filmrezeption wird hier als Erfahrung durch Erfahrung verstanden und verweist im Kontext einer als verkörpert verstandenen Wahrnehmung erneut auf die Unmittelbarkeit der körpersprachlichen Geste. Wird die Ausführung der Geste sowie ihre mediale Vermittlung dann als nicht-fiktional gelesen, steigert sich die Unmittelbarkeit erneut. Die Rezeptionssituation eröffnet so einen Kommunikationsraum, in dem die mediale Darstellung entweder gegenwärtig oder in der Vergangenheit als in der eigenen Lebenswelt der Rezipient:innen wahrgenommen wird (Sobchack 1999: 250). Sobchack schreibt den Rezipient:innen dabei die Fähigkeit zur Reaktion auf die wahrgenommenen Inhalte zu:

Through the address of our own vision, we speak back to the cinematic expression before us, using a visual language that is also tactile, that takes hold of and actively grasps the perceptual expression, the seeing, the direct experience of that anonymously present, sensing and sentient ›other‹. (Sobchack 1992: 9)

Die synästhetischen Reaktionen der Zuschauenden sind dabei im Fall der Rezeption von Tötungen ethisch aufgeladen, gerade weil sich die Bilder durch die direkte gestische Adressierung auf eine Art öffnen, die den Akt verkörperter Rezeption ebenfalls in die Gewalt verwickelt (Sobchack 1984: 292). So stellt Rebecca Schneider zur Rezeption treffenderweise fest: »To witness (or to be present to what is happening), I experience wit(h)ness – perhaps whether I like it or not.« (Schneider 2024: 58) Die Behauptung einer Präsenz in Ereignissen, die medial vermittelt rezipiert werden, mag dabei zunächst verwundern. Laut Schneider entfaltet die Geste ihr stärkstes Potenzial jedoch in ihrer Fähigkeit zur Umformung linearer Zeit (Schneider 2018), die sich aus ihrer Öffnung und der damit einhergehenden Forderung nach einer Reaktion ergibt. Lineare Zeit wird damit dekonstruiert – ein Vorgang, der mit Schneiders Kritik an der vorherrschenden Behandlung nicht-fiktionaler Bewegtbilder als indexikalischen Beweismaterialien für vergangene Ereignisse einhergeht (Schneider 2009: 256). In diesem Sinne fragt sie: »Rather than approaching an image simply as representation, trace, documentation,

art, or evidence of the bygone [...] might we think of it as resonance, reverberation, or ongoing call?» (Schneider 2018: 299)

Die Geste wird damit zum »cross-temporal event« (Schneider 2018: 294), die sich im Moment ihrer Rezeption aktualisiert, weil sie in einem »live moment of [...] encounter« (Schneider 2009: 255) situiert ist. Jeder verkörperte Akt der Rezeption bietet damit die Möglichkeit zur Reaktion auf die wahrgenommenen Gesten, womit sich die vermeintlich in der Vergangenheit ausagierte Gewalt in der Gegenwart erneut ereignet. Genau darauf zielt die doppelte Intentionalität der Tötungsdarstellungen auch ab, jedoch bietet die Rezeption dabei immer auch die Möglichkeit zur Veränderung der Reaktion auf die Geste: »[...] the future subsists not only in the photographic moment of the shot, but in our complicities in encounter with the still, or ongoing, or live mode of return.« (Schneider 2009: 264) Aus individueller verkörperter Rezeption sedimentiert sich auch der kollektive Umgang mit Gewaltbildern. Gerade im Kontext der digitalen Medienumgebungen, die den Rahmen des Wiederauffindens der vier vorliegenden Medienartefakte darstellen, ist die Geste der eigenen Sichtbarmachung von Bildern radikal zu betonen. Ihr Wille zur eigenen Sichtbarkeit wird von der unregulierbaren Natur des Digitalen begünstigt, weshalb Bilder, die Tötungen darstellen, verfügbar bleiben und in verschiedenen Kontexten (wieder) auftauchen (Klonk 2017: 234). In Anlehnung an die Geste der eigenen Sichtbarmachung von Bildern lässt sich in diesem Kontext von »present images« sprechen, »images that circulate in the world's contemporary digital habitats as, at once, producers of actions (agents) and carriers of meaning (representations); as material and immaterial; as new and old, known and unknown« (Favero 2018: 3). Schneider schreibt im Zusammenhang dieser Gesten davon, dass sie sich zeitlich auf eine Weise situieren, die als »intra-durational« bezeichnet werden könne: »By intra-durational here I mean irrupting in and across different times as if ongoing in something of a syncopated manner. The times interanimate (verb) at the level of the interval re-opened by the work for each engagement.« (Schneider 2024: 68) Schneider betont damit die Gleichzeitigkeit von Dauerhaftigkeit und partiellem Einbruch, die solche Gesten produzieren. Indem die absichtsvolle Darstellung von Tötungen durch spezifische mediale Kontrollmechanismen zwar Versuchen des Ausschlusses aus öffentlichen Diskursen unterliegt, nie jedoch ganz verschwindet, öffnet sich ihre gestische Natur für zukünftige Reaktion und kulturelle Funktionalisierung. Das bedingt die Beobachtung eines Wiederauftauchens der Bilder in öffentlichen Diskursen; ein Wiederauftauchen, das Schneider als synkopisch, also aus der Musiktheorie stammend, als »the displacement of the usual rhythmic accent« (Collins 2023) versteht. Das Wiederauftauchen muss nicht zuletzt auch aufgrund dem in der Medizin vorherrschenden Verständnis der Synkope als Kreislaufkollaps damit einerseits als störend verstanden werden, andererseits situiert sich die gestische Darstellung absichtsvoller Tötung damit auch fortlaufend innerhalb des öffentlichen Diskurses. Schneider attestiert der Geste »no time limit on intra-action and response-ability to/with each other« (2018: 294), was die Frage nach einem angemessenen Umgang mit der Existenz solcher Bilder und ihrer Botschaften evoziert. Im Globalen Norden bewegt sich die Debatte dabei zwischen dem Diktum der Notwendigkeit der direkten Konfrontation mit den Bildern (Sontag 2004a) und der unmöglichen Suche nach einem auf solche Bilder generalisierbaren, vor allem ethisch angemessenen, Umgang. Schneider bemerkt dazu, dass wenn es kein Zeitlimit zur Reaktion auf die Geste gäbe, »then there is no time like the present

to begin to respond« (Schneider 2018: 294). Sie stellt damit eine Dringlichkeit zur Reaktion auf die Geste in den Vordergrund, die ich im vorliegenden Kontext ebenfalls betonen möchte.

So stellen Reifarth und Schmidt-Linsenhoff 1983 für fotografische Darstellungen der Gewalt der Shoah, der ich mich im zweiten Kapitel des Projekts widme, einen »unkritische[n] und oberflächliche[n] Umgang von Publizisten und Historikern mit diesen Fotografien und ihren Aussagen« (58) fest: »Dies ist sicher nicht als Gleichgültigkeit gegenüber dem Abgebildeten zu erklären, sondern als eine verständliche Berührungsscheu.« (ebd.) Die Berührungsscheu, von der hier die Rede ist, hat dabei verschiedenste und legitime Gründe, weshalb auch Mary Shnayiens Überlegungen zur Arbeit mit verletzenden Material 2022 eine wichtige Intervention in einen in hohem Maße übergangenen Diskurs im deutschsprachigen Raum darstellt (Shnayien 2022). Sie spricht sich für die Findung von Strategien aus, die zum sicheren und kritischen Forschen an solchen Materialien befähigen und »einen affektiven Ebenenwechsel« (64) ermöglichen. Diese Forderung impliziert die direkte analytische Auseinandersetzung mit den Bildern, die ich unterstreichen möchte. Eine Annäherung an die Bilder ist notwendig, um aus dem Einzelfall heraus einen Umgang mit ihnen zu finden. Wichtig ist dabei, ihre »affektiven Ansteckungs- und Verletzungspotenziale [...] nicht zu wiederholen oder sie zumindest einzugrenzen« (57), eine direkte Beschäftigung mit den Bildern ist aus Perspektive Forschender jedoch unerlässlich. Diese Setzung forciert vor dem Hintergrund meiner vorangegangenen, aus der Phänomenologie heraus entwickelten Argumente zum Begriff der Geste eine Perspektive, die die Frage der Medienwirkung und dementsprechend nicht nur der jeweiligen Rezipient:innen, sondern auch meiner Positionalität als Forschende in den Fokus nimmt. Als cis-weibliche, queere Akademiker:in erster Generation macht mich die Rezeption der Tötungsbilder emotional und affektiv auf verschiedenen Ebenen betroffen. Die Arbeit an diesem Projekt und die direkte Auseinandersetzung mit den Bildern in Form wiederholter Rezeption und Analysen ist belastend und erforderte dabei die Findung persönlicher Strategien. Nichtsdestotrotz betrachte ich diese Bilder aus dem Privileg einer wissenschaftlich beobachtenden Position heraus, die in den meisten Fällen sowohl eine geografische als auch historische und situative Distanz zur dargestellten Gewalt mit sich bringt. Ich verhalte mich zudem aus einer Freiwilligkeit heraus mit diesen Inhalten, die bei weitem nicht für alle Rezipient:innen gilt. Durch meine durchlaufene Ausbildung in Kultur-, Medien- und Filmwissenschaft bin ich zudem im Besitz von Werkzeugen zur Medienkritik und Dekonstruktion der konstruierten Medienwirkungseffekte, die hochgradige Auswirkungen auf meine eigene Seherfahrung haben.⁵ Kritisch dazu eingewendet werden muss jedoch, dass bereits für den Diskurs um fiktionale Tötungsdarstellungen eine Betonung der Medienwirkung typisch ist; für nicht-fiktionale Darstellungen jedoch in besonderem Maße. So hat beispielsweise Misha Kavka die Gewaltdarstellungen im Kontext des in der Einleitung thematisierten Diskursphänomens Snuff als Form reiner Medienwirkung begriffen, womit eine gesteigerte Form der selbstreflexiven Selbstbeobachtung in der Rezeption einhergeht:

5 An dieser Stelle gilt mein Dank Simone Pfeifer und Annette Steffny, die mir in zahlreichen wertschätzenden Gesprächen wertvolles Feedback zur Reflexion meiner Positionalität gegeben haben und die kritische Auseinandersetzung mit dieser tiefgehend positiv beeinflusst haben.

The appropriate grammatical tense for snuff's temporal tension, then, is the future perfect, or the present expectation of a future in which ›I will have seen‹ something whose shocking, titillating, disgusting or disturbing impact may, in retrospect, turn out to have been transformative. [...] The mythology of snuff thus stretches beyond catalogs of disturbing realism to its promise of affective entry into a backward-looking future of the viewing subject: what will I be once I become the person who has seen ›it‹? (Kavka 2016: 47)

Durch eine solche Perspektive wird der Mittelpunkt der Beobachtung zwangsläufig von den Erlebenden der Gewalt auf die Rezipierenden der Gewalt verschoben. Robert Dörre hat jüngst auf die Problematik dieser Perspektivverschiebung hingewiesen, die Gefahr läuft, die Hintergründe und Konsequenzen der gestischen Gewalt aufgrund der Hervorhebung der eigenen affektiven und emotionalen Ausgesetztheit der Gewalt aus den Augen zu verlieren (Dörre 2023: 335). Im Ergebnis führt das zu einer Diskursverschiebung, die vor allem die Medienwirkung solcher Bilder auf Rezipient:innen diskutiert, die im Globalen Norden situiert sind. Auch Susan Sontag hat dies in Bezug auf die Thesen Debords und Baudrillards kritisiert, den bekanntesten Vertretern der kulturkritischen Diagnose einer Sensationalisierung der Realität durch spektakuläre Bilder:

To speak of reality becoming a spectacle is a breathtaking provincialism. It universalizes the viewing habits of a small, educated population living in the rich part of the world, where news has been converted into entertainment – a mature style of viewing that is a prime acquisition of the ›modern,‹ and a prerequisite for dismantling traditional forms of party-based politics that offer real disagreement and debate. (Sontag 2004b: 118)

Ich halte diese Kritik für berechtigt und wichtig und spreche mich deshalb für eine Position aus, die beide Argumente in den Blick nimmt. Die gewaltvolle Natur der Medienwirkung von nicht-fiktionalen und absichtsvollen Tötungsdarstellungen ist nicht nur konstituierender Bestandteil des Phänomens, sondern muss in seinen schädigenden Wirkungen ernst genommen werden. Das darf jedoch nicht zu einer Vergessenheit gegenüber den Kontexten und Hintergründen der Gewalt, den dargestellten Personen sowie den Inszenierungs- und Distributionsstrategien der Bilder führen. Aus meiner Sicht lässt sich ein kritisch-phänomenologischer Zugang über den Begriff der Geste dazu nutzen, um aus der Fokussierung auf das forschende Selbst nicht nur die Medienwirkung ernst zu nehmen, sondern einen selbstkritischen Umgang mit der eigenen privilegierten Rezeptionssituation auszuüben. Die vorgeschlagene Perspektive erhält damit auch Anschluss an aktivistische Praktiken, die Forschende aktiv in den Umgang mit Bildern involviert, da der Ruf nach Reaktion von Gesten auch die Möglichkeit ihrer zukünftigen Veränderung beinhaltet (Shnayien 2022: 64; Schneider 2018: 288).

Die oben postulierte Forderung nach einer Annäherung an die Bilder will ich im Folgenden anhand des ersten Medienartefakts des Korpus verdeutlichen. Es handelt sich dabei um den dänischen Stummfilm *Løvejagten*, der die absichtsvolle Erschießung zweier Zoolöwen darstellt, die dazu dient, die filmische Handlung zu authentifizieren. Entgegen einer historisierenden Lesart, die der Film anbietet, weil er aus dem Jahr 1907

stammt und gegenwärtig als filmhistorisches Dokument museal und archivarisch gerahmt wird, werde ich im Folgenden zeigen, inwiefern er sich über den Begriff der Geste nun seit mehr als hundert Jahren wiederholt externalisiert. Eine historisierende, das Dargestellte als vergangen und damit abgeschlossen betrachtende Lesart, wird damit bewusst hier negiert, um zu verdeutlichen, inwieweit die mit der absichtsvollen Gewalt transportierten Weltanschauungen fort dauern und somit auch alternative Formen der Übernahme von Verantwortung notwendig machen.

Kapitel 1: »Exploited in the right way, one could perhaps create an illusion« - *Løvejagten* (1907)

»The quality of light by which we scrutinize our lives has direct bearing upon the product which we live, and upon the changes which we hope to bring about through those lives. It is within this light that we form those ideas by which we pursue our magic and make it realized.«

– Audre Lorde, *Poetry Is Not a Luxury*, 1985.

Einleitung

Die folgende Analyse widmet sich dem dänischen Stummfilm *Løvejagten* aus dem Jahr 1907. Der 11-minütige Film gibt vor, eine Jagdsafari auf dem afrikanischen Kontinent darzustellen, in deren Kontext zwei weiße männliche Jäger mehrere exotisierte Tiere beobachten, berühren und zwei Löwen erschießen. Sie werden dabei von einem Schwarzen Fährtenleser¹ begleitet. *Løvejagten* rückte in den Fokus meines Interesses, da der Film tatsächlich nicht auf dem afrikanischen Kontinent gedreht wurde, sondern in Dänemark – sodass festgestellt werden muss, dass sowohl die Rolle des Schwarzen Fährtenlesers als auch die Tötung der Löwen eingesetzt werden, um die Diegese des Films und seine tatsächlichen Produktionsorte in Dänemark voneinander zu differenzieren, also die Illusion zu erschaffen, der Film sei an einem anderen Ort entstanden als an dem, an dem er tatsächlich gedreht worden war. Interessiert hat mich daran zunächst, dass die Umstände dieser Produktion die Offensichtlichkeit des Konstruktionscharakters meiner Wahrnehmungskategorien aufzeigten. Wäre der Film tatsächlich auf dem afrikanischen Kontinent als Jagdsafari film produziert worden, in dem Löwen in freier Wildbahn

1 Die Zuschreibung Schwarz wird hier bewusst, wie in vielen Ansätzen Kritischer Weißseinsforschung, großgeschrieben. Gemeint ist damit eine »von Antischwarzem Rassismus betroffene gesellschaftliche Position.« Schwarz wird großgeschrieben, »weil es sich nicht um eine (Haut)Farbe handelt, sondern um eine soziale und politische Konstruktion in einem globalen Machtgefüge weißer Dominanz.« (Glossareintrag 2022b; Herv. i. Orig.)

erschossen worden wären, würde das meine Wahrnehmung des Films auf andere Weise beeinflussen als das paratextuelle Wissen, dass es sich bei den Löwen um zwei Zoolöwen aus Hagenbecks Tierpark in Hamburg handelt, die zur Inszenierung eines Films nach Dänemark gebracht und dort hingerichtet worden sind. Auch wenn ich persönlich auch Jagdsafaris in so genannter ›freier Wildbahn‹ ablehne, verstärkt das Wissen um die absichtsvolle Inszenierung der Tötung zweier ohnehin in Gefangenschaft lebender Löwen zum Zweck der Authentifizierung des Films meine verkörperte Reaktion auf die Rezeptionssituation. Bevor ich im Folgenden anhand der vorangestellten theoretischen Überlegungen zu diesem Kapitel entlang des Begriffs der Geste auf *Løvejagten* eingehen werde, will ich deshalb zunächst einige Bemerkungen zur Entstehung dieses Kapitels voranstellen.

Bei diesem Text handelt es sich um die nun finale Version eines Kapitels, das viele Überarbeitungen erlebt hat. Dies ist sicherlich für das erste Kapitel eines solchen Projekts nichts ungewöhnliches, doch meine Perspektive auf meine eigenen Argumente änderte sich durch einen Austausch mit Kolleginnen im Juli 2023² noch einmal so grundlegend, dass ich das Kapitel daraufhin noch einmal schrieb. Das Gespräch zeigte mir auf, inwieweit meine Perspektive auf *Løvejagten* von demjenigen geprägt war, was Helen Ngo jüngst als »banality of white supremacy« (2022: 1) bezeichnet hat. Laut Ngo kann eine kritische phänomenologische Analyse aufzeigen, inwieweit von systemischem Rassismus geprägte Weltwahrnehmungen nicht gar eine Frage individueller Vorurteile und Einstellungen seien, sondern vielmehr so gebräuchlich und systemisch verankert sind, dass sie vorschlägt, Rassismus über die Analysekategorie der Gewohnheit (Ngo 2017) als pre-reflexive Kategorie zu verstehen. Auch Susan Arndt weist darauf hin, dass Weißsein bei weißen Menschen als Selbstkonzept nicht bewusst vorhanden sei, dass es sich (unter anderem) in Deutschland einer »strukturellen Unsichtbarkeit« (Arndt 2009: 346) erfreue. Diese strukturelle Unsichtbarkeit stellt sich nicht nur über eine mehrheitliche Verleugnung der Privilegien ein, die mit Weißsein einher gehen – an sie schließt sich auch die rhetorische Figur der Traktabilität an, der Vorstellung also, dass es eine dem Weißsein inhärente Hierarchisierung gäbe, in der es ›gute‹ weiße Menschen und ›schlechte‹ weiße Rassist:innen gäbe, in der das Problem also nicht nur isoliert werde, sondern auch die Vorstellung proklamiert wird, dass »Weißsein reflektiert, durchschaut und auf dieser Grundlage überwunden werden könne« (Arndt 2009: 348ff).

Die Überarbeitung dieses Kapitels bezeugt die Figur der Traktabilität, da auch ich die erste Version dieses Kapitels in der Selbstwahrnehmung geschrieben habe, zwar durch meinen Status als weiß und cis positionierte Person sowohl zum Teil *Betroffene* als auch *Profiteurin* einer intersektional diskriminierenden und gewaltvollen Gesellschaft zu sein, jedoch eine ›gute‹ weiße Person zu sein, die aktiv daran arbeitet, ihre systemisch erlernten Vorurteile zu reflektieren und abzubauen. Wie Audre Lorde in so wichtiger Weise bemerkt, haben die subjektive Wahrnehmungsweisen jedoch elementaren Einfluss auf die

2 Mein Dank gilt an dieser Stelle Annika Benz, Aminata Diouf, Nina Eckhoff-Heindl, Sandra Kurfürst, Bianka-Isabell Scharmann und Rebecca Schneider, mit denen ich im Kontext des Workshops »Translating Embodiment« im Juli 2023 intensive Gespräche zu diesem Medienartefakt führen durfte.

Bereitschaft, soziale Veränderungsprozesse anzustoßen. Durch meine Selbstpositionierung als »reflektierte« weiße Person klammerte ich mich so selbst von der Aufgabe aus, relevante Ebenen des Films zu thematisieren. Insofern lag der Fokus der ersten Version des Kapitels zunächst auf *einer* Form der Gewaltdarstellung in *Løvejagten*, die für das Projekt relevant erschien. Die Erschießung der Löwen stand für mich als indexikalischer Marker für die Verortung der Handlung im Fokus. In ähnlicher Weise wie die im Globalen Norden situierte filmhistorische und -wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Film fokussierte ich mich dabei unter anderem auf seine für 1907 fortschrittlichen Schnitt- und Montagetechniken, auf produktionstechnische Studien zur Überblendung der später entstehenden Kategorien des fiktionalen Films und des Dokumentarischen sowie seine filmhistorische Kontextualisierung in der goldenen Ära des dänischen Films und des frühen Films insgesamt (Fairservice 2001: 81; Schröder 2011: 643–653; Richter Larsen 2022).

Diese Schwerpunktsetzung auf die Gewaltausübung an den Zoolöwen sowie die Konstruktion filmischen Raumes übersehen dabei, *Løvejagten* aus postkolonialer Perspektive zu betrachten. Diese Perspektive erscheint jedoch nicht nur so dringend, weil *Løvejagten* 1907 in der Hochphase des europäischen Kolonialismus³ produziert worden ist, sondern weil der Film, seine heutige Archivierung und Kuratation illustrieren, welche Spuren des Kolonialismus in Form von Praktiken neo-kolonialer Dominanz gesellschaftlich weiter fort dauern (Ashcroft/Griffiths/Tiffin 1995: 2). Eine Analyse des Films über den Begriff der Geste bietet sich so nicht nur an, weil *Løvejagten* durch seine mediale Form als Stummfilm in hohem Maße auf körpersprachliche Äußerungen angewiesen ist, darüber hinaus öffnen Gesten die Wahrnehmung für vielfältigere Formen der Gewalt, weil sie nicht nur körperlich ausagiert werden, sondern auf direkte und relationale Formen der Rezeption abzielen, die Rezipierende in die Darstellung verwickeln. Neben den wirkungsästhetisch selbstbezüglichen Rezeptionseffekten, die den affektiv und emotional aufgeladenen Moment der Rezeptionserfahrung in seiner Selbstreferenzialität verhaften lassen, bietet eine solche durch Gesten konstruierte Relationalität, vor allem auch durch die durch sie transportierten Empfindungen, die Möglichkeit einer kritischen Auseinandersetzung. In Bezug auf *Løvejagten* rückt so nicht nur die aus postkolonialer Perspektive zentrale Relation von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in den Vordergrund, sondern auch die heutigen Kuratationskontexte des Films. Zunächst werde ich mich jedoch den in *Løvejagten* ausagierten Gesten in Form eines »close readings« zuwenden.

3 Ich entscheide mich bewusst für den Begriff Kolonialismus und nicht Imperialismus. Robert J.C. Young referiert in seinem Buch *Empire, Colony, Postcolony* zu beiden Begriffen und bemerkt: »Critical analysis of ›colonialism‹ will generally [...] come from the side of the colonized or from those who are taking their side, changing the perspective of colonization from that of the colonizers to that of those subjected to their rule, a shift in point of view that is reflected in the different resonances between ›colonization‹ and ›colonialism.‹ Point of view also accounts for the use of ›colonialism‹ in preference to ›imperialism.‹« (Young 2015: 54)

Die Geste als performativer Akt in *Løvejagten*

Bevor ich in die Analyse verschiedener Gesten im Kontext von *Løvejagten* einsteige, müssen der Horizont dieser Beschreibungen sowie einige die Analyse begleitenden Unterscheidungen vorangestellt werden. Strukturell wird sich der vorliegende Analyseteil in seinem Vorgehen einem »close reading« des Films widmen. Dabei werde ich verschiedene Akteur:innen identifizieren, die Gesten sowohl geben als auch auf sie reagieren. Da die Gesten im Rahmen dieses Projekts immer medial vermittelt sind, wird sich das »close reading« insofern motivisch anhand der Gesten strukturieren, jedoch zwischen den die Gesten jeweils ausagierenden Akteur:innen sowie den Praktiken des Gestengebens und Gestenempfangens unterscheiden, womit auch die Feststellung unterschiedlicher Machtpositionen der Akteur:innen einhergeht. Zudem sind in *Løvejagten* Spuren vergangener Gesten beobachtbar, die es ebenfalls zu betrachten gilt. Nachfolgend werde ich anhand der Geste der Sichtbarmachung der Bilder auf *Løvejagtens* Produktions- und Distributionskontexte eingehen. Schließlich werde ich im Kontext der Rezeption als kommunikativer Erwidern der Geste nicht nur auf mein eigenes Rezeptionserleben Bezug nehmen, sondern die gegenwärtige digitale Medienumgebung des Films und damit seine institutionelle Einbettung betrachten.

Die Gesten des Deutens, Winkens und Berührens sowie Spuren von Gesten als Konstrukteur:innen von Räumlichkeit und räumlicher Orientierung

In der motivischen Analyse der Gesten des Films werde ich mich zunächst dem Umstand widmen, dass Gesten hier in einem komplizierten Zusammenspiel Räumlichkeit und räumliche Orientierung konstruieren. Diese Konstruktion beginnt bereits mit Gesten, die über die Diegese des Films hinausreichen. Sie reichen darüber hinaus, weil sie für die Rezipient:innen nur noch in Form von Spuren erfahrbar werden, da sich die Gesten selbst offenbar bereits vor dem Beginn der Diegese des Films ereignet haben. Ich begreife diese als Spuren der Gesten der Produktion, da sie sich auf Ebene der Ausstattung und Mise en scène des Films manifestieren und bereits in den ersten Einstellungen des Films Setzungen zur Verortung der Handlung vornehmen. Festzuhalten ist dabei, dass sich bereits hier die Akteur:innenpositionen nicht klar voneinander differenzieren lassen, da der Regisseur des Films, Viggo Larsen, gleichzeitig auch einen der beiden Jäger verkörpert (Tybjerg 2001: 23). Die absichtsvollen Handlungen der Figur decken sich also mit den Absichten der für den Film verantwortlichen Person. In Bezug auf die nun thematisieren Gesten und ihre Spuren besteht die transportierte Absicht in der Gestaltung einer Täuschung: Die verschiedenen Produktionsorte des Films in Dänemark sollen nicht nur zu *einem* filmischen Raum zusammengeführt werden, in dem der Wirkungseffekt räumlicher Orientierung für die Rezipient:innen evoziert wird. Vielmehr soll dieser *eine* filmische Raum darüber hinaus auch so wirken, als befände er sich auf dem afrikanischen Kontinent.

Løvejagten nimmt bereits in den ersten Einstellungen Setzungen vor, um seine Handlung zu verorten. Die erste Sequenz des Films führt die beiden weißen, als cis-männlich lesbaren Jäger ein, die aus der Ferne Tiere beobachten. Beide treten von rechts hinter einem Gebüsch in den Bildausschnitt und positionieren sich in seiner Mitte auf einer

freien Fläche im Gras. Direkt vor ihnen mittig des Bildes ist ein Palmstrauch erkennbar, der in starkem Kontrast zum rechts davon positionierten Laubgebüsch steht (*Løvejagten*, 00:00:05–00:00:23). Hier zeigt sich die erste Spur der Gesten der Produktion: Diese Sequenz, sowie andere Teile des Films, wurden sowohl in einem Wald nördlich von Kopenhagen (Tybjerg 2001: 23) als auch auf der Insel Elleore in der Roskilde-Förde gedreht, auf der vor Drehbeginn Palmsträucher und kleine Palmen künstlich gepflanzt wurden, um die Flora der Insel punktuell zu exotisieren. Die Insel wurde also, wie Lisbeth Richter Larsen schreibt, herausgeputzt, »to resemble a savannah with sporadic palm fronds stuck in the ground« (Richter Larsen 2006: 27). Die künstlich hinzugefügten Pflanzen fungieren also als Spuren einer über die Handlung hinausreichenden machtvollen Geste der Veränderung einer natürlichen Umgebung. Der dadurch evozierte Eindruck über die Verortung der Handlung wird zudem von der Kleidung der Jäger unterstützt. Beide tragen für die Kolonialzeit typische weiße Jagdbekleidung, Hüte, Gürtel sowie Stiefel und schultern darüber hinaus Gewehre. Ihre Bekleidung muss also als Spur der Gesten des Anziehens und Ausstattens verstanden werden, die durch die Verortung der Körper der Männer in Dänemark entgrenzt wird, weil sie als typische Safari-Jagdkleidung der Kolonialzeit keinen praktischen Nutzen innehat, außer als Zeichen für eine Verortung der Männer auf dem afrikanischen Kontinent zu fungieren. Als Spur einer Geste dient die Kleidung also als performatives Zeichen sozialer Verortung (Gofmann 1959).

Die darauffolgenden Einstellungen der Sequenz führen dann eine dritte Setzung bezüglich der Verortung des Films über verkörperte Bewegungsgesten der Männer im Zusammenspiel mit filmischer Montagetechnik durch. Nachdem die Männer sich auf dem Gras auf die Lauer legen, deutet einer von ihnen von sich aus nach links in eine den Bildausschnitt überschreitende Richtung. Daraufhin eröffnet sich nach einem Schnitt eine neue Szene: Eine von oben gefilmte Einstellung zeigt einen sandigen Boden. Aufgrund der Kameraperspektive ist keine weitere Umgebung sichtbar, sondern lediglich, wie mehrere Vogelsträube durch das Bild laufen (*Løvejagten*, 00:00:25–00:00:36). Diese erste Deutungsgeste wird im Verlauf der Handlung im Zusammenspiel mit Schnitt- und Montagetechniken immer wieder verwendet und bildet damit eine standardisierte Ikonographie des Films (Sandberg 2014; Fairservice 2001).⁴ Sie besteht aus dem Zusammenfügen zweier ontisch getrennter Orte über Deutungsgesten und filmische Montage zu einem filmisch homogenen Raum. Die Geste des Deutens verankert die Zusammenfügung dabei über ihre Unmittelbarkeit in zweifacher Weise: Erstens ist das Deuten als Index verstanden worden, es vermittelt damit also eine »existentielle[...] Relation zu seinem Objekt« (Peirce 1903/1993: 65), weil auf etwas zu deuten den Eindruck evoziert, dass sich dasjenige, worauf gedeutet wird, in der gleichen Umwelt situiert, wie der/die deutende Akteur:in. Darüber hinaus kann das Deuten in Form der Geste als »manifest deliberate expressiveness« (Kendon 2004: 15) verstanden werden, also als manifestierte und unmittelbare Form des Ausdrucks. Durch das Deuten des Jägers ereignet sich eine unmittelbare Blicklenkung, die Zuschauer:innen dazu anregen soll, den Blick auf etwas zu wenden, das sich vermeintlich in unmittelbarer Nähe seines Körpers befindet. Gespie-

4 Auf dieses aus filmhistorischer Sicht fortschrittliche Potenzial der Raumkonstruktion in *Løvejagten* hat sich die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Film vornehmlich konzentriert.

gelt wird diese Blicklenkung dabei von dem an seiner Seite lauernnden anderen Jäger, der seinen Blick in die bedeutete Richtung lenkt.

Während der deutende Körper des Jägers also Blicklenkung betreibt und seinen eigenen Körper sowie die der Vogelsträuße im selben diegetischen Raum verankert, zeichnen paratextuelle Informationen über die Produktion von *Løvejagten* ein gegenteiliges Bild. Tatsächlich wurden die Aufnahmen der Vogelsträuße und darauffolgende, im Schuss-Gegenschuss-Prinzip mit den deutenden Jägern parallelmontierte, Aufnahmen von einem Zebra und einem Nilpferd im Kopenhagener Zoo aufgenommen (Ames 2008: 203), wodurch sich auch die erhöhte Kameraperspektive auf den Boden erklären lässt, die die unmittelbare Umgebung der Tiere verbirgt. *Løvejagten* betont damit eine Zentralität verkörperter Praktiken, die in der filmhistorischen Forschung für den frühen Film insgesamt (Auerbach 2007: 3) sowie für *Løvejagten* im Besonderen hervorgehoben worden ist. Ames betont:

The film's [JW: *Løvejagten*]'s spatial relations, however, are clearly organized around human figures, as demonstrated by the repeated returns to the hunters, the implication being that these figures—and, by extension, we as spectators—are surrounded by the animals in the jungle. Each of the depicted animals is thus mediated by a human presence; we see them through the eyes of the hunters. The world that is available to their senses is what the spectator is invited to imagine. (2008: 203)

Hier deutet sich bereits an, dass räumliche Orientierung in *Løvejagten* anhand menschlicher Körper organisiert wird und der Film eine insgesamt anthropozentristische Perspektive einnimmt. Im Gegensatz zur anthropozentrisch ontologischen Bedingung menschlicher Weltwahrnehmung ist damit die Überzeugung gemeint, der Mensch stünde in einer weltlichen Hierarchie über anderen Spezies. Als politische Überzeugung (Boddice 2011: 7) beinhaltet eine anthropozentristische Weltwahrnehmung damit auch Vorannahmen zur Verteilung von natürlichen Ressourcen, der Ausbreitung menschlicher Lebensräume und der Ausbeutung anderer Spezies, die seit geraumer Zeit in geisteswissenschaftlichen und geologischen Fachdebatten sowie den Environmental Studies vor der Feststellung des aktuellen geologischen Zeitalters als Anthropozän diskutiert wird. Das Anthropozän wird dabei als »boundary event« (Haraway 2015: 160) vorgeschlagen, also als Zeitmarker für den irreversiblen menschlichen Einfluss auf die Natur, der sich unter anderem in der menschengemachten Klimakatastrophe manifestiert. Diese anthropozentristische Perspektive, die auch als »human chauvinism« (Boddice 2011: 1) bezeichnet werden kann, muss dabei von einer unausweichlichen anthropozentrischen ontologischen Bedingung des Menschseins unterschieden werden:

This is not anthropocentrism as chauvinism, or prejudice [...] but anthropocentrism as a non-optional starting point, a necessary cause. A work may convincingly be constructed against an anthropocentrist world view, but its starting point will be no less based in the anthropocentric. (Boddice 2011: 12f.)

Auch wenn Weltwahrnehmung und daraus resultierende Konzepte und Argumentationsweisen unüberwindbar menschlich sind und von einem »human exceptionalism«

(Boddice 2011: 12) ausgehen, ist die Konstruktion einer Perspektive möglich, die sich gegen anthropozentristische Argumente und Praktiken wendet. In Übertragung auf *Løvejagten* erfordert dies die Einnahme einer kritischen Perspektive auf den Film, in der ich die ausagierte Gewalt und vor allem ihre Legitimierung in einer dezidiert anthropozentristischen Weltwahrnehmung verorte, die durch ihn gestisch transportiert wird.

So manifestiert sich die zu Beginn des Films bereits angedeutete Konnotation einer Hierarchisierung zwischen Menschen und Tieren in der darauffolgenden zweiten Sequenz (*Løvejagten*, 00:01:40–00:02:11) in stärkerer Weise. Einer der Jäger deutet erneut in die von sich aus linke Richtung, in der zuvor bereits die Vogelsträußel, das Zebra und das Nilpferd im diegetischen Raum verortet worden sind. Nun steht der Jäger jedoch auf und verlässt den Bildausschnitt in diese Richtung, um kurz darauf einen Kapuzineraffen in seinen Armen tragend zurückzukehren. Der andere Jäger berührt das Tier mit beiden Händen am Hals, um sein Gesicht zu betrachten. Der Affe tritt nach ihm, um seine Berührungen abzuwehren. Der Mann kraut das Tier daraufhin trotzdem weiter am Nacken, deutet auf den Affen, grinst und lässt erst von ihm ab, als der Affe nach ihm beißt. Beide Männer verlassen nun mit dem Affen den Bildausschnitt. Die Gesten des Berührens steigern dabei nicht nur den durch das Deuten und die Montage bereits evozierten Eindruck eines geteilten Raumes zwischen den Männern und den Tieren, sie illustrieren darüber hinaus auch die relationale Natur der Gesten. Durch ihre Funktion als körpersprachliche Äußerungen und die ihnen inhärente Dynamik von Aktion und Reaktion drücken sich, »[o]hne dass es den Adressaten der Gesten bewusst wird [...] in Gesten soziale Hierarchien aus« (Wulf/Fischer-Lichte 2010: 12). Das zeigt sich sowohl an der gerade beschriebenen körpersprachlichen Interaktion zwischen den Jägern und dem Kapuzineraffen als auch an der darauffolgenden Szene, die beide Jäger im Gras sitzend mit einem jungen Orang-Utan darstellt. Wie der Kapuzineraffe versucht auch der Orang-Utan, sich den Berührungen der Männer zu entziehen (*Løvejagten*, 00:02:13–00:02:44). Ersichtlich wird dabei die erzwungene Natur der Berührungsgesten durch die Männer, die nicht nur die Bewegungsfreiheit des Orang-Utans einschränken, sondern die reaktiven Versuche des Tieres, sich zu entziehen, immer stärker werden lassen. Bereits hier ereignet sich Gewalt für die Kamera: Die erzwungene körperliche Verbindung, die durch die Gesten zwischen den Männern und den Affen geschaffen wird, dient dabei der Authentifizierung des medial vermittelten Geschehens und der räumlichen Verortung der Handlung. Vinzenz Hediger hat darauf hingewiesen, inwiefern die Darstellung von Tieren im Dokumentarfilm als Authentizitätsmarker fungiert:

Die meisten Tiere sind nicht in der Lage, unaufrichtig zu sein. Von höheren Primaten einmal abgesehen, die aus taktischen Gründen lügen können, kennen Tiere die Unterscheidung zwischen angeborenen Verhaltenstendenzen und der Beherrschung sozialer Rollen nicht. Der Mehrwert an Authentizität, der den Schauwert des Tierfilms ausmacht, stellt sich dann ein, wenn das Verhalten der Tiere in ihrem natürlichen Lebensraum gezeigt wird, unbeeinflusst von der Präsenz von Menschen, ganz so, wie es sich auch zutragen würde, wenn niemand da wäre. (Hediger 2002: 90)

Die Authentizität der Darstellung generiert sich also über die Zurschaustellung der Tiere, über die *Løvejagten*s Montage in Verbindung mit den dargelegten Gesten insinuiert, die Jäger seien in ihrem ›natürlichen Lebensraum‹ auf sie getroffen. Gerade der Eingriff in diesen Lebensraum, der über die Berührungsgesten evoziert wird, fungiert dabei als Fundierung für die Behauptung, die Männer befänden sich auf dem afrikanischen Kontinent.

Das Navigieren der Männer in diesem ›natürlichen‹ diegetischen Lebensraum vollzieht sich auch in der folgenden Sequenz (*Løvejagten*, 00:02:44–00:06:29), die eine Spurensuche nach den Löwen sowie eine Übernachtung im Wald darstellt, weiterhin über die Montage der Bilder im Zusammenhang mit Deutungsgesten. Wiederholt wird in eine den Bildausschnitt überschreitende Richtung gedeutet, woraufhin die Männer den Bildausschnitt verlassen und nach einem Schnitt den Bildausschnitt wieder betreten, der nun einen anderen Ort zeigt (*Løvejagten*, 00:03:06, 00:03:39, 00:05:10, 00:05:26, 00:07:47). Der diegetische Raum wird dadurch kontinuierlich anhand der Körper der Jäger als Fixpunkte des Geschehens erweitert, wodurch implizit ein Narrativ der Erschließung und Überwindung der Natur durch die Männer transportiert wird. Mitunter schlagen sie sich durch dichtbewachsenen Wald (*Løvejagten*, 00:02:53) und vermitteln durch Bewegungsgesten wie das Pirschen, Lauern oder Schleichen, dass sie sich in einer ihnen feindlichen und für sie gefährlichen Umgebung befinden (*Løvejagten*, 00:05:18, 00:05:32, 00:07:09, 00:08:30). Die Sequenz der Spurensuche setzt mit der Einführung der Figur des Schwarzen Fährtenlesers ein, der mit den beiden Jägern einen Bildausschnitt betritt, der von oben einen sandigen und teils grasbewachsenen Boden zeigt und mitunter durch Palmsträucher gespickt wurde. Der Fährtenleser läuft vor den sich unterhaltenden Männern; einer geht ebenfalls, der andere reitet auf einem Esel. Die Einführung des Fährtenlesers schreibt dabei die Tendenz fort, die ich in Bezug auf die Inszenierung der Tiere als Darstellung einer anthropozentristischen Weltwahrnehmung durch den Film beschrieben habe. Der Fährtenleser wird hier über rassistische Zuschreibungen gegenüber seiner Hautfarbe exotisiert, indem auch er als Index der Verortung der Handlung auf dem afrikanischen Kontinent instrumentalisiert wird. Innerhalb verschiedenster Gesten, die die beiden Jäger und der Fährtenleser miteinander ausagieren, werden dabei zwischenmenschliche Hierarchisierungsprozesse ersichtlich, die aufzeigen, dass der Fährtenleser in der sozialen Hierarchie unter den beiden weißen Männern positioniert wird. Während er häufig die Verantwortung für das Aufzeigen der Spuren der Löwen übernimmt und sich ebenfalls an der Dynamik der Deutungsgesten und Montagetechnik zur Erzeugung des diegetischen Raumes beteiligt, sind es die weißen Jäger, die trotzdem als Agentia der Bewegung fungieren. Nachdem der Fährtenleser den Männern beispielsweise in der oben besprochenen Sequenz den Weg bedeutet und vorgehen will, überholt ihn einer der beiden Männer und schiebt ihn an der Brust zurück, um vorzugehen (*Løvejagten*, 00:03:47). Wiederholt folgt der Fährtenleser den Männern, nachdem er ihnen den Weg gezeigt hat. Obwohl er den Jägern innerhalb des filmischen Raums über die Zuschreibung einer gesteigerten Fähigkeit zum Lesen von ›natürlichen‹ Spuren und der Orientierung in der Natur überlegen ist und sie unterstützt, trägt er im Gegensatz zu den Jägern kein Gewehr. Als sich die drei Männer durch dichterem Wald bewegen, krabbelt der Fährtenleser vor den Männern auf dem Boden, während diese gehend den Boden betrachten (*Løvejagten*, 00:04:00). Diese Gesten sind als symbolische Zeichen sozialer Hierarchie-

nung zu lesen, in denen der Fährtenleser sich aufgrund der rassistischen Konstruktion eines Zusammenhangs von Hautfarbe und sozialer Hierarchie unterordnen muss und seine Fähigkeit zur körperlichen Bewegungsfreiheit eingeschränkt wird. Välihao weist darauf hin, dass Gesten den jeweiligen Ist-Zustand einer Gesellschaft verkörpern (2017: XI); in diesem Fall also die Ausübung systemischer Gewalt auf den Fährtenleser und seine legitimierte Diskriminierung. Der aus postkolonialer Perspektive andauernde Kampf um Gleichberechtigung wird damit im gestischen Austausch der Männer im Kontext von *Løvejagten* unterlaufen, worauf ich im späteren Verlauf der Argumentation über die Rezeption als kommunikative Erwidern der Geste noch intensiver Bezug nehmen werde. Die Einschränkung der gestischen Ausdrucksmöglichkeiten und der Beweglichkeit des Fährtenlesers durch die weißen Jäger weist damit auf die in der begrifflichen Reflexion zum Gestenbegriff angeführten Argumente für eine Kritische Phänomenologie zurück, die bemerkt, dass verkörperte Wahrnehmung situiert und durch intersektionale Formen der Diskriminierung und Gewalt eingeschränkt wird. Frantz Fanon hat das im Kontext von *Black Skin, White Masks* aus seiner Positionalität als Schwarzer Mann in einer weißen Mehrheitsgesellschaft expliziert:

I came into the world imbued with the will to find a meaning in things, my spirit filled with the desire to attain to the source of the world, and then I found that I was an object in the midst of other objects. [...] For not only must the black man be black, he must be black in relation to the white man. [...] The white world, the only honorable one, barred me from all participation. A man was expected to behave like a man. I was expected to behave like a black man [...]. I move slowly in the world, accustomed to seek no longer for upheaval. I progress by crawling. And already I am being dissected under white eyes, the only real eyes. I am *fixed*. Having adjusted to their microtomes, they objectively cut away slices of my reality. I am laid bare. (Fanon 1986: 109, 110, 114, 116; Herv. i. Orig.)

Fanons Beschreibung seiner Positionalität erinnert stark an die Einschränkungen der Bewegungsfreiheit des Fährtenlesers in *Løvejagten*. Hier zeigt sich der Zusammenhang zwischen einer anthropozentristischen Sichtweise und ihrer Verlängerung in Form rassistischer Ressentiments gegenüber »BIPoC«⁵, denen mitunter auch die Vorannahme eines Absprechens normativer Idealvorstellungen gegenüber nicht-weißen Menschen zugrunde liegt. In diesem Zusammenhang weist Ariella Aïsha Azoulay 2022 in ihrem Buch *Potential History. Unlearning Imperialism* darauf hin, dass das im Globalen Norden vorherrschende Verständnis von Menschenrechten durch Konnotationen des Kolonialismus geprägt ist und damit Machtungleichheiten weiterhin bestärkt:

The ›human‹ is the universal effect of the long-lasting denial of historical violence exerted against real people in order to make their dispossession a matter of fact and its origins obscure. [...] I propose not to let the imperial narrative of human rights camouflage

5 »BIPoC ist die Abkürzung von *Black, Indigenous, People of Color* – und ist die politische Selbstbezeichnung von Schwarzen, Indigenen und nicht weißen Menschen. Die Begriffe entstanden aus Widerstand zu diskriminierenden Fremdbezeichnungen und symbolisieren den Kampf gegen Unterdrückung und für Gleichberechtigung.« (Glossareintrag 2022a; Herv. i. Orig.)

the origins of the category of the human in earlier devices such as slave ships, plantations, and labor colonies. I propose to read these devices as places where rights as provisions were provided to people who were being conceived as reduced to basic needs. It is through this designation of the basic needs of others—the construction of the human—that the privileged maintain their rights. (Azoulay 2022: 435f.; Herv. i. Orig.)⁶

Azoulay verdeutlicht, dass die Kategorie des Humanismus durch normative und rassifizierende Vorannahmen geprägt ist und durch sie Leitunterscheidungen darüber eingezogen werden, wer wem überhaupt Menschenrechte zusprechen kann. In ihrer Auseinandersetzung mit Fanons Thesen in *Black Skin, White Masks* weist auch Sara Ahmed darauf hin, dass der Kolonialismus die Welt zu einem normativen Ideal des Weißseins verschoben habe: »Colonialism makes the world ›white‹, which is of course a world ›ready‹ for certain kinds of bodies, as a world that puts certain objects within their reach.« (Ahmed 2007: 153f.) Die daraus resultierenden Privilegien resultieren in einer Befähigung weißer Menschen zur relativ uneingeschränkten Bewegung, zur Möglichkeit des Ergreifens von Dingen und zur Aneignung von Ressourcen und Wissen. Diese privilegierte Form der Bewegung in und Erschließung der Welt wird auch an den Gesten der Jäger sichtbar.

Im Gegensatz zu den deutlich sichtbaren Einschränkungen der gestischen Ausdrucksfähigkeit sowie der Bewegungsfreiheit des Fährtenlesers agieren die beiden Jäger oft kaltschnäuzig, was beispielsweise an den durch sie wiederholt ausagierten Gesten des Rauchens (*Løvejagten*, 00:04:28, 00:06:00, 00:10:49), betont lässigem Gehen mit Händen in den Hosentaschen (*Løvejagten*, 00:04:25, 00:05:37, 00:07:40) sowie dem Posieren mit den Händen an den eigenen Hüften (*Løvejagten*, 00:05:43, 00:07:56, 00:10:19) ablesbar wird. Diese gestische Performanz kann in einen Zusammenhang zu den Vernunftidealen europäischer Philosophie gestellt werden, in denen die Kontrolle über die eigenen Empfindungen als normatives Ideal positioniert wird (Frese 2013: 129). Es ist darüber hinaus auch Ausdruck des Bewusstseins der Männer über ihre eigene Verortung innerhalb einer sozialen Hierarchie. Gerade die gestische Performanz des Rauchens verleiht der sozialen Hierarchisierung zwischen den Männern Ausdruck. Die Jäger zelebrieren das Rauchen ihrer Zigaretten als Genussmittel zumeist selbst oder untereinander und treten dabei über die Geste des gegenseitigen Anzündens ihrer Zigaretten miteinander in Interaktion, während dem Fährtenleser keine Zigarette angeboten wird (*Løvejagten*, 00:05:59, 00:07:32).

Lediglich in den letzten Einstellungen des Films, die die drei Männer mit den bereits getöteten und gehäuteten Löwen als erfolgreich posierend zeigen, bietet einer der Jäger nicht nur dem anderen eine Zigarette an, sondern auch dem Fährtenleser (*Løvejagten*, 00:10:52). Er zündet dem Fährtenleser jedoch, anders als kurz zuvor dem anderen Jäger, nicht mit einem Streichholz die Zigarette an, sondern reicht ihm danach die Streichholzschachtel, damit er dies selbst tun kann. In dieser vielleicht zunächst trivial anmutenden Abfolge von Gesten eröffnen sich diverse und sich verändernde Vorannahmen über die soziale Hierarchisierung zwischen den Männern. Nach der erfolgreichen

6 Siehe auch Smith 1999.

Jagdsafari, die aus anthropozentristischer Perspektive eine Erhebung der weißen Männer über die, die »natürliche Ordnung« beherrschenden, Löwen bedeutet, entscheiden sich die weißen Männer, den Schwarzen Fährtenleser mit dem Genussmittel einer Zigarette zu belohnen. Die weißen Männer entscheiden also über die Verteilung der Zigaretten, die sie im Verlauf der Handlung von *Løvejagten* häufig rauchen. Symbolisiert wird dadurch ein scheinbar ephemeres Gemeinschaftsgefühl zwischen allen drei Männern, das durch die Gewalt an den Löwen evoziert wird. Dennoch entzieht der Jäger dem Fährtenleser die mit Intimität und Zuneigung konnotierte Geste, seine Zigarette durch ein nah an seinen Mund gehaltenes Streichholz anzuzünden. Die zunächst als vermeintlichen Ausdruck von Kameradschaft lesbare Geste des Anbietens einer Zigarette wird also durch die Folgegeste sofort wieder unterminiert, was sich auch in der folgenden und letzten Einstellung des Films zeigt.

Hier posieren die drei Männer mit den im Vordergrund auf Pfählen befestigten Löwenschädeln. Sowohl durch die an ein »tableau vivant« erinnernde absichtsvolle Anordnung der Körper sowie durch den Umstand, dass alle drei Männer die Kamera durch direkte Blicke adressieren, muss dieser abschließenden Sequenz eine gesteigerte Ebene der Performanz und Absichtlichkeit attestiert werden. Bezeichnend ist dabei, dass die beiden Jäger nach wie vor stehen und rauchen, während der Fährtenleser nicht mehr raucht, sondern zwischen den Männern kniet (*Løvejagten*, 00:11:11). Das Knien des Mannes muss dabei als durch die Jäger erzwungene Geste der Degradierung interpretiert werden, ein Ergebnis der Objektivierung des Fährtenlesers. Ahmed schreibt: »To be black in ›the white world‹ is to turn back towards itself, to become an object, which means not only not being extended by the contours of the world, but being diminished as an effect of the bodily extensions of others.« (Ahmed 2007: 161) Hier wird sehr anschaulich die Leitunterscheidung deutlich, die Gesten als Ausdrucks-, Bewegungs- und Verkörperungsformen in sich tragen: Sie besitzen die Fähigkeit zur verleblichten Ausbreitung in der Welt genauso wie die gewaltsame Einschränkung der Ausbreitung anderer. In ihren Erscheinungsformen als Deuten, Winken, Berührungen und Gewalthandlungen konstruieren Gesten in *Løvejagten* den diegetischen Raum nicht nur als sozial hierarchischen Raum, im Zusammenspiel mit filmischen Montagetechniken fungieren weiße Körper auch als Fixpunkte der Blicklenkung und Orientierung in diesem diegetischen Raum. Während ich bis zu diesem Punkt vor allem Auswirkungen systemischer bzw. sich außerhalb des Bildausschnitts ereignender Gewalt beschrieben habe, will ich im Folgenden auf Formen absichtsvoller und sichtbarer Gewalt in Form von Gesten eingehen, die sich im Verlauf von *Løvejagten* ereignen.

Gewaltgesten in *Løvejagten*, die doppelte Intentionalität transportieren

Gewaltgesten, die im Verlauf von *Løvejagten* doppelte Intentionalität am deutlichsten transportieren, ereignen sich mehrheitlich in direkter Verbindung zur absichtsvollen Tötung der beiden Zoolöwen. Als Gewaltgesten fasse ich solche gestischen Formen des Ausdrucks, der Verkörperung und Bewegung, die in der Ausübung physischer Gewalt an anderen Lebewesen bestehen. Es ist dabei die Kombination aus absichtsvoller physischer Gewalt und der Geste des Vorzeigens dieser Gewalt, die die doppelte Intentionalität hier konstituiert.

Die Sequenz mit der Tötung der beiden Löwen sowie dem Posieren mit ihnen folgt auf die bereits zuvor beschriebene Szene der Spurensuche im Wald. Sie wird von dem Zwischentitel »Der Löwe kommt!« (*Løvejagten*, 00:06:31) eingeleitet, der eine Einstellung unterbricht, in der die drei Männer im Wald schlafen. Die Darstellung der schlafenden Männer wird mit Aufnahmen eines Löwen am mit Palmen gespickten Ufer parallelmontiert. Während der Löwe mit einem kleinen Beutetier im Maul am Ufer entlangläuft, erfolgt ein Schnitt, der auf die Einstellung der Männer im Wald zurückführt und einen der Jäger dabei zeigt, wie er aufwacht. Er springt sofort auf, greift sich eines der Gewehre und richtet sich nach links aus, um auf eine den Bildausschnitt überschreitende Richtung zu zielen, wodurch der Eindruck entsteht, das Ufer befände sich links der Männer. Über die erneute Konstruktion des diegetischen Raums aus zwei ontisch getrennten Räumen hinaus konstruiert diese Parallelmontage den Löwen als Aggressor und die schlafenden Männer als unmittelbar durch ihn in Gefahr. Denn: das in seinem Maul befindliche Beutetier signalisiert als Index einer Gewaltgeste, dass der Löwe zur Ausübung von Gewalt fähig ist. Die sich daraufhin außerhalb des Bildausschnitts ereignende Erschießung des ersten Löwen wird damit auch gestisch legitimiert: Sein Auftauchen wird nicht nur als Überraschung, sondern er selbst auch als Aggressor konstruiert; seine Erschießung durch die Jäger ereignet sich also inmitten eines diegetisch konstruierten Bedrohungsszenarios durch den Löwen als Teil eines als gefährlich figurierten Dschungels. Dieses Szenario orientiert sich an einem romantisierten Bild einer wilden und unberührten Natur, nach dem die filmische Diegese strebt (Ames 2008: 200), um eine authentische Wirkungsästhetik zu konstruieren. Das Beutetier im Maul des Löwen sowie der starke Kontrast zwischen seinen schnellen Bewegungen am Ufer im Gegensatz zu den immobil schlafenden Männern legen nahe, dass die Erschießung des Tieres gar als gestische Reaktion auf die von ihm ausgehende und in Gesten transportierte Gefahr zu lesen ist, die der Film konstruiert. Der Löwe wird als raumeinnehmend figuriert, seine Gesten des rastlosen und schnellen Herumstreuens am Ufer mit dem Beutetier im Maul (*Løvejagten*, 00:06:38) werden relational, weil er durch sie zeitweise einen Anspruch auf den natürlichen Raum erhebt, der mit dem Anspruch der weißen Jäger konkurriert, diesen Raum zu beherrschen. Über diese relationale Ausbreitung von Gesten im Raum sagt Rebecca Schneider: »A moving or articulate body is thus perhaps always relational in that the movement/stasis of the body (both/and) may be said to necessarily engage a broader scene in which the body is given to exist in space and time.« (Schneider 2017: 112) Aus der Perspektive der in *Løvejagten* postulierten anthropozentristischen Weltsicht erscheint die Erschießung des Löwen logisch, weil es die Körper der Jäger sind, denen das Recht auf uneingeschränkte Bewegungsfreiheit im selben Maße zugesprochen wird, wie sie in die Lage versetzt werden, die Bewegungsfreiheit anderer Körper im Zweifel gewaltsam zu begrenzen. Das zeigt sich auch, als der zweite Jäger durch die auf den Löwen abgegebenen Schüsse aufschreckt, sich kurz umschaufelt, und anstatt sofort zu seinem Gewehr zu greifen, einmal auf den noch schlafenden Fährtenleser einschlägt, um diesen gewaltsam zu wecken (*Løvejagten*, 00:06:52).

Die Tötung des ersten Löwen ereignet sich daraufhin außerhalb des Bildausschnitts. Bezeugt wird sie erneut durch eine Form indexikalischer Darstellung: Nach den in seine diegetisch konstruierte Richtung abgegebenen Schüssen zeigt ein neuer Bildausschnitt den Löwen am Ufer liegend. Sein Körper ist nun im Kontrast zu seiner vorherigen Dar-

stellung immobil – und es ist genau diese Kontrastierung von Motilität und Bewegungslosigkeit, die laut Vivian Sobchack als deutlichster Index des Todes in bewegtbildlicher Darstellung fungiert:

It is the visible mortification of or violence to the existential, intentional, and representable lived-body which stands as the index of dying, and the visible cessation of the body's intentional behavior which stands as the index of death. [...] the moment of death can only be represented in a visible and vigorous contrast between two states of the physical body: the body as lived-body, intentional and animated—and the body as corpse, as flesh unintended, inanimate, static. (Sobchack 1984: 287)

Lediglich eine seiner Pfoten rutscht langsam über den leicht abschüssigen Untergrund, was als Zeichen einer das Tier verlassenden Muskelanspannung interpretiert werden kann und auftritt, während der Löwe verstirbt (*Løvejagten*, 00:07:18). Diese Geste, die im Detail der langsam rutschenden Pfote sichtbar wird, bezeugt, dass Gesten manchmal sowohl absichtsvolle körpersprachliche Ausdrucksformen sind, manchmal jedoch »nicht unbedingt Akte, die bewusst sind, intendiert oder kontrolliert. Gesten unterlaufen uns« (Görling 2009: 9). Die Geste zeigt sich damit über eine diskursive Ebene hinaus sinnhaft: »In der Geste lässt sich die diskursiv nicht mehr einholbare Dimension des Vollzugs, der Tat als auf eigene Weise sinnstiftend beobachten.« (Richtmeyer/Goppelsröder 2014: 9) Die rutschende Pfote bezeugt dabei die vorherige Körperspannung, die den Löwen nun verlässt. Als unfreiwillige Geste ist sie trotzdem bedeutsam. Die Kamera fängt dieses Detail durch eine nahe Einstellung ein, was wiederum auch bezeichnend für die in *Løvejagten* enthaltene Bildsprache ist. Die Bilder des Films sind vornehmlich in totalen oder halbtotalen Einstellungen gehalten, die zu dem bereits thematisierten Muster räumlicher Orientierung beitragen. Im Falle der Darstellung der Tiere, wie beispielsweise des Zebras, der Vogelsträußel oder auch des Löwen bedient sich *Løvejagten* jedoch naher Einstellungen. Dies legt nahe, dass es insbesondere auch um die durch die Tiere transportierten Schauwerte geht, denn diese Logik steigert sich im Fall des Löwen, da hier nicht lediglich ein exotisiertes Tier in möglichst detaillierten Bildern gezeigt wird, sondern der Schauwert des Todes eines Tieres, um als Ergebnis der doppelten Intentionalität zu dienen. Der Löwe wird damit doppelt objektifiziert, weil er nicht bloß als indexikalisches Zeichen für einen Jagdsafarifilm dargestellt wird, sondern durch seinen Tod von einem synästhetisch wahrnehmenden Lebewesen zur Leiche wird dieser Prozess bildlich möglichst genau verfolgt – das Ergebnis der absichtsvollen Gewalt am Löwen wird also in seinem besonderen Maße ausgestellt: »The corpse, then, exists with paradoxical semiotic force. It is a significant bodily sign of the body which has no power to signify. It engages our sympathy as an *object* which is an index of a *subject who was*.« (Sobchack 1984: 288; Herv. i. Orig.)

Die Implikationen dieser Transformation zeigen sich auch in den Gesten des Jägers, der in der folgenden, nun wieder halbtotalen, Einstellung zunächst mit noch erhobenem Gewehr in Richtung des mittig des Bildausschnitts positionierten Löwen schleicht (*Løvejagten*, 00:07:24). Er beugt sich über das Tier, um sicherzustellen, dass der Löwe wirklich verstorben ist, bevor er sein Gewehr am Lauf haltend neben sich auf den Boden stellt, seine Hand in seine Hosentasche steckt und sich eine Zigarette anzündet, die er soeben

aus seiner Hosentasche herausholt. Rauchend blickt er erneut auf den Löwen herunter und stellt sein Gewehr mit seinem ausgestreckten Arm mit dem Schaft auf den Körper des Löwen. Diese Geste drückt den Triumph des Jägers über das Tier aus: Nicht nur belohnt der Mann sich selbst mit einer Zigarette, er scheint das Tier zudem mit dem Stochern seiner Waffe zu verhöhnen.

Die Logik der darauffolgenden Erschießung des zweiten Löwen ähnelt diesem Ablauf. Sie wird durch den Zwischentitel »Man finder Spor af an bedaget Løve No. 2...« (*Løvejagten*, 00:08:03)⁷ eingeleitet und zeigt die beiden Jäger zunächst durch den Wald rennend und schießend. Erneut werden diese Bilder mit denen eines Löwen am Uferand parallelmontiert. Die Sequenz unterliegt jedoch einer Steigerungslogik: Der Löwe bewegt sich nun deutlich schneller als der erste und wird dabei gezeigt, wie er ein am Boden liegendes großes Beutetier angreift. Der Angriff auf das Tier konstruiert den Löwen erneut als aggressiv, seine schnellen und agilen Bewegungen verdeutlichen die Gefahr, die von ihm ausgeht. Auch ist erkennbar, wie der Löwe sich aufgrund neben ihm einschlagender Gewehrkugeln mit eingezogenem Schwanz in einer Zick-Zack-Bewegung von dem Beutetier weg in Richtung des Ufers bewegt (*Løvejagten*, 00:08:19). Die schnellen Bewegungen des Löwen und sein unvorhersehbares Verhalten, das bedrohlich wirkt, sind dabei also tatsächlich gestische Reaktionen auf die Bedrohung durch die Schüsse. In diesen Einstellungen sowie in der darauffolgenden Erschießung des Löwen vor der Kamera und für die Kamera ereignet sich damit eine nun sichtbare und weitere, über die Diegese hinausgehende, Transformation von Räumlichkeit. Nicht nur werden verschiedene, räumlich getrennte Orte durch Montage, Gesten, authentifizierende Tiere und künstliche Bepflanzung zu einem diegetischen Raum zusammengeführt und entortet. Der Fjord, an dem sich die Tötung der Löwen ereignet, wird mit dem Ausagieren der gestischen Gewalt für die Kamera faktisch zudem von einem schlicht natürlichen Ort zu einem Tatort. Denn die authentifizierende Funktion der Anwesenheit der Tiere im künstlich geschaffenen homogenen diegetischen Raum sowie der Gewalt an den Tieren kommt nur dadurch zustande, dass es für die Tiere unerheblich ist, wo und in welchem Kontext sich die Gesten abspielen. Während die Gesten für die menschlichen Akteur:innen des Films im schauspielerischen Sinne Probehandlungscharakter besitzen, deutet die Geste des eingezogenen Schwanzes des Löwen auf eine authentische Empfindung der Angst hin, ganz zu schweigen davon, dass beide Löwen natürlich für den Film *wirklich* getötet werden.

Dass der Löwe für den Film getötet wird, unterstreicht auch die Perspektive, die die Kamera auf die Tötung einnimmt. Hier wird das Ufer in einer halbtotalen Einstellung dargestellt, wobei sich der Löwe im Wasser befindet, lediglich sein Kopf und Hals ragen hervor. Der Jäger betritt von rechts den Bildausschnitt und kniet sich mit dem Rücken zur Kamera genau zwischen diese und den Löwen. Für einen Moment wird damit eine mehrfache Übereinstimmung erreicht: Die Perspektive der Kamera, des Jägers und der Zuschauenden sind dieselbe. Diese Einhegung der Perspektive des Agens der Gewalt wird kurz darauf jedoch unterbrochen, indem der Jäger einige Schritte nach links tritt, sich wieder hinkniet und daraufhin den Löwen erschießt. In der Veränderung der Position des Jägers lässt sich eine Veränderung der in diesem Moment evozierten Botschaft

7 Eigene Übersetzung: »Man findet Spuren eines zweiten alten Löwen.«

gegenüber den intendierten Zuschauer:innen identifizieren: Der Jäger tötet nicht, damit die Zuschauer:innen durch die Evokation einer Identifikation mit ihm filmisch erleben können, wie es ist, einen Löwen zu töten. Er rückt vielmehr zur Seite, um den Zuschauenden visuell bestmöglich zu zeigen, dass er tötet, damit sie sehen können, wie ein Löwe getötet wird. Hier ereignet sich also die Zuspitzung doppelter Intentionalität: Einerseits ist es die Ausstellung absichtsvoller Gewalt, andererseits die Geste des Vorzeigens dieser Gewalt in Richtung der Rezipient:innen, die sich hier abspielt.

Die Gerichtetheit der gestischen Performanz der Gewalt an die Zuschauer:innen bestimmt daraufhin auch den Rest der Handlung des Films. Nach der Tötung des zweiten Löwen kehren beide Jäger zur Leiche des ersten Löwen zurück, um ihn sowohl visuell als auch taktil nicht nur zu inspizieren, sondern durch Schneiden und Reißen auch mit seiner Häutung zu beginnen. Die Jäger fassen das Tier an, ziehen an seinem Körper, schneiden den Löwen, reißen sein Maul auf, stecken eine Faust hinein, vergleichen die Größe ihrer Hände mit seinen Pfoten (*Løvejagten*, 00:09:46). Sie wirken damit nicht nur für die Kamera weiterhin gewaltsam auf das Tier ein, sie ermächtigen sich in diesen Gesten auch über den Löwen, indem sie die der Leiche abwesende Intentionalität, ihre Passivität, ausnutzen: »The corpse as a body-object is physically passive, semiotically impassive. It can be offered to a devouring scrutiny, or embalmed with the richest symbolism. It can be *used*, offering no resistance to the willful viewer [...].« (Sobchack 1984: 288; Herv. i. Orig.) Diese Abwesenheit der Möglichkeit, sich zu wehren, speist sich daraus, dass auf die Leiche lediglich noch gestisch eingewirkt werden kann, sie selbst ist zur Reaktion nicht mehr imstande.

Das Ergebnis dieser Ermächtigung über die Löwen zeigt sich dann in den letzten Einstellungen von *Løvejagten*, die die Prämisse der Gerichtetheit der Gewalt an die Zuschauer:innen noch einmal unterstreicht. Vor den bereits thematisierten Bildern, die die Jäger, den Fährtenleser sowie die gehäuteten Löwen an ihren Köpfen aufgespießt auf Pfählen zeigen, betreten die Jäger und der Fährtenleser die Szene. Die beiden weißen Männer laufen vor dem Fährtenleser, der eine der Löwenhäute hinter sich her schleift. Im anschließenden Umgang mit der Haut des Tieres zeigt sich auch die für die Jäger abjekte Natur der Leiche (Kristeva 1982). Es ist nämlich die Aufgabe des Fährtenlesers, den Löwen zu ziehen. Als einer der Jäger den Kopf und die Haut gemeinsam mit dem Fährtenleser hochzuheben versucht, um den Löwen zu präsentieren, rutscht er ihm mehrere Male aus den Händen, weil er ihn nur widerwillig mit einzelnen Fingern berührt. Der andere Jäger tritt daraufhin mit dem Fuß nach dem Kopf des Löwen, um ihn zu positionieren, bevor alle Männer ihn wieder fallen lassen (*Løvejagten*, 00:10:34). Der Löwe ist also durch die Gewaltanwendung auf seinen Körper zu einem semiotisch benutzbaren und abjekten Objekt umgeformt worden. Er bezeichnet nun den Triumph der Männer über den diegetisch zusammengeführten »natürlichen« Raum und bezeugt damit, inwiefern Gesten hier Räumlichkeit und räumliche Orientierung in einer rassistischen und anthropozentristischen Weise konstruieren. Zudem bezeugt die letzte Sequenz eine Zuspitzung des Prinzips der doppelten Intentionalität: Durch sie wird noch einmal das Ergebnis der zuvor bereits absichtsvollen und sichtbar transportierten Gewalt dargestellt, indem auf die Leichen der Löwen als semiotisch benutzbare Objekte zurückgegriffen wird und durch die direkte Adressierung der Kamera noch einmal die Präsenz von Rezipient:innen unterstrichen wird, an die sich diese Inszenierung richtet.

Im Folgenden soll diese Konstruktion in den Kontext des ursprünglichen Produktions- und Distributionskontext gesetzt werden, indem ich anhand der Geste der Sichtbarmachung der Bilder aufzeige, auf welche Weise *Løvejagten*s Bilder ihre eigene Sichtbarmachung ursprünglich forcieren – um danach anhand der Geste der Rezeption als kommunikative Erwidern auf ihre heutige Situierung Bezug zu nehmen.

Die Geste der Sichtbarmachung durch *Løvejagten*s Bilder

Ich habe bereits im Rahmen der einleitenden theoretischen Bemerkungen zur Geste markiert, dass Gesten und Bildern aufgrund ihrer gemeinsamen Qualität der Bewegung eine Parallelität attestiert worden ist. Im Kontext der Geste der Sichtbarmachung von *Løvejagten*s Bildern, um die es im Folgenden gehen soll, spielt diese Parallelität in ihrer filmhistorischen Situierung der Produktion und ursprünglichen Distribution des Films zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine besondere Rolle. Sowohl historische Quellen als auch die retrospektive filmhistorische Forschung weisen für die frühen Formen des Films⁸ auf eine besondere Faszination mit der Darstellung des Bewegten hin, so beispielsweise Curt Moreck, der bereits 1926 eine *Sittengeschichte des Kinos* verfasst:

Während des ganzen neunzehnten Jahrhunderts beschäftigt sich der erfinderische Menschengest mit dem Problem des beweglichen, d.h. bewegt erscheinenden Bildes, nachdem schon das Altertum zu der physiologischen Erkenntnis gelangt war, daß der auf den Sehnerv ausgeübte Lichtreiz je nach seiner Stärke nachdauert und ein vom Auge aufgenommenes Erscheinungsbild noch als Eindruck wahrnehmbar bleibt, wenn es dem Blick bereits entzogen ist, und daß schnell aufeinanderfolgende Gesichtseindrücke verschmelzen und als bewegte Bilder im Auge erscheinen. (13)

Diese Fähigkeit des Bildes, Bewegung wahrnehmbar zu machen, fasziniert – und manifestiert sich in der zeitgenössischen Popularität von sensationellen Darstellungen, die auf ihre eigene Wirkungsästhetik abzielen (Musser 1994: 394; Abel 1994: 117f.). Bevor sich im späteren narrativen Film kategorisierende Schemata wie der Genrebegriff herausbilden, zeigen sich zu dieser Zeit bereits wiederkehrende Topoi wie Erotik, Tanz und Sport, die durch die Darstellung von Körpern in Bewegung auf die verkörperte Medienwahrnehmung ihrer Rezipient:innen abzielen (Guido 2006: 139–158). Neben artistischen Filmen wie *Caicedo (With Pole)* (1894), *Fencing* (1892) oder *Newark Athlete* (1891) sind es insbesondere Sportarten wie Boxen oder Wrestling, in denen auch die Darstellung von Gewalt als populärer Topos der Zeit bereits vor der Wende zum 20. Jahrhundert erkennbar wird. Filme wie *Men Boxing* (1891), *Mike Leonard vs Jack Cushing* (1894) oder *Fitzs-*

8 Wenn hier in einem generalisierten Sinne von *dem* frühen Film die Rede ist, sind damit insbesondere die Filmkulturen der USA, Großbritanniens, Frankreichs, Deutschlands und Dänemarks gemeint, in denen Film sich um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert zwar auf unterschiedliche Weise, jedoch mit besonderem Augenmerk auf eine starke Entwicklung filmischer Ausformungen, entwickelt hat. Vor allem die Forschung zum frühen Film in Dänemark hat die Interferenzen zwischen der zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Dänemark florierenden Filmindustrie und der deutschen Filmproduktion betont (Gestrich 2008: 70).

immons and Corbett Fight (1897) unterstreichen das Interesse an maskuliner, körperlicher Auseinandersetzung, die beispielsweise über die medialen Interferenzen zwischen frühem Film und Jahrmarktattraktionen spielend auch auf Tiere übertragen wird. Die Fülle an Titeln wie *Cock Fight, No. 2* (1894), *Prof. Welton's Boxing Cats* (1894), *Monkey and Another, Boxing* (1891), *Dogs Fighting* (1894), *Trained Bears* (1894), *The Wrestling Dog* (1894) oder *Rat Killing* (1894) zeigt eine klare Faszination für das Zusammenspiel von Tieren und Gewalt, wie auch Peterson anmerkt:

These early Edison films, like most commercial animal films, commonly featured animals fighting—either trained vaudeville animal acts such as *The Boxing Cats* (Edison, 1894), or staged blood-sport films such as *A Fight Between a Lion and a Bull* (Lubin, 1900) or *Fight Between Spider and Scorpion* (American Mutoscope and Biograph, 1900). As these films indicate, a particularly violent vision of animals in conflict proved popular in the early years of cinema, and in fact, this quasi-Darwinian view of nature as a field of endless competitions constitutes a major trope of the nature film to this day. (2011: 149)

Arbeiten zu früher Bewegtbildarstellung betonen auch insgesamt immer wieder die Popularität der Darstellung von Gewalt, die sich mitunter spielend zwischen realen Tötungsdarstellungen und ihren Nachahmungen bewegt, wie beispielsweise Black betont: »In the early years of cinema, scenes of actual death were as likely to be encountered as their simulations.« (2002: 64)

Körper stehen dabei im Mittelpunkt der Darstellung, indem sie Blicke anziehen, halten, lenken und Räumlichkeit organisieren. Die Wahrnehmung dieser Körper situiert sich in einem zeitgenössischen Mischverhältnis der zugrundeliegenden Annahmen der Zuschauer:innen über den ontologischen Status der die Körper vermittelnden Bilder. Tom Gunnings, für den frühen Film maßgebliche, Konzeptualisierungen der ›Ansicht‹ und ›Attraktion‹, auf die ich im Folgenden noch weiter eingehen werde, beinhalten die Annahme, dass obwohl sich im frühen Film bereits Formen dokumentarischer und fiktionaler Darstellung manifestieren, die Leitunterscheidung fiktiver oder dokumentarischer Darstellung in der Rezeption keine übergeordnete Rolle spielt. Laut Gunning fordert der Attraktionscharakter des frühen Kinos »die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sehr direkte Weise [...], indem es die visuelle Neugier erweckt und vermittels eines aufregenden Spektakels Vergnügen bereitet – eines einmaligen Ereignisses, egal ob fiktiv oder dokumentarisch, das für sich interessant ist« (Gunning 1996: 29). Der konfrontative Charakter dieser Darstellungen zeigt sich durch die häufige direkte Adressierung der Zuschauer:innen durch ein sich selbst zeigendes und ausstellendes Kino (Gunning 1996: 25), das auf seine eigene Wirkungsästhetik abzielt. Diese Priorisierung wird über Gunning hinaus in der filmhistorischen Forschung bemerkt:

While rival filmmakers traded charges of ›genuine‹ versus ›counterfeit‹ in describing their products, and audiences might have occasionally worried about the ontological status of the spectacles they were watching, for the most part it seemed not to matter much if it were truly the boxer Jim Jeffries on the screen or an impersonator, as long as the images of the bodies in motion were clear and vibrant. (Auerbach 2007: 31)

Deutlichkeit und Lebhaftigkeit werden hier als die wichtigsten Faktoren einer gelungenen Darstellung markiert, hinter denen die Frage der Fiktionalisierung des Geschehens zurückgestellt wird. Auerbach bezeichnet dies als »phantasmagoric immediacy« (2007: 30), also als Tendenz zur Darstellung möglichst unmittelbarer Wahrnehmungstäuschungen, die jedoch auch ein Verhältnis zwischen den Bildern und ihnen zugrundeliegenden Annahmen über ihren Wahrheitsgehalt andeuten. Dass die Frage der Darstellung realhistorischer Ereignisse und Orte sowie der Wahrheits- und Echtheitsgehalt dieser Darstellungen im frühen Film auch eine Rolle spielt, bezeugt nicht nur Gunnings filmhistorische Arbeit zum Begriff der Ansicht, die als frühe Form nicht-fiktionaler Darstellung zugunsten des sich später ausbildenden narrativen Dokumentarfilm häufig vernachlässigt wird (Gunning 1995: 112). Auch Stephan Schröder bemerkt für den frühen dänischen Film, der sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts in einer Hochphase befindet (Richter Larsen/Nissen 2006: 8), eine spezifische Erwartungshaltung an Filme, die sich selbst als nicht-fiktional ausweisen: »Nicht also die Narrativierung des Filmbildes ist entscheidend für dessen Ablehnung, sondern dessen intentionale Inszenierung, die man bei ›Aktualitäten‹- und Dokumentaraufnahmen – mit einer gewissen Naivität – als nicht-existent annahm.« (Schröder 2011: 647) Es geht bei diesen Bemerkungen nicht um eine filmhistorische Rekonstruktion von Darstellungs- und Rezeptionspraktiken⁹, sondern vielmehr um die Kennzeichnung einer Rezeptionslage, in der sich die Einnahme fiktivisierender und dokumentarisierender Lektüre (Odin 1984/2012) scheinbar bereits aufgrund der schieren Fülle an relativ kurzen medialen Artefakten und deren Verwischung von fiktiven und dokumentarischen Inhalten und Ästhetiken dynamisch gestaltet.¹⁰ Möglich ist das, weil einige der Filme bereits einen Anspruch der möglichst unverfälschten Darstellung realhistorischer Orte und Ereignisse verfolgen, die später als dokumentarisch kategorisiert werden wird. Diese Form der Darstellung spielt im Referenzsystem der zeitgenössischen Rezeption also bereits eine Rolle. Über die Referenzen hinaus, die die Einnahme eines fiktivisierenden oder dokumentarisierenden Lektüremodus beeinflussen, nehmen gestische und mimische Ausdrucksformen aufgrund der Abwesenheit von diegetischem Ton eine zentrale Rolle ein. Vor allem anhand des Zusammenspiels von Kamera, Montage und körpersprachlichen Ausdrucksformen entfalten sich verschiedene Ausprägungen direkter Zuschauer:innenadressierung, die ungeachtet der Leitunter-

9 Wanda Strauven weist im Rekurs auf André Gaudreault und Germain Lacasse auf die Schwierigkeiten einer solchen Rekonstruktion hin: »I propose to revisit the concept of ›neo-spectator,‹ coined by André Gaudreault and Germain Lacasse in the early 1990s to capture the look of the first cinema spectators, to highlight the fundamental difference of their film reception with respect to ours, in short, to grasp their ›foreignness‹ (extranéité). In their article ›Premier regard: Les ›néo-spectateurs‹ du Canada français,‹ Gaudreault and Lacasse use the term to undo the myth of the credulous early cinemagoer who would have run away from the arriving trains onscreen. They ask provocatively: ›Who is more naïve, the early film spectator or the historian of early cinema?‹ (Gaudreault and Lacasse 1993, 19). The latter, the historian, should take into account his or her own position as retro-spectator, as someone who looks at early cinema from the present, that is, with an eye accustomed to watching ›realistic‹ (or photographic) moving images.« (Strauven 2021: 236)

10 Ich gehe insbesondere im Kontext der Analysen des zweiten und dritten Kapitels noch stärker theoretisch auf diese Figuration des Dokumentarischen ein.

scheidung fiktiv/nicht-fiktiv zur Anwendung kommen. Hier zeigt sich also erneut die Parallelität von Geste und Bild anhand der Externalisierung und Gerichtetheit beider hin zu ihren Rezipient:innen. Mit den Begriffen der Ansicht und Attraktion hat Tom Gunning diese Tendenz für den frühen Film bereits nachgezeichnet, weshalb ich im Folgenden auf seine Argumentationen zu den Begriffen eingehen werde.

Der Begriff des »Kino der Attraktionen« entspringt Tom Gunnings maßgeblichem Beitrag »The Cinema of Attractions: Early Films, Its Spectator and the Avant-Garde« aus dem Jahr 1986. Gunning thematisiert hier zunächst die Vormachtstellung des narrativen Langspielfilms in der Geschichtsschreibung des Mediums und kritisiert, dass die Arbeiten der Filmemacher:innen Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts in diesem Kontext als frühe und unfertige Formen des Spielfilms perspektiviert werden. Alternativ dazu betont er in Form der Attraktion den »Akt des Zeigens und Aussteilens [...] [als] das deutlichste Kennzeichen des Kinos vor 1906« (Gunning 1996: 25), auf dem der Entwurf eines exhibitionistischen Kinos beruht, das sich durch Versuche einer direkten Kontaktaufnahme mit dem Publikum und Erregung von Aufmerksamkeit auszeichne. Neben filmästhetisch häufig wiederkehrenden Merkmalen wie dem Bruch der vierten Wand, transportiert durch den direkten Blick in die Kamera, und der Vernachlässigung der Entwicklung und Zurschaustellung intrinsischer Figurenmotivationen sowie der grundlegenden Fähigkeit dieser Bilder, »etwas zu zeigen« (Gunning 1996: 27), sind es auch medientechnische Merkmale, die sich im Kino der Attraktionen zeigen.

Zunächst zu nennen wäre hier das Medium selbst als Attraktion. Frühe Bewegtbild-darstellung muss in einer Zeit medientechnologischer Innovation situiert werden, in deren Kontext sich die Faszination der Menschen mit der maschinellen Natur des Mediums in massenhafter Begeisterung gegenüber seiner Vorführttechnik und den damit assoziierten Erfindungen manifestiert. Lange vor der Etablierung des Star-Systems des klassischen Hollywoods ist es die Aufnahme- und Vorführttechnik im Gewand von Cinématographe, Biograph und Vitascope, die den Starstatus des Mediums beanspruchen (Gunning 1996: 29). Hier vollzieht sich also eine Anerkennung und Reflexion der Wichtigkeit des Einbezugs der Vorführpraktiken, die Gunning in Anlehnung an die Attraktionen eines Rummelplatzes begreift. Dies spiegeln darüber hinaus auch weitere intermediale Kontextbezüge zu Unterhaltungsformen wie beispielsweise Spielhallen oder Medizinschauen wider (Elsaesser 1990: 3; Musser 2020).

Einige Jahre später bemerkt Gunning im Rahmen seiner Theoriebildung zum Begriff der Ansicht die Vernachlässigung nicht-fiktionaler Formen in der Forschung zum frühen Film – eine erste Hypothese Gunnings dazu lautet, dass ein grundlegender Unterschied zwischen frühen Beispielen bis 1914 und der späteren Dokumentarfilmproduktion ersichtlich wird. Als transformative Faktoren in dieser Entwicklung wirken einerseits der Erste Weltkrieg, andererseits John Griersons Einführung des Dokumentarfilmbegriffs als kreative Behandlung der aktuellen Wirklichkeit (1933: 8). Gemeint ist damit eine Verschiebung weg von einer rein beobachtenden Ästhetik hin zu der Anordnung der Bilder in einen rhetorischen Zusammenhang. Griersons Definition bedeutet für den Prozess der Institutionalisierung dokumentarischer Bilder »einen Bruch in der Filmgeschichte [...]: Eine neue Praxis wurde geschieden und aufgewertet gegenüber einer älteren, die man nun einer Art Vorgeschichte zuordnete« (Gunning 1995: 113). Während Gunning zwar einräumt, dass sich die Produktionsweisen dokumentarischer Bilder vor und nach

1914 unterscheiden, widmet er sich im Anschluss einer Neubetrachtung dieser frühen dokumentarischen Bilder, die er unter dem Begriff der *Ansicht* vereint. Während die *Ansicht* zwar in ihrer Betonung der zeitgenössischen Hochkonjunktur der visuellen Schaulust laut Gunning zum Feld des Kinos der Attraktionen zu zählen sei, »[...] geht es bei der *Ansicht* eher darum, ein Ereignis in der Natur oder in der Gesellschaft aufzunehmen, während Attraktionsfilme oft künstlich Inszeniertes präsentieren, um die Neugierde der Zuschauer zu wecken und zu befriedigen« (Gunning 1995: 114; Herv. i. Orig.). Die Präsentation von *Ansichten* verfolgt also, anders als der Konstruktionscharakter von Attraktionen, einen naturalisierenden Anspruch:

Ansichten beinhalten tendenziell die Aussage, daß das Gefilmte entweder bereits vor der Aufnahme existiert hat (Landschaften, Gebräuche, Arbeitsmethoden) oder auch ohne die Anwesenheit der Kamera stattgefunden hätte (Sportereignisse, Begräbnisse, Krönungen). Es geht hier also um die Aufnahme von etwas, das seine weitgehende Unabhängigkeit vom Akt des Filmens behält. (Gunning 1995: 114; Herv. i. Orig.)

Eine populäre Gattung der *Ansicht* stellen Filme dar, die bestimmte Gegenden und Orte präsentieren: »In solchen Filmen geht es um Städte, ländliche Gegenden oder sogar um Reisen durch fremde Länder.« (Gunning 1995: 115) Auch hier finden sich intermediale Bezüge: So versteht Stephan Schröder den Reisefilm »[...] und seine Rezeption im Kino tatsächlich als eine touristische Praxis [...] [die] nicht »nur« eine kulturelle Parallelität oder Isomorphie zum Tourismus darstellt« (Schröder 2013: 207).¹¹ Diese Formen der Darstellung ahmen in ihrer Ästhetik den Akt des Schauens und Beobachtens nach – dementsprechend sind auch hier deutliche visuelle Hinweise auf die Anwesenheit einer Kamera enthalten. Eine Unterscheidbarkeit zu späteren Entwürfen des Dokumentarischen generiert sich vor allem anhand der dramatischen Struktur:

Ich unterscheide also die *Ansicht*, die beschreibend ist und auf dem Akt des Schauens und der Zurschaustellung beruht, vom Dokumentarfilm als einer rhetorischeren und diskursiveren Form, welche die Bilder in eine argumentative oder eine dramatische Struktur einbettet. Die *Ansicht* reiht einzelne Einstellungen aneinander, während der Dokumentarfilm einen breiteren, strukturierten Zusammenhang kriert. (Gunning 1995: 118; Herv. i. Orig.)

Die Kategorien der Attraktion und *Ansicht* bei Gunning lassen sich nicht a priori in die Kategorien des Fiktionalen und Dokumentarischen übersetzen. Bedingt wird das dadurch, dass sie als Kategorien zwar auf Konstruktion, Zuspitzung und Naturalismus rekurren, die sich daraus generierenden Formen des Fiktionalen und Dokumentarischen dann aber durch Formen der Institutionalisierung entstehen und sich innerhalb dieser fortlaufend weiterentwickeln. Im Kontext des Kinos der Attraktionen stellt Gunning so, wie bereits dargelegt, die These auf, dass der Frage nach Fiktion und Dokumentarismus bei der Attraktion zunächst kein höherer Stellenwert beizumessen sei. Ein Blick auf die Produktions- und Distributionsgeschichte von *Løvejagten* sowie dessen

11 Auch Annette Deeken weist auf diese intermedialen Bezüge zwischen Tourismus und Bewegtbild-darstellung hin (2004: 159f.).

Situierung innerhalb der dänischen Kinodebatte Anfang des 20. Jahrhunderts verkompliziert diese These jedoch.

Der Film wurde 1907 von der Nordisk Film Kompagni produziert – einer der ältesten noch heute bestehenden Filmproduktionen Dänemarks. Nordisk wurde 1906 von Ole Olsen gegründet (Tybjerg 2001: 13), der als einer der Pioniere der dänischen Filmindustrie gilt, in der filmhistorischen Forschung jedoch auch als »something of a charlatan promoter« (Sandberg 2014: 29) bezeichnet wird. Die zunächst despektierlich anmutende Zuschreibung streift jedoch bereits ein grundlegendes Merkmal der Geste der Sichtbarmachung von *Løvejagten*s Bildern: Die im englischen Begriff »promoter« enthaltene Konnotation des Anpreisens deutet auf die für den Produktions- und Distributionskontext des Films grundlegende Bedeutung des in mehrerer Hinsicht *quantifizierbaren* Erfolgs hin. Die Kürze der Filme zu Beginn des 20. Jahrhunderts brachte nicht nur das Erfordernis der Produktion vieler Filme mit sich, darüber hinaus bestand auch ein intensiviertes Begehren nach Originalität und daraus resultierender Konkurrenz. Ein zweites Merkmal der Geste der Sichtbarmachung steht in diesem Kontext in direkter Verbindung: Olsen, der zuvor verschiedene berufliche Stationen durchlaufen hatte (Fairservice 2001: 73), gründete Nordisk aus einer strategischen Motivation. Er war seit 1905 Kinobetreiber (Bordwell/Thompson 2003: 36) und sah sich vor dem Hintergrund der rasant wachsenden Kopenhagener Kinolandschaft der Herausforderung der Akquise eines ständig wechselnden Filmrepertoires ausgesetzt. In einer historischen Rekonstruktion der Anfänge von Nordisk schreibt Lisbeth Richter Larsen über Olsen:

The challenge is to procure enough films because the repertoire changes every week, and a cinema screening, which typically lasts 30 to 45 minutes, usually consists of four elements: »pictures of nature«, a drama film, a report – most often on current affairs such as royal visits, funerals, Child Welfare Day and sporting events – and finally a comedy. All cinema owners face the same problem. The films have to be bought abroad, mainly in the UK and France, but soon they're also being imported from the USA and Germany. The cigar is shifting back and forth between his [JW: Olsen's] tight lips. An idea is forming in his head – we can make the films ourselves, how hard can it be? (Richter Larsen 2022)

Das zweite Merkmal der Geste der Sichtbarmachung von *Løvejagten*s Bildern besteht also in einem marktwirtschaftlich forcierten Zusammenfall von Distribution und Produktion, da Olsen ab sofort beginnt, die Filme für sein Kino selbst zu produzieren. Hier zeigt sich für den Kontext des Bewegbildes eine medienhistorisch betrachtet frühe Form der Aufweichung von Gatekeeping-Strukturen, da sich die Produktion der Filme durch diesen Zusammenfall vor allem an populär-sensationellen Sujets orientiert, um Kinotickets zu verkaufen. Damit wird zu Beginn des 20. Jahrhunderts an verschiedenen Orten unmittelbar der Diskurs um die Handlungsmacht von Bildern virulent, da die Frage danach, was das Kino darstellen sollte, in vielfältigen Kinodebatten thematisiert wird; so unter anderem auch in Dänemark. In Deutschland kritisieren Mitglieder der Kinoreformbewegung das Kino so bereits 1912 als populäres Spektakel für die »niedere Masse« (Duenschmann 1912/2002: 90) und formulieren Sorgen vor den negativen Auswirkungen einer suggestiven Kraft der bewegten Bilder (Hellwig 1914/2002). Im dänischen Kontext

wird auf diese Entwicklungen mit behördlich angeordneter örtlicher Zensur von Kinovorführungen reagiert (Tybjerg 2001: 13ff.), die in einem wechselseitigen Verhältnis zu verorten ist. Inmitten unterschiedlicher Vorstellungen darüber, was das Kino insgesamt darstellen solle, ist es in Dänemark vor allem eine Kritik an den Fiktionalisierungstendenzen des Mediums Kino, »das ausschließlich auf eine aufklärerische Dokumentarfunktion verpflichtet werden sollte« (Schröder 2011: 644). Die vor allem marktwirtschaftlichen Interessen von Akteur:innen wie Ole Olsen sind diametral dazu zu verorten, weshalb es nicht überrascht, dass eine Verschärfung der Kinozensur durch den dänischen Justizminister im Jahr 1907 als Reaktion auf einen vorangegangenen Film von Ole Olsen erlassen worden war, der die Geschehnisse eines hochaktuellen Sexualmordfalls detailgetreu wiedergab und weniger als drei Wochen nach dem Mord veröffentlicht wurde (Tybjerg 2001: 21).¹² Das Dekret zensierte die Darstellung von Filmen,

die entweder als anstößig im sexuellen Sinne oder durch die Art und Weise, wie die Begehung von Straftaten dargestellt wird, zu charakterisieren sind oder sonst ihrer Art nach geeignet sind, eine demoralisierende Wirkung auf die Zuschauer und insbesondere auf die in der Regel in großer Zahl anwesenden Jugendlichen auszuüben.¹³

Zwischen diesen Positionen wird die Geste der Sichtbarmachung der Bilder, die ihren Phänomenstatus ungeachtet dessen, was sie transportieren, nur über ihr eigenes Gesehen-Werden manifestieren können, also nicht nur über die Kritik an einer Fiktionalisierung der Bilder hochgradig aufgeladen, sondern auch über dasjenige, was sie jeweils durch ihre Fähigkeit zur Darstellung von Bewegung suggestiv transportieren *könnten*. Sowohl von Seiten ihrer Produzent:innen als auch ihrer Kritiker:innen wird den Bildern also Handlungsmacht zugeschrieben. Inmitten dieser in Dänemark bereits stattfindenden Debatte situiert sich die Produktions- und Distributionsgeschichte von *Løvejagten*, die sich unter anderem auch im Lichte dieser bereits artikulierten und damit vorgeschalteten Positionen als Skandal bezeichnen lässt.

Grundsätzlich muss bemerkt werden, dass *Løvejagten* als zweiter Film einer dreiteiligen Jagdserie von Nordisk produziert worden ist. Der Film folgte auf *Isbjørnejagt*, der einige Monate zuvor gedreht worden war und die Jagd auf Eisbären darstellte. Die Reihe wurde 1908 von *Bjørnejagt i Rusland* komplettiert (Behn 1994: 137), in dem Braunbären erschossen wurden.¹⁴ Der Zweck der Aufnahmen liegt innerhalb aller drei Filme in der Erschießung der Tiere, wodurch der populäre Topos des Reisefilms mit der Darstellung

12 Dabei handelt es sich um *Mordet paa Fyn*, DNK 1907. R: Unbekannt.

13 Alberti, Peter Alder: »Dekret zur Kinozensur im Stadtgebiet Kopenhagen 1907«, zitiert aus Tybjerg 2001: 21. Eigene Übersetzung, Originaltext: »Bekendtgørelsen forbyder fremvisningen af film, ... der enten maa karakteriseres som anstødelige i sædelig Henseende, eller ved den Maade, hvorpaa Udførelsen af Forbrydelser gengives, eller i øvrigt ved deres Beskaffenhed ere egnede til at virke demoraliserende paa Tilskuerne og navnlig paa den i Reglen talrigt til Stede værende Ungdom.«

14 In der Forschung wird bemerkt, dass eine »naive« Rezeption der Filme damit unwahrscheinlich gewesen sei, die Anziehung der Filme also vermutlich vielmehr in ihren Schauwerten und dem Wissen um den Skandal lag und die absichtsvolle Tötung der Tiere zur Rezeption der Filme anregte. Da eine historische Rekonstruktion der Rezeptionsumstände nicht im Kerninteresse dieser Analyse liegt, sei hier nur auf die Forschung dazu verwiesen (Schröder 2011: 653; Sandberg 2014: 33).

seltener Tiere und der anthropozentristisch gewaltsamen Erhebung über sie durch menschliche Jäger verbunden wird. Alle drei Filme eint zudem die Täuschung über ihre Verortung, die ich in Bezug auf *Løvejagten* bereits illustriert habe. Bei Sandberg findet sich dazu eine Eigenaussage Olsens: »I had the idea that everyone around the world would be interested to see how a lion hunt happens. Not everyone can travel to Africa, of course, to see it in reality, but with two lions, exploited in the right way, one could perhaps create an illusion.« (Sandberg 2014: 32)

Der hier von Olsen markierte Anspruch der Hervorbringung einer Illusion verweist sehr unmittelbar auf die Täuschung der Zuschauer:innen durch die filmische Konstruktion scheinbar weit entfernter Orte. Dieser Täuschungsversuch rekurriert damit auf die populäre Form des Reisefilms, die bei Rezipient:innen Anfang des 20. Jahrhunderts bereits paratextuelles Wissen annimmt, auf das sie bei der Filmrezeption zurückgreifen können: »The idea of fooling the audience is [...] a departure from the dislocation effects of the travelogue film, which still rest on an assumption of documentary truth, of seeing real images from *there* while nevertheless sitting *here*.« (Sandberg 2014: 29; Herv. i. Orig.) Hier wird ein Versuch erkennbar, die sich bildende kulturelle Stellung des Dokumentarischen nutzbar zu machen, die sich unter anderem aus der Argumentation um fotografische Evidenz und den Beweischarakter von Visualität ableiten lässt. Wie bereits in den einleitenden Worten zum Film bemerkt, erwarb Olsen zum Zweck der Erschaffung der Illusion einer Jagdsafari auf dem afrikanischen Kontinent zwei Zoolöwen aus Hagenbecks Tierpark in Hamburg (Thorsen 2017: 23)¹⁵ und brachte sie für den Dreh nach Elleore. Da das Vorgehen dem bereits zuvor kommerziell erfolgreichen *Isbjørnejagt* glich, wurden die Produktionsumstände des Films schnell politisiert: Tierschützer:innen machten Justizminister Peter Adler Alberti auf Olsens Vorgehen aufmerksam, woraufhin dieser den Dreh verbot (Thorsen 2017: 24). Schröder weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass der behördliche Eingriff vor allem aufgrund der Trennung von Drehort und diegetisch konstruiertem filmischen Raum erfolgte: Die Erschießung der Löwen aus »industriellen Gründen« (Schröder 2011: 652) in Dänemark sei Grund der zeitgenössischen Kritik. Gleichzeitig decouvriert diese Kritik laut Schröder damit auch die ihnen zugrundeliegenden anthropozentristischen Vorannahmen:

Nicht der Tod der Tiere als solcher ist verwerflich, sondern dessen Inszenierung für die Kamera – hätte man den Film als Dokumentarfilm rezipieren können, hätten die Kritiker [...] keine moralischen Einwände gegen die Handlung gehabt. Der Zensor Levin, der den Film verbieten ließ, äußerte entsprechend in einem Interview bereits vor Sichtung des Films: »Es könnte mir natürlich nicht einfallen [...], ein Bild zu verbieten, auf dem Löwen auftreten oder erschossen werden. Aber wenn ich im voraus weiß, daß eine rohe Tierquälerei stattfindet, um dieses Bild zu machen, verbiete ich es selbstverständlich.« (ebd.)

15 Die Angabe des Verkaufspreises der Löwen variiert in der filmhistorischen Forschung stark. Während von 3000 Kronen (Schröder 2011: 648), umgerechnet knapp 800 Mark, geschrieben wird, rufen manche Beiträge 5000 Mark pro Löwen (Richter Larsen 2006: 27) auf. Eric Ames zitiert den Verkaufspreis aus Carl Hagenbecks Rechnungsbüchern als 3000 Mark für beide Löwen (2008: 201).

Olsen setze sich über das Produktionsverbot hinweg, ließ den Dreh trotzdem stattfinden und sendete das Filmmaterial daraufhin nach Schweden, um es vor einer Beschlagnahme der Behörden in Dänemark zu schützen (Richter Larsen 2006: 27). Während *Løvejagten* aufgrund dessen zunächst nur international, jedoch äußerst erfolgreich distribuiert werden konnte (Thorsen 2017: 24), wurde gegen Olsen ein Verfahren wegen Tierquälerei eingeleitet, er verlor seine Kinolizenz und der Kameramann der Produktion verbrachte einen Tag im Gefängnis (Richter Larsen 2006: 27; Schröder 2011: 649). Aufgrund der späteren Einstellung des Verfahrens, des finanziellen Erfolgs der Produktion und des auf *Løvejagten* folgenden dritten Films der Jagdtrilogie könnte man zunächst annehmen, dass die rechtlichen Konsequenzen im marktwirtschaftlichen Kalkül Olsens einen hinzunehmenden Schaden darstellten. Isak Thorsen skizziert jedoch, dass die sich auswirkenden Konsequenzen des Skandals über persönliche Konsequenzen für Olsen und seine Kolleg:innen hinaus erstreckten:

LØVEJACTEN's case occasioned a change in the regulations concerning cinema licenses in Denmark. Before 1907, anybody could open a cinema. As with all other forms of entertainment, a permit from the police was needed, but these were summarily granted in all but a few cases until 1907, when the conditions to obtain a permit were tightened. For one thing, the applicant could not have a criminal record. Jens Ulf-Møller reports that the events around LØVEJACTEN were the direct cause for this regulation; Alberti knew that Olsen did not have a clean record and that this would prevent him from obtaining a new cinema license. Olsen had been convicted twice; he had committed fraud in 1882 by pawning a coat that did not belong to him, and he was sentenced in 1886 for having established a placement office which did not refer people to jobs, but simply cashed in the fees for registering with the office. (Thorsen 2017: 25)

Der Skandal um den Film lässt sich also inmitten einer Phase der aufmerksamkeitsökonomischen Popularität transgressiver Bilder und der gegenläufigen Bewegung der Kinoreformversuche situieren, in deren Kontext Darstellbarkeit bereits insbesondere in Bezug auf Gewalt und Sittlichkeit an moralischen Bewertungsschemata gemessen wird (Moreck 1926: 20). Schröder bezeichnet die Umstände der Geste der Sichtbarmachung *Løvejagtens* so sicherlich zurecht als »wichtigste[...] kulturelle Narration über den frühen dänischen Film« (2011: 647), wobei in Bezug auf diese Positionierung des Films zwei grundlegende Argumente hinzuzufügen sind.

Erstens wird die Täuschung über Drehort und diegetischen Raum von *Løvejagten* in der filmhistorischen Forschung häufig durch ökonomische Faktoren begründet. Das Argument lautet, dass Olsen sein Filmrepertoire in Richtung der beliebten Sujets Reisefilm und Tierfilm sowie der sensationellen Schauwerte der Gewalt an den Tieren erweitern wollte, jedoch nicht über die Mittel verfügte, vor Ort zu drehen (Fairservice 2001: 81). Tatsächlich kann jedoch rekonstruiert werden, dass Nordisk bereits 1906 damit begann, Kameraleute zum Drehen in andere Länder zu entsenden, auch wenn sich die Drehorte Anfangs zumeist auf dänische Nachbarländer erstreckten. Die Verortung der Diegese der Filme an fremden Orten, während der Dreh tatsächlich in Dänemark stattfand sowie das Drehen außerhalb Dänemarks waren also Praktiken, die Olsen zeitgleich erprobte (Sandberg 2014: 29). Sandberg schreibt dazu: »The choice to stay at home in Denmark

in 1907 and do one's best with the Roskilde Fjord may have been a choice determined by early financial constraints on the company, but it is more interesting to see this as an alternative conception of cinematic location based on place substitution.« (2014: 31f) Diese Form der Substitution eines Ortes kann so als produktionstechnische Studie des frühen Films kontextualisiert werden.

Sie hat jedoch zweitens aufgrund der durch den Film geforderten direkten Konfrontation mit den Zuschauer:innen auch moralische Implikationen. Durch die Konstruktion eines vom tatsächlichen Drehort entfremdeten diegetischen Ortes kann *Løvejagten* der Sphäre des Fiktionalen zugeordnet werden (Sandberg 2014: 29). Zugleich vertritt der Film jedoch einen dokumentarischen Anspruch und positioniert sich damit bewusst als Mischform aus Ansicht und Attraktion. Unter anderem durch den Einsatz der exotisierten Tiere sowie der Anstellung von William Thomson, der kürzlich aus der damals noch dänischen Kolonie Dänisch-Westindien nach Dänemark migriert war (Ames 2008: 202)¹⁶ und den Schwarzen Fährtenleser verkörperte, authentisiert *Løvejagten* seine Behauptungen zur Verortung der Handlung und generiert gleichzeitig zeitgenössisch als sensationell wahrgenommene Schauwerte.

Rahmt man den Produktions- und Distributionskontext des Films als Geste der Sichtbarmachung, eröffnet sich im Wechselspiel von Ruf und Reaktion ein stärkerer Fokus auf die Zuschreibungen, denen *Løvejagten* in der jüngeren filmhistorischen Forschung unterliegt. Wie bereits angedeutet, findet sich hier vor allem eine Hervorhebung der fortschrittlichen Natur der filmtechnischen Produktion des Films:

The sequence that leads up to finding and shooting the lion was constructed from an intricate montage of twenty-five shots which cross-cuts between hunters and lions filmed from a variety of angles and framings to produce a kind of structured continuity. By modern standards the result is awkward and clumsy, but what is important is that the idea of using editing to produce an artificial geography and establish a subjective point of view was arrived at quite instinctively. (Fairservice 2001: 81)

Das Zusammenspiel von Körpern, Kamera und Schnitt wird als »problem-solution-model« gerahmt, das durch die Nutzung von drei verschiedenen Kameras realisiert wurde, die baulich aufwendig erhöht sowie in einem küstennah platzierten Boot postiert wurden (Ames 2008: 201). Was sich in solchen Beschreibungen ereignet, ist eine filmhistorisch hergeleitete kulturelle Aufwertung: »Apart from its dramatic production story, *The Lion Hunt* is remarkable for its rather advanced use of filmic language, including close-ups and crosscutting.« (Richter Larsen/Nissen 2006: 27) Auch die besondere Rolle verkörperter Gestik wird in der Konstruktion des filmischen Raumes hervorgehoben, mitunter auch in direkter Bezugnahme auf Olsen:

Significantly, the hunters and the animals are brought into the same image space without the use of either editing or trick photography. [...] Olsen even makes it explicit that this effect, which he singles out in a promotional letter to an American distributor, is

16 Dänisch-Westindien war bis 1917 eine Kolonie Dänemarks, als es »für 25 Millionen Dollar an die USA verkauft [wurde], die sie sich aus strategischen Gründen als militärische Basis sichern wollten« (Gestrich 2008: 47).

the extraordinary one: ›The hunter is in the picture while the lions are shot—a point which makes the piece still more interesting.‹ Rather than tout the innovative use of editing (the fact that it goes unmentioned here supports the idea that he was unaware of its novelty), Olsen emphasizes the choreography of bodies, their tense interaction, and the physical fact of shared space. (Ames 2008: 206)

In den Fokus geraten hier die weißen Körper der Jäger, was die vorherige theoretische Argumentation in Bezug auf ein rassifiziertes und anthropozentristisches Verständnis von Handlungs- und Bewegungsfreiheit illustriert. Wenn es um die verkörperte Organisation des diegetischen Raums geht, sind die Körper der Jäger gemeint, nicht der des Schwarzen Fährtenlesers oder der Tiere. Insgesamt weist Constanze Gestrinch darauf hin, dass in den meisten »Studien zum frühen Stummfilm Dänemarks [...] exotistische, orientalistische oder primitivistische Implikationen [...] keine Rolle [spielen] [...]« (2008: 53) und dass bei der Betrachtung der dänischen Kolonialgeschichte »zunächst deren Marginalisierung ins Auge« (2008: 45) falle. Obwohl *Løvejagten* in einem solchen Maße affirmativ auf koloniale Ästhetiken rekurriert, dass ihm in der Darstellung der Jäger das Aufgreifen eines Typus der heldenhaften Figur mit Tropenhaube attestiert wird (Tybjerg 2001: 22)¹⁷, ist der Film bislang kaum einer Analyse in einem postkolonialen Kontext unterzogen worden. Wenn Christopher A. Nixon darauf hinweist, dass sich die Wahrnehmung gewaltvoller rassistischer Bilder in ihrem »kontextabhängigen Gebrauch« (Nixon 2023: 125) gründet, gewinnt damit der heutige, aus postkolonialer Perspektive weitestgehend unkritische, Umgang mit *Løvejagten*s Bildern besondere Relevanz. Diesem Umstand will ich mich im Folgenden mit besonderem Augenmerk auf die Rezeption des Films widmen.

***Løvejagten* Rezeption als kommunikative Erwidern der Geste**

Es ist Herbst im Jahr 2020. Ich befinde mich an meinem Schreibtisch in meiner Wohnung, an dem ich fast ausschließlich arbeite, da sich der Beginn meiner Promotion zeitgleich mit dem Beginn der COVID-Pandemie ereignet. Ich weiß, dass eine grundlegende These meiner Arbeit darin besteht, dass sich absichtsvolle Tötungen zum Zweck ihrer Aufnahme bereits Ende des 19. Jahrhunderts in den ersten Entwürfen visueller Bewegtbildardarstellung ereignen. Ich befinde mich also auf einer medienhistorischen Materialsuche, die mich auf die Existenz von *Løvejagten* aufmerksam macht. Besprochen wird der Film vor allem innerhalb der Skandinavistik – um genauer zu sein, aufgrund meiner Sprachkenntnisse in der deutsch- und englischsprachigen Skandinavistik – anders als beispielsweise der so oft und umfassend im Diskurs um frühe Filmformen rezipierte *Electrocuting an Elephant* (1903). Forschungsstrategisch also gut. Nach dem ersten Aufeinandertreffen mit *Løvejagten* im Rahmen einer schriftlichen filmhistorischen Einordnung des Films will ich die Bilder selbst sehen. Ich weiß bereits, dass die Löwen aus dem Zoo erworben, verschifft und zum Zweck der Täuschung am dänischen Fjord erschossen wur-

17 Eigene Übersetzung. Originaltext: »Den samme type tropehjelmklædte heltefigur optræder i Nordisks berømteste og mest succesrige film fra denne periode, *Løvejagten*.«

den. In mir regt sich Ablehnung gegenüber dem Film, die vor allem auf der Dreistigkeit der Produzent:innen basiert. All der Aufwand, um das Leben der Löwen für den Film zu beenden. Ich tippe also den Begriff »Lovejagten« in eine Suchmaschine ein. Sofort erscheinen der deutsche und englische *Wikipedia*-Artikel zum Film. Darunter eine kleine Vorschau einer Seite auf *YouTube*, auf der der Film auf dem Kanal *Films by the Year* gezeigt wird. Darunter eine eigene Seite für *Løvejagten* auf *IMDb.com*, darunter eine eigene Seite für den Film des dänischen Filminstituts. Alles schreit förmlich: Filmgeschichte. Alles normal. Historie bedeutet Abstand. Was damals legitim war, ist es heute natürlich nicht mehr. Aber das Illegitime anzuschauen, schon. Damit haben wir zwar nichts mehr zu tun, aber das Rezipieren dessen, was damals noch in Ordnung war und heute nicht mehr, ist wichtig. Für uns. Deshalb wird *Løvejagten* filmhistorisch gerahmt und eingeordnet. Das Anschauen ist in Ordnung. Auf Internetseiten möglich, für die ich keine Verbindung über ein VPN (Virtual Private Network) benötige oder Sorge vor einem Computervirus haben muss. Alles sicher und normal und wichtig. Nicht einfach ein digitales Überbleibsel, sondern absichtlich verwahrt und ausgestellt. Auch aus wissenschaftlicher Perspektive legitim. Als ich den Film in nun digitalisierter Version rezipiere, passiert das in die Nutzer:innenoberfläche von *YouTube* eingebettet. Mein Lektüremodus ist dokumentarisierend, weil ich bereits um den Täuschungsversuch des Films weiß; vor allem interessiert mich, wie überzeugend er vor dem Hintergrund meiner heutigen Rezeptionssituation und meines Vorwissens noch wirken kann. Ich weiß nicht genau, wie sich die Handlung des Films in den elf Minuten Lauflänge entwickeln wird, die für die Rezeptionssituation von absichtsvollen Tötungen so oft beschworene Antizipation gegenüber dem Moment der Darstellung der Tötung begleitet mich jedoch auch, als ich das Video starte. Ein bisschen fühlt sich die Antizipation wie das Gefühl auf einer Achterbahn an, kurz bevor der Wagen den Kipppunkt in den Abgrund passiert. Die unglaublich problematischen Implikationen dieser Analogie sind mir schmerzlich bewusst, weil sie auf meine eigenen Privilegien, Sicherheiten und eine potenziell problematische Form der auf Medienwirkungseffekte angelegten Medienrezeption verweist. In mir steigt Scham auf, wenn ich das schreibe. Scham, die sich durch den wissenschaftlichen Impetus dieser Auseinandersetzung überkommen lässt. Die in den Hintergrund rückt, weil ich *Løvejagten* filmhistorisch legitimiert rezipiere. Visuelle Bewegtbildkultur ist nichts weiter als eine visuelle Konstruktion des Sozialen, wie schon W.J.T. Mitchell bemerkt hat (2002: 170).

Stopp. Täuschung. Eigentlich ist es Winter im Jahr 2023. Ich rekonstruiere, weil ich erneut schreibe. Weil ich diese eben beschriebenen Aspekte 2020 zwar bemerke, aber nicht problematisiere. Weil ich 2020 die Antizipation spüre, im Begriff zu sein, die unnötige und grausame Erschießung zweier ohnehin in Gefangenschaft lebender Tiere zu rezipieren. Weil ich vor allem in der Rezeption von *Løvejagten* am unangenehmsten empfinde, dass die zwei weißen Jäger den Kapuzineraffen und den Orang-Utan anfassen, obwohl die Tiere gestisch offensichtlich ausdrücken, dass sie von ihnen nicht angefasst werden wollen und die Männer trotzdem nicht aufhören. Das Gefühl in der Rezeption sitzt hier im Magen. Weil ich es unangenehm finde, aushalten zu müssen, dass William Thomsen offensichtlich dazu gezwungen oder gedrängt wurde, für den Film vor den Männern auf dem Boden zu kriechen, aber nicht darüber schreibe. Mein Interesse gilt ja den Löwen und überhaupt will ich keine Arbeit über Postkolonialität und Rassis-

mus schreiben, weil ich mich zu wenig damit auskenne, um informiert darüber schreiben zu können. Weil es mich nicht betrifft. Weil mir heute auffällt, wie viel schwieriger die Sequenz der Inspektion, Häutung und Objektifizierung des ersten Löwen für mich zu rezipieren ist, als noch vor drei Jahren. Wie viel schwieriger der Film heute insgesamt für mich zu rezipieren ist, weil es mich doch betrifft. Weil ich verwickelt bin. Nicht nur in die moralischen Implikationen der Gewalt, weil ich sie ansehe. Auch in das systemische Beziehungsgeflecht der Gewalt gegen die Tiere, die Natur und William Thomsen. Um Rebecca Schneider erneut zu zitieren: »To witness (or to be present to what is happening), I experience wit(h)ness – perhaps whether I like it or not.« (Schneider 2024: 58)

Die Gesten in *Løvejagten* richten sich direkt an mich und alle anderen, die den Film rezipieren. Die Akteur:innen im Film »scheinen sich hier tatsächlich in einem Dialog mit der Welt außerhalb der Leinwand zu befinden« (2008: 81), wie Constanze Gestrich schreibt. Es ist also nicht zu übersehen, dass sich die durch die Bilder transportierten Gesten zu mir externalisieren und nach einer Reaktion verlangen. Sowohl in meinen ersten Überlegungen zum Film im Jahr 2020 wie auch in der Mehrheit der filmwissenschaftlichen Beiträge ist dabei auffallend, was im Schreiben über die Rezeption des Films als kommunikative Erwidern der Gesten *nicht* thematisiert wird. Niemand schämt sich für den Film. Fast niemand thematisiert die Degradierung und Objektifizierung von William Thomsen, der aus einer zu dem Zeitpunkt noch bestehenden Kolonie Dänemarks migriert war. In der deutsch- und englischsprachigen Auseinandersetzung mit dem Film benennt nur Constanze Gestrich, die im Übrigen mit ihrer Arbeit zu dem Zusammenhang früher dänischer Bewegtbilddarstellung und dänischer Kolonialgeschichte heraussticht, Ole Olsens Beteiligung an Völkerausstellungen (Gestrich 2008: 56). Meine eigene Sozialisierung, mein Weißsein und all die daran gebundenen Privilegien sowie die Rezeption des vornehmlich deutsch- und englischsprachigen Forschungsstandes aus dem Globalen Norden befähigten mich ebenfalls dazu, vieles nicht zu thematisieren. Eine kritische Auseinandersetzung damit kulminiert nun jedoch über den Begriff der Geste in der Feststellung meiner eigenen Verwicklung in der Kontinuität der Gesten in *Løvejagten*. Rebecca Schneider schreibt:

We generally assume that [...] anything archivable, remain[s] and give[s] evidence to the passing of acts and events in nonrecurring, linear time. [...] While something of the performance is captured, the live aspect—its in-timeness—appears to elude arrest. [...] we might ask whether the ›long forgotten moment‹ [...] is indeed not singularly the moment of the click of the shutter, but the shudder of contingency in the complicity of looking—that is, the moment in which we are immediately looking—that is, the one in which we are misrecognizing the past as past. (Schneider 2009: 256, 264; Herv. i. Orig.)

Løvejagten als filmhistorisches Dokument zu rezipieren, bedeutet nicht nur, einen zeitlichen Abstand und eine Abgeschlossenheit der dargestellten gewaltvollen Handlungen zu behaupten. Es bedeutet auch, bestimmte Aspekte hervorzuheben und andere zu marginalisieren. Es erlaubt eine retrospektive Konzentration auf den für 1907 *fortschrittlichen* Einsatz von Kamera und Montage und eine wiederholte Sichtbarmachung des Films aufgrund seiner filmhistorischen Relevanz. In dieser Weise wird er auch vom dänischen Filminstitut kuratiert, die ihn in der Reihe »Danish Silent Film« auf der Webseite des In-

stituts verfügbar machen. In der Reihe besetzt *Løvejagten* ebenfalls eine eigene Seite, die den Film direkt abrufbar macht und neben der Genreeinordnung »Action/Adventure« Daten zur Produktion liefert. Der Film wird außerdem kurz beschrieben: »Two men are big-game hunting in the jungle, where zebras, ostriches, hippos, monkeys and lions reside. When one of the big cats kills their horse, the real hunt begins.« (Dänisches Filminstitut 2024) Darunter findet sich eine Anmerkung, nicht jedoch in Bezug auf eine mögliche Triggerwarnung oder zur weiteren Einordnung des Films, sondern bezüglich des Restaurationsstatus der dort hinterlegten digitalisierten Version: »The film has not been restored yet. It will be replaced as soon as the new version is ready.« Auch ist die Version paratextuell über die Webseite direkt mit zwei redaktionellen Beiträgen mit den Titeln »Film Pioneers – A startup fairytale« und »The Silent Art« verbunden. Der erste Artikel widmet sich Nordisks Anfängen ohne weitere Erwähnung der Distributions- und Produktionsgeschichte von *Løvejagten* (Richter Larsen 2022). Der von Casper Tybjerg verfasste Artikel »The Silent Art« dreht sich um eine historische Neubetrachtung des frühen dänischen Stummfilms, in der er die Darstellung einiger Filme, darunter auch *Løvejagten*, zwar kritisch betrachtet, sie zugleich jedoch auch als historisch und damit vergangen kategorisiert:

The society that produced these films was plainly a class society with sharp divides between servants and masters, fancy folk and common folk. While some films show a clear social consciousness, others are less sober. The comedy *Je' sku' tale me' Jør'nsen* (I want to speak to Johnson) presents its alcoholic protagonists as ridiculous and laughable. Drug abuse appears in both *Dr. Nicholson og den blaa Diamant* (Doctor Nicholson and the Blue Diamond) and *I Opiumets Magt* (In the Power of Opium), but in both cases as a purely melodramatic element. Unpleasant stereotypes sometimes rear their head: the facial features of an unscrupulous usurer in *In the Power of Opium* resemble anti-Semitic caricatures, and *Løvejagten* (Lion Hunting), a staged documentary about pith helmet-wearing big-game hunters, is clearly the product of a colonialist worldview in which it was only natural for Europeans to subjugate other continents and the people in them. And even though Charlottenlund Forest and the islet of Elleore in Roskilde Fjord stand in for Africa, the animals are actually killed on camera. (Tybjerg 2019)

Tybjerg bezeichnet *Løvejagten* zwar als »product of a colonialist worldview«, markiert den Produktionskontext des Films jedoch unmittelbar zu Beginn als »[t]he society that produced these films« als etwas nun Differentes. Damit wird die Ausbildung eines fortdauernden und kritischen Bewusstseins über die Arten, wie Kolonialismus im Globalen Norden in seiner Verwicklung mit kapitalistisch-patriarchalen Strukturen sowohl sozial als auch strukturell fort dauert, unterminiert. Versteht man die Gesellschaft, die diese Filme produziert hat, nicht als seine eigene, wirkt sich das auch auf das Verständnis der eigenen Verantwortung gegenüber diesen Filmen und den Umgangsweisen mit ihnen aus. Anders als den Kolonialismus als abgeschlossene historische Periode zu betrachten, weist beispielsweise Alia Al-Saji unter dem Stichwort »durée« auf seine fortlaufende Natur hin:

[...] *durée* is not a linear flow that carries the past with it in relational and nonlinear ways—for which the past remains operative, neither closed book nor completed being.

The duration of pastness continues to push on, or weigh down, the present but in differential and affective ways. [...] Colonial and racial forms endure and are rephrased—or, more precisely, in enduring are rephrased, without losing hold. Such an understanding of their *durée* presents an antidote to the idea of linear progress, in which the grip of oppressions is supposed to loosen in a present that overcomes, and has moved on from, the past. Indeed, the linear time of progress could be conceived as a ruse of empire—a way of hiding and exculpating present racism by positing racism to belong to the defunct past. (Al-Saji 2020: 99, 102; Herv. i. Orig.)

Ein hier beschriebenes, durch die Dauerhaftigkeit der Vergangenheit gekennzeichnetes Zeitverständnis deckt sich mit den Thesen Schneiders in Bezug auf die Fähigkeit der Geste zur Transformation linearer Zeit. Übertragen auf den Umgang mit Bildern wie denen von *Løvejagten* hat ein aus postkolonialer Perspektive unkritischer Umgang mit ihrer Verwahrung und Sichtbarmachung die synkopische Wirkung des Wiederauftauchens, die Schneider beschreibt. Diese Dynamik benennt auch Grada Kilomba: »The thought of ›forgetting‹ the past becomes indeed unattainable; abruptly, like an alarming shock, one is caught in scenes that evoke the past, but that are actually part of an unreasonable present.« (Kilomba 2010: 132) Die Verwicklung von Museen, Archiven und Filminstitutionen in das synkopische Wiederauftauchen problematischer, jedoch durch die Fassade ihrer Objektivität als historisch legitimerter Dokumente (Steyerl 2008: 29) wird seit geraumer Zeit kritisch diskutiert (Kazeem/Martinz-Turek/Steinfeld 2009). Eine retrospektive Betrachtung der Fortschrittlichkeit der bildgebenden Technologie legitimiert hier das synkopische Wiederauftauchen der Tötungs- und Gewaltgesten. Diese Legitimation decouvriert die zugrundeliegenden Konnotationen von Fortschritt (Farr 2009: 44), die zunächst auch Teil meiner Vorannahmen waren. Die Aufwertung des Films im Rahmen archivarischer und musealer Verwahrung und Kuratation sowie der unkritische Umgang insgesamt durch das dänische Filminstitut, einer staatlichen Einrichtung, die dem dänischen Kulturministerium direkt unterstellt ist, verdeutlicht eine Tendenz, die auch Constanze Gestrinch insgesamt im dänischen Umgang mit der eigenen Kolonialgeschichte ausmacht:

Betrachtet man die dänische Kolonialgeschichte, so fällt zunächst deren Marginalisierung ins Auge, die den Eindruck erweckt, Dänemark sei nicht unmittelbar in den Kolonialismus involviert gewesen. Die tropische Phase Dänemarks als Kolonialmacht war in der Tat sehr kurz und hat kaum sichtbare Zeichen hinterlassen. [...] Dennoch war Dänemark in alle Stadien des Kolonialen und in dessen ökonomischen Kreislauf verwickelt. Es stellt sich generell die Frage, ob nicht alle europäischen Länder Teilhaber von Kolonialismus und Imperialismus sind, da es sich um gesamteuropäische Phänomene handelt, von denen nicht nur die unmittelbaren Mutterländer profitierten. Von einer dänischen Schuld ist aber bislang kaum gesprochen worden und auch eher kritische Ansätze scheuen die Konfrontation mit der Geschichte [...]. (Gestrinch 2008: 45)

Deutlich ist zudem, dass Film und Fotografie als Zeichen technologischen Fortschritts eine Geschichte mit Kolonialismus und Rassismus teilen (Nixon 2023: 125f.; Green 1984; Kuster 2009: 77), die hier mitbedacht werden muss. Wird sie nicht mitbedacht, »werden auch die sozialen Positionen, Privilegien, Hegemonien und Rhetoriken verleugnet,

die an Weißsein gebunden sind, und wird den Ausgrenzungs- und Gewalterfahrungen, die Schwarze und People of Color durch Weiße real erleben, keine Rechnung getragen« (Arndt 2009: 348).

Die verkörperte Rezeption als kommunikative Erwidering der dargestellten Gesten gewinnt damit zentrale Relevanz. Im Titel ihres 2018 erschienen Aufsatzes »That The Past May Yet Have Another Future« impliziert Rebecca Schneider bereits die Fähigkeit der Geste zur Veränderung einer zukünftigen Vergangenheit. Gemeint ist damit das emanzipative und wiederholbare Potenzial der Geste, immer wieder anders auf den jeweiligen Ruf zu reagieren. Die Vergangenheit ist damit keine abgeschlossene, nicht veränderbare, Entität, sondern steht in einer Relation zur Gegenwart. Die Geste der Reaktion wird damit politisch und gewinnt aktivistisches Potenzial. Schneider schreibt: »Underway, let us remember that entanglements are not unities. Dissensus and consensus can synopate in and out of step as we articulate interstices for the generative, vertiginous, and proprioceptive opacities of the past not past.« (Schneider 2024: 67) Die Umgangsweisen einer weißen Mehrheitsgesellschaft, hier in symbolischer Vertretung des dänischen Filminstituts sowie meiner eigenen Positionalität, sind in die Kolonialgeschichte des Globalen Nordens verwickelt. Die damit einhergehenden Privilegien können weder durch Selbstkritik noch durch Entnennung überwunden werden, sondern müssen vielmehr offen benannt werden. Es ist daher auch nicht an mir, eine alternative Form der Kuratation oder anderweitigen Umgang mit der Existenz von *Løvejagten*'s Bildern vorzuschlagen. Vielmehr kann ich im Rahmen dieser Seiten nur auf die Verwicklung der Bilder mit menschen- und umweltverachtenden Ansichten und ihren Zusammenhang mit einer nicht ausreichend aufgearbeiteten Geschichte aufmerksam machen, die sich in der Gegenwart auf vielfältige Weisen fortschreiben – nicht zuletzt im Fehlen einer mindestens angebrachten paratextuellen Einbettung der Bilder in ihren kolonialen Kontext und einer Anerkennung unterschiedlicher Rezeptionspositionitäten in Form einer Triggerwarnung für all jene, die von systemischer Gewalt und Marginalisierung betroffen sind.

Fazit

Anhand des in sich diversen Begriffs der Geste ein Medienartefakt wie *Løvejagten* zu betrachten, ermöglicht nicht nur das Decouvrieren der Verwicklung früher filmischer Formen in koloniale, patriarchale und kapitalistische Zusammenhänge. Die Geste eröffnet eine übergeordnete Relationalität von Produktion, Distribution und Rezeption von Bildern absichtsvoller Tötungen, die die Historizität von Medienartefakten kritisch zu figurieren vermag, indem deutlich wird, dass die Zuschreibung einer »vergangenen« Gewalt nicht einfach eine zeitliche Abgeschlossenheit bezeichnen kann. Dieses gegenüber linearen Zeitkonzeptionen dekonstruierende Potenzial des Gestenbegriffs befähigt vielmehr zu der kritischen Intervention, dass die Zuschreibung eines historischen Dokumentstatus die Rezeption von absichtsvoller Tötung im Fall von *Løvejagten* legitimiert und verweist damit auf eine Reihe übergeordneter Aufwertungspraktiken, die die (Re-)Situierung solcher Bilder in öffentlichen Diskursen bedingen können. Das zeigt sich beispielsweise nicht nur in dem hier explizierten Zusammenhang von anthropozentristischen und rassistischen Weltanschauungen, sondern auch darin, wie in weißen privile-

gierten Mehrheitsgesellschaften des Globalen Nordens institutionell mit diesem Zusammenhang umgegangen wird.

Darüber hinaus erzwingt vor allem die der Geste inhärente Ebene der Verkörperung die Anerkennung, dass diese Seiten ebenfalls in diesen Zusammenhang verstrickt sind. Verfasst werden sie von mir, einer Person mit einer spezifischen Positionalität, die mit Privilegien einhergeht, die mich überhaupt erst befähigen, diese Seiten zu schreiben. Es sollte klar geworden sein, dass sich verkörperte Wahrnehmung immer innerhalb sozialer Relationen ereignet, die Machtverhältnisse konsolidieren und wiederum dafür sorgen, dass sich die doppelte Seinsweise des Körpers zwischen Sartres Verständnis des ›Für-sich-Seins‹ und ›Für-andere-Seins‹ anhand intersektionaler Formen der Diskriminierung ereignet (Sealey 2020). Die hier thematisierten Gesten der Gewalt spitzen diese Logik auf extreme Weise zu: Wer wem Gewalt antut und wie diese Gewaltanwendung wahrgenommen wird, steht in Abhängigkeit von sozialen Positionen. Erneut will ich auf Christopher A. Nixons Argument zum kontextabhängigen Gebrauch solcher Bilder zurückkommen, durch den sie entweder sensationalisieren und fetischisieren können, oder Anlass einer neuen Bildkritik werden können: »Diese Aufnahmen markieren nämlich visuell ein sprach- und handlungsunfähiges Subjekt und sollen uns bildpolitisch ›lehren, dass nicht [jede*r] in der Lage ist zu sehen und zu sprechen‹. Sprachfähigkeit und Agency werden zu einem Privileg von wenigen.« (Nixon 2023: 125) Betrachtet man die Relevanz eines kontextabhängigen Gebrauchs von Bildern, führt das unmittelbar auf das Eingeständnis zurück, dass Bilder ihre Handlungsfähigkeit nicht erst in einer postdigitalen Medienumgebung gerade dadurch generieren, dass die Entscheidung über ihren Gebrauch und ihre paratextuelle Einbettung nicht einzelnen Akteur:innen alleine obliegt. Im Fall musealer, archivarischer oder wissenschaftlicher Auseinandersetzung mit den Bildern ist aber gerade deshalb der Kontext, der solchen Bildern gegeben wird, ob der hier ausagierten Machtpositionen umso wichtiger.

Nicht nur anhand von *Løvejagten* wird dieser Umstand ersichtlich – er ereignet sich innerhalb jüngerer Medienartefakte ebenso. Anhand des Dokumentarfilms *Safari* (2016) von Ulrich Seidl lässt sich dies in den letzten Bemerkungen dieses Fazits zumindest ausschnitthaft illustrieren. Der Film zeigt deutsche und österreichische Jagdtourist:innen, die auf den afrikanischen Kontinent reisen, um Wildtiere zu töten. Er stellt in graphischen Bildern das Fortdauern anthropozentristischer und rassistischer Weltanschauungen dar, woraus für den Film selbst offenkundig die Einnahme einer Position zu den dargestellten Gewaltgesten erwächst. Regisseur Ulrich Seidl sagt über den Film:

Mit Safari wollte ich nicht die Reichen, die Adeligen, die Scheichs und Oligarchen bei ihrer Großwildjagd zeigen, sondern das Normale und Alltägliche. Die Jagd in Afrika ist heutzutage längst auch für den westlichen Durchschnittsmenschen erschwinglich geworden. Dabei war es meine Intention, die Beweggründe des Jagens und die Besessenheit daran herauszufinden und darzustellen. Somit ist der Film auch ein Film über das Töten geworden. Über das Töten als Lust, ohne sich selbst dabei in Gefahr zu begeben, über das Töten als eine Art emotionale Befreiung. (Seidl 2024)

In seiner Darstellung des ›normalen‹ und ›alltäglich‹ fortdauernden postkolonialen Tötens bedient sich Seidl einer Bildsprache des »direct cinema« (Hohenberger 2012: 16), in

der er sich selbst als Regisseur audiovisuell nicht präsent macht. Vielmehr folgt die Kamera dem Jagdgeschehen ohne gesprochenen oder geschriebenen Kommentar, sodass es die Montage der Bilder in Relation zu den Interviews ist, die den Versuch der Einnahme einer kritischen Perspektive auf die Protagonist:innen des Films zeigt. Diese Form der filmischen teilnehmenden Beobachtung (Hitzler/Grothe 2015) reagiert auf das Erfordernis, sich zur dargestellten Gewalt zu verhalten mit einer Bildsprache, die die doppelte Intentionalität zu verkehren versucht. Denn auch *Safari* enthält den integralen Zusammenhang des Tötens zu seiner Medialisierung durch Fotografie und Bewegtbildkameras. *Safaris* Bilder zeigen dabei nicht nur die Ritualisierung der Jagdsafari in den Schritten der Pirsch, der Tötung und des anschließenden Posierens für die Kamera mit den Leichen der Tiere, Seidl bringt die Protagonist:innen des Films auch wiederholt dazu, für seine Kamera im Stil des »tableau vivant« zu posieren. Nur fotografiert er sie dabei nicht, sondern hält jeweils mehrere Sekunden des Posierens mit seiner Filmkamera fest. Die Externalisierung dieser Gesten entwickelt damit eine konträre Wirkungsästhetik, die als unheimlich bezeichnet werden könnte, in jedem Fall aber für alle Beteiligten unangenehm ist: Seidl hält damit die Verunsicherung fest, die entsteht, wenn Posen für die Fotografie länger gehalten werden müssen, als es den Abgebildeten angenehm ist, und stellt damit den Konstruktionscharakter solch konstruierter fotografischer Anordnungen heraus. Die Bilder *Safaris* verunsichern so sowohl die abgebildeten Protagonist:innen als auch die Zuschauer:innen, weil der Moment der direkten gestischen Konfrontation durch seine mediale Umformung von unbewegtem zu bewegtem Bild selbstreflexiv wird.

Seidls Position als teilnehmender Beobachter verweist vielleicht dennoch, vielleicht gerade deshalb auf dasjenige, was Susan Arndt als die Unmöglichkeit des Entzugs aus der eigenen weißen Positionalität bezeichnet: »Weißsein als Diskurs [...] kann sich nicht seiner Präsenz entziehen, wohl aber seiner Präsenz stellen. Das weiße Subjekt mag seine Privilegien und Machträume teilen können, doch es vermag es nicht, diese in ihrer Komplexität zu verlassen.« (Arndt 2009: 350f.) Die in *Safari* eingenommenen Perspektiven auf das Töten unternehmen dabei den Versuch einer kritischen Wendung, zeigen jedoch beispielsweise in ihrer Darstellung des Posierens der Jäger:innen mit den Leichen der Tiere Kontinuitäten und überraschende Parallelismen zur Darstellung in *Løvejagten*, derer der Film sich auch durch die wiederholten Rahmenwechsel der Darstellung der Gewalt nicht zu entziehen vermag und sich somit der Frage ausgesetzt sieht, wessen Gewalt hier auf welche Weise reproduziert wird.

Mehr als ein solch schlaglichtartiger Verweis würde den Rahmen dieser Arbeit überschreiten, sodass ich das Aufzeigen dieser beispielhaften Kontinuität als Anstoß für eine tiefere Auseinandersetzung verstehe. Deutlich wird dabei, dass in der Auseinandersetzung mit einem Medienartefakt wie *Løvejagten* die Einnahme einer kritischen Perspektive erwachsen kann, die auch in Bezug auf rezentere Medienartefakte produktiv werden kann. *Safaris* Bilder situieren sich dabei auch innerhalb einer Angebotsstruktur der dokumentarisierenden Lektüre, die in entscheidender Weise auf das Folgende überleitet: Innerhalb der kommenden begrifflichen Reflexion und der analytischen Konfrontation mit einem Amateurfilm aus dem Jahr 1941, der die Erschießung lettischer Jüd:innen in der von der deutschen Wehrmacht besetzten Stadt Libau zeigt, wird anhand der Begriffe des Paratexts und der wirkungsästhetischen Konstruktion von Authentizität zu

zeigen sein, inwiefern die Einbettung von Tötungsbildern in spezifische legitimierende archivarische und dokumentarische Kontexte ihre Wahrnehmung maßgeblich beeinflusst.

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 gemeinsamen 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 αὐθεντής («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 Schuldschein, 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 Zweitheit 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 ausschnitthaften 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.

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 Archivadokument 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 Filmmens 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 Konsumtion 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 unauflösbar 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 diene 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

der andauernden archivtheoretischen und -praktischen Debatte um die Digitalisierung von Archivalien gewinnt er aktualisierte wissenschaftliche Relevanz (Bührer/Lauke 2016; Ernst 2002). Die Bedeutung des Kopierens beschränkt sich in Bezug auf den Film von Reinhard Wiener jedoch nicht nur auf die unterschiedlichen Implikationen seiner Existenz als analoges Filmmaterial sowie später als digitalisiertes Objekt, wie im weiteren Kapitelverlauf deutlich werden wird. Von besonderem Interesse sind hier vielmehr die Parallelismen zwischen dem Kopiebegriff und dem zuvor aufgerufenen Verständnis von Authentizität, da der Wiener-Film insbesondere im Feld des Dokumentarismus kopiert und angeeignet wurde. Dabei wird beobachtbar, inwieweit Strategien der Authentifizierung nicht nur Verbindungslinien zwischen Objekt und Kopie, Text und Paratext, zu schaffen versuchen. Auch inwiefern textuelle Autorität innerhalb der Kopien konstruiert wird, wird ersichtlich.

Die ausschnittshafte und subjektive Geschichte kultureller Funktionalisierungen des Films von Reinhard Wiener kann dabei anhand zweier Chronologien betrachtet werden, die jeweils zu unterschiedlichen Zeitpunkten einsetzen. Die Zeitpunkte sind wiederum eng mit der Frage nach der Deutungshoheit Wieners als Autor des Films verbunden und gleichzeitig mit peri- und epitextuellen Rahmungen versehen. Die Frage nach der Deutungshoheit des Autors über das jeweilige Bilderzeugnis und die daraus erwachsenen Paratexte sowie das jeweilig hierarchische Verhältnis zwischen Text und Paratext haben also Einfluss auf den jeweils anvisierten Beginn einer chronologischen Erzählung über die Produktion des Films und sein Auftauchen in medialen Öffentlichkeiten.

Der erste mögliche Beginn lässt sich im Jahr 1961 lokalisieren, als Wieners Film erstmalig in zwei Dokumentarfilmproduktionen enthalten ist und damit für eine Beobachtungsebene medialer Öffentlichkeiten relevant wird. Sowohl im Kontext von *Auf den Spuren des Henkers* (1961) als auch in *Eichmann und das Dritte Reich* (1961) wird der Film in zwei narrative Dokumentarfilme montiert, die sich im Jahr des Eichmann-Prozesses mit der Rolle Adolf Eichmanns hinsichtlich der so genannten ›Endlösung‹ auseinandersetzen. Reinhard Wieners Film wird so in bereits rekontextualisierter und kopierter Form im Eichmann-Prozess als Dokument und Beweismaterial genutzt, als Chefankläger Gideon Hausner am 26. Mai 1961 Teile von *Auf den Spuren des Henkers* in die Beweisaufnahme einführt (State of Israel, Ministry of Justice 1992; Eichmann trial – Session No. 54 2011). Dieser Moment des Eintritts in den öffentlichen Diskurs scheint sich zunächst als Beginn einer Rekonstruktion seiner Situierung in medialen Öffentlichkeiten zu eignen, gleichzeitig markiert dieser Eintritt dabei auch eine normative Dimension: Wieners Film taucht im Gewand eines bereits kopierten und titellosen Archivadokuments auf, das durch Dokumentarfilme gerahmt wird und damit gleichzeitig von Peritexten begleitet wird, die nicht vom Autoren Wiener selbst produziert wurden. Anhand von Joachim Paech habe ich bereits auf die Notwendigkeit hingewiesen, in der Übertragung des Paratextmodells auf andere Medienumgebungen die Angebotsstruktur der Rezeption der jeweiligen Medien miteinzubeziehen, was auch im Kontext dieser Beschreibungen relevant wird. Bereits hier verändert sich der stoffliche Status von Text und Paratext auf subtile Art, da sich der Wiener-Film durch seine Rekontextualisierung von einem Amateurfilm zum Archivadokument transformiert – das Dokument wiederum wird mit der Montage in die jeweiligen Filme zum Teil ihrer Narrative. Paech selbst illustriert diesen Transformationsprozess beispielhaft an der Konstellation von Fernsehfilmen in der programmati-

schen Struktur des Fernsehens der 1980er Jahre, deren Angebotsstruktur der Rahmung der Einbettung eines Archivdokuments in einen Dokumentarfilm ähnelt:

Was ist ein Programm? Programme sind zunächst einmal im Wortsinn Voraus/Schriften. Theater-, Kino- oder Fernsehprogramme verweisen auf Ereignisse, denen sie eine Zeit und einen Ort ›in ihrem Programm‹ geben, was darüber hinaus oft noch zusätzliche Informationen einschließen kann. Programme sind auch Vor/Schriften, indem sie das, worauf sie verweisen, anordnen, zu dieser Zeit und an diesem Ort, d.h. sie organisieren Ereignisse in einer bindenden Struktur. (Paech 2004: 216)

Festzuhalten ist hier, dass bereits das scheinbar selbstverständliche Gewand des Archivdokuments, in dem Wieners Film in den öffentlichen Diskurs eintritt, Ergebnis einer Transformation ist. Die zweite zusätzliche Transformation der Einbettung *in* und Rahmung *durch* den jeweiligen Dokumentarfilm versetzt den Wiener-Film dann in die von Paech für den Fernsehfilm beschriebene bindende Struktur und berührt damit bereits unmittelbar die Frage der Autorisation: Die hier getroffenen Entscheidungen zur Rahmung des Films sind der Intention des Autors Wiener entzogen, die, erst einmal ungeachtet anderer Ebenen seiner Absicht betreffend, laut seiner Aussage in der Aufnahme eines Reisefilms bestand und nun zur Beweisführung gegenüber einer Gewalttat inszeniert wird. Jaimie Baron beschreibt diesen Prozess als konstitutiv für die »archivalness« historischer Dokumentarbilder, die sich aus der Dynamik zwischen Dokument und Dokumentarfilm ergibt. Der Archivcharakter des Dokuments generiere die Mehrwerte der Seltenheit und Authentizität für den Dokumentarfilm, wodurch der Archivbegriff mit Baron als wirkungsästhetisch zu verstehen ist. Sie figuriert den sogenannten »archive effect« als ästhetisch wahrnehmbare zeitliche und intentionale Disparität zwischen dem Dokument und dem Dokumentarfilm. Daran schließt möglicherweise jedoch auch eine Differenz in der Aussageabsicht von Dokument und Dokumentarfilm an:

[...] a disparity based on our perception of a previous intention ascribed to and (seemingly) inscribed within the archival document. [...] When we attribute an ›original intention‹ to the archival document, we may be attributing it not a filmmaker but to a social milieu or rhetorical situation that is in some way ›other‹ to that of the appropriation filmmaker. [...] The experience of intentional disparity has, moreover, epistemological consequences. In contrast to documents we read as produced specifically for a given film, the documents recontextualized in appropriation films seem in excess of the appropriation filmmaker's intentions. That is, they carry traces of another intention with them and seem to resist, at least to some degree, the intentions that the appropriation filmmaker – by argument and design – imposes upon them. (Baron 2013: 23ff.)

Hier wird eine Hierarchisierung zwischen beiden Formen erkennbar, die sich um die Deutungshoheit über die Aussage des Archivdokuments dreht. Während diese Dynamiken der Rekontextualisierung im späteren Verlauf anhand von Reinhard Wieners Film noch tiefere Betrachtung finden werden, werde ich zunächst anhand des zweiten möglichen Beginns der Retrospektion die Besonderheit seines Eintritts in den öffentlichen Diskurs 1961 noch einmal verdeutlichen.

So ließe sich auch argumentieren, dass der Film im Jahr 1981 erstmalig in mediale Öffentlichkeiten vordringt, als Reinhard Wiener am 27. September ein Interview mit dem Archivteam von Yad Vashem führt (Wiener 1981), das auch aufgrund seiner englischen Übersetzung den heute meist beachteten, von Wiener selbst autorisierten, Paratext des Films im Gewand eines Epitextes darstellt. Insgesamt sind drei große Interviews mit Wiener bekannt, wobei eines davon im Kontext der Produktion von *Shoah* (1985) von Claude Lanzmann geführt wurde, final jedoch nicht für Lanzmanns Film verwendet wurde und heute nicht öffentlich zugänglich ist.⁵

Wiener hatte seinen Film bereits 1974 an das Archiv Yad Vashem übergeben (Hirsch 2004), der mit einer nun hinzugefügten Betitelung einen weiteren Paratext erhielt, der nicht von Reinhard Wiener selbst stammt: »Documentary of mass murder of the Jews from Liepaja.«⁶ Wiener erhielt durch das Interview mit den Mitarbeiter:innen Yad Vashems 1981 dann die Möglichkeit, die Interpretation des Films gegenüber einer breiten Öffentlichkeit durch seine eigenen Aussagen zu rahmen. Ein 1980 im Rahmen der Produktion der Fernsehreihe *Familienkino* (1978–1979) veröffentlichtes Interviewtranskript in deutscher Sprache ist daneben der dritte große Epitext, der die wissenschaftliche Interpretation des Films heute rahmt (Kuball/Wiener 1980).⁷ Ausgehend von beiden öffentlichen Interviews, auf die ich mich im Folgenden beziehen werde, verändert sich die Chronologie einer Rekonstruktion der Situierung des Films in die Retrospektive, da alle produktionstechnischen Details der Entstehung des Films 1941 angesichts der prekären historischen Quellenlage den Erzählungen Wieners entnommen werden müssen.⁸

Laut seiner Aussage setzt die Produktionsgeschichte des Films bei Reinhard Wieners Stationierung in Libau ein. Nachdem Wiener am 1. April 1936 Teil der Marine wurde (Wiener 1981: 4), kam er im Juli 1941 »mit der Marine-Flak-Abteilung 707 nach Lettland« (Kuball/Wiener 1980: 115) und hatte bereits während seiner Zeit auf See zwischen 1939 und 1941 die Erlaubnis erhalten, im Flottenbereich mit seiner Ciné Kodak 8 Filmkamera aufzunehmen (Wiener 1981: 4). Er bezeichnet sich selbst später als Filmamateur (Wiener 1981: 4) und betont sein privates Amateur- und filmkünstlerisches Interesse an den

5 Auch in dem vom United States Holocaust Memorial Museum (USHMM) und Yad Vashem getragenen Projekt »Claude Lanzmann Shoah Collection«, das seit 1996 das ungenutzte Material der Produktion von *Shoah* präserviert, ist das Interview mit Reinhard Wiener nicht enthalten. Auf Nachfrage bestätigte mir Bruce Levy, Projektkoordinator der »Curatorial Affairs Branch« des National Institute for Holocaust Documentation im United States Holocaust Memorial Museum im Frühjahr 2022, dass das USHMM über keine Transkripte oder Outtakes des Gesprächs zwischen Lanzmann und Wiener verfüge. Im Sammelband *The Construction of Testimony: Claude Lanzmann's Shoah and Its Outtakes* werden Lanzmann und Wiener zwar gemeinsam erwähnt, es handelt sich jedoch um die Bewertung Lanzmanns des Films als »Bilder ohne Aussagekraft«. Das von Lanzmann selbst erwähnte Interview mit Wiener wird auch dort nicht weiterverfolgt (McClouthlin/Prager/Zisselsberger 2020: 209).

6 Es handelt sich dabei um die Version, die bereits in der Einleitung dieses Kapitels erwähnt wurde.

7 Der Film von Wiener ist in Folge 5: *Mein Krieg* der siebenteiligen Reihe *Familienkino* enthalten. *Familienkino: Mein Krieg*. DEU 1978–1979. R: Michael Kuball/Alfred Behrens.

8 Beide Interviews können im Fließtext durch die unterschiedlichen Sprachen und Jahreszahlen unterschieden werden, da ich mich in Bezug auf das Interview mit Yad Vashem auf ein englisches Transkript beziehe und in Bezug auf das Interview im Kontext von Familienkino auf ein deutsches Transkript, das im Rahmen eines zweiteiligen Begleitbandes zur Serie erschienen ist.

Filmaufnahmen, das er als Hobby auslebte und das somit laut eigener Aussage nicht in Verbindung mit seiner Arbeit als Marinesoldat stand.

Zu Beginn seiner Stationierung in Libau verließ Wiener laut eigener Aussage den Flottenbereich nur selten. Ende Juli/Anfang August 1941 (Wiener 1981: 4) machte er an einem freien Tag jedoch mit einem befreundeten Soldaten, Hauptfeldwebel Karl Beitzel, einen Ausflug nach Libau und stieß so, laut eigener Aussage, zufällig auf die Exekutionsstelle am Strand:

And in Libau we went for a walk in the park between the town and the beach. And a soldier came running towards us there, we shouldn't continue because it was awful, terrible further back on the beach. We asked him why. And he said ›Well, they're killing Jews there.‹ [...] And so I actually wanted to take a film of Libau in summer when we went to town for the first time. After the soldier had told us not to go there, I had decided to go there after all because I wanted to film it. [...] And then I said to myself well I don't know, I want to find out for myself, if what they say to me is true and their men don't come home and are killed. (Wiener 1981: 7)

Wiener beschreibt also das Wissen über die Erschießungen und die damit einhergehende Entscheidung, ihnen beizuwohnen, als zufällig und spontan. Er unterstreicht die Zufälligkeit des Schlüsselmoments des Aufeinandertreffens mit einem fremden Soldaten und den damit einhergehenden Hinweis auf die Exekutionsstelle in den Interviews zudem beispielsweise mit weiteren Hinweisen zur kurzen Verweildauer in Libau und seiner politischen Gesinnung. Er betont, dass er aufgrund seiner persönlichen sportlichen Interessen Teil der Marine und damit der Wehrmacht geworden war, nicht aber der Marine-SA oder der NSDAP (Wiener 1981: 4). Angesprochen auf die Häufigkeit und Systematik der Erschießungen am Strand in Libau kann Wiener keine Angaben machen, da er unterstreicht, insgesamt nur ein Vierteljahr in Libau stationiert gewesen zu sein und während des historisch rekonstruierten Höhepunktes der Gewalt, Anfang Dezember 1941, nicht vor Ort gewesen zu sein (Wiener 1981: 14).⁹ Auch hinsichtlich der im öffentlichen Diskurs stark debattierten Frage der Systematik der Beteiligung der Soldaten der Wehrmacht an der ›Endlösung‹ äußert Wiener sich relativierend (Kuball/Wiener 1980: 117) und gibt an, nichts darüber zu wissen.

Q [Yad Vashem]: So it didn't get around in the Navy that – at a certain time – a few soldiers, members of the Navy were assigned to take part in an execution?

A [RW]: No, I don't know about that and I didn't hear anything about it either. (Wiener 1981: 15)

9 Der Band ›Schöne Zeiten‹ *Judenmord aus Sicht der Täter und Gaffer*, herausgegeben von Ernst Klee, Willi Dreßen und Volker Rieß enthält mündliche und schriftliche Aufzeichnungen der Perspektiven damaliger Täter:innen und Zeug:innen und zeigt unter anderem auch anhand von Fotografien, dass jüdische Mitbürger:innen, anders als im Kontext von Reinhard Wieners Film, im Dezember 1941 gezwungen wurden, sich vor den Erschießungen zu entkleiden (Klee/Dreßen/Rieß 1988: 123–127f.).

Wieners Aussagen über die Zufälligkeit seiner Aufnahme ordnen sich damit in eine größere Debatte der Verantwortlichkeit ein, in der die Zuschreibung einer aktiven und systematischen Gewaltausübung durch Mitglieder der Einsatzgruppen eine historisch rekonstruierbare und allgemein akzeptierte Tatsache darstellt. Die

Frage[...] nach der Größenordnung der Beteiligung von Wehrmachtangehörigen, die passiv und/oder, was weit mehr wiegt, aktiv an Vernichtungsaktionen gegenüber Juden, Zivilisten und Kriegsgefangenen teilgenommen haben, und wie weit dies aus Überzeugung oder auf Grund anderer Rahmenbedingungen zu vollziehen war (Burz 1997: 239f.)

ist jedoch deutlich umstrittener, wie nicht zuletzt die Kontroversen um die zwei Ausstellungen des Hamburger Instituts für Sozialforschung hinsichtlich der Rolle der Verbrechen der Wehrmacht zur Zeit des Nationalsozialismus zeigten (Winkler 2019). Die mitunter passiven und impliziten Formen der Beteiligung wie die von Reinhard Wiener sind aufgrund der Quellenlage schwierig historisch zu rekonstruieren, was einerseits die Abhängigkeit der Interpretation seines Films von Paratexten unterstreicht. Andererseits muss betont werden, dass Reinhard Wieners Rekonstruktion der Geschehnisse zu einem Diskurs beiträgt, der eine tendenzielle Verantwortungslosigkeit der Wehrmacht für die Gewalt der Shoah unterstreicht, die später anhaltend unter anderem von politisch rechten Akteur:innen im Sinne einer Diskursverschiebung wiederholt worden ist. Wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird, gewinnt die Frage einer weitergehenden Provenienzforschung in der archivarischen Speicherung des Films damit eine zentrale Relevanz, gerade weil sich die Sichtbarkeit des Films über seinen Status als fotografisches Beweismaterial legitimiert.

In einer ähnlichen Rhetorik der Unbeteiligtheit verbleibt auch Wieners Beschreibung seiner Anwesenheit an der Exekutionsstelle und der Filmaufnahmen. Wiener beschreibt dabei, dass er zunächst weit von der Sandgrube entfernt gewesen sei: »At first I went and stood in the second row of soldiers in a distance of say fifty metres from the pit and waited to see what would happen.« (Wiener 1981: 11) Dies stellt eine Schlüsselstelle paratextueller Information dar, da eine zufällige Aufnahme für die kulturellen Funktionalisierungsmöglichkeiten des Films das diametrale Gegenteil einer intentionalen Aufnahme darstellt. Der epitextuelle Zusatz der Zufälligkeit der Aufnahme macht sie aus ethischer Perspektive zeigbar(er), da er suggeriert, dass die aufnehmende Person nicht als Mittäter:in oder aktiver Teil der dargestellten Gewalthandlung zu werten ist. Es sind Marker der Entschärfung der ethischen Verantwortlichkeit gegenüber der Darstellung wie dieser, die die Rezeption des Films im öffentlichen Diskurs somit überhaupt erst ermöglichen. Die Filmwissenschaftlerin Vivian Sobchack bemerkt bereits 1984, dass der Dokumentarismus in der Darstellung von Gewalt und Tod zu einer ethischen Sphäre wird, in deren Kontext sich die visuelle Perspektivnahme der Filmemacher:innen zur aufgenommenen Gewalt verhalten und im Idealfall ihre Unbeteiligtheit, fehlende Möglichkeit zur Einflussnahme auf die Situation, oder zumindest Distanznahme, bezeugen muss:

Given, however, that our present culture has made death visually taboo, has attempted to remove it from public sight and sites, how may the filmmaker visually confront its event and visibly represent it so that the representation is justifiable in its viewing of the ›forbidden‹? It seems that in all cases, the inscription of the filmmaker's visual activity must visibly indicate that it is in no way party to the death it views (again, the immorality of the ›snuff‹ film comes to mind here). As well, it must visibly indicate that its visual activity in no way substitutes for a possible intervention in the event, that is, it must indicate that watching the event of death is not more important than preventing it. (Sobchack 1984: 294)

Reinhard Wieners anfängliches Postulat der Zufälligkeit als Versuch einer ethischen Legitimation der Aufnahme wird durch die weitere Beschreibung der Situation im Epitext verkompliziert. Er markiert deutlich, dass die Erschießungen ein öffentliches Ereignis waren und »deutsche Soldaten als Zuschauer« (Kuball/Wiener 1980: 116) direkt an der Grube standen. Auch seine eigenen, ebenfalls im Film ersichtlichen, Standortwechsel beschreibt Wiener:

Ich habe das alles aufgenommen, mit meiner einfachen, ganz primitiven Filmkamera, einer CINÉ KODAK 8 mit Federwerk, die ich mir kurz vor dem Krieg gekauft hatte. Sie ist so ein flaches Gerät mit Fixfokus, also ohne Teleobjektiv. Mit dieser Kamera habe ich die ersten Aufnahmen aus größerer Entfernung gemacht, aber dann bin ich etwas dreister geworden und vor die Zuschauer gegangen. Ich glaube, drei Erschießungen habe ich gefilmt. Bei der letzten lief ich ganz nach vorne, ziemlich dicht an den Graben. Zuschauer waren Wehrmachtangehörige, SS war natürlich auch dabei. [...] Jedenfalls wurde ich nicht behindert, selbst später durch einen SS-Mann nicht, der mich kurz vor Ende meines Films entdeckte und fragte, ob ich denn »gute Aufnahmen« gemacht habe. (Kuball/Wiener 1980: 116f.)

Mit der Selbstbeschreibung seiner Annäherung an die Exekutionsstelle als dreist markiert Reinhard Wiener selbst die ethischen Schwierigkeiten seiner Positionalität gegenüber der Gewalt, die sich auch im Forschungsstand widerspiegelt:

In spite of the document's silence we can draw some conclusions. The man holding the camera does nothing, for example, to intervene in the horrific crime. Given the circumstance, we would not have expected him to, but the simple facts that he stood by and filmed, and that the camera does not definitively avert its gaze when the killings take place, illuminate the filmmaker's state of mind. (Prager 2015: 14)

Hier wird kritisch expliziert, dass Wieners Passivität gegenüber der Gewalt, gepaart mit seiner gleichzeitigen visuellen Aktivität des Filmens und damit eines Hinwendens seines Blickes auf die Tötungen, Rückschlüsse über seine Gemütsverfassung zulässt. An anderer Stelle wird Wieners Position als Amateurfilmer (Keilbach 2008: 42) und Zeuge (Hirsch 2004: 13) gerahmt und relativiert, das Archivteam von Yad Vashem nennt den Film bezeichnenderweise jedoch »Liebhaberfilm«¹⁰, was in der englischen Übersetzung

10 Zum Zweck meiner Recherche hat mir der Auskunfts- und Informationsdienst von Yad Vashem freundlicherweise die Videoaufnahme des Interviews mit Reinhard Wiener vom 27. September

als »amateur's film« eine neutralere Entsprechung findet (Wiener 1981: 2). Wiener relativiert sein Verhalten damit, die Gewalt selbst durch den Sucher seiner Kamera medialisert erlebt zu haben: »I would like to stress that I couldn't exactly observe what exactly was going on around me while I was filming, because I was looking through the lens and I could only see that section that I was looking at through the lens.« (Wiener 1981: 11) Außerdem betont er, vom Geschehen affiziert gewesen zu sein:

Michael Kuball: Können Sie sich erinnern, wie Sie selbst reagiert haben?

Reinhard Wiener: Das werden Sie vielleicht im Film sehen, daß er zittert. Ich war dermaßen aufgeregt bei der ganzen Geschichte. Ich hatte so etwas noch nicht erlebt, daß Menschen deshalb erschossen wurden, weil sie Juden waren. (Kuball/Wiener 1980: 117)

Auch die Frage nach dem Verhältnis der Aufnahme zu den verschiedenen Filmverböten der Gewalt spielt in der Bewertung des Films und Wieners Positionalität eine große Rolle. Hier wird nicht nur die Frage nach den Konsequenzen einer Übertretung des Filmverbots historisch relevant, sondern implizit schwingt auch die Frage mit, ob die Übertretung des Verbots das Filmen nicht bereits automatisch zu einem politisch subversiven Akt gegenüber der nationalsozialistischen Gewalt werden lässt. Wiener gibt diesbezüglich an, dass das Filmverbot für den Marinebereich zu dem Zeitpunkt nicht galt und aufgrund seiner Filmerlaubnis kein Verbot gebrochen zu haben, weshalb er auch nicht verdeckt gefilmt habe. Auch wurde er laut eigener Aussage danach zu keinem Zeitpunkt aufgefordert, seine Filme abzugeben (Wiener 1981: 4f.).

Nichtsdestotrotz transformiert sich der Film spätestens mit Heinrich Himmlers Filmverbot im Dezember 1941 in einen geheimen Quelltext (Ebbrecht-Hartmann 2016: 516), in dessen Schutz und Geheimhaltung Reinhard Wiener beträchtliche Energie investierte:

Nachdem ich den Film vollends abgedreht hatte – für die Erschießungsszene verbrauchte ich ca. 8m (8mm Breite) –, hatte ich ihn in einem Butterpaket von Libau nach Hause geschickt, weil ich ihn nicht bei mir behalten wollte. Die ganze Sendung, darunter mein Paket, wurde an der lettisch-litauischen Grenze von der Feldgendarmerie beschlagnahmt. Den nicht verderblichen Inhalt der Pakete hatte die Feldgendarmerie der Kommandantur Memel ohne Absenderangabe übergeben. Offen gestanden, ich hatte Bedenken, dort meinen Film abzuholen. Weil ich nicht wußte, ob sie ihn bereits haben entwickeln lassen [...] habe ich erstmal jemand hingeschickt, der mit dem Bescheid zurückkam, daß ich den Film selbst abholen soll. Das habe ich nicht gemacht, aus Angst. 14 Tage später wurde ich nach Neustadt versetzt. Von dort aus habe ich den Film auf dem Dienstweg von der Kommandantur Memel angefordert. So habe ich ihn bekommen.

Dann ließ ich ihn bei Agfa in Wolfen entwickeln. Zum Glück war dort Anfang 1942 noch keine Zensur. [...] Bevor ich nach Kreta versetzt wurde, habe ich den Film meiner Mutter geschickt. Sie hat ihn aufbewahrt, wußte aber nicht, um was es sich handelt. (Kuball/Wiener 1980: 119)

1981 zur Verfügung gestellt, in der auch Deutsch gesprochen wird. Auf dieser Aufnahme basiert die englischsprachige Übersetzung im Transkript.

1947 kehrte Wiener aus der Kriegsgefangenschaft zurück und erhielt Teile seiner Filme zurück, unter anderem auch den Film der Erschießungen in Libau (Kuball/Wiener 1980: 120). Von diesem Zeitpunkt an verbleibt der Film zwölf Jahre in der Sphäre »einer kleinen, privaten Welt geheimer Bilder« (Hüppauf 2000: 225), die symptomatisch für die privaten Fotoalben vieler Wehrmachtssoldaten ist. Schließlich wird Wiener laut eigener Aussage durch den Ulmer Einsatzgruppenprozess 1959 dazu ermutigt, seinen Film einem befreundeten Landgerichtsrat zu zeigen (Kuball/Wiener 1980: 120), bevor er 1961 im Film *Auf den Spuren des Henkers* in rekontextualisierter Form dann im Eichmann-Prozess den Status als Beweismaterial einnimmt (Ebbrecht-Hartmann 2016: 516). Dabei wird der Film, wie bereits dargelegt, nicht durch seine damals noch nicht erfolgte epitextuelle Rahmung durch Reinhard Wiener präsent gemacht, sondern durch Peritexte, die nicht von Wiener stammen. Dies wiederholt sich 1969, als er im »Prozeß gegen ehemalige Angehörige des Einsatzkommandos 2 der Einsatzgruppe A der Sipo und des SD (Hannover 1969)« (Kuball/Wiener 1980: 120) eingesetzt wird.

Die Einkehr des Films in den öffentlichen Diskurs wird hier also zunächst 1961 über den Rechtsdiskurs geleistet und legitimiert, in dessen Kontext die ethische Bewertung der dargestellten Gewalt hinter den authentischen Beweis- und Dokumentcharakter des Films tritt. Die Bilder werden, wie im späteren Verlauf noch zu zeigen sein wird, als Bausteine verschiedener Narrative kontextualisiert und im Rahmen der Gerichtsverfahren mit dem Ziel des Beweisens von Schuld und Ungerechtigkeit nutzbar gemacht. Die Öffentlichkeit eines Gerichtsverfahrens ist dabei zumeist durch institutionelle Zugangsmechanismen eingeschränkt, sodass die Dokumente einem ausgewählten Kreis der im Saal angehörigen Personen direkt zugänglich sind und indirekt in Form von Übersetzungsleistungen, beispielsweise geschriebener Berichterstattung von Journalist:innen oder Gerichtszeichnungen, in den öffentlichen Diskurs eindringen. Mit dem Prozess gegen Adolf Eichmann transformiert sich diese Teilöffentlichkeit 1961 jedoch in eine Medienöffentlichkeit. Als erster Prozess, der in seiner Gesamtheit auf Videokassetten aufgenommen und unter immensem logistischem Aufwand an Rundfunkanstalten weltweit distribuiert wurde, stellt der Eichmann-Prozess in Bezug auf die Medialisierung und die sich damit verändernde Öffentlichkeit von Gerichtsprozessen eine medienhistorische Zäsur dar (Lindeperg/Wieviorka 2014). Die US-amerikanische Berichterstattung stellt den Prozess dementsprechend sowohl rechtshistorisch als auch medienhistorisch als singulär dar. Der Prozess erhält 1961

[...] the most sustained and extensive attention that TV has accorded to a single news story, partly because what will be one of history's most celebrated trials also will be the first to be televised on home screens around the world. (Gould 1961, zit. n. Shandler 1999: 91)

Er bedeutet damit den Beginn einer im Fernsehen materialisierten internationalen Medienöffentlichkeit (Shandler 1999: 93), deren kollektive Meinungs- und Werturteile auch für den Rechtsdiskurs relevant sind. Der Moment der Maximierung einer Teilöffentlichkeit des Gerichtssaals in eine internationale Medienöffentlichkeit bedeutet auch für den Wiener-Film eine fundamentale Transformation: Aus dem öffentlichen Ereignis der Erschießungen heraus über seinen Status als geheimes Objekt in der Privatsphäre Wieners

wird er nun in den institutionalisierten Räumen des Dokumentarischen und des Juristischen inmitten des öffentlichen Diskurses positioniert.

Ebbrecht-Hartmann weist 2016 in einem, für die Rekonstruktion der Rekontextualisierungen des Films, wegweisenden Aufsatz bereits auf diese Transformationen hin, die auch mit Praktiken einhergehen, in deren Kontext der Film ab diesem Zeitpunkt weiterhin kopiert, positioniert, rekontextualisiert und benutzt wird, indem er mit paratextuellen Rahmungen anderer Autor:innen versehen wird. Ebbrecht-Hartmann stellt dabei für den Prozess gegen Adolf Eichmann insbesondere das Erleben des israelischen Dichters Haim Gouri heraus, der als Prozessbeobachter den Moment der Vorführung des Wiener Films miterlebt und 1962 im Buch *Facing the Glass Booth* reflektiert, bevor er Wieners Film 1974 in dem unter anderem von ihm produzierten Dokumentarfilm *The 81st Blow* (1974) neuerlich rahmt. Die tonlosen Bilder aus Reinhard Wieners Film werden hier mit einer Stimme aus dem Off unterlegt, die Aussagen von Überlebenden und damit ihre Perspektiven wiedergibt:

The appropriation of the Liepaja film in *The 81st Blow* resonates the challenges of the original material. The moment of visibility and watching is addressed through the noticeable traveling shot followed by the panning camera that introduces both the disturbing archive film and testimony from the Eichmann trial. Through combining them, the voice of the witness and the mute images shot by a bystander/perpetrator, the disturbing muteness of the footage is confronted. But at the same time a significant part of the footage, the repetitive moment of death, is kept silent. Only the added sounds of the shots, similar to Leiser's treatment of the footage in *Eichmann und das Dritte Reich*, mark the inherent repetition of the machinery of death. In this way, the appropriation of the Liepaja film in *The 81st Blow* also responds to what Claude Lanzmann had once critically stated about Wiener's amateur film, that it contains ›images without imagination.‹ In *The 81st Blow*, it is exactly the fact that these are ›only images, without any significance‹ that makes it possible to use them as a placeholder for the machinery of extermination and complement them with the voice of the witness. (Ebbrecht-Hartmann 2016: 520)

Hier ereignet sich also eine radikale Reinterpretation der Bilder – durch eine Gegenüberstellung zwischen der von ihnen visuell transportierten Mittäter:innenperspektive und dem Ton, der die Perspektive der Überlebenden überträgt. Ebbrecht-Hartmann interpretiert das als Respondenz auf Claude Lanzmanns Urteil über Reinhard Wieners Film, dieser bestünde lediglich aus Bildern ohne Aussagekraft. Dies ermögliche es im Kontext von *The 81st Blow* erst, sie als Platzhalter und Ausgangspunkt für eine Neuperspektivierung zu nutzen, die von der Stimme der Überlebenden ausgeht. Während Ebbrecht-Hartmann solche Etappen kultureller Funktionalisierung im Sinne transtextueller Erinnerung zunächst festhält und nachzuzeichnen versucht, werden die Bewegungen der Rekontextualisierung des Films an anderer Stelle auch als eben genau nicht sinnstiftend, sondern sinnentleerend kritisiert:

Da er der Einzige war, der eine Erschießung festhielt, wurden diese Bilder in allen folgenden Dokumentarfilmen über die Massaker an den Juden in der Sowjetunion verwendet, um eine Erschießung in Minsk Mitte August oder Anfang November 1941, ei-

ne weitere in Litauen 1941, eine weitere in Rumbula, etwa 10 km südlich von Riga, am 30. November 1941 und eine weitere in Radun in Weißrussland im Mai 1942 zu zeigen. Wieners Film wird in der Regel amputiert, zerlegt, neu zusammengesetzt, beschnitten, verrauscht und in Musik gekleidet, um die durch das Recycling abgenutzten und banalisierten Bilder aufzufrischen und spektakulär zu machen. Diese Manipulationen machen den Film unlesbar, er wird unverständlich und unbedeutend. (Clerc 2017: 36)¹¹

Der Geschichtswissenschaftler Jean-Benoît Clerc beschreibt hier Praktiken der Rekontextualisierungen in dokumentarischen und fiktionalen Medien, die seit den 1960er Jahren auf den Film angewendet werden und die ihn durch die zahlreichen Anpassungen unverständlich und unbedeutend haben werden lassen. Vor diesem Hintergrund erscheint es, als werde dem Film im Status eines Dokuments über seine Authentizität hinaus eine inhärente Aussagekraft abgesprochen. Das wird auch deutlich, wenn er an anderer Stelle in der wissenschaftlichen Besprechung als Beispiel für die ontologische Unterscheidung zwischen Dokumenten und Dokumentarfilmen herangezogen wird:

Yet the Wiener fragment, also referred to as ›Execution of Jews in Liepaja,‹ as a product of amateur filmmaking, contains neither narration, nor a commentary track for context. Because it is unframed, I would not describe it as a documentary. In an abstract sense, all films are framed insofar as when we view them, we do so from particular standpoints, and our horizon of understanding enframes our reception. For practical purposes, however, this film has no frame. All the elements necessary for incorporating it into a context, historical or otherwise, are missing: there is no narration, exposition, or intertitles. It should not be treated as a documentary, but rather as a document. (Prager 2015: 13)

Aus praxeologischer Perspektive ist die hier geleistete Unterscheidung des Umgangs mit einem medialen Artefakt entweder als Dokument oder als Dokumentarfilm erkenntnisreich. Während letzterer Form zugeschrieben wird, zu kontextualisieren, erzählen und damit aus sich selbst heraus eine im Zweifelsfall zwar kritisierbare, aber doch immer noch autonome Aussage zu generieren, erscheint das Dokument innerhalb der dokumentarischen Praxis als benutzbar und austauschbar. Relevant ist dabei vor allem, inwieweit die Nutzung und damit möglicherweise einhergehende ästhetische Eingriffe in das Dokument als dokumentarische Praxis legitimiert bleiben, oder ab welchem Punkt sie als manipulativ und einer dokumentarischen Ethik gegenüber grenzüberschreitend empfunden werden (Baron 2021). Das Dokument erscheint zwar für dokumentarische

11 Eigene Übersetzung. Originaltext: »Étant le seul à avoir fixé une exécution par fusillade, tous les documentaires suivants, qui évoqueront les massacres des Juifs d'Union soviétique, convoqueront ces images pour figurer qui une exécution à Minsk à la mi-août ou au début novembre 1941, qui une autre en Lituanie en 1941, qui une autre encore à Rumbula, à une dizaine de kilomètres au sud de Riga, le 30 novembre 1941, qui une autre enfin à Radun en Biélorussie en mai 1942. Le film de Wiener est généralement amputé, démonté, remonté, recadré, bruité, habillé de musique pour rafraîchir et spectaculariser des images usées et banalisées à force d'être recyclées. Ces manipulations rendent le film illisible: subissant les assauts de la visibilité à tout prix, étant à chaque fois associé à un commentaire de circonstance qui en prescrit un sens différent, il devient incompréhensible et insignifiant.«

Kontexte nutzbar, gleichzeitig ist ihm jedoch ein gewisser Grad an Unveränderbarkeit inhärent, der mit seiner Authentizitätsfunktion zusammenhängt (Wöhler 2015: 15) und damit auf die Frage zurückverweist, was es letztlich visuell zu bezeugen versucht.

Das sich hier ergebende Spannungsfeld zwischen dem Film als Dokument und seiner Nutzbarkeit durch Rahmungen im Dokumentarischen wird auch in der Gegenüberstellung einiger der konträren Rahmungen deutlich, in denen Reinhard Wieners Film auftaucht. Ich habe bereits darauf hingewiesen, dass die Bilder des Films in *The 81st Blow* mit Perspektiven Überlebender emotional kontrastiert werden, wodurch eine Ebenenverschiebung erzeugt wird: Die die Interpretation von Reinhard Wieners Film bestimmenden Interview-Epitexte können überschrieben werden, weil sie sich nicht in unmittelbarer materieller Verbindung zum Rezeptionskontext des Films befinden. Hier gewinnt also die von Genette gekennzeichnete Leitunterscheidung von Nähe und Distanz unmittelbare Relevanz. Dass Wiener die Szenen aufnahm, wird hier nicht durch seine eigene Kontextualisierung der Zufälligkeit ethisch entschärft, sondern durch das Voice-Over problematisiert, das die Perspektive der Opfer der Gewalt transportiert:

They drove us out of town towards the cemetery [sic!]. As we arrived they moved us away from the road. First, we only heard shooting, then I saw a long trench in front of me. They started moving people, in groups, towards the trench. Then came a volley of shots, and they fell into the trench. (*The 81st Blow*, 01:03:03–01:04:27)

Wieners Film wird hier durch eine zusätzlich hinzugefügte Einstellung eingeleitet, in der sich die Kamera auf einem Wagen über einen Waldweg bewegt und das Geschehen somit auch visuell aus der Perspektive der Patientia der Gewalt einleitet. Die Einstellung wird durch den Voice-Over-Kommentar »They drove us out of town towards the cemetery [sic!]« mit dem Film Wieners verbunden, der hier zum Zweck der Kontinuität umgeschnitten worden ist. Er beginnt im Kontext von *The 81st Blow* nicht mit der eigentlich ersten totalen Einstellung, die die Grube und die Szenerie zeigt, sondern mit einer Einstellung, in denen Männer vom Laster getrieben werden. Sowohl die visuelle als auch auditive Perspektive wird also Reinhard Wieners Autorität als Autor des Films entnommen und in Richtung der Perspektive der Erlebenden der Gewalt neu gerahmt.

Ebbrecht-Hartmann hat bereits skizziert, inwiefern die Rahmung und Aneignung in *The 81st Blow* auf Kernattribute des Wiener-Films, wie das Beobachten der Gewalt und die stummen, tonlosen Bilder, Bezug nehmen. Ebenfalls verdeutlicht er anhand eines weiteren Beispiels eine grundlegend andere Strategie der Rekontextualisierung der Bilder, die im Kontext der vierteiligen fiktionalen Miniserie *Holocaust* (1978) sichtbar wird (Ebbrecht-Hartmann 2016: 512f.). Reinhard Wieners Film wird hier doppelt nutzbar gemacht: Zunächst wird er in einer Szene am Ende der zweiten Folge der Serie in Form eines Reenactments dargestellt, dessen *Mise en scène* durch seine Ähnlichkeit zu Reinhard Wieners Film auf diesen referiert. Der SS-Mann und Protagonist der Serie, Erik Dorf, wird in der Szene an der Ostfront zu einer Exekutionsstelle geführt. Dort wohnt er einer Erschießung bei, die von SS-Führer Paul Blobel befehligt wird. Da Erik Dorf Reinhard Heydrich direkt unterstellt und für die Sicherstellung der Effizienz der so genannten »Endlösung« an der Ostfront verantwortlich ist, ist er über die Anwesenheit von Berichterstatter:innen und Zivilist:innen an der Exekutionsstelle verärgert. Insgesamt evoziert

die Szene eine ikonische, auf Ähnlichkeit beruhende, Verbindung (Mitchell 1994/2008: 84) zu Wieners Film, die über die ästhetische Entsprechung der Exekutionsstelle, die Anwesenheit von Zuschauer:innen und eines Soldaten mit einer Handkamera konstruiert wird. Sie wird jedoch zudem narrativiert und sensationalisiert – insbesondere durch die Darstellung der Erschießungsoffer als nackt – oder auch dadurch, dass der vor Ort filmende Soldat, symbolisch in der Position Wieners, direkt vor den Personen steht – anders als Wiener. Auch aus dem Austausch zwischen Blobel, Dorf und einem weiteren Soldaten wird die Neuinterpretation der Szene beispielsweise durch ihre Neuverortung in Russland und ihre offensichtlich absichtliche Aufzeichnung ersichtlich:

Dorf: Sergeant, are those civilians?

Sergeant: Ukrainians, Sir, they like to watch.

Dorf: And the photographer and the man taking motion pictures, who are they?

Blobel: For the battalion archives.

Dorf: And the man taking notes?

Blobel: I don't know, who is he?

Sergeant: War correspondent, Sir. An Italian. He got clearance from divisional headquarters.

Dorf: I don't like this. Any of it.

Blobel: You don't like it? What the hell do you think this is? A ballet? You are getting a Jew free Russia, aren't you?. (*Holocaust* Folge 2, 01:25:04–01:25:30)

Vor allem die Anwesenheit des filmenden Soldaten widerspricht der paratextuellen Rahmung Wieners, da das Filmen hier eine offizielle Aktivität für die Archive des Bataillons darstellt. Die Narrativierung der Szene und die hier postulierte doppelte Intentionalität dienen nicht nur dem Zweck der ›Endlösung‹, sondern darüber hinaus auch zu ihrer öffentlichen und medialen Ausstellung und Speicherung.

Diese gewinnt vor allem in Verbindung mit einer weiteren Szene aus der dritten Folge der Serie Relevanz. In dieser Szene führt Erik Dorf den von ihm zuvor beschlagnahmten Film der Exekution Reinhard Heydrich vor. Für diese Szene der Projektion des Films wird Reinhard Wieners Film genutzt (*Holocaust* Folge 3, 00:17:26–00:18:38) und als das Filmmaterial aus der vorherigen Episode positioniert; die Ebene der Darstellung verändert sich zwischen den Szenen also von einer zunächst ikonischen Bezugnahme auf Wieners Film in der zweiten Episode in eine indexikalische Referenz von Wieners Film zwischen der fiktionalen Diegese und der historischen Situation seiner Aufnahme 1941. Durch die diegetische Verbindung beider Szenen werden die Ebenen ikonischer und indexikalischer Darstellung im Kontext von *Holocaust* vermischt und sowohl die Aufnahme als auch die Gewalt als intentional gerahmt. Die Serie evoziert durch die Vermischung beider Ebenen also gleichzeitig eine indexikalische Referenz auf die historische Situation, die sie gleichzeitig jedoch zuspitzt und verfremdet. Sie leistet dies auf Grundlage einer Überschreitung der medialen Homomorphie, die für Genettes Paratextverständnis so zentral ist und überschreitet damit die durch sie evozierten und rahmenden Imperative einer dokumentarisierenden Lektüre zugunsten einer Lesart des Wiener-Films, der vor allem dem fiktionalen Narrativ von *Holocaust* dient.

Der Zusammenhang zwischen der ikonischen Artikulation der Szene aus der zweiten Folge und ihrer Überblendung mit dem Wiener-Film als indexikalischem Dokument wird durch einen Dialog zwischen Dorf und Heydrich noch einmal expliziert:

Heydrich: Dreadful quality. Who filmed it?

Dorf: Blobel said, it was for battalion archives. I had the feeling it was for their own entertainment.

Heydrich: I suppose we should keep a record.

Dorf: Do you?

Heydrich: All our work should be documented. I wouldn't share this stuff in newsreel theatres, but I'd love to rub Himmler's nose in it. Maybe get the Führer to attend a screening. (Holocaust Folge 3, 00:17:40–00:18:04)

Heydrich markiert hier einen ästhetischen Qualitätsunterschied für die Zuschauenden, indem er auf die vermeintlich schlechte Qualität des Wiener-Films hinweist. Eine solche Markierung der Unterschiede von Darstellungsebenen wird durch einen Blick auf die für den aktuellen Diskurs um die Aneignung von Archivdokumenten in medialen Zusammenhängen seminale Arbeit der Filmwissenschaftlerin Jaimie Baron deutlich. Sie stellt fest, dass die visuelle Aneignung von Archivmaterial auf eine Tendenz der Dokumentarfilmproduktion hinweist, die zwar seit den »newsreels« des frühen 20. Jahrhunderts institutionalisiert ist, in zeitgenössischen Dokumentarfilmen jedoch allgegenwärtig geworden sei: »Segments of pre-existing recordings—of which there is now a seemingly endless, accessible supply—have increasingly become the building blocks of new articulations.« (Baron 2021: 5) Diese Prozesse der Aneignung bezeichnet Baron als »misuse« und verweist damit auf die Problematik möglicher ethischer Dilemmata innerhalb solcher neuerlichen paratextuellen Rahmungen, wohingegen gängigere Begriffskategorien des »remix« oder »reuse« die Prozesse neutraler zu greifen versuchten (Baron 2021: 9).

Die Frage eines angemessenen Umgangs mit Archivmaterial als Dokument rückt damit in den Vordergrund, wobei in Bezug auf Reinhard Wieners Film zunächst die Praktiken der Narrativierung, der ikonischen Repräsentation des Films und der Verkehrung der Zufälligkeit der Aufnahme in eine doppelt intentionale Aufnahme starke Formen der Aneignung bedeuten, die die Angemessenheit eines ethischen Umgangs mit dem Dokument durchaus in Frage stellen. Ebbrecht-Hartmann bemerkt, dass die Verkehrung des Films als absichtlich im Kontext von *Holocaust* eine Rekontextualisierung des Wiener-Films etabliert, die in den Folgejahren in weiteren dokumentarischen Arbeiten aufgegriffen wird (Ebbrecht-Hartmann 2016: 522).¹²

Beispielsweise auch in den Dokumentarfilmen *Le Combattant de la paix*, *Benjamin Ferencz* (2014) und *Das Radikal Böse* (2013) wird Wieners Film der Autorität der von Wiener selbst produzierten paratextuellen Rahmung entzogen. In *Le Combattant de la paix*, *Benjamin Ferencz* wird der Film mit Archivaufnahmen des Einsatzgruppenprozesses 1959

12 Genannt werden hier *Europa unterm Hakenkreuz*. DEU 1982–1983. R: Roman Brodmann und *Die Grube*. DEU 1995. R: Karl Fruchtmann und *Das Radikal Böse*. DEU 2013. R: Stefan Ruzowitzky als Beispiele für dokumentarische Formen, die den »interpretative ›perpetrator frame« (ebd.) einnehmen.

montiert, sodass der falsche Eindruck entsteht, der Film sei im Kontext dieses Prozesses bereits als Beweismaterial eingesetzt worden (Clerc 2017: 36). Die Verbindung zwischen den Archivaufnahmen Wieners und dem Prozess wird dabei audiovisuell über eine Einstellung transportiert, die eine Mikrofilmschleife zeigt, die bei analogen Aufnahmen oft am Anfang und am Ende eines Filmes zu sehen ist und hier von Projektorgeräuschen unterlegt wird. Die Einstellung ist hier als artifizielles Element zu werten, da Wieners Film nicht mit einer Mikrofilmleinblendung beginnt, sondern in diesem Fall zur Erzeugung audiovisueller Kontinuität zwischen zwei Dokumenten eingesetzt wird, die eigentlich in keinem Zusammenhang stehen (*Le Combattant de la paix*, Benjamin Ferencz, 00:07:30–00:08:30). Im Kontext von *Das Radikal Böse* (2013) werden die Interviewparatexte Wieners durch das im Film enthaltene Voice-Over mit Erinnerungen anderer Soldaten überschrieben, die das Geschehen in Schytomyr in der Ukraine verorten (Ebbrecht-Hartmann 2016: 509). Wieners Film wird darüber hinaus mit Reenactments parallelmontiert, die Soldaten zeigen, die den Erschießungen als Zuschauer beiwohnen – der Aspekt des öffentlichen Spektakels wird demnach betont.¹³

Diese Praktiken der neuerlichen Rahmung suggerieren, dass sich die textuelle Autorität des Autors über die hier entstehenden und den Wiener-Film begleitenden Paratexte als fluides Phänomen darstellt. Mitunter wird ersichtlich, dass das hierarchische Verhältnis des Paratextes, eigentlich in den Diensten des Textes stehend, in solchem Maße transformiert wird, dass sich einige der Grundaussagen des ursprünglichen Films durch den Einfluss der Paratexte verändern. Insbesondere in Bezug auf die Frage der Intentionalität der Aufnahme, ihrer Verortung und ihrem Zeitpunkt sowie ihrem Wiederauftauchen im öffentlichen Diskurs wird der Film entrückt. Mitunter wird die Integrität, die der Wiener-Film durch seinen Status als Dokument im dokumentarischen Diskurs in Anspruch nehmen kann, verletzt, um diese divergierenden Aussagen treffen zu können.

13 Der Wiener-Film ist darüber hinaus in weitere fiktionale und dokumentarische Arbeiten eingebaut worden. Relevant wären hier: 1. *Familienkino: Mein Krieg*. DEU 1978–1979. R: Alfred Behrens/Michael Kuball. Hier wird Wieners Film in seiner Chronologie unverändert verwendet, die Audiospur unterlegt durch ein Voice-Over von Kuballs Interview mit Reinhard Wiener aus dem Jahr 1980. Bemerkenswert ist hier der Anschluss an den Familien- bzw. Amateurfilmdiskurs. 2. *Der Unbekannte Soldat*. DEU 2006. R: Michael Verhoeven. Filmthema sind eigentlich die Wehrmachtsausstellungen des Hamburger Instituts für Sozialforschung 1995–1999 sowie 2001–2004. Hier wird direkt das Material aus *Familienkino* benutzt, die Abfolge der Einstellungen ist sehr ähnlich, aber das Timing ist anders: 01:12:03: Szene beginnt, Texteinblendung: »Originalaufnahme und Tonkommentar des Marine-Soldaten Reinhard Wiener«, Voice-Over von Wiener aus *Familienkino*. Die Abfolge der Einstellungen ist *Familienkino* ähnlich. 3. *Holokaust: Menschenjagd*. DEU 2000. R: Philip Remy. Hier wird die Szene durch den Einsatz von Interviewsequenzen mit Hinterbliebenen emotionalisiert; der Wiener-Film ist mit Geigenmusik unterlegt, wobei ein anderer deutscher Soldat namens Karl-Heinz Mangelsen ebenfalls zu den Geschehnissen spricht; es scheint, als hätte er den Film aufgenommen. Die Interviewsequenz mit Mangelsen ist ebenfalls stark emotionalisiert, am Ende weint der Soldat und wirkt geläutert, die Emotionalisierung schwenkt weg von den Opfern der Gewalt hin zum Soldaten. 4. *Gengis Cohn*. GBR 1993. R: Elijah Moshinsky. 5. *Die Grube*. DEU 1995. R: Karl Fruchtmann. 6. *Hitler's Hidden Holocaust*. USA 2008. R: Peter Hankoff (Clark 2015: 156f.). 7. *Shoah Par Balles*. FRA 2008. R: Romain Icard. 8. *Die Suche nach Hitlers Volk*. DEU 2015. R: Peter Hartl/Christian Frey.

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 Bewegtbilddokument¹⁴ 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/Drefsen/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 objektiverer Kultur.« (Bering 2001: 330; Herv. i. Orig.) Mit diesem Sprung über die »floating gap« gehen Medialisierungsprozesse 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 Lagerbefreiungsfilmern 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.¹⁵

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 Differenzkategorie¹⁶ 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).

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 Resonanz 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 Archivadokument 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 Archivadokumente 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 fortschreibt. 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 Aufsichtrecht 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)¹⁷, 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 Wochenschauen 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/Schönekeäs 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 Bubbliès den Verlag Bubbliès und Höffkes – die Zusammenarbeit im Verlag wurde zwar bereits 1986 aufgelöst (Gress/Jaschke/Schönekeäs 1990: 325), Höffkes war jedoch von 1984 bis 1987 in der von Bubbliès 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 Bubbliès 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 Sammel­tätigkeit 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)¹⁸, die historische Dokumentarfilmproduktionen der Polar Film + Medien GmbH mit Material beliefert (Hoppe 2021: 312).

1999 konnten Höffkes Kontakte mit dem britischen Geschichtsrevisionisten und Shohah-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 Ahmadinedschad empfangen wurde. Die Reise, die in Karl Höffkes Pressemappe lediglich als Drehreise bezeichnet wird, ist unter anderem vor dem Hintergrund Ahmadineschads 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 Wisnewski, der Antizionist Elias Davidsson, der Geschichtsrevisionshistoriker Karl Höffkes und Jürgen Elsässer, der früher beim Kommunistischen Bund (KB) war und inzwischen Positionen aus dem rechtsextremistischen Spektrum vertritt. (Faessler 2014: 92)¹⁹

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 unbekanntem 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.²⁰ 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 Deutungshoheit 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 Süddeutschland²¹ 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 Blogbeitrag 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)²², die durch den Moment seines Erwerbs durch das AKH einsetzt, obwohl sich der Film bereits zuvor im Bundesarchiv befand und damit archivarisch 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 Archivadokument 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«²³ 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 solch 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 solch 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 possibilites« 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 Voraussetzung 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 Archivadokumente monopolisieren und damit nicht nur Zugangs- und Verwendungsmöglichkeiten zu und von Archivadokumenten verändern, sondern sie insbesondere in diesem Fall auch politischen Aneignungsprozessen unterziehen. Das von Genette postulierte hierarchische Verhältnis von Text und Paratext erscheint damit an diesem Punkt der kulturanalytischen Beschäftigung mit dem Wiener-Film verkehrt zu sein, weil ich durch die vorangegangenen Beobachtungen zeigen konnte, inwiefern der Film nun in den Dienst nachträglich produzierter Paratexte gestellt worden ist. Darin liegt nicht zuletzt aufgrund seiner 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.

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

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

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

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

Reflexion: Anschlusskommunikation und Empfindungen

Allen im vorliegenden Korpus dieses Projekts versammelten Medienartefakten ist aus Sicht öffentlicher Diskurse ein Moment des Vordringens in mediale Öffentlichkeiten gemein, in denen sie jeweils die geltenden Regeln des Zeigbaren verletzen. Ein skandalträchtiger Stummfilm, ein geheimer Amateurfilm, eine entgleiste Live-Fernsehaufnahme und ein Livestreaming, in dem Gewaltanwendung in einer Ästhetik fiktionaler Gewalt transportiert wird: Sie alle vereint ihre Natur als Störungsmoment gegenüber öffentlichen Diskursen, wodurch sich zeigt, dass produktions- und distributionstechnische Entwicklungen auch immer wieder bedingen, dass die von ihnen bereit gestellten Möglichkeiten ausgeschöpft werden, auch wenn die Ausschöpfung dieser Möglichkeiten dabei die Grenzen dessen verletzt, was gesellschaftlich jeweils als moralisch vertretbar erachtet wird.

Die Feststellung einer Grenzverletzung zieht dabei Reaktionen nach sich. Im Kontext von Gewaltanwendungen wie diesen ereignen sich Eingriffe von Rechts- und Moralinstanzen, die in einem ersten Schritt darauf abzielen, die moralische und juristische Grenzverletzung der Tötung anderer zu sanktionieren. Dabei erfolgt ebenfalls eine Verquickung mit Rechts-, Moral- und Sittlichkeitsdiskursen, die das Vordringen der Bilder der Gewalt in mediale Öffentlichkeiten zu regulieren und sanktionieren versuchen. Gleichzeitig, und damit sei das Thema des folgenden Kapitels angesprochen, macht eine Beobachtung aller im Korpus versammelter Bilder klar, dass diese Regulations- und Sanktionierungsversuche nur teilweise anhand ihrer eigenen Maßstäbe erfolgreich greifen. Allen Medienartefakten ist gemein, dass sie weiterhin entweder in medialen Öffentlichkeiten kursieren oder über sie zumindest weiterhin auf verschiedensten Ebenen kommuniziert wird. Die öffentlich aufgeworfene Verletzung von Normen spiegelt in diesem Sinne mehr auf ihre eigenen Leerstellen zurück, als eine bleibende Wirkung auf die Zirkulation der Bilder auszuüben. Das positioniert die Bilder in einem paradoxen Schwebestadium. Während sie zum Zeitpunkt ihres Auftauchens einerseits jeweils geltende Regeln des Zeigbaren verletzen und deutliche Bemühungen beobachtbar sind, sie aus der Öffentlichkeit zu tilgen, verbleiben sie trotzdem in Form zahlreicher Rückanschlüsse in öffentlichen Diskursen. Um mich dieser Aporie zu nähern, werde ich den Begriff der Anschlusskommunikation in Anlehnung an Niklas Luhmann aufwerfen.

Ich nutze den Begriff als ein dezidiert der Systemtheorie entnommenes Konzept, das in erster Linie als Erklärungsmuster dafür dienen kann, warum öffentliche Kommunikation über die hier relevanten Fallbeispiele im Sinne Luhmanns autopoietisch weitergeht – sich also stets selbst fortsetzt – und dabei die Einflussnahme von beispielsweise Moraldiskursen¹ als spezifisches Kommunikationsmuster der Massenmedien erklären (Luhmann 1995/2017: 97). Bedingt wird diese sich selbst fortsetzende Natur öffentlicher Kommunikation dadurch, dass sie über die Evokation von Emotionen und Affekten operiert, wie ich im Folgenden aufzeigen werde, indem ich das aus der Systemtheorie entnommene begriffliche Verständnis von Anschlusskommunikation um die Ebene der Empfindung erweitere.

Einschränkend muss ich bemerken, dass zwischen der Systemtheorie und den von mir weiterhin gewählten theoretischen Zugängen Unterschiede und Unvereinbarkeiten bestehen, die bemerkt und in ein produktives Verhältnis gebracht werden müssen. Bekannterweise bietet die Luhmann'sche Systemtheorie keine Sichtweise, die beispielsweise die Körperlichkeit, Intentionalität und Empfindungen von Subjekten sowie ihre Handlungen in Form spezifischer Praktiken beleuchtet.² Ich will mit dem Begriff der Anschlusskommunikation deshalb für den Kontext dieses Kapitels eine spezifische Beobachtungsebene einnehmen, um die hier thematisierten Aufnahmen intentionaler Tötung aus einer Perspektive zu besprechen, die einer Betrachtung des Phänomens anhand eines Öffentlichkeitsbegriffs nahekommt. Eine Perspektiverweiterung auf das Phänomen als medialisierten gesellschaftlichen Prozess drängt sich im Kontext dieses Projektes immer wieder auf. Die Betrachtung dessen über einen spezifischen Öffentlichkeitsbegriff aufgrund der Gleichzeitigkeit der disparaten diskurshistorischen, räumlichen und medialen Gemengelage der Artefakte und eines stets sehr spezifischen und unterschiedlichen Bezugs auf Medialität erscheint jedoch unzureichend, um eine gleichzeitig spezifisch treffende und insgesamt übergeordnete Gesamtaussage zu ermöglichen. Wenn im Kontext dieser Thesen also von Öffentlichkeit oder medialer Öffentlichkeit die Rede ist, soll es dabei um die Betrachtung einzelner Funktionssysteme oder des Zusammenspiels mehrerer Funktionssysteme³ im Sinne der Systemtheorie gehen. Ins-

-
- 1 Ich greife bei der Nutzung der Begriffe Moral und Ethik nicht auf eine bestimmte philosophische Position zur Begründung der Kritik zurück, sondern nutze die Begriffe nach Luhmann in Bezug auf ihre spezifischen Funktionsstellen in sozialen Systemen. Luhmann betont insbesondere den normativen und wandelbaren Charakter von Moral und Ethik, wobei er Ethik als Reflexionstheorie der Moral begreift, während Moral als Sonderform der Kommunikation menschlicher Achtung oder Missachtung begriffen wird. Moral funktioniert dabei inklusiv, ihre Verbindlichkeiten schließen auch das Selbst mit ein. Exkludierend wirken kann sie mit Luhmann nicht, »[d]ie Aufgabe der Exklusion wurde dann in Gefängnissen, Irrenanstalten und Arbeitshäusern vollzogen. Luhmann schließt sich hier den bekannten Analysen Michel Foucaults an« (Reese-Schäfer 1999: 107). Siehe außerdem Luhmann 1988; Luhmann 1990; Luhmann 1993a.
 - 2 Dazu muss man einschränkend bemerken, dass Niklas Luhmann sich mit Empfindungen beschäftigt, jedoch nicht in Bezug auf soziale Systeme wie das der Massenmedien. Körperlichkeit spielt für ihn beispielsweise keine Rolle, er hat jedoch mit wiederholt mit Humberto R. Maturana und Francisco J. Varela korrespondiert, die sich unter anderem mit Körpern als Systemen und Epistemen als biologischem Phänomen befassen (Luhmann et al. 2003; Simon 1997).
 - 3 Luhmann bietet dafür die Begriffe der strukturellen Kopplung und Interpenetration an, jedoch werde ich im späteren Verlauf des Kapitels argumentieren, dass die Leitunterscheidungen der Ge-

besondere in den Blick geraten dabei die sozialen Systeme (Baraldi/Corsi/Esposito 1997: 176ff.)⁴, in denen das Soziale sich nicht durch Menschen und Handlungen speist, sondern durch Kommunikation (Luhmann 1984/1991: 193). Von besonderer Relevanz für die folgende Analyse sind die Funktionssysteme Massenmedien, Moral und Recht, wobei die Luhmann'sche Systemtheorie sicherlich zurecht dafür kritisiert worden ist, die Funktionssysteme als strukturell gleichgestellt zu betrachten, obwohl eine kritische Analyse aktueller gesellschaftlicher Verhältnisse sicherlich die übergeordnete Rolle des Wirtschaftssystems und ihren Einfluss auf andere Funktionssysteme berücksichtigen müsste (Fischer-Lescano 2013: 19).⁵

Die Beobachtung sozialer Funktionssysteme, insbesondere hier der Massenmedien, befähigt zur Beobachtung der Zirkulation von Bildern, die Tötungen darstellen, im sozialen und medialen Miteinander. Der Begriff der Anschlusskommunikation ermöglicht es mir dabei, soziale Kommunikation zu betrachten und mich deshalb für die Dauer dieses Kapitels vom Subjektbegriff sowie Fragen nach Körperlichkeit und Praktiken zu entfernen. Trotzdem, und deshalb soll hier auch explizit markiert sein, dass ich die Systemtheorie und ihre Begrifflichkeiten nur in diesem begrenzten Sinne für anschlussfähig halte, erscheint mir eine Erweiterung des Konzeptes der Anschlusskommunikation in Richtung eines Einbezugs von Empfindungen als elementare Treiber von massenmedialer Kommunikation dabei als unverzichtbar. Damit sei die zentrale These dieses Kapitels adressiert: Es sind Empfindungen emotionaler und affektiver Natur, die jeweils eigenständig und teils gleichzeitig die kontingente Natur der Kommunikation befeuern und einzugehen versuchen, damit versichernd und verunsichernd in Bezug auf die von ihnen transportierten Inhalte wirken, letztlich jedoch in jedem Fall dafür sorgen, dass fortlaufend weiter kommuniziert wird. In diesem Sinne haben bereits zahlreiche Theoretiker:innen auf Emotion und Affekt als weitestgehend blinden Fleck der Luhmann'schen Systemtheorie hingewiesen (Ciompi 2002; Simon 2004; Baecker 2013). Im Folgenden soll deshalb zunächst eine Rekonstruktion des Luhmann'schen Konzeptes der Anschlusskommunikation erfolgen, die anschließend um die der massenmedialen Kommunikation immanente Ebene der Empfindungen erweitert werden soll.

sellschaft in Systeme unter den Bedingungen des Postdigitalen nicht mehr im gleichen Maße greifen. Zur strukturellen Kopplung und Interpenetration siehe z.B. Reese-Schäfer 1999: 66f.

- 4 Der Begriff des sozialen Systems wird hier prägnant beschrieben: »Ein soziales System ist ein autopoietisches, selbstreferenzielles System, das sich in Differenz zu seiner Umwelt konstituiert. Es ist ein sinnkonstituierendes System. Seine Operationen und Letztelemente sind Kommunikationen. Es gibt nicht nur ein soziales System, sondern mehrere. Die sozialen Systeme entstehen durch Selbstkatalyse aus dem Problem der doppelten Kontingenz, das durch Kommunikationen verarbeitet wird.« (176)
- 5 Das ist in Anwendung auf das hier verhandelte Phänomen sicherlich auch der Fall, würde jedoch den Rahmen dieser Analyse übersteigen. Angespielt werden soll damit darauf, dass Fragen der Intersektionalität im Kontext des gesamten Projekts implizit mitlaufen. Explizit wird das auf grundlegendster Ebene an der strukturellen Kopplung und Interpenetration von Massenmedien und Ökonomie und daraus resultierenden Implikationen für die Regulierung der Repräsentation spezifischer gesellschaftlicher Gruppen.

Anschlusskommunikation

Den Begriff der Anschlusskommunikation als Beschreibungskategorie für Aufnahmen intentionaler Tötung aufzuwerfen, mag zunächst starke Ähnlichkeiten zum Paratextbegriff des vorangegangenen Kapitels aufweisen. Beide Begriffe nehmen jedoch unterschiedliche Perspektiven in den Blick: Während ich durch die Hinzunahme des Paratextbegriffs erarbeitet habe, dass die Deutung der Aufnahmen nicht allein durch eine ästhetische Untersuchung ihrer Bilder erfolgen kann, sondern ihre Interpretation und Verortung vielmehr hochgradig durch die weitere Produktion paratextueller Informationen beeinflusst ist, soll der Begriff der Anschlusskommunikation zu dreierlei weiteren Beobachtungen befähigen:

Zunächst wirft der Begriff der Anschlusskommunikation mit Niklas Luhmann eine grundlegende Gemeinsamkeit mit den übergeordneten theoretischen Überlegungen dieses Projekts auf. Luhmann geht es in seinem Kommunikationsbegriff darum, dass nicht die Produktion von Gegenständen ihre Erscheinungsweise in der Welt definiert, sondern ihre Rezeption. Gegenstände konstituieren sich in diesem Verständnis immer nachträglich in dem Moment, in dem sie kommunikativ als solche verstanden werden (Luhmann 1997a: 259), wobei eine Auseinandersetzung mit den Inhalten der Kommunikation zugunsten der zunächst zu treffenden Leitunterscheidung, ob es sich um Kommunikation handelt oder nicht, hintenangestellt wird. Entscheidend ist, dass Kommunikation als Kommunikation verstanden wird.

Zweitens ermöglicht eine Einordnung der Medienartefakte dieses Projekts anhand von Anschlusskommunikation die These, dass Aufnahmen intentionaler Tötung und ihre Paratexte sich nicht vornehmlich oder ausschließlich in semi-öffentlichen und/oder kriminalisierten Sphären wie beispielsweise dem Darknet verbreiten, sondern vielmehr innerhalb öffentlicher und populärkultureller Diskurse in Form von Anschlusskommunikation (wieder-)auftauchen. Der Begriff verdeutlicht in diesem Sinne ein Kommunizieren von medialen Umgebungen *über* andere mediale Umgebungen.

Drittens kann durch die Beobachtung von Anschlusskommunikation ergründet werden, inwieweit und vor allem wie diese Aufnahmen Anschlüsse an öffentliche Diskurse generieren, wo sie sich zeitweise verorten lassen und wie kollektive Bewältigungs- und Verhaltensstrategien in Bezug auf sie aussehen. Das Kommunikationsverständnis Luhmanns als konstitutiv für soziale Systeme und *immer fortlaufend* erscheint mir dabei geeignet, um die darin enthaltene Aporie der Verletzung von Normen im Gegensatz zur ständigen Fortschreibung der Existenz eben dieser Verletzungen im öffentlichen Raum zu beschreiben, oder wie Luhmann schreibt: »Kommunikation ist autopoietisch stabil genug, um sich durchzusetzen, was immer nun passiert, ob sich ein Börsencrash ereignet, ein Krieg oder was immer.« (Luhmann/Baecker 2004: 278)

Eine Zuwendung zu den Begriffen der Systemtheorie ist deshalb auch eine Konsequenz daraus, dass der Begriff Anschlusskommunikation in den Kommunikationswissenschaften »angesichts sich wandelnder medialer Rahmenbedingungen [...] kaum konzeptionell ausgearbeitet ist« (Weber/Ziegele 2013: 242) und sich zudem in den vorherrschenden Definitionen vornehmlich auf schriftliche und verbale »Schnittmenge[n] aus interpersonaler und Massenkommunikation« (Sommer 2010: 26) konzentriert wird, die Kommunikation unter der Maßgabe von Konsensbildung zu fassen versuchen; somit al-

so die hier relevanten Medienartefakte zunächst kategorial als Störung verstünden. In Abgrenzung dazu betrachtet die Systemtheorie Kommunikation als konstitutiv für soziale Systeme, was Kommunikation nicht nur *über* sondern auch *durch* Massenmedien miteinschließt, so lange sie rezipiert werden. Dabei ist zunächst nicht relevant, ob es sich dabei um kommunikativ konsensbildende Medienangebote handelt, was insofern eine Beobachtung von Anschlusskommunikation über Bilder absichtsvoller Tötungen erlaubt, die sie als funktional integrierten Teilbereich von Anschlusskommunikation verstehen und somit erlauben, das Phänomen in seiner Funktionalität zu beschreiben. Massenmedien in diesem Sinne als (mit-)kommunizierend zu verstehen, bedeutet auch, dass massenmediale Erzeugnisse wie Filme im Kontext der Anschlusskommunikation⁶ einbezogen werden können.

Kommunikation besteht im Verständnis der Systemtheorie aus einer Synthese dreier Selektionen (Luhmann 1984/1991: 196). Die Selektion der Mitteilung, also der Entscheidung, dass Information mitgeteilt wird; der Selektion von Information, also der Unterscheidung dessen, »was gesagt wurde, und dem, was dadurch ausgeschlossen bleibt« (Baraldi/Corsi/Esposito 1997: 89f.); und die Selektion des Verstehens, die nicht im inhaltlichen Nachvollziehen der Mitteilung besteht, sondern in der Anerkennung, dass es sich bei der Mitteilung um eine Information handelt (Luhmann 1984/1991: 195ff.; Luhmann 1997a: 83). Dabei wird dem Verstehen, also der Entscheidung, ob etwas als Mitteilung gewertet wird, die höchste Bedeutung beigemessen, denn erst dann kommt Kommunikation im systemtheoretischen Verständnis zustande (Luhmann 1997a: 259; Luhmann 1995: 115). Kurz gesagt: Die Emergenz des bezeichneten Objekts wird dadurch hervorgebracht, dass darüber gesprochen wird und dass anerkannt wird, dass das Objekt etwas zu Besprechendes konstituiert. Verstehen im Kontext systemtheoretischer Kommunikation bedeutet zunächst also lediglich das Verstehen einer Differenz von Mitteilung und Information (Luhmann 1997a: 97), das jedoch immer auch zu Unsicherheit darüber führt, welche anderen Optionen in der Selektion von Information und Mitteilung nicht gewählt worden sind, aber hätten gewählt werden können.

Die Selektion wird dabei durch einen unausweichlichen und nicht negierbaren Sinn begrenzt (Luhmann 1984/1991: 105), der einen »Selektionszwang« (Luhmann/Baecker 2004: 236) ausübt. Sinn erzwingt eine Entscheidung für eine mögliche Kommunikationsoption: »Geht man vom Sinnbegriff aus, ist als erstes klar, daß Kommunikation immer ein selektives Geschehen ist. Sinn läßt keine andere Wahl als zu wählen. Kommunikation greift aus dem je aktuellen Verweisungshorizont, den sie selbst erst konstituiert, *etwas* heraus und läßt *anderes* beiseite.« (Luhmann 1984/1991: 194; Herv. i. Orig.) Bestimmte Sinnentwürfe können dabei zwar abgelehnt werden, zu einer Auslagerung

6 Luhmann begreift die Unterbindung von Interaktion zwischen Sender:innen und Empfänger:innen als konstitutiv für die Massenmedien, was das Internet ausschließen würde. Dirk Baecker hat dazu in *4.0 oder Die Lücke die der Rechner lässt* argumentiert, dass sich in die Soft- und Hardware digitaler Medien einerseits formative Kräfte einschreiben, die eine Lücke zwischen Sender:innen und Empfänger:innen entstehen lassen, diese Lücke andererseits dasjenige sei, was sozial verhandelt werde. Insbesondere im Hinblick auf die Frage nach paratextuellen Informationen und der Stimulation von Anschlusskommunikation erscheint diese Erweiterung als anschlussfähig, weshalb im Folgenden bei der Rede von Massenmedien das Internet immer auch mitgemeint ist (Luhmann 1995/2017; Baecker 2018).

scheinbar ›sinnloser‹ Operationen kann es aber nicht kommen; auch die Negation von Sinn bleibt als potenzielle Kommunikation im System enthalten (Stäheli 2000: 69). Es bleibt deshalb erforderlich, sich im Moment ihrer Aktualisierung auch zu vermeintlich sinnlosen Operationen zu verhalten, da auch der Widerspruch gegenüber einem bestimmten Sinnentwurf immer in einem referenziellen Verhältnis zum Sinn verbleibt (Luhmann 1984/1991: 494; Luhmann 1993b: 35).

Die Möglichkeit des Widerspruchs gegenüber bestimmtem Sinnentwürfen ist dabei jedoch noch nicht in den bislang beschriebenen Selektionen und damit insgesamt im systemtheoretischen Kommunikationsbegriff enthalten, da keine der drei Selektionen auf das inhaltliche Verstehen der Mitteilung abzielt. Dadurch grenzt sich dieser Kommunikationsbegriff von einem klassischen kommunikationstheoretischen Verständnis ab, in dem Kommunikation in der Regel auf Konsensbildung abzielt. Ablehnung oder Annahme von Kommunikationsinhalten erfolgt im systemtheoretischen Verständnis erst im Kontext der Anschlusskommunikation, die durch die differenzbildenden Selektionen der Kommunikation angeregt werden soll (Luhmann 1997a: 229; Luhmann 1984/1991: 204). Die fortlaufende Anregung von Anschlusskommunikation ist also der Marker erfolgreicher Kommunikation im systemtheoretischen Verständnis, wobei Inhalte der Kommunikation, ihre Zielsetzungen hinsichtlich Konsens- oder Dissensbildung erst im Rahmen der Anschlusskommunikation überhaupt betrachtbar werden. Kontingenz und Selektion besitzen sowohl für das Zustandekommen von Kommunikation als auch für die Generierung von Anschlusskommunikation grundlegende Qualität, da alle Selektionsebenen die Wahl zwischen verschiedenen jeweils anderen Möglichkeiten enthalten, sodass Kommunikation immer auch anders ausfallen könnte und dementsprechend kontingent ist. Luhmann selbst begreift den Kontingenzbegriff weitgehend wertfrei, verweist jedoch »auf die Möglichkeit des Verfehlens der günstigsten Formung« (Luhmann 1984/1991: 47) der jeweiligen Kommunikationsangebote sowie auf daraus möglicherweise resultierende enttäuschte Kommunikationserwartungen.

In Übertragung auf den hier relevanten Kontext wird deutlich, dass die von Luhmann zunächst weitestgehend wertfrei konfigurierte Kontingenz von Einhegungsversuchen der durch sie erzeugten Risiken und Unsicherheiten begleitet wird. Bilder, die die Tötung anderer darstellen, werden nicht nur als Kommunikation wahrnehmbar, die anders hätte ausfallen können – in sie schreibt sich im öffentlichen Kommunizieren auch der moralische Imperativ ein, dass sie auch anders hätte ausfallen *sollen*. Damit wird sehr unmittelbar dasjenige problematisiert, was die Massenmedien als Ort dieser Kommunikation als ihre systemspezifische Leitunterscheidung einziehen. Die für die Massenmedien relevante Differenz ist Information/Nicht-Information (Luhmann 1995/2017: 28), die Massenmedien funktionieren also aus Sicht der Systemtheorie nicht in erster Linie nach der Maßgabe von Moral- und Sittlichkeitsdiskursen, sondern stehen anhand ihrer Leitunterscheidung von Information und Nicht-Information unter dem Zwang, immer wieder neue Informationen zu produzieren, denn

[d]ie wohl wichtigste Besonderheit des Codes Information/Nichtinformation liegt in dessen Verhältnis zur Zeit. Informationen lassen sich nicht wiederholen; sie werden, sobald sie Ereignis werden, zur Nichtinformation. Eine Nachricht, die ein zweites Mal gebracht wird, behält zwar ihren Sinn, verliert aber ihren Informationswert. Wenn In-

formation als Codewert benutzt wird, heißt dies also, daß die Operationen des Systems ständig und zwangsläufig Information in Nichtinformation verwandeln. Das Kreuzen der Grenze vom Wert zum Gegenwert geschieht automatisch mit der bloßen Autopoiesis des Systems. Das System führt ständig den eigenen Output, nämlich Bekanntheit von Sachverhalten, in das System wieder ein, und zwar auf der Negativseite des Codes, als Nichtinformation; und es zwingt sich dadurch selbst, ständig für neue Information zu sorgen. Mit anderen Worten: Das System veraltet sich selber. (Luhmann 1995/2017: 31f.)

Diese Notwendigkeit der Produktion von Information, gepaart mit der für das System Massenmedien »bekannten Vorliebe für Neues und Abweichendes« (Berghaus 2005: 196) führt laut Luhmann zur Ausbildung so genannter Selektoren, die erfolgreiche Kommunikation beispielsweise in Bezug auf Nachrichten ausmachen. Zu den Selektoren gehört dabei unter anderem, dass Normverstöße als attraktiv gelten (Luhmann 1995/2017: 44). Mit Blick auf die Frage von Normverstößen als Selektoren für funktionierende Nachrichten innerhalb der Massenmedien ergänzt Luhmann dann deren Beziehung zu moralischer Kommunikation:

Normverstöße werden vor allem dann zur Berichterstattung ausgewählt, wenn ihnen moralische Bewertungen beigemischt werden können; wenn sie also einen Anlaß zur Achtung oder Mißachtung von Personen bieten können. Insofern haben die Massenmedien eine wichtige Funktion in der Erhaltung und Reproduktion von Moral. Dies darf allerdings nicht so verstanden werden, als ob sie in der Lage wären, ethische Grundsätze zu fixieren oder auch nur den Moralpegel der Gesellschaft in Richtung auf gutes Handeln anzuheben. Dazu ist in der modernen Gesellschaft keine Instanz imstande – weder der Papst noch ein Konzil, weder der Bundestag noch der Spiegel. Man kann nur an den ertappten Missetätern vorführen, daß solche Kriterien benötigt werden. Reproduziert wird nur der Code der Moral, also der Unterschied von gutem und schlechtem bzw. bösem Handeln. Für die Festlegung von Kriterien ist letztlich das Rechtssystem zuständig. Die Massenmedien leisten nur eine laufende Selbstirritation der Gesellschaft, eine Reproduktion moralischer Sensibilität auf individueller wie auf kommunikativer Ebene. Das führt jedoch zu einer Art »disembedding« der Moral, zu einem moralisierenden Reden, das durch keine kontrollierbaren Verpflichtungen gedeckt ist. Die Vorstellung von Moral und ihre laufende Renovierung geschieht an Hand von hinreichend spektakulären Fällen – im Vorführen von Schurken, von Opfern und von Helden, die Unverlangbares geleistet haben. Der Empfänger wird sich selbst typisch keiner dieser Gruppen zurechnen. Er bleibt – Beobachter. (Luhmann 1995/2017: 46f.)

Es ist deshalb nicht überraschend, dass im Rahmen des hier besprochenen Phänomenbereichs immer wieder beobachtbar wird, dass der nachträgliche kollektive Umgang mit den ihn konstituierenden Medienartefakten von Versuchen der Ausgrenzung, Verurteilung, Erklärung, Fiktionalisierung und Narrativierung gekennzeichnet ist, um diese Risiken der Kontingenz der Kommunikation einzuhegen – damit gleichzeitig aber auch einen unendlichen Kommunikationskreislauf weiter bedingt wird. Dies bestätigt im Sinne

Luhmanns Kommunikation als Autopoiesis.⁷ Anschlusskommunikation wird dabei jedoch nicht im Sinne der Leitunterscheidung gut und böse im Rahmen von Moraldiskursen bewertbar. Stattdessen wird sie durch die Betrachtung der Kommunikationsinhalte und der möglichen Verletzung bestimmter Moralvorstellungen überhaupt erst produziert und beobachtbar. Die Massenmedien spielen laut Luhmann in diesem Prozess eine integrale Rolle:

Tatsächlich beruht jedoch die Stabilität (=Reproduktionsfähigkeit) der Gesellschaft in erster Linie auf der Erzeugung von *Objekten*, die in der weiteren Kommunikation vorausgesetzt werden können. Es wäre viel zu riskant, sich primär auf Verträge oder auf normativ einforderbare Konsense zu stützen. Objekte ergeben sich aus dem rekursiven Fungieren der Kommunikation *ohne Verbot des Gegenteils*. (Luhmann 1995/2017: 121; Herv. i. Orig.)

Da Massenmedien solche Objekte erzeugen, fungieren sie in diesem Verständnis als Antrieber von Kommunikation; Kommunikation wird dabei im systemtheoretischen Verständnis zu einem unendlichen Kreislauf (Luhmann 1997a: 141). Insbesondere in dem Moment der Erzeugung solcher Objekte generieren Massenmedien Anschlusskommunikation, die sich aufgrund der Kontingenz aller vorangegangenen Selektionen immer der Frage ihrer Aufrichtigkeit ausgesetzt sieht (Luhmann 1984/1991: 207), was sicherlich ein Erklärungsmuster für die im zweiten Kapitel dargestellte Rolle von Authentizität als ästhetischer Beschreibungskategorie darstellt. Gleichzeitig dient die Beobachtung dieser Dynamik als Anfangspunkt für eine Analyse der Verortung von Aufnahmen intentionaler Tötung in öffentlichen Diskursen sowie der Anschlüsse, die sie generieren, da sie in diesem Sinne als Kommunikationsakte verstanden werden können, die Anschlusskommunikation stimulieren.

An diesem Punkt wird jedoch, so lautet meine These, eine Ausblendung der für die Kommunikation relevanten Ebenen von Affekten und Emotionen evident, die ich unter dem Begriff der Empfindungen fasse. Bevor ich den Begriff der Empfindung im Folgenden entfalte, ist die Erwähnung einer zentralen Leitunterscheidung zweier sich aus dem Material ergebender Analyseeinheiten wichtig. Aus der Lektüre Luhmanns vor dem Hintergrund der Materiallage ist zwischen der empfindsamen Reaktion, die in der Regel in der Rezeption und Anschlusskommunikation in Bezug auf die hier relevanten Medienereignisse verortet werden kann, und der normativen Sanktion zu unterscheiden. Die normative Sanktion bezeichnet dabei Formen und Praktiken der

7 Vielfach wurde bereits auf solche Risiken und die Unsicherheitsdimension solcher Kommunikation und die daraus resultierenden Versuche, diese Kommunikationsdimensionen einzuhegen, hingewiesen (Pethes 2004). Auch die theologische Tradition, derer der Kontingenzbegriff entspringt, spielt hier eine Rolle (Luhmann/Baecker 2004: 317f.). In Übertragung auf die Fallbeispiele des Projekts sind die im Snuff-Diskurs beobachtbaren Fiktionalisierungsstrategien sicherlich als Strategien des Kontingenzmanagements identifizierbar; Robert Dörre hat überzeugend darauf hingewiesen, wie die Diskursfigur von »Bildern als Waffen« in ähnlicher Weise die Kontingenz von Hinrichtungsvideos des »Islamischen Staates« einzuhegen versucht, dabei aber in problematischer Weise die Aufmerksamkeit weg von den Erlebenden der Gewalt hin zu einer Fokussierung auf eine Verletzung auf Ebene der Empfindungen der Rezipierenden verschiebt (Dörre 2023).

Regulation von Sichtbarkeiten der Bilder. Gemein ist beiden Ebenen, dass sie Empfindungen enthalten, deren Fluchtpunkt der Kontingenzbegriff darstellt; beide weisen sich also durch Kommunikationsformen aus, die Kontingenz einzuhegen versuchen. Zurecht könnte man einschränkend bemerken, dass die normative Sanktion gar eine Gegenfolie zur Kontingenzidee darstelle, dass sie genau darauf ausgelegt sei, keinerlei Ambiguität oder alternative Kommunikationsoptionen als Reaktion auf die Grenzverletzung zuzulassen. Das mag mit Blick auf die normativen Sanktionen gegenüber den Beispielen zum Zeitpunkt ihres ersten Vordringens in öffentliche Diskurse tendenziell stimmen, jedoch zeigt sich, dass Strategien der Sanktion in Bezug auf die vorliegenden Fallbeispiele meist nicht nachhaltig oder durchsetzungsfähig sind. Zuletzt konnte ich an beiden Fallbeispielen der vorangegangenen Kapitel aufzeigen, dass *Løvejagten* (1907) heute aufgrund seines filmgeschichtlichen Mehrwerts im dänischen Filmmuseum präserviert wird und der Wiener-Film ebenfalls zahlreiche legitimierende Rückanschlüsse an öffentliche Diskurse verzeichnet. Anhand des folgenden Fallbeispiels wird zu erarbeiten sein, dass solche Rückanschlüsse und folgende Anschlusskommunikation sogar dann noch erfolgen, wenn die normative Sanktion des Verschlusses im Archiv greift. Bedenkt man in dieser Gemengelage auch die Frage nach der empfindsamen Reaktion, wird deutlich, dass die normative Sanktion nie frei von Kontingenz sein kann. Während sie idealtypisch dazu dienen soll, Kontingenz einzudämmen, das grenzverletzende mediale Ereignis einzuhegen und die moralischen Spielregeln öffentlicher Kommunikation abzusichern, wirken die in ihr und in der empfindsamen Reaktion enthaltenen Empfindungen immer gleichsam versichernd *und* verunsichernd. Diese Dynamik wird anhand des aktuellen Fallbeispiels im weiteren Verlauf noch weiter zu erläutern sein – zunächst gilt es jedoch, den Begriff der Empfindung in die Argumentation einzuführen.

Empfindung

Meine Entscheidung, den Begriff der Empfindung mit dem der Luhmann'schen Anschlusskommunikation zusammen zu denken, entspringt unter anderem dem Umstand, dass ich mich als Forschende von der Aporie der Verletzung von Darstellungsnormen und dem trotzdem zu beschreibenden Verbleib der Bilder in Prozessen der Anschlusskommunikation betroffen sehe. Einerseits schreiben sich diese Seiten auf dieselbe Weise wie die *innerhalb* dieser Seiten beschriebenen Kommunikationsverläufe in den Prozess der Anschlusskommunikation ein, da die Einnahme einer Außenposition der Beobachtung nicht möglich ist (Reese-Schäfer 1999: 23).⁸ Andererseits wird in der Forschung zu Bildern absichtsvoller Tötungen nicht nur die kommunikationsinhärente Ebene der Empfindung immer wieder offensichtlich, sondern für mich selbst als

8 Reese-Schäfer illustriert hier, dass Luhmann die hierarchische Erhebung von Beobachtungen zweiter Ordnung gegenüber anderen Beobachtungen als Irrtum markiert: Ohne eine Außenposition der Beobachtung muss der »Ausgangspunkt des Erkennens« in der Unterscheidung »der Differenz von aktual Gegebenem und dem Möglichen« bestehen: »Durch diese Grunddifferenz bekommt alles Erleben einen Informationswert. Sie ermöglicht die Zuordnung von Sinn zu der ansonsten unstrukturierten Mannigfaltigkeit der Entscheidungen.«

Forschende auch erfahrbar. Das sich daraus ergebende Spannungsverhältnis einer ständigen »Kommunikation zwischen objektiv-beschreibender und teilnehmend-kritischer Perspektive«⁹, die sich in meiner Positionalität als Forschender kanalisiert, wiegt im Schreiben über einen Stummfilm von 1907 aufgrund der historischen Distanz deutlich weniger, als beispielsweise im Fall des für das letzte Kapitel anvisierten Fallbeispiels der Aufnahme des Terroranschlags in Halle aus dem Jahr 2019.

Auch werden normative Ordnungen mit Blick auf die Formen der Gewalt im Schreiben erlebbar: Sowohl meine eigenen affektiven Reaktionen als auch die Möglichkeiten der Repräsentation meiner Forschung verändern sich in Bezug darauf, ob es sich beispielsweise bei der dargestellten Gewalt um einen Suizid, um die Tötung von Tieren oder die Tötung anderer Personen handelt; in Bezug darauf, wo und wann sich die Gewalt ereignet, wer sie ausübt, in welchem medialen Umgebung sie aufgenommen und wo sie distribuiert wird. Aus meiner persönlichen Perspektive stehen diese affektiven Reaktionen in starkem Zusammenhang mit der Konstruktion von historisch und geographisch spezifischen und wandelbaren normativen Ordnungen, die zu spezifischen Zeiten entstanden sind und mit denen ich zu dem Zeitpunkt des Geltungsanspruchs spezifischer, teilweise anderer geltender normativer Ordnungen in ein kommunikatives Verhältnis trete. Zu diesen wiederum kann ich mich teils individuell positionieren; teilweise werden sie, beispielsweise im Fall von Rechtsordnungen, durch Androhung von Sanktionen durchgesetzt (Luhmann/Baecker 2004: 320).¹⁰ Dabei ist festzuhalten, dass sich die Bildung solcher Normen und die Auseinandersetzung mit ihnen auch auf Ebene von Empfindungen entwickelt und entfaltet.

Diese verkürzte Skizze meines Forschungsprozesses führte mich zur Auseinandersetzung mit verschiedenen Konzeptionen von Affekt und Emotion, die insbesondere im Kontext des ›affective turns‹ (Clough 2010; Angerer 2007) der 1990er und 2000er Jahre emergiert sind. In der Forschungsliteratur herrscht eine heterogene Nutzung der Begriffe des Affekts und der Emotion vor – teilweise werden die Begriffe vor allem in Anlehnung an die Psychoanalyse deutlich voneinander abgegrenzt, teilweise synonym oder in fließendem Übergang zueinander genutzt.¹¹ Obwohl der Begriff der Empfindung und seine Konnotationen insbesondere durch die Philosophie und Literaturwissenschaft besetzt sind, erscheint er im Sinne Teradas als probater begrifflicher Schirm, um sowohl

9 Obwohl keine Auseinandersetzung mit Niklas Luhmann ohne einen Blick auf die berüchtigte Luhmann-Habermas-Kontroverse und deren unüberbrückbaren theoretischen Differenzen auskommt, verkapseln Rainer Forst und Klaus Günther diese Frage nach der Positionalität Forschender in ihrer Einleitung zum Sammelband *Normative Ordnungen* passend in Übertragung auf den vorliegenden Kontext (Forst/Günther 2021: 12f.).

10 Hier heißt es: »Soziale Ordnung kommt zustande, wenn jemand eine Vorgabe macht, eine Aktivität lanciert, einen Vorschlag macht oder sich repräsentiert und die anderen damit unter einen Reaktionszwang setzt. Sie müssen darauf eingehen oder nicht eingehen. Sie können Klärungsprozesse einleiten, aber immer in Bezug auf das, was schon da ist, was schon gesetzt ist, sodass die Asymmetrie, die einem in diesem Modell vor Augen steht, zunächst einmal eine zeitliche ist [...].«

11 In einigen Zitationen wird dementsprechend entweder nur die Rede von Affekt oder von Emotion sein. Durch die Bezugnahme auf den Empfindungsbegriff setze ich voraus, beides zu meinen oder etwaige Unterschiede im Einzelfall zu markieren. Zu spezifizieren wäre hier außerdem, dass allein schon in Bezug auf den Affektbegriff keine Einigkeit besteht, sondern die Diversität der theoretischen Zugänge zu betonen ist (Gregg/Seigworth 2010: 6f.; Flatley 2008).

Sinneseindrücke, die sich tendenziell eher in körperlicher Wahrnehmung (Affekte) manifestieren, als auch psychische Stadien (Emotionen) in sich zu vereinen (Terada 2001: 4). Damit soll nicht die Möglichkeit einer einfachen Dichotomisierung von Affekt und Emotion anhand der Leitunterscheidung Körper und Geist verargumentiert werden, sondern vielmehr die Notwendigkeit einer solchen Dichotomisierung durch den Begriff der Empfindung überflüssig gemacht werden. Der Begriff der Empfindung ist damit hier als deutsche Entsprechung des englischen *Feelings* im Sinne Ngais gemeint, der es ermöglicht, Unterschiede zwischen Affekt und Emotion als modal zu begreifen:

[...] the difference between emotion and affect is taken as a modal difference of intensity or degree, rather than a formal difference of quality or kind. My assumption is that affects are *less* informed and structured than emotions, but not lacking form or structure altogether; *less* sociolinguistically fixed, but by no means code-free or meaningless; *less* organized in response to our interpretations of situations, but by no means entirely devoid of organization or diagnostic powers. [...] What the switch from formal to modal difference enables is an analysis of the *transitions* from one pole to the other: the passages whereby affects acquire the semantic density and narrative complexity of emotions, and emotions conversely denature into affects. (2005: 27; Herv. i. Orig.)

Der springende Punkt dabei scheint nicht eine Auflösbarkeit dieser Zwischenstadien zwischen Emotion und Affekt zu sein; vielmehr ist Sara Ahmed in ihrer Anerkennung der Unauflösbarkeit der Frage eines eindeutigen Ursprungs von Affekten und Emotionen zugunsten einer Fokussierung auf die Erfahrung dieser Empfindungen zu folgen:

I do not assume there is something called affect that stands apart or has autonomy, as if it corresponds to an object in the world, or even that there is shared something called affect that can be shared as an object of study. Instead, I would begin with the messiness of the experiential, the unfolding of bodies into worlds, and the drama of contingency, how we are touched by what we are near. (Ahmed 2010: 30)

Der hier von Ahmed genutzte Ausdruck des »drama of contingency«¹² leitet unmittelbar zu der Schnittstelle über, die ich zwischen dem systemtheoretischen Kommunikationsbegriff und der Rolle von Affekten und Emotionen auszumachen versuche. Die Frage nach Kontingenz als Kernelement der Luhmann'schen Kommunikationstheorie ermöglicht es, Empfindungen als intrinsisches Attribut von Anschlusskommunikation zu denken und die Systemtheorie im Hinblick auf ihre Leerstellen gegenüber Emotion und Affekt zu befragen. Meine These in Bezug darauf lautet, dass der Systemtheorie in ihrer Setzung zu folgen ist, dass Kontingenz das Schlüsselattribut sozialer Kommunikation darstellt, diese jedoch weniger neutral als schlicht gegeben aufzufassen ist, sondern dann produktiv wird, wenn man sie als Kontingenzenerfahrung betrachtet, die auch

12 Ahmed versteht den Kontingenzbegriff allerdings anders als Luhmann. In *Cultural Politics of Emotion* leitet sie den Begriff etymologisch her, indem sie konstatiert, dass Kontingenz und Kontakt denselben lateinischen Ursprung teilen: »Latin: *contigere*: com, with; *tangere*, to touch« (Ahmed 2004: 28; Herv. i. Orig.). Ihr geht es hierbei vor allem um den sozialen Aspekt des Miteinander-Seins, Abhängigkeiten voneinander sowie die Idee von Berührung und Kontakt.

die Ebene der Empfindung enthält. Empfindungen können so als Antreiber:innen¹³ von Anschlusskommunikation verstanden werden, weil Kommunikation selbst affektive und emotionale Komponenten enthält und im vorliegenden Kontext vor allem über die Evokation von Versicherung und Verunsicherung operiert. Terada weist im Kontext ihrer Argumentation zugunsten einer Trennung von Emotionen vom Subjektbegriff darauf hin, dass Empfindungen häufig im Rahmen von Erkenntniskrisen identifiziert würden; dass wir Empfindungen dort nutzen, wo epistemologische Probleme zu entschärfen seien (Terada 2001: 49), dadurch aber keine Lösung, sondern lediglich eine Verschiebung des Problems erreicht werde.

Diese Kritik trifft auch auf die übergeordnete Umgangsweise der Systemtheorie mit Empfindungen zu. Die Funktion von Emotionen wird in Bezug auf psychische Systeme als vergleichbar mit Immunsystemen (Luhmann 1984/1991: 371) figuriert, die bei Überforderung einsprängen und wieder abklängen, sobald das Bewusstsein seine Orientierung wiedergefunden habe. Darüber hinaus stellt die Systemtheorie die Möglichkeit in Aussicht, ähnlich wie Werte auch Emotionen als Verbindungsmedien zu beschreiben, zu einer Ausarbeitung dieser Möglichkeit durch Luhmann ist es jedoch nie gekommen. Außerdem wird »[d]ie ambivalente Rolle der Gefühle beim Management der Erfüllung und Enttäuschung von zu Ansprüchen verdichteten Erwartungen [...] ebenfalls genannt (Luhmann 1984/1991: 363f.) und nicht ausgearbeitet« (Baecker 2004: 10). Auf diesen Hinweisen aufbauend haben unter anderem Dirk Baecker und Luc Ciompi Versuche unternommen, die Funktionsstelle der Emotionen und Affekte umfassend in die Systemtheorie zu integrieren.¹⁴ Ciompi schlägt im Rahmen seiner Affektlogik (2002) vor, kollektive Affekte im Dienst der »Autopoiesis sozialer Systeme« zu fassen und damit festzuhalten, dass Empfindungen an allen Aspekten der Kommunikation integral beteiligt sind (Ciompi 2004: 38). Ferner schreibt er:

Sinn-, Wert- und Normsysteme entstehen durch die Verknüpfung von bestimmten kognitiven Entitäten [...] mit positiven [...] mit negativen Gefühlen. Diese Affektvalenzen [...] regulieren das Sozialgeschehen über die ihnen innewohnenden Verhaltenstendenzen. [...] Funktionssysteme [...] bilden je besondere affektiv-kognitive Eigenwelten,

13 Ganz ähnlich verstehen Gregg und Seigworth Empfindungen anhand des Affektbegriffs: »Affect, at its most anthropomorphic, is the name we give to those forces—visceral forces beneath, alongside or generally other than conscious knowing, vital forces insisting beyond emotion—that can serve to drive us toward movement, toward thought and extension [...] or that can even leave us overwhelmed by the world’s apparent intractability.« (1) »At once intimate and impersonal, affect accumulates across both relatedness and interruptions in relatedness, becoming a palimpsest of force-encounters traversing the ebbs and swells of intensities that pass between ›bodies‹ (bodies defined not by an outer skin-envelope or other surface boundary but by their potential to reciprocate or co-participate in the passages of affect). Bindings and unbindings, becomings and un-becomings, jarring disorientations and rhythmic attunements. Affect marks a body’s belonging to a world of encounters [...]. In this ever-gathering accretion of force-relations [...] lie the real powers of affect, affect as potential: a body’s capacity to affect and to be affected.« (Gregg/Seigworth 2010: 2)

14 Wechselseitige Bemühungen gab es auch aus Richtung der Affekttheorie. Bekannterweise baute Silvan Tomkins seine Abgrenzung der Affekttheorie vom Triebmodell Freuds durch Einflüsse der Systemtheorie und Kybernetik auf (Kosokofsky Sedgwick/Frank 1995; Flatley 2008: 11ff.).

die im Dienst der Autopoiese ihre je eigene Affektlogik [...] mit je eigenen Wert- und Normbegriffen entwickeln. (Ciompi 2004: 39f.)

Empfindungen manifestieren sich anhand dieser Argumentation inmitten kommunikativer sozialer Systeme (Ahmed 2004: 10) und sind, so lässt sich mit Ahmed ergänzen, nicht zwangsläufig an Subjekte gebunden:

[...] emotions don't work simply in a located, bound subject. They move and they are not just social in the sense of mediated, but they actually show how the subject arrives into a world that already has affects and feelings circulating in very particular ways. (Ahmed/Schmitz 2014: 98)

Diese Setzung liefert einen ersten Hinweis auf eine mögliche Lösung der Frage nach dem Status des Subjekts, die in ein Spannungsverhältnis zwischen den sozialen Systemen der Systemtheorie und Empfindungen gestellt werden muss. Einerseits sind aus Sicht der Systemtheorie gewisse Zugeständnisse gegenüber dem von Luhmann angekündigten radikalen Antihumanismus (Luhmann 1997a: 35) zu konstatieren. Luhmann selbst sieht sich im Nachgang dieses Postulats der zutreffenden Kritik ausgesetzt, den Menschen selbst sowie anthropomorphe Begriffe nie vollständig aus der Systemtheorie getilgt zu haben (Alvear 2020; Bender 2000: 15f.). Darüber hinaus hat er selbst bemerkt, dass »[d]ie Geschlossenheit der rekursiven und kommunikativen Verhältnisse [...] [angewiesen] ist und bleibt auf Sensoren [...], die ihre Umwelt vermitteln. Diese Sensoren sind die Menschen im Vollsinn ihrer Interpretation: als psychische und körperliche Systeme« (Luhmann 1984/1991: 558).

Andererseits hat Sara Ahmed eine Sichtweise auf den Subjektivismus vorgeschlagen, die ich für anschlussfähig an die Systemtheorie halte. Laut Ahmed bedeutet in sozialem Miteinander von jemandem oder etwas emotional oder affektiv berührt zu sein gleichzeitig auch die Zuschreibung bestimmter Attribute gegenüber dem jeweils anderen:

These affective responses are readings that not only create the borders between selves and others, but also ›give‹ others meaning and value in the very act of apparent separation, a giving that temporarily fixes an other, through the movement engendered by the affective response itself. (Ahmed 2004: 28)

Im Zusammenhang dieser These stellt sie jedoch klar, dass sie das Argument nicht als ein Argument für den Subjektivismus verstanden wissen will:

It is important for me to indicate how this argument is not subjectivist, but one that undermines the distinction between the subject and the object. I am suggesting that ›no thing, or ›no body‹ has positive characteristics, which exist *before contact with others*. So it is not that a subject ›gives‹ meaning and value to others. Rather, subjects as well as objects are shaped by contact. [...] So my argument that the subject's perception and reading of objects and others is crucial does not necessarily exercise a radical form of subjectivism; it does not posit the subject's consciousness as that which makes the world. The subject materialises as an effect of contact with others and has already materialised given such histories of contact. (Ahmed 2004: 40; Herv. i. Orig.)

Ahmed stellt fest, dass nicht die Konstituierung und die darauf aufbauende mögliche Unterscheidbarkeit von Subjekten und Objekten von Belang sei, sondern dass beide durch den Kontakt zu anderen hervorgebracht würden. An diesem Punkt scheinen sich Ahmeds Thesen mit denen der Systemtheorie unmittelbar zusammen denken zu lassen – was Ahmed als Kontakt konstruiert, würde die Systemtheorie als Kommunikation beschreiben.

Der von Luhmann kommunikationstheoretisch weitestgehend neutral besetzte Kontingenzbegriff wird bei Ahmed, wie oben erwähnt, als dramatisch figuriert; soziale Kohäsion also als von Empfindungen geleitet verstanden. Der Begriff des Kontakts wird dabei bei Ahmed als zentral gesetzt, denn »[e]ven when we are thinking about the individual body, we should not think of it as unrelated to structural questions« (Ahmed/Schmitz 2014: 100). So wird verständlich, dass Empfindungen nicht schlicht durch inhärente Qualitäten von Subjekten oder Objekten ausgelöst werden, sondern auf Zuschreibungen und Bewertungen basieren:

To be affected by something is to evaluate that thing. [...] We are moved by things. And in being moved, we make things. An object can be affective by virtue of its own location (the object might be *here*, which is *where* I experience this or that affect) and the timing of its appearance (the object might be *now*, which is *when* I experience this or that affect). To experience an object as being affective or sensational is to be directed not only toward an object, but to ›whatever‹ is around that object, which includes what is behind the object, the conditions of its arrival. (Ahmed 2010: 31–33; Herv. i. Orig.)

So entsteht eine Perspektive auf Kommunikation, die Empfindungen als Faktor betrachtet, der in Kommunikation immer schon mit angelegt ist und dessen Betrachtung nicht nur zu zeigen ermöglicht, dass Anschlusskommunikation immer wieder angeregt wird, sondern auch wie:

My argument about the cultural politics of emotion is developed not only as a critique of the psychologising and privatisation of emotions, but also as a critique of a model of social structure that neglects the emotional intensities, which allow such structures to be reified forms of being. Attention to emotions allows us to address the question of how subjects become *invested* in particular structures such that their demise is felt as a kind of living death. (Ahmed 2004: 12; Herv. i. Orig.)

Im Folgenden sollen diese Überlegungen an einem Medienartefakt illustriert werden, das die hier aufgeworfenen Perspektiven auf Anschlusskommunikation und Empfindungen dadurch zuspitzt, dass das mediale Artefakt aus Sicht des öffentlichen Diskurses abwesend ist und dadurch ausschließlich über die Ebene der Anschlusskommunikation beobachtbar wird. Es handelt sich um die Originalaufnahme einer Lokalnachrichtensendung, die in Sarasota, Florida, im Jahr 1974 live aufgenommen worden ist. Die Aufnahme stellt die Journalistin Christine Chubbuck bei der Moderation eines morgendlichen Nachrichtenformats dar, in dessen Rahmen sie sich vor laufender Kamera am 15. Juli 1974 selbst erschoss. Das Band der Aufnahme wurde unmittelbar nach dem Vorfall in den Archiven des zuständigen Senders WXLN-TV versiegelt und verbleibt seitdem aus der medialen Öffentlichkeit ausgeschlossen. Nichtsdestotrotz generiert der Fall

bis heute diverse Formen der Anschlusskommunikation, anhand derer sowohl die Ebene der Empfindung, die der Kommunikation inhärent ist, als auch der paradoxe Verbleib in Form kommunikativer Rückanschlüsse solcher Bilder an mediale Öffentlichkeiten illustriert werden kann.

Kapitel 3: »Blood and Guts Television« – Christine Chubbucks medialisierter Suizid (1974)

»We tell ourselves stories in order to live. [...] We look for the sermon in the suicide, for the social or moral lesson in the murder of five. We interpret what we see, select the most workable of the multiple choices. We live entirely, especially if we are writers, by the imposition of a narrative line upon disparate images, by the ›ideas‹ with which we have learned to freeze the shifting phantasmagoria which is our actual experience.«

– Joan Didion, *The White Album*, 1979.

Einleitung

Am 15. Juli 1974 ereignet sich in Sarasota, Florida, ein überraschender Vorfall. Die Journalistin Christine Chubbuck schießt sich während der Moderation ihrer morgendlichen Live-Nachrichtensendung des Lokalsenders *WXLTV* vor laufender Kamera in den Hinterkopf und verstirbt wenige Stunden danach im Krankenhaus. Der Suizid, der später in den Medien als Ergebnis einer Depression sowie persönlicher, insbesondere auf ihre Genderidentität bezogener, Probleme konfiguriert wird, konstituiert somit unmittelbar auch selbst ein mediales Ereignis, das Zuschauende vor ihren Fernsehern im Moment der Live-Übertragung rezipieren und das so schnell wieder zu verschwinden scheint, wie es auftauchte.

Die Thematisierung dieses Medienartefaktes mag vor dem Hintergrund der den Korpus eingrenzenden doppelten Intentionalität der Tötungsdarstellung zum Zweck ihrer Aufnahme zunächst verwundern. Christine Chubbuck agierte ihren öffentlichen Suizid allein aus, sodass die Intentionalität der Aufnahme nicht bei der Person liegt, die den Suizid aufnahm. Vielmehr muss die Absicht der Medialisierung der Gewalt im Wissensvorsprung Chubbucks in Bezug auf ihre Pläne und die medientechnischen Dynamiken, in denen sie diese umsetzte, verortet werden. Dieser Wissensvorsprung um ihre bevorstehenden Handlungen gegenüber dem Produktionsteam der Sendung und die medialen und technischen Gegebenheiten der Liveaufnahme in ihrer Unmittelbarkeit sind es, die

die Frage nach doppelter Intentionalität hier auf Christine Chubbuck umleiten, obwohl sie die Kamera nicht selbst bediente.¹

Es ist also Christine Chubbuck selbst, die den Suizid als Medienereignis inszenierte. Die Journalistin, die bei dem Sender *WXLT-TV* eigentlich ein Human Interest-Interview-Segment mit dem Titel *Suncoast Digest* moderierte, insistierte am 15. Juli darauf, das Segment vom Nachrichtenset des Senders aus einzuleiten, anstatt von dem eigentlich dafür vorgesehenen Interviewset. Auch bat sie darum, die Sendung entgegen dem üblichen Verfahren auf ihren persönlichen Wunsch hin aufzuzeichnen (Sarasota County Sheriff's Department 1974). Nachdem sie mehrere Nachrichten verlas, schlug das Abspielen eines Archivfilms technisch fehl, was Christine Chubbuck zunächst abmoderierte. Dann las sie folgende Worte von einem zuvor vorbereiteten Skript ab, bevor sie sich mit einem Revolver in den Hinterkopf schoss:

In keeping with the *WXLT* practice of presenting the most immediate and complete reports of local blood and guts news, *TV 40* presents what is believed to be a television first. In living color, an exclusive coverage of an attempted suicide.

Trotz der Aufzeichnung der Sendung ist das Video des Vorfalls aus Sicht des öffentlichen Diskurses heute abwesend, da es unmittelbar danach in den Archiven des Senders *WXLT-TV* versiegelt worden ist. Auch war weder die Verbreitung von Videorekordern und -kassetten im Sommer 1974 in Privathaushalten in den USA einem Maße vorangeschritten noch die Praxis der Speicherung von Fernsehinhalten auf Nachrichtenformate konzentriert, sodass eine zufällige Speicherung des Ereignisses auf Videokassette nach heutigem Wissenstand nicht stattgefunden hat.

In der US-amerikanischen Presse ist zunächst in der zweiten Julihälfte 1974 bis Anfang August eine vermehrte Berichterstattung über den Suizid zu verzeichnen. Der Fall beschäftigt insbesondere im Juli 1974 die landesweite Presse der Vereinigten Staaten, durchsetzt von gelegentlicher internationaler Berichterstattung. Am 16. Juli 1974, einen Tag nach dem Vorfall, ziert die Schlagzeile »Newsgirl Kills Herself on TV« in Großbuchstaben die halbe Titelseite der *New York Daily News*, begleitet von einem Portraitfoto Chubbucks sowie einem Foto des Tatorts (*New York Daily News* 1974: 1). Am 4. August 1974 erscheint unter dem Titel »Christine Chubbuck: 29, Good-Looking, Educated. A Television Personality. Dead. Live and in Color« ein 12-seitiges Profil über die Journalistin in der *Washington Post*. Insgesamt konnte ich die Zeitspanne vom 15. Juli bis 26. August 1974 als Phase intensivierter Berichterstattung über den Suizid identifizieren, in der insgesamt ca. 140 Artikel über das Thema veröffentlicht wurden.

Festzuhalten ist daran für die Annäherung an das Fallbeispiel bereits, dass gerade die von Christine Chubbuck initiierte Aufzeichnung des Suizids in der journalistischen Aufarbeitung kurz nach dem Vorfall kaum bis keine Berücksichtigung findet. Der Umstand der Aufnahme sowie ihre heutige Abwesenheit ist jedoch gerade dasjenige, was

1 Auch im Fall des Terroranschlags von Halle war es ein Wissensvorsprung des Täters, der die Tat selbst und deren Medialisierung ermöglichte, obwohl Kameramann und Täter in diesem Fall die selbe Person waren.

einen großen Anteil am anhaltenden öffentlichen Interesse an dem Fall ausmacht. Neben der Zuschreibung, der *erste* öffentliche Suizid im Fernsehen gewesen zu sein (Quinn 1974: 125), ist die Ambivalenz zwischen einer suggerierten medialen und ästhetischen Nähe des Live-Fernsehens zu seinen Zuschauenden und der ephemeren Natur der Bilder des Suizids relevant, die sich bereits während ihres Auftauchens im Verschwinden zu befinden scheinen:

Among the brutal ironies of the story is that Christine desperately wanted the footage to be seen. She asked for the broadcast that morning to be taped, knowing what she was going to do. The way that reverberates today is obvious: It was probably the last moment in history where someone could do something like that without it landing on YouTube. It was 1974, a tiny television station, and the antennas were pointed the wrong way, so to speak—probably only 500 to 1000 people in total saw it happen. (Elliott 2016: 66)

Die Besonderheit der Sichtbarmachung dieses Medienartefakts scheint also in einer spezifischen Konstellation der medialen Umgebung des Fernsehens zu liegen: Einerseits zeichnet sich die Produktion von Fernsehinhalt durch ein hohes Maß an Vorplanung und Gatekeeping aus, wodurch eine Normierungsfunktion für Fernsehprogramme generiert wird, die sie somit in bestimmten Horizonten der Erwartbarkeit verortet. Andererseits zeichnet sich das Fernsehen sowohl medientechnisch als auch historisch durch Liveness aus, womit der Medienwirkungseffekt der Gleichzeitigkeit gemeint ist. Engell schreibt im Rückgriff auf André Bazin in diesem Kontext davon, dass es die Qualität des ›Präsent-Machens‹ von Ereignissen sei, die sich bereits im Kern früher Fernsehtheorie versammle (Engell 2021: 24), und die das Fernsehen unter anderem nutzt, um sich von anderen Medien abzugrenzen. Das Fernsehen ist dabei schon in seinen Anfängen kein Speicher-, sondern ein Übertragungsmedium, dessen Inhalte ausschließlich live an seine Zuschauenden übermittelt werden, auch wenn der Eindruck einer Liveübertragung zunächst bei bestimmten Formaten vermieden wurde (Engell 2021: 23f.), heute wiederum jedoch im Sinne von Originalität als Alleinstellungsmerkmal des Mediums verstärkt eingesetzt wird. Im Spannungsverhältnis eines zeitlich simultanen Partizipationsverhältnisses zu seinen Zuschauenden und der Regelmäßigkeit seiner Inhalte befindlich, konstatiert Engell über das Medium, dass das Live-Fernsehen dabei kein Träger homogener Erfahrungshorizonte sei, sondern vielmehr der konstante Aufschub von Bedeutung: »Live television thus tends to provide not a cohesive experience of meaning but rather its constant deferral. Live broadcasts do not end; they are merely interrupted. They always remain prior to experience.« (Engell 2021: 29)

Dieses mediale Spannungsverhältnis zwischen vorgeplanten Ordnungsstrukturen und Originalität wird historisch betrachtet insbesondere durch solche Medienereignisse wie den öffentlichen Suizid von Christine Chubbuck illustriert, die gegenüber der Ordnungsstruktur disruptiv wirken und die mediale Ordnung zu stören scheinen, weil sie die Grenze der Sphäre dessen überschreiten, was in der Produktion von Originalität als akzeptabel gilt. Während die unmittelbaren Minuten nach dem tragischen Ereignis im Fall von Christine Chubbuck von einer Bemühung der Wiederherstellung des televisuellen ›Flows‹ (Williams 1974) gekennzeichnet waren, indem zunächst ein Testbild und

dann ein Fernsehfilm in das Programm von *WXLT-TV* eingesetzt wurden (The Orlando Sentinel 1974a: 10; The Miami News 1974b: 2), standen auch die folgenden drei Wochen verstärkter journalistischer Bemühungen, die Hintergründe für das Ereignis zu erklären, im Licht des Wunsches nach der Wiederherstellung von Ordnung. Erkennbar werden hier normative Sanktionen, die die durch das mediale Ereignis evozierten, negativen Empfindungen einzuhegen versuchen, indem die Aufnahme aus der Öffentlichkeit entfernt wird und die Motivation für den Vorfall aus der normativen Ordnung hin zur vermeintlich irrationalen Sphäre der psychischen Krankheit ausgelagert wird, wie ich im Folgenden zeigen werde.

Aufgrund der begrenzten Streuwirkung der hier verhandelten medialen Umgebung der Lokalnachrichten und der zeitgeschichtlichen Verortung vor dem Aufkommen digitaler Medien sowie der unmittelbar identifizierbaren Strategien des Kontingenzmanagements könnte man nun annehmen, die Relevanz des Fallbeispiels sei damit gering, da es seit nunmehr fast 50 Jahren aus dem öffentlichen Diskurs entfernt ist. Die Abwesenheit der Aufnahme ist gerade jedoch dasjenige, was dem Fallbeispiel vor dem Hintergrund des Luhmann'schen Kommunikationsverständnisses seine Wirkkraft verleiht: Obwohl, oder möglicherweise gerade weil die Aufnahme abwesend ist, wird weiterhin kontinuierlich über sie kommuniziert, wodurch sich ihre Existenz weiterhin ständig neu manifestiert, indem die Kommunikation über sie kontinuierlich Versicherung *und* Verunsicherung produziert. Sie bezeugt damit die zentrale Relevanz von Kommunikation und Narrativierung, die Joan Didion im einleitenden Zitat artikuliert: Die Auswahl innerhalb kontingenter Kommunikationsangebote stiftet nicht nur vermeintliche Orientierung, sie ist gleichzeitig auch mit Wertzuschreibungen und -entzug verbunden, auf die unweigerlich weitere Anschlusskommunikation folgt. So drängt sich die Frage nach Anschlusskommunikation nicht nur vor dem Hintergrund der hier thematisierten Störung öffentlicher Ordnung auf, sondern auch aufgrund der Abwesenheit des Fallbeispiels, die ich im Folgenden beleuchten werde.

Die Anschlusskommunikation der Presseberichterstattung

Insgesamt zeugt die unmittelbar auf den Suizidversuch folgende Berichterstattung von den bereits weiter oben thematisierten Strategien des Kontingenzmanagements. Viele der Presseberichte unternehmen dabei den Versuch, einer aus dem Suizidversuch resultierenden öffentlichen Verunsicherung zu begegnen. Es handelt sich hierbei nach Luhmann um Formen selbstreferenzieller Kommunikation des Systems Massenmedien über sich selbst, weil journalistische Printmedien über ein Medienereignis kommunizieren, das im Fernsehen stattfand.

Dabei werden zwei mögliche Strategien ersichtlich: Einerseits zeichnet sich die unmittelbare Berichterstattung durch die Evokation der Diagnose psychischer Krankheit Christine Chubbucks aus, die anhand von ihr privat und beruflich nahestehenden Zeitzeug:innen invasive Einblicke in ihr Privatleben generiert und durch polizeiliche und ärztliche Expert:innenstimmen flankiert wird. Andererseits ist die unmittelbare Berichterstattung ebenfalls durchsetzt von medienkritischen Deutungsmustern, die das mediale Ereignis des Suizidversuchs induktiv zum Ausgangspunkt einer allgemeineren

Medienkritik gegenüber dem Fernsehen und seinem Zusammenhang zur Diagnose einer soziokulturellen Krise in den USA der 1970er Jahre machen. Letztlich setzt sich rein quantitativ betrachtet das Deutungsmuster der Zuschreibung psychischer Krankheit durch. Das erscheint vor dem Hintergrund der ständig zitierten letzten Passage Chubbucks, ihr Live-Suizidversuch stünde innerhalb einer programmatischen Senderkultur sensationalistischer Berichterstattung bei *WXLT-TV*, zunächst kurios. Denn: die journalistische Berichterstattung generiert kaum bis keine kritischen Anschläge zwischen dem Zitat als Aufhänger der jeweiligen Nachrichten und einer möglichen daraus resultierenden medienkritischen Stoßrichtung der Berichterstattung. Vielmehr bedient sie fast deckungsgleich die von Niklas Luhmann in *Die Realität der Massenmedien* identifizierte Logik der Selektoren typischer Nachrichten, die ich bereits in der begrifflichen Reflexion zur Anschlusskommunikation skizziert habe. Die Neuheit von Nachrichten und ihr ständiger interner Kampf gegen ihre Natur als »Zerfallsprodukt« (Luhmann 1997b: 1090) zeigen sich insbesondere in den ersten Tagen nach dem Suizidversuch. Zunächst vollzieht sich dies anhand der Orientierung der Berichterstattung an Besonderheiten des Vorfalls sowie anhand von Ereignissen, die an den Vorfall anknüpfen. Beispielhaft dafür stehen die Informationen am 16. Juli, dass Christine Chubbuck ihren Verletzungen erlegen sei und dass der Suizidversuch geplant und mit Vorsatz erfolgte, was an der Existenz des Abschiedsbriefes festgemacht wird, sowie an einer am 18. Juli abgehaltenen Trauerfeier.

Als sich zum Zeitpunkt nach der Trauerfeier keine anschließenden Ereignisse mehr vollziehen, verändert sich der Modus der Berichterstattung von tagesaktuellen Kurzmeldungen hin zu vereinzelt medienkritischen Artikeln (Gold 1974: 10; Stanich 1974: 67) über die Entwicklung des Fernsehens im Allgemeinen, über Suizidprävention sowie zu einem am 4. August veröffentlichten Detailportrait Chubbucks in der *Washington Post*, das Neuheit über die Tiefe der ihm zugrundeliegenden Recherche generiert, worauf ich im Folgenden noch eingehen werde. Luhmann weist anhand der Selektoren auf die Präferenz der Nachrichten für Konflikte, Normverstöße und Außergewöhnliches (Luhmann 1995/2017: 43ff.) hin, die »vor allem dann zur Berichterstattung ausgewählt [werden], wenn ihnen moralische Bewertungen beigemischt werden können« (Luhmann 1995/2017: 46). Genau an diesem Punkt wird die letztliche Durchsetzung der Rede von Christine Chubbucks psychischer Krankheit als Strategie des Kontingenzmanagements erklärbar, da die selbstreferenzielle Kommunikation innerhalb des Systems Massenmedien so gerade nicht die Kontingenz des Ereignisses als Anlass einer generellen Medienkritik thematisieren muss, sondern das Ereignis unter Hinzunahme moralischer Kommunikation vielmehr in den Bereich psychischer Krankheit isoliert werden kann. Bereits Foucault wies darauf hin, dass die historische Genese von Wahnsinn² als psychische Krankheit

2 Ich wiederhole den Begriff des Wahnsinns hier mit einem gewissen Unbehagen, da er als ein medizin- und kulturgeschichtliches Konglomerat für verschiedenste Phänomene Anwendung fand, für die in der Zwischenzeit eigene medizinische Begriffe bestimmt worden sind. Darüber hinaus ist er aus Sicht der Psychophobie und des Mentalismus als diskriminierender Begriff zu werten; mitunter aufgrund seiner Relationen zu sozialen Normen enthält der Begriff herabwürdigende Konnotationen. Ich nutze ihn in diesem Sinne nur begrenzt in direktem Bezug auf Michel Foucaults Arbeiten, der den Begriff aufgrund der historischen Ausrichtung seiner Arbeit benutzte. Für eine Kritik hierzu siehe Chamberlin 1979.

von einer »konstitutiven Geste« (Foucault 1961/1969: 8) der Trennung ausging. Er stellt fest, dass diese Trennung auch einen abgebrochenen Dialog bedeute, dass die Sprache der Psychiatrie ein »Monolog der Vernunft über den Wahnsinn« (ebd.; Herv. i. Orig.) sei. Ausgehend von den sich gegenüberstehenden spektralen Enden einer bürgerlichen Vernunft auf der einen Seite und psychisch kranken Menschen auf der anderen, kommuniziere »der mit dem anderen nur durch die Vermittlung einer ebenso abstrakten Vernunft [...], die Ordnung, physischer und moralischer Zwang, anonymer Druck der Gruppe, Konformitätsforderung ist« (ebd.).

Es ging Foucault bei dieser Feststellung vor allem um eine Zurückweisung der Annahme von an sich existierenden psychischen Krankheiten zugunsten der Hervorhebung ihrer gesellschaftlichen Bedingtheit (Sarasin 2005: 20). Im Zuge von Foucaults Untersuchung der Geschichte des Wahnsinns als »Strukturuntersuchung« (Foucault 1961/1969: 13) identifizierte er den gesellschaftlichen Umgang mit psychischer Krankheit seit dem 18. Jahrhundert als eine »Struktur der sozialen Trennung, die Struktur der Ausschließung« (Foucault 2001: 235), die sich am Fixpunkt einer gesellschaftlichen Norm bemisst. Psychische Krankheit wird dabei, historisch betrachtet, anhand der Erfüllung von Regeln normativer Gesellschaftsentwürfe bemessen. Auf die aus dieser Dynamik der Erfüllung sozialer Normen jeweils ersichtlichen Machteffekte und die Entstehung solcher Normen als Wiederholungseffekte und ihrem Zusammenhang zum vermeintlichen Ideal einer Subjektkonstitution hat auch Judith Butler hingewiesen (1993: 9).

Diese Relationen lassen sich auch auf die hier beobachtbaren Formen journalistischen Kontingenzmanagements übertragen. Es geht mir dabei, und das soll explizit gesagt sein, in der schlaglichtartigen Hervorhebung psychischer Krankheit nicht um eine Apologie des öffentlichen Suizids. Auch wenn dieser zunächst in physischer Selbstverletzung bestand, hatte er psychisch schädigende und belastende Auswirkungen auf Christine Chubbucks Angehörige, Bekannte, Kolleg:innen sowie Rezipierende der Sendung. Darüber hinaus geht es mir nicht um die Annahme eines scheinbar gesicherten Wissens um Christine Chubbucks psychische Verfassung zum Zeitpunkt des Suizids. Es geht mir vielmehr um eine Demaskierung der medialen Psychologisierung der Tat, von Christine Chubbuck selbst sowie ihrer Motivationen. Diese Psychologisierung fungiert einerseits als Isolierung der Grenzverletzung normativer Ordnung bei andererseits gleichzeitiger Legitimation der Generierung von Anschlusskommunikation über genau diese Grenzverletzung. Vereinfacht gesprochen können weder ich noch die unmittelbare Berichterstattung gesicherte psychopathologische Zuschreibungen über Christine Chubbucks Motivationen und ihren Geisteszustand machen. Faktisch generieren sich im Moment solcher Zuschreibungen jedoch sehr spezifische soziale Abtrennungsbewegungen und Machteffekte, auf die Foucault hingewiesen hat. Darüber hinaus ereignet sich eine Verquickung von Moral, Vernunft und damals geltenden sozialen Idealvorstellungen als Antithese psychischer Krankheit, die das Kommunikationssystem Massenmedien nutzbar macht, um die Grenzverletzung des öffentlichen Suizids gleichzeitig zu verurteilen und fortlaufend darüber kommunizieren zu können. Im Folgenden soll anhand der Presseberichterstattung die Funktionsweise dieser Kommunikation illustriert werden.

Am Tag des Suizidversuchs, dem 15. Juli 1974, berichten mehrere Lokalzeitungen in Florida, unter ihnen auch die *Miami News* sowie eine Lokalzeitung aus Ohio, dem Staat aus dem Christine Chubbuck ursprünglich stammte, per identischer Pressemitteilung

über den Vorfall. Unter den Schlagzeilen »Suicide Try Broadcast« (The Orlando Sentinel 1974a: 10), »TV Show Host Shoots Herself Before Viewers« (The Bradenton Herald 1974: 1), »TV hostess tries onscreen suicide« (The Tampa Times 1974a: 1), »Anchorwoman Shoots Self on TV« (Fort Lauderdale News 1974: 20), »Woman Tries to Kill Self on TV Show« (The Akron Beacon Journal 1974a: 2) und »You are about to see a suicide on television« (The Miami News 1974a: 45) werden vor allem zwei Umstände akzentuiert: Erstens, dass Christine Chubbuck zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der Berichte noch nicht verstorben sei, es sich also zunächst einmal um einen Suizidversuch handele und zweitens, dass sie während der Ausübung ihres Berufs live im Fernsehen den Suizidversuch unternahm. Zu diesem Zeitpunkt wird keiner der Artikel bebildert.

Am darauffolgenden Tag berichten über 70 Zeitungen landesweit über den Vorfall. Ihre Berichterstattung besteht größtenteils in Iterationen einer Pressemitteilung der Nachrichtenagentur *Associated Press*, die von einem Portraitfoto Chubbucks ergänzt wird. Die Pressemitteilung beschreibt den Suizidversuch aus der Perspektive eines Kollegen sowie einer Journalistin, die das Ereignis im Fernsehen rezipierte. Auch wird zu diesem Zeitpunkt bereits Christine Chubbucks Mutter zitiert, die das später regelmäßig wiederholte Erklärungsmuster psychischer Probleme und der Empfindsamkeit ihrer Tochter eröffnet:

Her mother, Mrs. M.D. Chubbuck, said Miss Chubbuck, recently named public affairs director for the ABC affiliate, was ›terribly, terribly depressed. She said that constantly. She had no close friends. She was already 29 years old and it bothered her. She was very sensitive. She tried. She'd say, ›Hi, how are you, won't you have some coffee?‹ They'd say, ›No.‹ Mrs. Chubbuck said her daughter, a native of Hudson, Ohio, had been under psychiatric care. (The Miami News 1974b: 2)

Auch die *New York Daily News* berichtet über den Suizidversuch. Deren gesamte Titelseite wird am 16. Juli 1974 von dem Titel »Newsgirl Shoots Herself on TV« gesäumt, begleitet von einem Portrait Chubbucks sowie einem Foto des Tatorts. Vor dem Hintergrund der in der gesamten Berichterstattung mit wenigen Variationen immer wieder gedruckten Pressemitteilung gewinnen gerade die in den Artikeln variierenden Schlagzeilen Relevanz. Während Christine Chubbuck an vielen Stellen als »Newscaster« (Tallahassee Democrat 1974: 2), »Broadcaster« (The Orlando Sentinel 1974b: 6), »Newswoman« (Lexington Leader 1974: 19) bezeichnet wird, eröffnen andere Schlagzeilen Zuschreibungen von Sexismus und Infantilisierung – beispielsweise wird sie ebenfalls als »Newsgirl« (New York Daily News 1974: 1), »TV hostess« (Idaho Free Press 1974: 5), »TV woman« (The Sacramento Bee 1974: 11) bezeichnet; wiederholt enthält die Berichterstattung selbst Passagen, in denen Kolleg:innen zitiert werden, die sie als »very nice girl« (The Holland Evening Sentinel 1974: 3) beschrieben hätten, an keiner Stelle jedoch wird Chubbuck als Journalistin bezeichnet. Der *Philadelphia Inquirer* titulierte sie entgegen den eher infantilisierenden Zuschreibungen am 11. August als »Spinster at 29« (1974: 115) und deutet damit auf eine heteronormative Konstruktion der sozialen Fremd- und/oder Selbsterwartung eines idealen ›heiratsfähigen‹ Alters einer alleinstehenden Frau in den USA der 1970er Jahre hin. Hier wird eine paradoxe Gleichzeitigkeit der Verquickung von Erwartungen an ein bestimmtes Alter einer Frau beobachtbar, das einerseits an eine soziale Erwar-

tung der Vernunft und andererseits an eine soziale Erwartung der Vergemeinschaftung geknüpft wird. Christine Chubbuck wird dabei zugeschrieben, gleichzeitig im Licht einer bürgerlichen Vernunftserwartung *nicht alt genug zu sein* und vor dem Hintergrund der sozialen Erwartung von Partnerschaft und Familienplanung *zu alt zu sein*. Diese Formen der Pathologisierung resultieren aus der Verquickung eines sich in den USA im 20. Jahrhundert ausbreitenden Selbsthilfenarrativs, in dessen Kontext nur ein vollständig verwirklichtes Selbst als gesundes Selbst stilisiert wird (Illouz 2006: 69). Letztlich resultiert daraus jedoch die von Foucault beschriebene Abgrenzung gegenüber einem bürgerlichen Vernunftideal. 1969 schreibt Foucault dazu: »Künftig und für einen Zeitraum, dessen Ende wir noch nicht fixieren können, werden die Diskurse der Unvernunft unlösbar mit der halb realen, halb imaginären Dialektik der Familie verbunden sein.« (Foucault 1961/1969: 512)³

Der Untertitel »Follows Her Own Script« der Berichterstattung der *New York Daily News* weist am 16. Juli auf den auch in weiteren Presseberichten wiederholt thematisierten Vorsatz der Tat hin sowie auf die Vorplanung und den ambivalenten semiotischen Charakter des Abschiedsbriefs, der im Gewand eines Monologs performativ aufzufassen ist und wiederholt auch als Skript figuriert wird. Unter anderem der *Orlando Sentinel* sowie der *Tallahassee Democrat* drucken am Tag nach dem Suizidversuch Fotografien des blutverschmierten Abschiedsbriefes. Auch beinhaltet die Berichterstattung der *Daily News* ebenso wie die des *Orlando Sentinel* bereits einen Tag nach dem Suizidversuch Recherchen über Chubbucks Privatleben sowie ihren akademischen und beruflichen Werdegang. Am 17. Juli 1974 druckt *Florida Today* einen Artikel, in dem ihre ehemalige Mitbewohnerin zu Christine Chubbucks psychischem Zustand zitiert wird: »She was a wonderful person, very brilliant but never terribly happy.« (1974: 4B) Auch Details ihres Privatlebens werden zu diesem Zeitpunkt thematisiert:

Simmons [JW: Leitung der Morgennachrichten des Senders] said Miss Chubbuck's mother, Margaret Chubbuck, told him that working at the TV station was »a bright spot in her life.« He said Miss Chubbuck was not married and that he was not aware of any serious personal problems she had. »She hadn't been going out on very many dates,« said Smith. »Her mother said she loved her job but that unfortunately it was her whole life. I guess it just wasn't enough,« he said. (The Akron Beacon Journal 1974b: 11)

Das sich in den Berichten der ersten Tage nach dem Suizid setzende Erklärungsmuster manifestiert sich zunehmend innerhalb der Sphäre psychischer Gesundheit. Die Zuschreibung der Depression wird als Einsamkeit und enttäuschte Fremd- und Selbsterwartungen in Bezug auf romantische sowie platonische Beziehungen, Familienplanung und insgesamt in den Vereinigten Staaten der 1970er Jahre geltende heteronormative Erwartungen an Frauen figuriert. Auffallend ist auch, dass Chubbuck in diesen Kontexten wiederholt als »attractive« (The Miami News 1974b: 2; The Clarksdale Press Register 1974:

3 Kürzlich hat auch die Politologin Emilia Roig auf den Zusammenhang zwischen einem bürgerlichen Vernunftideal, das sich in der Institution Ehe kanalisiert, und dem patriarchalen Kapitalismus hingewiesen (Roig 2023).

17) bezeichnet wird, als »easy person to get along with« (Clovis News-Journal 1974: 5), charakterisiert wird. Insgesamt widersprüchliche Zuschreibungen finden sich auch in einem Artikel der *Tampa Bay Times* vom 17. Juli 1974: »While Miss Chubbuck's colleagues remembered her as a lively, vibrant personality, her family and close friends said she frequently suffered from severe depression.« (The Tampa Bay Times 1974: 8)

Die Berichterstattung der *Tampa Bay Times*, betitelt als »Anatomy of a suicide«, thematisiert anhand von Christine Chubbucks Suizidversuch vor allem Suizidprävention. Dort manifestiert sich das in den obigen Beschreibungen implizite medizinische Verständnis psychischer Krankheit und die damit einhergehenden Machteffekte, die Foucault in *Wahnsinn und Gesellschaft* den Blick nahm. Implizit wird in den obigen Beschreibungen ein Verständnis psychischer Krankheit konstruiert, das eben diese als innerlich und im Zweifelsfall durch äußerlich erkennbare Attribute wie Attraktivität, Körperpflege, Benehmen und Gemütszustände der Betroffenen zwar erkennbar, aber letztlich auch als maskierbar – als Gegenstand erfolgreicher Täuschung – figuriert. Psychische Krankheit wird hier zum Gegenstand des Spektrums erfolgreicher oder erfolgloser Selbstkontrolle vor dem Ideal einer Konstruktion bürgerlicher Vernunft erklärt. Die *Tampa Bay Times* expliziert diese Grundannahmen in ihrem Bericht zur Suizidprävention, indem sie Christine Chubbuck stellvertretend für andere suizidale Personen zunächst zuschreibt, die Basis ihrer Suizidgedanken selbst nicht gekannt zu haben, um dann zu insinuieren, dass das Ereignis als Ruf nach Hilfe und Aufmerksamkeit intendiert gewesen sei, da sie die erforderliche Selbstkontrolle nicht mehr aufrechterhalten konnte:

In many cases suicide or suicide attempts – as Chris Chubbuck characterized her act just before pulling the trigger – is a desperate plea for help. And help is available. [...] There is an indication that this young woman did not really mean to kill herself. According to a WXLT-TV spokesman she had written a note to the effect that TV 40 news personality Christine Chubbuck shot herself on a live broadcast this morning on a channel 40 talk program. [...] The newswoman, according to her notes, did not expect to die. She was aiming for »critical condition« and missed. The result was fatal. (The Tampa Bay Times 1974: 8)

Dass Christine Chubbucks Abschiedsbrief ihren Gesundheitszustand als kritisch bezeichnet und sie dort in dritter Person über sich selbst schreibt, sie sei nach dem Suizidversuch ins Krankenhaus gebracht worden, ist an anderer Stelle von ihren Kolleg:innen im Sinne ihres Anspruchs für präzisen Journalismus interpretiert worden (Quinn 1974: 125).

Damit sei auch auf die Mehrfachfunktion und die daraus resultierende Ambivalenz des Abschiedsbriefs verwiesen. Etkind differenziert, dass Abschiedsbriefe immer eine variierend große Öffentlichkeit adressieren (Etkind 1997). Hier muss jedoch zu solchen Abschiedsbriefen unterschieden werden, bei denen es sich zunächst um private Schriftstücke in Briefform handelt, die an Angehörige oder Bekannte adressiert werden. Der hier vorliegende Abschiedsbrief enthält durch den öffentlichen Suizidversuch eine performative Ebene der Adressierung einer unbekanntenen Gruppe Rezipierender. In diesem Kontext fungiert der Abschiedsbrief deshalb auch nicht als eigenständiges Dokument, sondern die Passage, die als Abschiedsbrief zu werten ist, generiert sich aus

einem fließenden Übergang aus der Form des Nachrichtenskripts. Christine Chubbucks letzte Worte »In keeping with the WXLTV practice of presenting the most immediate and complete reports of local blood and guts news, TV 40 presents what is believed to be a television first. In living color, an exclusive coverage of an attempted suicide«, sind präfiguriert von einer geskripteten Moderation anderer Nachrichten – auf sie folgt eine Beschreibung der auf den Suizidversuch folgenden Ereignisse ebenfalls im Stil einer Nachrichtenmeldung, in der Chubbuck von sich selbst, wie oben erwähnt, in dritter Person berichtet. Der Abschiedsbrief in seiner Funktion als Skript wechselt also unmittelbar zwischen seiner eigentlichen Funktion der Kommunikation bzw. des Gatekeepings von Nachrichten und der Performanz eines Ereignisses in den Nachrichten, um selbst zur Nachricht zu werden, die genau diesen Prozess des Gatekeepings und seine normativen Regeln der Zeigbarkeit unterläuft. Er entspricht damit der These von Lester und Yang, dass die Funktion von Abschiedsbriefen oft in einer subjektiven, fragmentarischen Präsentation des Selbst bestehe: »[...] suicide notes may often be a result of a decision (conscious or unconscious) to present the self in a particular way and may not, therefore, provide clues to the psychodynamics of the suicidal act.« (Lester/Yang 2015: 14) Dabei verliert dieser Abschiedsbrief zwei ihm häufig zugeschriebene Funktionen: Erstens, dem Kreis der Hinterbliebenen Erklärungen und Begründungen für die Beendigung des Lebens zu bieten und zweitens, diesen Kreis direkt zu adressieren. Ihm wird also kommunikationstheoretisch betrachtet häufig die Funktion des Kontingenzmanagements gegenüber dem Suizidversuch zugeschrieben, dessen Kontingenz entgegen Luhmanns Verständnis nicht als neutral intrinsische Qualität von Kommunikation aufgefasst wird. Christine Chubbucks letzter, oben zitierter Satz, ist dabei in seiner Ambivalenz häufig im Sinne einer Erklärung für den Suizidversuch herangezogen worden, wurde jedoch unterschiedlich interpretiert. Hier wird Kontingenz durch den Abschiedsbrief also nicht eingeehgt, sondern im Sinne der Stimulierung von Anschlusskommunikation weiter befeuert.

Die Interpretationen rangieren von der Feststellung einer paradoxen Gleichzeitigkeit von Kritik und Ablehnung sowie Affirmation und Reiteration einer sensationalistischen Berichterstattung des Senders, mit der Christine Chubbuck sich nicht identifizieren konnte. Andererseits werden die Worte des Abschiedsbriefs als Erfüllung des Wunsches nach Aufmerksamkeit und einer größeren Öffentlichkeit für ihre Arbeit beschrieben:

›I think she did, too,‹ said Greg [JW: Christine Chubbucks Bruder]. ›To draw attention to her life. But I can think of nothing more grotesque than seeing a beautiful young woman blow her brains out on TV.‹ Mike Simmons, the news director, felt Chris did it because she wanted the film to be aired internationally. ›I think it was a last cry for recognition to all the people she had helped, reached out to and who hadn't reached back out. She was saying, ›I was here, not just Sarasota, but I was here, world.‹ If you do it on TV, nobody's ever done it before. And Chris, being the professional newswoman that she was, always wanted us to have the story first. We weren't on the map before this happened. Now they know we're here. Perhaps it was her way of trying to help us along. (Quinn 1974: 134)

Die Insinuation ihrer Motivation als Suche nach Aufmerksamkeit wird zum Thema vereinzelter medienkritischer Berichterstattung, beispielsweise wenn Kolumnist Larry Williams in der Ausgabe des *Commercial Appeal* vom 18. Juli 1974 unter der Schlagzeile »Television Made It Real« anhand des Suizidversuchs die Diagnose einer insgesamt schädigenden Wirkung des Fernsehens stellt:

Unprogrammed horrors have become as much a part of television as clogged sinks, pounding heads and ›happy talk‹ on the news shows. [...] The medium presents all the curealls of patented medicine, cosmetics, hyped up cars and lovable toilet paper. It disguises the news in a maze of stupid patter called ›happy talk‹ and it gives us acceptable violence every night and we apparently love it. Even cherish it. (Williams 1974a: 76)

Diese medienkritische Diagnose eines Massenmediums über ein anderes entwickelt nur bedingte Tragweite. Die von Williams kulturkritisch beschriebene Dynamik einer des Fernsehens inhärenten Vermischung kapitalistisch-werblicher Interessen mit Gewaltdarstellungen trifft auch auf die Printmedien zu, die durch sensationalistische Schlagzeilen, eine auf Empfindungen abzielende und von visueller Darstellung flankierte, in Christine Chubbucks Privatleben eingreifende, Berichterstattung in ähnlicher Weise auf die Verkaufszahlen ihrer Hefte abzielen.

Paradigmatisch kann dies anhand der Ausgaben des *Montreal Star* vom 14. August 1974 sowie des *Times Colonist* vom 24. August 1974 illustriert werden, in denen Artikel über Christine Chubbuck jeweils von einer Werbeanzeige für Möbel (*The Montreal Star* 1974: 2) und einer ein Viertel der gesamten Seite einnehmenden Werbung für Gin (*Times Colonist* 1974: 5) begleitet werden. In Bezug auf die These einer insbesondere auf Empfindungen abzielenden und durch Empfindungen weiterhin generierten Anschlusskommunikation ist dabei auch noch einmal eine stärkere Fokussierung auf die fotografischen und illustrativen visuellen Darstellungen notwendig, die ebenfalls Teil der journalistischen Berichterstattung sind. Neben den bereits erwähnten Fotografien des blutverschmierten Abschiedsbriefs wird häufig ein immer gleiches Portraitfoto von Christine Chubbuck zur Bebilderung der Artikel herangezogen (*Daily News-Post* 1974: 2). Außerdem wird eine Fotografie der Tatwaffe genutzt (*Tallahassee Democrat* 1974: 2; *The Herald* 1974: 5; *The Philadelphia Inquirer* 1974: 115) sowie ein bereits erwähntes Foto des Tatortes, auf dem ein Polizeimitarbeiter zu sehen ist, der den Tatort begutachtet (*Kingsport Times* 1974: 1). Darüber hinaus erscheint die visuelle Erregung von Anschlusskommunikation über Empfindungen in der Berichterstattung über Christine Chubbucks Trauerfeier besonders deutlich. Mehrere Zeitungen drucken in diesem Kontext frontal aufgenommene Fotografien der trauernden Eltern, Großmutter und Brüder von Christine Chubbuck während der Feier (*The Miami Herald* 1974a: 118; *The Tampa Times* 1974b: 38).

Am 4. August 1974 erscheint dann in der *Washington Post* ein 11-seitiges Portrait über Christine Chubbuck, das den Suizidversuch selbst detailliert beschreibt, auf die Wochen vor dem 15. Juli anhand von Zeug:innenaussagen eingeht, weitere mögliche Gründe für Christine Chubbucks Suizidversuch thematisiert und insgesamt invasive Einblicke in ihr Privatleben eröffnet. Bis dato nicht thematisierte Hintergründe, wie beispielsweise, dass Christine Chubbuck Jungfrau gewesen sei, dass ein Arbeitskollege Christines romantische Avancen abgelehnt und stattdessen mit einer befreundeten Arbeitskollegin ausge-

gangen sei und dass ihr ein Eierstock entfernt worden sei, werden im Rahmen dieser Berichterstattung als Deutungsmuster für den Suizidversuch herangezogen. Auch hier wird Christine Chubbuck durch eine Beschreibung ihrer Wohnsituation in einer Wohngemeinschaft mit ihrer Mutter verkindlicht:

Chris' brother Timothy is artistic and creative and it was Timothy who decorated the house they live in, all very tasteful and House-and-Garden in pinks and greens. He helped Chris with her bedroom, a yellow and white checked room with a small single bed in a corner with ruffled curtains around the bed posts. It looked more like the room of a young girl than the room of a 30-year-old, 5-foot-9 woman. (Quinn 1974: 129)

Auch werden verschiedene Arbeitskolleg:innen, Angehörige und Bekannte von Christine Chubbuck interviewt, die ein ambivalentes Bild zeichnen. Das kulminiert in der Beschreibung eines Arbeitskollegen, von dem der Artikel behauptet, dass Christine Chubbuck an einer Beziehung zu ihm interessiert gewesen sei:

He thought she was ›a liberated woman, a pain in the ass, not very attractive, almost manly. She was doing a man's job, only doing it better than a man. She was precise and efficient. There was nothing feminine about her.‹ But once he started ›T.A.,‹ [JW: transactional analysis], he improved and so did his opinion of Chris and hers of him. ›She was two different people, really. Sometimes she was really together, her posture and carriage and just the way she said hello, were different. She was a methodical and efficient career girl, a Germaine Greer, a Gloria Steinem. There was an ›I can handle it...but not really‹ air about her. Other times her posture was rotten, she made no effort to look attractive, she would put herself down, she had this poor-little-me, kick-me attitude.‹ (Quinn 1974: 131)

Hier wird der Zusammenhang zwischen in den USA der 1970er Jahre geltenden heteronormativen Genderkonzepten und der Frage nach psychischer Gesundheit evident. Die Charakterisierung Christine Chubbucks als idealisierte ›befreite‹ Frau, agierend im Schatten feministischer Ikonen des 20. Jahrhunderts, wird mit einer vermeintlich nicht erfüllbaren Erwartungshaltung der Selbstkontrolle, Femininität, Effizienz und Selbstbewusstsein assoziiert; gleichzeitig wird ein zu hohes Maß an Emanzipation mit den negativen Konnotationen von als männlich gelesenen Attributen verquickt.

Zudem wird ihrem Benehmen eine Wechselhaftigkeit attestiert, die es fast erscheinen ließe, als sei sie in zwei unterschiedliche Personen zersplittert. Diese Ambivalenz wird auch in den Zitaten deutlich, in denen Chubbucks Mutter im Artikel über sie spricht. Einerseits charakterisiert sie ihre Tochter als altruistisch, melancholisch, andererseits verurteilt sie die Art des öffentlichen Suizidversuchs als egoistisch und invasiv: »But her last act was the most selfish thing she ever did. She brought her death into other people's homes.« (Quinn 1974: 133) Die Situierung des Fernsehers innerhalb der familiären oder persönlichen Privatsphäre bedingt hier, dass der Suizidversuch als besonders transgressiv und invasiv positioniert wird. Der Artikel selbst negiert dabei jedoch in Bezug auf Christine Chubbuck selbst auch posthume Persönlichkeitsrechte und das Recht auf Privatsphäre im Dienst des Kontingenzmanagements, was gleichzeitig dadurch legitimiert wird, dass ihr Suizidversuch ebenfalls öffentlich stattfand.

Die aus diesen Beschreibungen heraus kondensierbare ambivalente Skizze Christine Chubbucks zeigt sich auch auf Bildebene. Insbesondere die Nachdrucke des 11-seitigen Portraits aus der *Washington Post* sind mit eigens angefertigten Illustrationen bebildert. Im *Miami Herald* erscheint am 25. August ebenfalls eine Illustration, die Christine Chubbuck zeigt. Sie ragt über einen Fernseher hinweg, scheint ihn am oberen Rand gleichzeitig zu rahmen und zu überragen. Auf Höhe ihres Oberkörpers erscheinen ihr Körper und der Fernseher ineinander überzugehen, dort ist eine Waffe zu sehen, die in der Mitte der gesamten Illustration auf eine Zielscheibe schießt. Links und rechts der Zielscheibe sind zwei Frauen abgebildet. Interpretatorisch erscheinen dabei zwei Beobachtungen relevant: Einerseits die Andeutung eines aus dem Fernseher herausragenden, ihn übersteigenden Sachverhalts, andererseits eine ambivalent erscheinende Positionierung Chubbucks als einerseits Agens und andererseits Patiens der Gewalt (The Miami Herald 1974b: 261).

Am 17. August erscheint im *Tucson Daily Citizen* eine Illustration von Christine Chubbucks Gesicht in starkem schwarz-weiß Kontrast hinter Glas. Der an den Ecken abgerundete Bildausschnitt der Illustration suggeriert, dass es sich bei der Rahmung und dem Glas um einen Fernseher handelt. An der Stelle ihrer Stirn ist das Glas auf eine Weise geborsten, die den Einschlag einer Kugel nahelegt. Von dieser Stelle aus sind im Glas kleine Risse zu erkennen, die sich über Chubbucks Gesicht ziehen. Unmittelbar rechts neben ihrem Gesicht ragt die Schlagzeile des Artikels »The Private Life and Public Death of Christine Chubbuck« (Tucson Daily Citizen 1974: 31). Die Schlagzeile und die Illustration deuten beide auf zwei für den Fall relevante, zu unterscheidende Ebenen hin, die eine Dichotomie zwischen privater und beruflicher Dimension insinuieren. Durch starke visuelle Kontraste und die Verschiebung der Kopfwunde in die Symbolik eines an ihrer Stirn zerborstenen Glases wird die Rhetorik einer vermeintlichen, der psychischen Krankheit inhärenten Leitunterscheidung von Innerlichkeit und Äußerlichkeit wieder aufgegriffen, die bereits weiter oben identifiziert werden konnte.

Die in dieser Leitunterscheidung enthaltene Zuschreibung einer Maskierung, einer Art Doppelleben, wird am 11. August 1974 auch in der Illustration der Berichterstattung des *Democrat and Chronicle* zum Thema (Democrat and Chronicle 1974: 103). Hier wird Christine Chubbuck doppelt dargestellt: Im Hintergrund ist ihr Gesicht weiß unterlegt, gesäumt von dunkel unterlegtem, wallendem Haar. Im Vordergrund erscheint sie ein zweites Mal, nun jedoch ist ihr Gesicht grau unterlegt. In der linken unteren Ecke der Illustration sind eine den Fotografien der Tatwaffe nachempfundene Waffe sowie Munition abgebildet. Die Waffe ist in Richtung der vorderen Version Chubbucks gerichtet. Worauf die Illustration damit hindeutet, ist eine Person, die so tief in zwei Versionen ihrer selbst gespalten zu sein scheint, dass die eine Version bereit sei, der anderen Version Gewalt anzutun, was die Frage nach einem privaten und einem öffentlichen Selbst in Übertragung auf Chubbuck in die Nähe einer psychopathologischen Zuschreibung der Schizophrenie lenkt.

Diese im Verlauf dieser Analyse aufgestellten Beobachtungen kulminieren nun schließlich darin, die Frage nach Empfindungen in Anschlusskommunikation explizit wieder aufzugreifen. Ich habe an verschiedenen Stellen angedeutet, dass die beobachteten Formen der journalistischen Anschlusskommunikation auf die Evokation von Empfindungen abzielen, um in der nicht endenden Stimulierung von Anschlusskommu-

nikation auch in einem ökonomischen Sinn konkurrenz- und anschlussfähig zu bleiben. Ich habe außerdem angedeutet, dass aus den Beispielen der Anschlusskommunikation ersichtlich wird, dass sie gleichzeitig eine, sich von dem medialen Ereignis abgrenzende, kritische Kommunikationsstrategie mit dem Ziel des Kontingenzmanagements suchen, das Ereignis jedoch im Luhmann'schen Kommunikationsverständnis immer wieder aktualisieren, indem sie darüber kommunizieren. Diese Dynamik ereignet sich einerseits auf Ebene vereinzelter Medienkritik, andererseits auf Ebene der Feststellung, dass Christine Chubbuck psychisch krank gewesen sei, was wiederum die Kontingenz des Ereignisses einhegt, indem eine Trennung anhand der Leitunterscheidung eines bürgerlichen Vernunftideals gegenüber psychischer Krankheit erfolgt. Daraus ersichtlich wird das bereits weiter oben angedeutete Verständnis von Empfindungen als kulturellen Praktiken im Sinne Sara Ahmeds. Bereits auf den ersten Seiten von *Cultural Politics of Emotion* bemerkt Ahmed, ihre Analyse von Empfindungen als kulturelle Praktiken entfalte sich anhand der Lektüre von Texten, die im öffentlichen Diskurs zirkulieren und die damit arbeiten, Individuen an Kollektive anzubinden, indem sie andere als Wurzel unserer Gefühle figurieren (Ahmed 2004, 1). Exakt diese Dynamik der Anbindung und Abtrennung vollzieht sich innerhalb der Presseberichte. Psychische Krankheit wird als »totale Vernunftlosigkeit, die man sofort als solche auf dem Hintergrund der *Strukturen des Vernünftigen* wahrnimmt« (Foucault 1961/1969: 177; Herv. i. Orig.) figuriert. Bedient werden dabei nicht nur die Abtrennung zwischen dem angesprochenen Vernunftideal und psychischer Krankheit, sondern auch alle bürgerlichen Gesellschaftsnormen, die das Vernunftideal speisen. Ahmed bemerkt dazu die Rolle von Empfindungen, denen wiederum eine Hierarchie inhärent ist:

[...] some emotions are ›elevated‹ as signs of cultivation, whilst others remain ›lower‹ as signs of weakness. The story of evolution is narrated not only as the story of the triumph of reason, but of the ability to control emotions [...]. Within contemporary culture, emotions may even be represented as good or better than thought, but only insofar as they are re-presented as a form of intelligence, as ›tools‹ that can be used by subjects in the project of life and career enhancement. If good emotions are cultivated, and are worked on and towards, then they remain against uncultivated or unruly emotions, which frustrate the formation of the competent self. (Ahmed 2004: 3)

Ahmed weist in diesem Zusammenhang auch auf die entscheidende Rolle von Empfindungen in der Konstitution der Sphären des Psychischen und Sozialen hin (2004: 10), wodurch zudem klar wird, dass die Hierarchisierung von Empfindungen hin zum Ideal einer emotionalen Intelligenz auch eine genderspezifische Ebene enthält. Aus den zitierten Beschreibungen Chubbucks wird ersichtlich, dass sie in manchen Situationen als zu empfindsam beschrieben wird, zum normativen Ideal emotionaler Intelligenz also eine als eher männlich konnotierte Fähigkeit zur Kontrolle von Emotionen fehle. In anderen Situationen unterliegt sie Zuschreibungen, die sie als überkontrolliert erscheinen lassen. Dabei zeigt sich, dass Empfindungen und ihre Interpretation voneinander abhängig sind, dass sowohl die Zuschreibung, also die semiotische Nutzung von Empfindungen, als auch das Erleben und Erfahren von Empfindungen immer auch Deutungsakte und Urteile enthalten (Terada 2001: 199; Shields 2002). Eine Beschreibung der Sekunden vor

dem Suizidversuch im Portrait der *Washington Post* exemplifiziert das besonders deutlich:

Christine Chubbuck flicked her long dark hair back away from her face, swallowed, twitched her lips only slightly and reached with her left hand to turn the next page of the script. Looking down on the anchor desk she began to read: ›In keeping with Channel 40's policy of bringing you the latest in'—she looked up from the script, directly into the camera and smiled a tentative smile. Her voice took on a sarcastic tone as she emphasized ›blood and guts...and in living color.‹ She looked back down at her script, her left hand shook almost unnoticeably. Her right arm stiffened. ›We bring you another first.‹ Her voice was steady. She looked up again into the camera. Her eyes were dark, direct and challenging. (Quinn 1974: 123)

Die Beschreibung enthält die Zuschreibung unpassender Empfindungen – Christine Chubbuck erscheint vor dem Hintergrund ihrer folgenden Handlungen *zu* kontrolliert; ein zaghaftes Lächeln, ein sarkastischer Unterton in ihrer Stimme sowie ein konfrontatives, direktes Taxieren der Kamera erscheinen wie aufsässige, unbändige Ausdrücke von Empfindungen, die keinerlei moralische, kathartische oder vernünftige Funktionsstellen zu besetzen scheinen. Vielmehr fallen Empfindungen wie diese aus dem Raster emotionaler Intelligenz heraus, weshalb Ngai darauf hinweist, dass solche Empfindungen wiederum eine zweite Ebene der Empfindungen *über* Empfindungen evozieren:

For the morally degraded and seemingly unjustifiable status of these feelings tends to produce an unpleasurable feeling *about* the feeling (a reflexive response taking the form of ›I feel ashamed about feeling envious‹ or ›I feel anxious about my enviousness) that significantly parallels the doubleness on which irony, as an evaluative stance hanging on a relationship between the said and the unsaid, fundamentally depends. (2005: 10; Herv. i. Orig.)

Vor allem anhand solcher Zuschreibungen aversiver Empfindungen eröffnen sich argumentative Schnittstellen, die Zusammenhänge zwischen Empfindungen und Kommunikation aufzeigen. Mit Foucault und Luhmann lässt sich dabei die bereits angesprochene Ebene moralischer Kommunikation in den Blick nehmen. Sie bedient die von Ngai aufgerufene Dynamik der Empfindung über Empfindung. Vor dem Hintergrund, dass moralische Kommunikation ständig mit der Unmöglichkeit einer konsequenten Exklusion ungewollter Kommunikationsteilnehmer:innen konfrontiert ist, bedient sie sich im Fall moralischer Verstöße Bewertungen und Verachtung, also Ebenen der Kommunikation, in die sich Empfindungen einschreiben:

Gerade diese Unmöglichkeit, jemanden aus der Mitwirkung an Gesellschaft auszuschließen [...], gibt der Moral ihre Emphase, ihren Eifer, ihre Aufdringlichkeit. Man kann nicht ausschließen, man kann nur bewerten. Das führt, wenn nicht Restriktionen eingebaut werden, sehr rasch in die Heftigkeit, die Zornigkeit, die kämpferische Aufspreizung des moralischen Urteils. [...] Man verurteilt moralisch, wenn jemand gegen die Bedingungen des Achtungserweisens verstößt und wenn man nicht vermeiden

kann, daß er weiterhin da ist und weiterhin kommuniziert. Dann muß wenigstens seine Kommunikation devaluiert werden. [...] Sie [JW: die Moral] läßt offen, was als Bedingung von Achtung bzw. Mißachtung fungiert. Anstelle von Festlegungen ist an dieser Stelle eine ›Variable‹ vorgesehen, über die Moral mit anderen Variablen, insbesondere solchen der Gesellschaftsstruktur, korreliert werden kann. Die Frage, welche Bedingungen moralisch gelten, [...] bleibt damit der gesellschaftlichen Kommunikation überlassen. Wie niemand bestreiten wird, kann die Moralisierung von Kommunikation historisch wie kulturell sehr verschiedene Formen annehmen, kann sehr verschiedenen Bedingungen einen Moralwert verleihen, kann aus sehr verschiedenen Gründen ereifern und dann auch wieder auf sehr verschiedene Weise auf das reagieren, was sie selbst angerichtet hat. (Luhmann 1989/2012: 367f.)

Moralische Kommunikation kann also nicht nachhaltig exkludieren, weshalb sie devaluiert und marginalisiert. In Bezug auf Christine Chubbuck wird sie im Kommunikationssystem Massenmedien anhand psychologischer Episteme entfaltet, um die weiterhin erfolgende Anschlusskommunikation über den Suizidversuch und über Christine Chubbuck selbst zu legitimieren, Chubbuck selbst anhand einer konstitutiven Trennung von Vernunft und psychischer Krankheit jedoch nicht als handlungsmächtige Kommunikationsteilnehmerin zu figurieren.⁴ Vielmehr wird eine paradoxe Gleichzeitigkeit der Reproduktion des Ereignisses und der Marginalisierung der das Ereignis produzierenden Person konstruiert. Das kann auch durch die im August 1977 von einigen Zeitungen aufgenommene Schlagzeile ›TV Suicide Didn't Change Show‹ illustriert werden, in der ein übergeordnetes medienkritisches Deutungsmuster des Suizidversuchs weiterhin negiert wird:

›There haven't really been any changes, not as far as the station goes,‹ says News Director Mike Simmons. ›That incident didn't happen because of our editorial policy,‹ Simmons recalled. ›We had just been through a particularly violent week, with a kidnapping-and-hostage situation, a shootout between some cops and someone else, and these had bumped a couple of her feature stories. But the crux of the situation was that she was a 29-year-old girl who wanted to be married and who wasn't. (Florida Today 1977: 10A)

Wie im Folgenden zu zeigen sein wird, verbleibt die Thematisierung psychischer Krankheit das die Anschlusskommunikation bestimmende Deutungsmuster; dessen Interferenzen mit Fragen medialer Kontrolle und einer medienkritischen Perspektive auf das mediale Ereignis werden jedoch ebenfalls weiterhin thematisiert.

4 Auch Empfindungen als inhärente Ebene dieser Kommunikation spielen hier insbesondere vor dem Hintergrund der Schnittmenge der Zuschreibung von Empfindungen und Sexismus eine Rolle. Jüngst hat die Autorin Ruby Hamad auf diese Schnittmenge aus intersektionaler Perspektive hingewiesen (Hamad 2020).

Filmische Anschlusskommunikation

Die Beobachtung filmischer Anschlusskommunikation über den Suizidversuch basiert auf insgesamt vier Werken, die unterschiedliche Referenzen zum Ereignis eröffnen. Die Filme *Network* (1976), *The Howling* (1981), *Christine* (2016) und *Kate Plays Christine* (2016) behaupten implizit und explizit Referenzen zum realhistorischen Leben und dem Suizidversuch Christine Chubbucks sowie zu seiner soziokulturellen und medialen Rahmung. Im Fall von *Network* und *The Howling* konstruieren die Filme und ihre Paratexte selbst keine expliziten Referenzen und Indizes auf die Persona Christine Chubbuck, sondern abstrahieren die Frage der Referenzialität vielmehr auf der Ebene der Problematik eines die Fernsehlandschaft der 1970er Jahre bestimmenden Sensationalismus und einer damit einhergehenden zunehmenden Verunsicherung über die zuvor vermeintlich als scharf konturiert angenommenen kategorialen Grenzen zwischen Konstrukten wie Realität und Fiktionalität, Nachrichtenberichterstattung und Unterhaltung. Alle vier Filme eint, dass sie Empfindungen im Zuge der weiteren Generierung von Anschlusskommunikation nicht nur als wirkungsästhetische Angebote konstruieren, sondern innerdiegetisch mit diesen auch auf Ebene von Zuschreibungen gegenüber einzelnen Figuren arbeiten. Dabei können, wie in der folgenden Analyse zu zeigen sein wird, ambivalente Umgangsweisen mit der ursprünglichen Verunsicherung beobachtet werden, die die Kontingenz des Suizidversuchs als Medienereignis produzierte.

Die zwei dominanten Strategien des Kontingenzmanagements, die ich bereits im Teil zur Presseberichterstattung erarbeitet habe, schreiben sich auch hier weiter fort. Während *Network* und *The Howling* vornehmlich medienkritische Positionen einnehmen, widmen sich *Kate Plays Christine* und *Christine* tendenziell stärker der Frage nach psychischer Krankheit, indem sie ihre Narrative explizit an der Persona Chubbuck engführen. Die vier Filme lassen sich außerdem auch in Bezug auf ihre filmischen Formen differenzieren, die ich hier in einem pragmatischen Verständnis als Genres fasse (Altman 1999: 207–227). Die Differenzierung der Filme anhand des Genrebegriffs ist dabei aus zwei Gründen herausfordernd. Erstens handelt es sich um drei fiktionale Spielfilme und einen Dokumentarfilm, die allesamt unterschiedliche Referenzen zwischen Repräsentation und realhistorischen Ereignissen aufrufen. Den Genrebegriff als Ausgangspunkt der Analyse dieser Referenzen zu sehen, leitet dabei unmittelbar in den Diskurs über das Dokumentarische über, der von einer grundsätzlich nach wie vor ungelösten Formdebatte gekennzeichnet ist (Hohenberger 2012). Der Genrebegriff erscheint deshalb vor allem vor der Frage nach Spiel- und Dokumentarfilmen und der damit einhergehenden Debatte um Fiktionalität und Faktizität zunächst unglücklich, da der Dokumentarfilm *Kate Plays Christine* damit als Auskopplung eines dokumentarischen Genres verstanden wird. Damit würde der Dokumentarismus als filmische Form simplifiziert, obwohl bereits substantielle Arbeit zur Differenzierung seiner Ausformungen geleistet worden ist (Nichols 1991; Nichols 2010; Musser 2020). Darüber hinaus muss auch auf die Forschungsdebatte um den Genrebegriff und damit nicht nur auf die daraus resultierende Feststellung seines Konstruktionscharakters verwiesen werden, sondern auch auf angrenzende Konzepte wie »Format«, »Korpus« oder »Gattung« (Scheinpflug 2014; Dörre 2022: 51–59). Jason Mittell hat festgestellt, dass auch die Auswahl der jeweils genrekonstituierenden Charakteristika eines Medienartefaktes arbiträr erscheinen: »Texts have many different com-

ponents, but only some are used to define their generic properties.« (2001: 6) Es ist deshalb mein Anliegen, den Genrebegriff zu einem sehr dezidierten Zweck in die Analyse einzubringen. Ich fasse *Network* als satirisches Drama, *The Howling* als Horrorfilm, *Christine* als fikionalisierte Filmbiografie und *Kate Plays Christine* als reflexiven Dokumentarfilm. Bei dieser zunächst sehr heuristisch anmutenden Kategorisierung geht es nicht primär um eine genretheoretische Fundierung der Analyse. Vielmehr soll die Einordnung der Filme in diese Genres auf die unterschiedlichen Behauptungen von Referenzverhältnissen zwischen filmischer Darstellung und realhistorischem Ereignis hinweisen.⁵ Darüber hinaus haben Keppler und Seel angemerkt, dass die Kategorisierung über Ordnungsstrukturen wie Genres auch die Evaluation durch das jeweils vermittelte Kommunikationsangebot beeinflusst:

Filmische Gattungen unterscheiden sich nicht allein dadurch, ob in ihnen Fakten mitgeteilt oder Stories entwickelt werden und wenn ja, wie dies geschieht, sondern immer auch dadurch, was für eine Einstellung oder Sicht mit faktischen oder nichtfaktischen Ereignissen vermittelt wird. Mit diesen Sichtweisen sind häufig evaluative Gewichtungen verbunden, durch die etwas als wichtig oder unwichtig, ratsam oder bedenklich, zukunftsweisend oder veraltet, als ›in‹ oder ›out‹, als lohnend oder vergeblich oder im engeren Sinn als moralisch richtig oder falsch qualifiziert wird. Diesen Formen kultureller – und damit: in verschiedenen Bedeutungen werthafter – Orientierungen, die durch unterschiedliche Gattungen der medialen Kommunikation angeboten werden, ist eine umfassende Analyse des Gebrauchs filmischer Formate auf der Spur. Das, was in diesen Formen kommuniziert wird, ist von dem nicht zu trennen, wie sich Kommunikation an Hand dieser Formen vollzieht. (Keppler/Seel 2002: 62)

Genres bieten sich insofern aus zweierlei Beobachtungsperspektiven an. Innerlich konstituieren sie sich anhand einer jeweils historisch und kulturell spezifischen Akkumulation von Bildern und Tropen. Es handelt sich bei Genres dementsprechend um »historisch spezifische Textgruppen« (Scheinpflug 2014: 69). Darüber hinaus existiert eine historisch und räumlich zwar wandelbare, jedoch fassbare kulturelle Hierarchisierung von Genres und ihrer Fähigkeit, werthafte Orientierung zu vermitteln, womit eine Außenperspektive auf Genres und die jeweils von ihnen vermittelten Kommunikationsangebote angesprochen sei. Beispielsweise in Bezug auf Genres, die sowohl wirkungsästhetisch als auch thematisch auf Körper rekurren, hat Linda Williams eine kulturelle Wertminderung konstatiert (Williams 1991). Passend dazu weisen auch Keppler und Seel darauf hin, dass es »filmische Genres [...] nur in der Praxis ihrer Wahrnehmung und ihres Gebrauchs als diese oder jene Art von Film« (Keppler/Seel 2002: 64) gäbe. Hickethier

5 Hier ist es wichtig, noch einmal die Formulierung der ›Behauptung‹ von Referenzverhältnissen zu einer außerdiegetischen ›Wirklichkeit‹ zu betonen; es geht also nicht um die Referenz selbst, sondern darum, dass die Filme diese für sich reklamieren. Auf die Unmöglichkeit eines absoluten Anspruchs solcher Referenzen hat unter anderem Roger Odin hingewiesen: »Der Begriff eines Wirklichkeitsbezugs läßt sich daher nicht ohne Schwierigkeiten verwenden. Er zwingt nämlich zur Definition dessen, was man unter Realität versteht, und führt einen unweigerlich in die delikate philosophische Debatte über das Reale und das Imaginäre, das Wahre und das Falsche, kurz, er nötigt einen dazu, die Frage nach dem Wert der mitgedachten Realitätsmodelle und – allgemeiner – nach dem Status des Sehens selbst zu stellen.« (Odin 1984/2012: 259)

schreibt dazu in Bezug auf als ›faktisch‹ behauptete Darstellung, die häufig im Kontext des Dokumentarismus anzutreffen ist, Folgendes:

Eine als *faktisch behauptete Darstellung* zeichnet sich in der Regel durch eine unmittelbare Referenz aus. Damit ist gemeint, dass das Dargestellte in der Realität auffindbar bzw. nachweisbar ist und dieser Nachweis durch den Verweis auf etwas erfolgt, das außerhalb der Repräsentation liegt. (Hickethier 2008: 364; Herv. i. Orig.)

Bildtheoretisch begriffen wird diese Referenz häufig anhand der Frage nach indexikalischer Darstellung. Deren Konstruktion einer unmittelbaren Verbindung zwischen Bild und Realität wird im Dokumentarfilmdiskurs kritisch betrachtet, wie ich bereits im zweiten Kapitel illustriert habe: »Die indexikalische Authentizität des Dokumentarischen ist mithin ein diskursiver ›Effekt‹ und hat keine kausale Ursache in der Realität selbst.« (Hohenberger 2012: 22) Vielmehr lässt sich sagen, dass die Referenz nicht in der ›Realität‹ selbst zu suchen ist, sondern im Bild, das sich die Rezipient:innen von der jeweiligen filmischen Äußerungsinstanz und ihrer angenommenen Realität machen (Odin 1984/2012: 263). Hier eröffnet sich erneut eine Doppelperspektive auf die durch Genres konstruierte Kommunikation, denn Hickethier schränkt ein, dass der Gehalt der Referenz auch davon abhängig sei, in welchem Umfang andere Medien die Referenz stützten, »[e]s handelt sich also letztlich um ein sich selbst stabilisierendes System auf der Ebene medialer Repräsentationen« (Hickethier 2008: 366). Über die hier implizierten Verbindungslinien autopoietischer Kommunikation hinaus müssen auch noch einmal die Verbindungslinien zum wirkungsästhetischen Authentizitätsbegriff aufgezeigt werden, den ich im letzten Kapitel erarbeitet habe. Hickethier schreibt dazu, dass es der »Unterstützung der Referenzbehauptung auf der Oberfläche der Erscheinung der medialen Repräsentation« (Hickethier 2008: 368) bedürfe. Im Kontext einer sich als faktual gerierenden Darstellung wird dies häufig durch die Erzeugung einer wirkungsästhetischen Authentizität erreicht; im Falle fiktionaler Darstellungen beschreibt Hickethier die Dynamik folgendermaßen:

Der Kunstanspruch lässt bei Darstellungen, die sich thematisch und inhaltlich mit nachweisbaren und auffindbaren Geschehen einer vormedialen Realität beschäftigen (z.B. mit historischen Ereignissen, Ereignissen des Zeitgeschehens im Dokudrama, Spielfilm etc.), Abweichungen in der Darstellung zu, erlaubt nicht nur unterschiedliche Deutungen und Interpretationen des Geschehens, sondern sogar wissentlich ›falsche‹ Darstellungen, etwa wenn Nebenfiguren erfunden werden, die es historisch nicht gegeben hat, oder Begegnungen zwischen historischen Figuren gezeigt werden, die so nicht stattgefunden haben. Der Zweck dieser Übung besteht darin, Zusammenhänge, zugrunde liegende Muster der Argumentation, allgemeine Konstellationen von Kräften, von Machtverhältnissen und Beziehungen sichtbar zu machen, die damit das jeweils einzelne Geschehen, das dargestellt wird, aus seiner Kontingenz herausheben. (Hickethier 2008: 368)

Es geht hier also nicht um die Behauptung einer direkten Referenz, sondern ganz im Gegenteil um die bewusste Ausstellung von Abweichungen, Veränderungen, Zusätzen und

Auslassungen, um kontingenten Ereignissen Nachvollziehbarkeit durch Narrativierung zu verleihen.

Aus einer semiopragmatischen Perspektive ergibt sich die Sinnkonstruktion eines Films und eine daraus möglicherweise erwachsende Zuordnung zu einem Genre dabei aus zwei verschiedenen Komponenten, die eine Innen- und Außenperspektive auf Genres reflektieren:

[...] sowohl der Glaube an den Text und seine autonome Existenz als auch das Anerkennen der Tatsache, dass sich der Sinn eines Textes mit seinem Kontext ändert. [...] Sowie wenig wie sich Variabilität des Textes je nach Kontext leugnen lässt, so wenig lässt sich bestreiten, dass der Empfänger an die Existenz eines Textes mit einem unveränderlichen Sinn glaubt, den er nur dekodieren muss. Dass es sich um eine Illusion handelt, ändert nichts daran, dass es am Ende dieser Text ist, der das Resultat des Kommunikationsprozesses ist. (Odin 2019: 39f.)⁶

Aus dem herausfordernden Zusammenspiel zwischen textimmanenten Strukturen und einer kontextuell pragmatischen Perspektive ergibt sich jedoch eine produktive Nutzung des Genrebegriffs als Aushandlungsort, »[der] einer ständigen Definition und Redefinition ausgesetzt [ist], wenn neue Angehörige neue Elemente der Kompensation ins Spiel bringen« (Cavell 2001: 136). Genres können damit in Analogie zu Roger Odins semiopragmatischem Kommunikationsraum gefasst werden, »[e]in von einem Bündel von Bestimmungen definierter Raum, der den Kommunikationsprozess steuert, der ihn ihm stattfindet« (Odin 2002: 300). Das hier immanente mediale Kommunikationsverständnis trennt Sender:innen und Empfänger:innen (Odin 2019: 42f.) ganz im Sinne der Luhmann'schen Auslegung massenmedialer Kommunikation. Odin unterscheidet dabei ebenfalls zwischen Räumen fiktionaler und dokumentarischer Kommunikation, unterläuft die vermeintliche Starre dieser Kategorien jedoch mit dem Konnex der Möglichkeit einer dokumentarisierenden und fiktivisierenden Lektürewaise, die sich wechselseitig auf fiktionale oder dokumentarische Formen und bisweilen sogar auf verschiedene Teile desselben Filmes anwenden ließe (Odin 1984/2012: 263–265). In der Rede von Räumen dokumentarischer bzw. fiktionaler Kommunikation geht es dabei also viel mehr um Räume, in denen eine der beiden Kommunikationsformen vermehrt angeboten werde, ein Dokumentarfilm qualifiziere sich also dann als solcher, »wenn er in seine Struktur explizit (auf die eine oder andere Weise) die Anweisung zur Durchführung der dokumentarisierenden Lektüre integriert, d.h. wenn er die dokumentarisierende Lektüre programmiert« (Odin 1984/2012: 267). Es wäre jedoch »falsch, zu glauben, daß diese Beziehungen im Laufe des Films stabil bleiben. Bald paßt sich der Leser der Forderung des Filmes an, bald der der Institution, bald läßt er sich zu allen anderen Bestimmungen hinreißen, sofern er nicht gleichzeitig mehrere Lektürewaisen mobilisiert...« (Odin 1984/2012: 272).

6 Auch Niklas Luhmann betont das Erfordernis des Weltwissens der Zuschauer:innen zur Erzeugung einer Bindung der »imaginären Ereignisvielfalt« der Unterhaltungsmedien an eine externe Realität (Luhmann 1995/2017: 75).

Der Raum fiktionaler Kommunikation als vornehmlicher Wirkungsraum des fiktionalisierenden Modus ist dabei durch vier Prozesse bestimmt. Das Diegetisieren, also der Aufbau einer fiktionalen Welt, das Erzählen, das Phasieren, also die Erzeugung eines Rhythmus für die Rezipient:innen, und das Fiktivisieren durch die Konstruktion einer fiktiven Erzählinstanz, die als nicht hinterfragbar figuriert werde (Odin 2002: 300f.). Luhmann bemerkt ähnliches in Bezug auf Unterhaltungsmedien als Teil des Systems der Massenmedien: Die Produktion von Informationen aus anderen Informationen könne nur als Unterhaltung angesehen werden, indem sie ihre eigene Plausibilität selbst erzeuge (Luhmann 1995/2017: 70). Die Frage nach Fiktionalisierung steht dabei in einem engen Wechselverhältnis zu der der Erzählung. Luhmann benennt das Grundmuster der Reduktion von Bedeutungsüberschüssen in diesen Kontexten als die Erzählung (1995/2017: 75); Odin erhebt die Narration gar zu einem universellen Primat (2019: 53).⁷ Auch eröffnet Odin über die Erzählung eine Verbindungslinie zu Empfindungen, die im Rahmen des vorliegenden Arguments als Ebene der Kommunikation gefasst werden. Narration besitze eine intrinsische Verbindung zum Schema des Affekts (Odin 2019: 53), der Modus der Fiktionalisierung sei ein »Modus der Sinn- und Affekterzeugung« (Odin 2006: 36). Mit Hickethier lässt sich dazu ergänzen:

Die Fiktionalisierung der Welt Darstellung ist in den audiovisuellen Medien offenkundig selbstverständlich und beim Publikum leichter eingängig, weil sie Welt »erzählen«, in menschlichen Beziehungen darstellen und dabei häufig auch mit Strategien der Emotionslenkung umgehen. (2008: 369)

Im Folgenden sollen die oben aufgerufenen Genrezuordnungen deshalb als Ausgangspunkt dafür dienen, die verschiedenen Wege der Behauptungen direkter und indirekter Referenzen der filmischen Darstellungen und dem realhistorischen Ereignis des Lebens und öffentlichen Suizids Christine Chubbucks zu beleuchten. Dabei sollen insbesondere die Begriffe der Narrativierung, Fiktionalisierung und Authentizität zu zweierlei Beobachtungen befähigen: Erstens werden sie dazu dienen, die Verschränkungen von Faktualität und Fiktionalität in allen vier Beispielen offen zu legen. Zweitens, und dabei handelt es sich um den zentraleren Punkt, werden sie dazu dienen, die Evokation und Lenkung von Emotionen in den filmischen Beispielen herauszustellen, die kommunikative Anschlussfähigkeit produzieren. Die Analyse soll dabei im weitesten Sinne motivisch erfolgen: Ich werde zunächst anhand des Horrorfilms *The Howling* auf die Rolle paratextueller Informationen und des Vorspanns als Schwelle zur Fiktion eingehen, um danach illustrieren zu können, wie in *The Howling* diegetische Ebenen und Bildästhetiken eingesetzt werden, um die Angebote des Wechsels der Lektüremodi innerhalb des Films zu konstruieren, durch die sich der Film als medienkritisches Angebot der Anschlusskommunikation positioniert. Danach werde ich die Werke *Christine* und *Network* gemeinsam in

7 Auch Mieke Bal vertritt diese These bekanntermaßen in ihrem wegweisenden Werk *Narratology*. Zum Erscheinen der vierten Auflage der Monografie revidiert sie ihre anfängliche Anwendung der Narratologie auf vornehmlich literarische Werke hin zu der Anerkennung einer Omnipräsenz von Narrativen (Bal 1985/2017).

den Blick nehmen, um die Rolle von Empfindungen und deren Zusammenhang zu psychischer Krankheit sowie die Rolle von Musik in der Evokation von Empfindungen zu thematisieren. Abschließend werde ich anhand des Dokumentarfilms *Kate Plays Christine* aufzeigen, dass der Blick einer Kameraperspektive und eine Bildmontage, die verstärkt die Einnahme einer dokumentarisierenden Lektüre einfordert, selbst zum Gegenstand moralischer Bewertung werden und sich damit auch kritisch sich selbst gegenüber positionieren müssen.

***The Howling* (1981)**

Die Referenzbehauptung zwischen dem fiktionalen Horrorfilm *The Howling* und dem Medienereignis des Suizids von Christine Chubbuck basiert zunächst auf Paratexten. Über die *The Howling* immanenten Referenzen hinaus, auf die ich im Folgenden eingehen werde, ist es also zunächst ein dem filmischen Text externalisierter Prozess der Anschlusskommunikation, der die Referenz erzeugt. Im Text »The Invisible Exploding Woman« weist Alexandra Heller-Nicholas 2016 auf diverse kulturelle Funktionalisierungen von Christine Chubbucks Suizid hin, dessen Relevanz mit der zeitgleichen Premiere von *Christine* und *Kate Plays Christine* auf dem *Sundance Film Festival* im selben Jahr erneut in den Vordergrund tritt (Heller-Nicholas 2016). Neben einer Bemerkung des in diesem Kontext ebenfalls häufig thematisierten Films *Network* speist sich die Aktualität des Artikels durch die Seltenheit der Referenz zwischen dem Suizidversuch und *The Howling*. Auch Lee Gambin weist 2018 in seiner wegweisenden Monografie zum Film auf Zusammenhänge zwischen *The Howling* und dem Suizidversuch von Christine Chubbuck hin (Gambin 2018).

Der Film handelt von der Fernsehjournalistin Karen White, die in den 1980er Jahren in Los Angeles arbeitet. Karen kooperiert zu Beginn der Erzählung mit der Polizei, um den Serienmörder Eddie Quist zu stoppen, der Karen stalkt. Bei einem von der Polizei fingierten Treffen wird Eddie von den Beamt:innen erschossen und Karen von dem Ereignis nachhaltig traumatisiert. Zur Besserung ihrer psychischen Belastung begeben sich Karen und ihr Ehemann in ein Therapiezentrum, das sich jedoch als Rückzugsort für Werwölfe entpuppt, die Karens Psychologe Dr. Wagner dort beherbergt. Während Karen mithilfe ihrer Freunde versucht, die Vorgänge dort zu stoppen, erfährt sie, dass Eddie Quist durch die Schüsse der Polizei nicht verstorben ist, da dieser auch ein Werwolf ist. Karen selbst wird im Zentrum von einem Werwolf gebissen, als sie versucht, dieses zu zerstören. In der finalen Szene des Films kehrt sie an ihren Arbeitsplatz im Sender zurück und verwandelt sich während der Moderation einer Live-Sendung in eine Werwölfin, um der Öffentlichkeit einen Beweis für deren Existenz zu liefern. Schließlich wird sie vor laufender Kamera erschossen.

Die Paratexte des Films erlauben, diesen bereits vor Beginn der Sichtung als Horrorfilm zu kategorisieren. Bereits der Titel *The Howling* (»Das Geheul«) verweist auf den Werwolf als eine für den Horrorfilm topische Figur (Worland 2007; Bourgault du Courday 2006). Auch den Film bewerbende Paratexte wie Filmposter und die Cover von DVD- und Blu-ray-Auflagen verweisen visuell auf die das Narrativ bestimmenden Werwölfe. Beispielsweise ein Filmposter aus dem Jahr 1981 aus Großbritannien zeigt ein aufgerissenes Werwolfmaul und die rechte Pfote, deren Krallen Risse in ein Papier ziehen. Die

visuelle Darstellung suggeriert dabei, dass der Werwolf sich gerade durch die materielle Papierebene des Posters hindurchbeißt und kratzt. Mittig in rot ist der Titel des Films zu sehen, unter ihm der Satz in ebenfalls roter Schrift »Imagine your worst fear a reality«. Links der Werwolfkralle steht das werbende Zitat: »When the Howling Starts...The Horror Begins!«. Am unteren Bildrand sind Namen der beteiligten Schauspieler:innen und Produzent:innen des Films vermerkt (Cult Collectibles 2023). Diese markieren den Film aufgrund seines Produktionskontextes bereits als fiktional. Der über den Titel hinausgehende erneute visuelle Verweis auf den Werwolf als fiktionale Figur und die Stichworte »fear« und »horror« sowie die vornehmlich in schwarz und rot gehaltene Bildgebung des Posters wirken auf die Konstruktion einer fiktionalisierenden Lektüre ein.

Ähnlich verhält es sich bei dem Cover der digital restaurierten Blu-ray-Auflage des Verleihs Studiocanal (Horror magazin 2023). Das Cover zeigt im Hintergrund die Protagonistin Karen, die von ihrem Freund Chris dabei unterstützt wird, die Werwölfe zu stoppen und die Öffentlichkeit auf sie aufmerksam zu machen. Karen klammert sich an Chris' Arm, der ein Gewehr in den Händen hält. Links vor ihnen zeigt das Cover einen Werwolf mit roten Augen in Angriffsstellung, der die Zähne fletscht. Alle drei Figuren werden von einem dunkelblauen Hintergrund gesäumt, der vor dem Werwolf mit Nebelschwaden durchsetzt ist; im Hintergrund zeigt das Cover Bäume und einen großen weißen Vollmond. Der obere Bildrand ist zudem mit den Namen der beiden Hauptdarsteller:innen des Films versehen; über dem Filmtitel ist vermerkt, dass es sich um einen Film des Regisseurs Joe Dante handele.

Bevor ich auf weitere textimmanente Merkmale des Films eingehe, will ich einige Randbemerkungen zur für den Horrorfilm topischen Figur des Werwolfs verlieren. Elizabeth A. Lawrence beschreibt die kulturelle Faszination mit dem Werwolf folgendermaßen:

[...] the werewolf phenomenon articulates humankind's overwhelming penchant for symbolizing with animal images, making sense of life with metaphors from nature. The wolf is an extraordinary rich vehicle of expression, carrying a complex web of embedded codes [...] most of which are rooted in emphasis on its predation and meat-eating. The wolf bears projected guilt for the human predatory past and a present replete not only with consumption of animal flesh but with all manner of exploitation of and barbarity toward our own species and others. (Lawrence 1996: 110)⁸

Während ich die universalistische Stoßrichtung dieses Arguments auf den Globalen Norden eingrenzen würde, erscheint mir insbesondere die Reflexion von Ausbeutung und Unmenschlichkeit in der Metaphorisierung des Werwolfs in Übertragung auf die patriarchal-kapitalistisch organisierten Staaten des Globalen Nordens greifbar zu sein. Viel stärker noch wirkt der Werwolf in *The Howling* jedoch als Verbildlichung einer gesellschaftlichen Verunsicherung der 1970er Jahre in den USA, auf die ich bereits in der Einleitung des Projekts eingegangen bin. Ähnlich wie sich der erlebte Niedergang normativ-

8 Eine stichhaltige Analyse der ungebrochenen kulturellen Relevanz der Figur des Werwolfs liefert jüngst Craig Ian Mann. Seine Analyse macht zudem die Figur des »She-Wolves« produktiv und versucht damit, den das Bild des Werwolfs als tendenziell patriarchal gelesene Figur zu erweitern (Mann 2020).

bürgerlicher Familienideale in der Subversion von Friedfertigkeit und Antipazifismus durch die Manson-Family ausagiert, entpuppt sich der Werwolf hier von der zunächst scheinbar lachhaft unvorstellbaren fiktionalen Trope aus seiner Existenz in einer Schattenöffentlichkeit doch als real. Allegorisch verschiebt er damit die Grenzen dessen, was kollektiv als »echt« und was als fiktional verstanden werden kann in ähnlicher Weise, wie die Manson-Family und weitere soziokulturelle Ereignisse und Entwicklungen Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre das kulturelle Selbstbild der USA tektonisch verlagerten. Diese Parallelismen thematisiert auch *The Howling*.

Roger Odin sieht im Vorspann eines Films die Schwelle zum »Eintritt in die Fiktion« (2006: 36) für seine Zuschauer:innen. Es sei der Vorspann, der den Modus der Fiktionalisierung als »Modus der Sinn- und Affekterzeugung« (ebd.) aktiviere. Der Vorspann von *The Howling* beginnt mit dem textuellen Vermerk in roter Schrift vor schwarzem Hintergrund, dass die »Avco Embassy Pictures Corporation und International Film Investors« den Film präsentieren (*The Howling*, 00:00:42). Dann erscheinen rote Risse im schwarzen Hintergrund und der Bildausschnitt vergrößert sich, sodass die Risse als der Filmtitel *The Howling* sichtbar werden. Die Veränderung des Bildausschnitts ist dabei akustisch von Wolfsgeheul unterlegt (*The Howling*, 00:00:54–00:00:58). Plötzlich wird das Titelbild gesprengt, womit auch seine Materialität ästhetisch fassbar wird: Das Bild zerbricht in Glas, auch akustisch ist das Bersten wahrnehmbar (*The Howling*, 00:00:59–00:01:03). Die nun folgenden Filmcredits, die in roter Schrift die Namen der beteiligten Schauspieler:innen und Produktionsmitglieder zeigen, sind unterlegt von einem visuellen Störungseffekt, der an Bildstörungen während der Rezeption von VHS-Kassetten erinnert. Akustisch begleitet wird dieser Teil des Intros von unterschiedlichen Stimmen aus dem Off, die teilweise Fernsehregieanweisungen wie »Give me a two-shot« (*The Howling*, 00:01:07) enthalten. Auch Sätze wie »I just feel as if everything is out of my control« (*The Howling*, 00:01:12) fallen, wobei keine der jeweiligen Äußerungsinstanzen visuell lokalisiert werden kann. Gepaart mit dem visuellen Störungseffekt entfaltet der Vorspann damit eine desorientierende Wirkung. Trotz seiner insgesamt verunsichernden Wirkungsästhetik erfüllt der Vorspann seine Funktion als Schwelle in die Fiktion, indem er die Diegese sowohl visuell als auch akustisch verortet.

Zudem wirkt der Vorspann transitorisch: Er leitet schließlich von der Bildstörung über ein weißes Rauschen in die Diegese des Films über, dessen erste Einstellung Dr. Wagner in einer Ästhetik des Fernsehens der 1980er Jahre zeigt. Der gesamte Bildausschnitt zeigt ihn im Close-Up in einem Interviewsetting, das Bild selbst ist schwarz-weiß und verkörnt (*The Howling*, 00:02:24). Die nächste Einstellung zeigt Eddie Quist in einem Close-Up in einem dunklen Raum, wobei das Bild nun farbig ist und ihn nicht in der verkörnten Fernsehästhetik der vorherigen Bilder darstellt. Innerhalb der ersten beiden Darstellungen wird damit eine Motivik in den Film eingeführt, die seinen gesamten Verlauf begleitet: Die verschiedenen Ebenen der Diegese von *The Howling* unterscheiden sich durch die Nutzung einer Bildästhetik, die die Figuren innerhalb der Diegese über jeweils andere Medien wie das Fernsehen oder Filme konsumieren. Der Zusammenhang zwischen beiden Ebenen wird dabei zunächst akustisch markiert, wenn die Einstellung von Eddie im Close-Up aus dem Off durch die Stimme von Dr. Wagner unterlegt wird. Kurz darauf folgt eine Einstellung, die ein Fernsehgerät im Zimmer zeigt, das das Interview darstellt (*The Howling*, 00:02:35). *The Howling* bietet damit unmittelbar zwei Lektüremodi

an, wobei die in der Diegese jeweils über andere mediale Dispositive vermittelten Bilder die von Odin konzeptionierte dokumentarisierende Lektüre evozieren. Odin theoretisiert, was *The Howling* hier expliziert: Lektüremodi können fragmentarisch, punktuell und diskontinuierlich verlaufen (Odin 1984/2012: 265), wofür Odin den Begriff der ›Déphasage‹ in seine Theoriebildung einführt, um Momente zu bezeichnen, in denen der »Zuschauer eben nicht ›im Rhythmus der Ereignisse mitschwingt‹ und somit ganz im Erzählfluss aufgeht, sondern Brüche in der Textur des Films erzeugt werden und somit die fiktionalisierende Lektüre blockieren« (Kessler 2023). Diese Momente der Déphasage sind in *The Howling* wiederkehrend; ihre Konstruktion durch die Materialität der Bilder evoziert dabei dasjenige, was Laura Marks als »haptic visuality« theoretisiert hat:

[...] a film or video [...] may offer haptic *images* while the term haptic *visuality* emphasizes the viewer's inclination to perceive them. [...] Such images offer such a proliferation of figures that the viewer perceives the texture as much as the objects imaged. While optical perception privileges the representational power of the image, haptic perception privileges the material presence of the image. (Marks 2000: 162f.; Herv. i. Orig.)

Die materielle Präsenz der Bilder durch die Evokation einer ästhetischen Differenz wird dabei an verschiedenen Stellen in der Erzählung von *The Howling* unterstrichen.

Als sich Karen unter Beobachtung ihrer Kolleg:innen vom Sender und der Polizei auf dem Weg zum Treffen mit Eddie Quist macht, sichten Karens Kollege Chris und ihr Ehemann Bill Archivmaterial der Tatorte von Quist, in dem dessen Opfer zu sehen sind (*The Howling*, 00:03:40). Erneut wird die zweite Ebene der Bilder eröffnet – leblose Körper werden anhand einer authentischen Wirkungsästhetik stilisiert, die Eddies Taten aus der fiktionalen Diegese heraus durch eine Äußerungsinstanz positioniert, deren Referenzbehauptung in eine faktuale Wirklichkeit zu weisen scheint. Dass sich dadurch jedoch keine stabile kategoriale Unterscheidung dieser diegetischen Ebenen in fiktional und faktual ergibt, zeigt der Rekurs auf eine weitere Szene zu Beginn des Films, als Karen am mit Eddie vereinbarten Treffpunkt in einem Erotikkino erscheint. Als diese den dunklen Kinosaal betritt, startet Eddie die Projektion eines 16mm-Films, der durch sein Bildformat und für dieses Filmmaterial typische kleine Störungen im Bild als solcher markiert wird. Der Film zeigt eine halbnackte Frau, die von zwei Männern gewalttätig an ein Bett gefesselt, geknebelt, weiter entkleidet und schließlich vergewaltigt wird. Durch eine Äußerung aus dem Off evoziert Quist, dass es sich bei einem der Männer in dem Film um ihn selbst handele: »She didn't feel a thing. None of them do.« (*The Howling*, 00:10:45) Der Film zeigt die sexuelle Gewalt an einer Frau auf eine Weise, die ihn an den Snuff-Diskurs der 1970er Jahre in den USA anschlussfähig macht, den ich bereits in der Einleitung skizziert habe. Durch die Darstellung einer als authentisch figurierten Verschränkung sexueller Gewalt mit ihrer Medialisierung partizipiert *The Howling* hier in Form einer kulturellen Funktionalisierung am Snuff-Diskurs. Er verweist damit nicht in erster Linie über seine Bilder in eine Wirklichkeitskonstruktion, sondern es findet damit vielmehr die Anerkennung eines Diskurses statt, der sich in einer außerdiegetischen Wirklichkeit abspielt, jedoch dabei selbst aktiv Grenzen zwischen Fakt und Fiktion ver-

wischt und dabei in einem hohen Maß von Narrativen und Fiktionalisierung bestimmt ist.

Nachdem Karen im Therapiezentrum von Dr. Waggner die Existenz von Werwölfen entdeckt und selbst von einem der Werwölfe gebissen wird, kehrt sie mit ihrem Kollegen Chris zum Sender zurück, um die Öffentlichkeit über die Geschehnisse zu informieren. Ähnlich wie Christine Chubbuck haben Karen und Chris dabei einen Wissensvorsprung; ihre Absicht, die anstehende Nachrichtensendung für ihre Zwecke zu nutzen, halten sie vor ihren Kolleg:innen geheim. Als Karens Kollege über ein Feuer in Dr. Wagners Therapiezentrum berichtet, das kurz zuvor ausgebrochen sei, weicht Karen von ihrem auf dem Teleprompter vorbereiteten Skript ab und liest einen eigens vorbereiteten Monolog vor. Die Abweichung wird dabei visuell vom Teleprompter markiert, der die Diskrepanz zum gesprochenen Monolog zeigt. Hier rekurriert *The Howling* durch die Medialisierung im Live-Fernsehen sehr unmittelbar auf den Suizidversuch Chubbucks. Liveness als sein spezifischer Medienwirkungseffekt dreht sich dabei weniger um die Übertragung von Sichtbarkeit, sondern vielmehr um die Übertragung von Gleichzeitigkeit (Engell 2021: 21) und bewegt sich damit ständig in einem von mir bereits angesprochenen Spannungsfeld zwischen vorgeplanten Ordnungsstrukturen und Originalität, die unter anderem durch ein immer enthaltenes Potenzial zum Überraschungsmoment generiert wird. Die wirkungsästhetische Anziehung von Liveness lässt sich dabei in der Gleichzeitigkeit verorten, die die Frage nach Indexikalität und damit auch nach einer Referenz in eine angenommene ›Wirklichkeit‹ neu auflädt, da die Gleichzeitigkeit der medialen Ereignisse und der Rezeptionssituation eine mögliche Manipulation der Bilder scheinbar unwahrscheinlicher werden lässt. Lorenz Engell bemerkt dazu: »Visibility is charged or amalgamated with *simultaneity* by means of the mere existence and functionality of a causal relation [...], and this causal relation is produced and embodied by the electrical current and signal flow on the basis of *indexicality*.« (Engell 2021: 21; Herv. i. Orig.) *The Howling* verhandelt diese Frage der Gleichzeitigkeit innerhalb seiner Diegese auf einer Metaebene ebenfalls über die Verschiebung diegetischer Ebenen, die ich bereits skizziert habe. Während Karen vom Skript des Teleprompters abweicht und ihre Transformation zur Werwölfin vor laufender Kamera beginnt, um ihre Behauptungen zu beweisen, wechselt die diegetische Ebene mehrmals. Visuell markiert wird dies erneut durch einen Wechsel der Perspektive der diegetischen Hauptebene der Erzählung und der Darstellung Karens in den Kontrollmonitoren des Regieraums des Senders (*The Howling*, 01:25:18–01:26:31). Nachdem Chris Karen vor laufender Kamera nach ihrer Verwandlung erschießt, schreit der Programmchef die Regieanweisung »Switch!« (*The Howling*, 01:27:28), woraufhin das Programm von einer Werbung für Hundefutter unterbrochen wird. *The Howling* unterstreicht hier exemplarisch die wirkungsästhetische Einbettung des Live-Fernsehens in einen übergeordneten Zusammenhang des televisuellen Flows:

[JW: Flow] does not interpret or mean anything, and it does not represent or produce any kind of order. *Flow* is not an ordering factor; rather, it is a sensory phenomenon that is free of any semantic meaning and does not operate at a ›higher‹ level. [...] If the *flow* emerges, however, then a complementary process involving the relationship between the image streams and the viewers occurs at the same time, and this process is *immersion*. (Engell 2021: 78; Herv. i. Orig.)

Der bekannterweise von Raymond Williams theoretisierte Flow des Fernsehens (1974) sowie die Annahme eines direkten Zusammenhangs zwischen Liveness und unvermittelter Gleichzeitigkeit sind bereits in den 1980er Jahren als essentialistisch bezeichnet worden. Die aus ihnen resultierenden immersiven und authentischen Medienwirkungseffekte sollten eher als historisch spezifische Resultate programmatischer Senderentscheidungen verstanden werden als im Sinne einer Essenz des Mediums selbst (Feuer 1983: 16).

Auch *The Howling* forciert letztlich eine solch medienkritische Perspektive, indem verschiedene Rezipient:innen der Verwandlung Karens und ihrer folgenden Erschießung dargestellt werden. Der Film zeigt unter anderem zwei unbeaufsichtigte Kinder, die die Ereignisse vor dem Fernseher beobachten – dabei jedoch nicht schockiert reagieren, sondern aufgrund der Unwahrscheinlichkeit einer »echten« Darstellung solcher Ereignisse einen fiktionalisierenden Lektüremodus einnehmen und über die Ereignisse begeistert zu sein scheinen (*The Howling*, 01:26:55). Die Frage der Echtheit der Vorgänge im Fernseher wird auch zwischen zwei Männern in einer Bar diskutiert, die das Ereignis rezipieren. Während einer der beiden das Ereignis als fiktional einordnet, indem er bemerkt »The things they do with special effects these days«, entgegnet der andere Mann: »It was real. She turned into a werewolf and they shot her« (*The Howling*, 01:27:40). Das durch Karen und Chris produzierte Medienereignis reiht sich dabei durch die unmittelbare Montage an eine Hundefutterwerbung und die ambivalenten Reaktionen seiner Zuschauer:innen also in den televisuellen Flow sensationeller Bilder ein, die *The Howling* damit auf einer Metaebene kritisch figuriert. Der Film beteiligt sich so an einem medienkritischen Diskurs vermeintlich referenzloser, ausschließlich simulierter Bilder (Baudrillard 1981) und referiert doch gleichzeitig auch auf das Medienereignis des Suizids Christine Chubbucks. Seine medienkritische Stoßrichtung konstruiert der Film, indem er das Deutungsmuster der Medienkritik, das dem Suizid unter anderem zugeschrieben worden ist, durch Narrativierung und Fiktionalisierung plausibilisiert und nutzbar macht. Das durch Karen produzierte exzessive Medienereignis wird nicht nur durch den im Therapiezentrum vorangestellten Kampf um ihr Überleben und gegen die Werwölfe plausibilisiert. Darüber hinaus wird die im Nachrichtenset am Ende des Films ausgeübte Gewalt dadurch legitimiert, dass sie als absolut notwendiger visueller Beweis durch die filmische Narration positioniert wird. Die letzte medienkritische Wendung des Films besteht dann darin, dass die von Karen intendierte Schockwirkung und die Anerkennung der Existenz von Werwölfen weitestgehend zugunsten eines Staunens über das sensationelle Medienereignis ausbleibt. Die negativ konnotierte Kontingenz, die der Suizidversuch Chubbucks produzierte, wird dadurch nicht nur eingeehgt, sondern *The Howling* positioniert sich auf ihrer Basis selbst als Kommunikationsangebot, das wiederum Anschlusskommunikation generiert, denn »durch die eigene Erzeugung und Auflösung von Ungewißheit individualisiert sich eine erzählte Geschichte« (Luhmann 1995/2017: 73).

Network (1976) und Christine (2016)

Der folgende Vergleich der beiden fiktionalen Spielfilme *Network* und *Christine* wird verdeutlichen, wie durch Prozesse der Fiktionalisierung und Narrativierung Empfindungen als inhärente Ebene der Anschlusskommunikation gesteuert werden. Anhand von *Network* werde ich verdeutlichen, wie dieser Prozess über die Zuschreibung von Emotionen

gegenüber Figuren, ihren wechselseitigen und als empfindsam konnotierten Handlungen und Äußerungen konstruiert wird. Anhand von *Christine* werde ich zeigen, wie das fiktionale Narrativ selbst Empfindungen als wirkungsästhetische Angebote figuriert.

Ich habe bereits in den einleitenden Bemerkungen dieses Kapitels erwähnt, dass *Christine* explizit auf das Leben und den Suizidversuch von Christine Chubbuck referiert, während die Referenzen zwischen dem Suizidversuch und der Erzählung in *Network* implizit verbleiben. Auch hier zeigen sich jedoch paratextuelle Referenzen, die eine Verbindung beider Ebenen nahelegen. In seiner Monografie *Mad as Hell: The Making of Network and the Fateful Vision of the Angriest Man in Movies* beschreibt Dave Izkoff die Verbindung folgendermaßen:

Whether Chayefsky [JW: Drehbuchautor] was aware of Chubbuck's death at the time he was writing his screenplay is unclear. Months later, he wrote a line for Beale [JW: Howard Beale, Protagonist des Films] in which the anchor declares he will ›blow my brains right out on the air, right in the middle of the seven o'clock news, like that girl in Florida,‹ then deleted it from the script. But a set of screenplay notes dated July 16, 1974 – the day after the horrific broadcast, when news of Chubbuck's suicide would have been widely known – makes no reference to her or the incident. (Izkoff 2014: 47)

Über diese Rekonstruktion des Produktionsprozesses hinaus zeigen sich auch Parallelen auf *Networks* narrativer Ebene. Der Film handelt von Howard Beale, einem erfahrenen Nachrichtensprecher, der im Jahr 1975 aufgrund schlechter Quoten entlassen wird. Am Tag seiner Entlassung verkündet er vor laufender Kamera aus Verzweiflung, dass er in einigen Tagen während seiner letzten Sendung Suizid begehen werde. Diese Ankündigung, gepaart mit kritischen Worten über die aktuelle gesellschaftliche Lage, macht Beale sofort zum Quotenmagneten, weshalb der Sender ihn trotz Bedenken über seinen psychischen Zustand doch auf Sendung lässt. Er wird nun der Protagonist der *Howard Beale Show*, einer Hybridsendung mit unterhaltenden und journalistischen Anteilen, in der Beale in jeder Episode einen zynischen Monolog über das soziokulturelle Klima der USA hält, der wiederum kathartische Wirkung auf das Publikum zu haben scheint. Als die Quote der Sendung nach einer Weile immer weiter sinkt, beschließen die SENDERverantwortlichen Beale vor laufender Kamera von Mitgliedern einer terroristischen Gruppe erschießen zu lassen, um ihn in Form der Generierung sensationeller Bilder loszuwerfen.

Networks erste Einstellung zeigt vier Fernsehbildschirme, auf denen vier Moderatoren gleichzeitig sprechen. Der Film etabliert damit gleich zu Beginn eine Ebene haptischer Visualität, die ich bereits im Kontext von *The Howling* beschrieben habe. Während die Kamera langsam in Richtung des unteren rechten Bildschirms schwenkt, der Howard Beale zeigt, hören wir einen Sprecher aus dem Off mit folgenden Worten:

This story is about Howard Beale who is the network news anchorman on UBS-TV. In his time, Howard Beale has been a mandarin of television. The grand old man of news with a hot rating of 16 and a 28-audience share. In 1969, however, his fortunes began to decline. He fell to a 22 share. The following year his wife died, and he was left a childless widower with an 8 rating and a 12 share. Became morose and isolated, began to drink

heavily, and on September 22nd, 1975, he was fired, effective in two weeks. (*Network*, 00:00:28–00:01:09)

Network führt damit als Eintrittsschwelle in die Fiktion einen extradiegetischen Erzähler als Äußerungsinstanz ein, der sich im Laufe der Erzählung immer wieder mit Metakommentaren zum Verlauf der Ereignisse einschaltet, sich dabei jedoch vornehmlich auf Howard Beale konzentriert und die Entwicklungen der anderen Figuren ausklammert. Damit wird *Networks* Intention der satirischen Medienkritik nicht nur funktionalisiert, sondern es deutet sich eine Tendenz an, die sich auch innerdiegetisch zwischen den Figuren fortschreibt: Howards Äußerungen im Live-Fernsehen stellen den Antrieb der Geschichte dar, er fungiert also als Dreh- und Angelpunkt der Erzählung. Die anderen Figuren in *Network* interagieren jedoch spürbar selten mit ihm, figurieren ihn vielmehr als psychisch ungesund und instrumentalisierbar – in erster Linie wird also *über* ihn gesprochen (*Network*, 00:08:38). Die Dialoge drehen sich dabei häufig um die Frage seiner psychischen Gesundheit, der Verantwortung des Senders ihm und den Zuschauer:innen gegenüber. Diese Ebene steht kommunikativ nicht nur im Wechselspiel zur guten Quote, die Howard dem Sender bringt, sondern auch zu einem vermeintlichen Kulturkampf, den er aus Sicht einiger der Senderverantwortlichen befeuert. Seine Monologe stünden symptomatisch für die Bedürfnisse der US-amerikanischen Bevölkerung nach einer Artikulation ihrer Wut, nach einer Gegenkultur, nach Programmen, die sich gegen das Establishment richteten (*Network*, 00:15:12–00:15:18). Howards Empfindsamkeit und seine Fähigkeit, nicht nur seine, sondern gesellschaftliche Kollektivempfindungen zu artikulieren, werden hier gleichzeitig zu seinem symbolischen Kapital, sind jedoch auch eng mit der Zuschreibung psychischer Probleme verbunden, die ihn marginalisieren.

Die von Howard wiederholt artikuliert empfundene Wut, die er sowohl immer wieder sprachlich als auch durch seine Mimik, Gestik und die Intonation seiner Stimme markiert, unter anderem durch das für den Film paradigmatisch gewordene Diktum: »I'm mad as hell and I'm not gonna take this anymore!« (*Network*, 00:53:20). Zu dessen Ausruf aus den Fenstern ihrer Wohnungen ruft Howard sein Publikum auf. Später wird der Ausruf zur bezeichnenden Phrase der Sendung, die auch das Publikum der *Howard Beale Show* zu Beginn jeder Sendung ruft (*Network*, 01:00:16). Die semantische Doppeldeutigkeit zwischen den englischen Begriffen »mad« (wütend), und »madness«, (Wahnsinn), weist dabei erneut auf die Schnittstelle zwischen Empfindung und der Zuschreibung psychischer Krankheit hin. Während Howard also zum Publikumsliebbling avanciert, weil er als Katalysator einer kollektiven Wut agiert, figurieren ihn diejenigen, die für seine mediale Präsenz verantwortlich sind, als inkompetent. Beispielhaft wird das an einer Interaktion zwischen Howard und seinem Freund Max, Leiter der Nachrichtenabteilung des Senders:

Max: Howard, I am taking you off the air. I think you are having a breakdown. Require treatment.

Howard: This is not a psychotic episode. This is a cleansing moment of clarity. I'm imbued, Max. I'm imbued with some special spirit. It's not a religious feeling at all, it's a shocking eruption of great electrical energy. I feel vivid, flashing as if suddenly I'd been plugged into some great electromagnetic field. I feel connected to all living things, to

flowers, birds, all the animals of the world. And even to some great unseen living force. What I think the Hindus call Prana. This is not a breakdown. I've never felt more orderly in my life. It is a shattering and beautiful sensation. It is the exalted flow of the space and time continuum that is spaceless and timeless and of such loveliness. I feel on the verge of some great ultimate truth. And you will not take me off the air for now or any other spaceless time! (*Network*, 00:43:37–00:45:16)

Nach dem letzten Ausruf dieses kurzen Monologs wird Howard ohnmächtig, was wiederholt auch am Ende seiner Monologe auf Sendung geschieht. Die Ohnmacht markiert dabei nicht nur die Zuschreibung einer Überforderung Howards, eines möglicherweise bedenklichen Gesundheitszustandes, sondern auch die animierende Wirkung von Wut (Ngai 2005: 31), die jedoch immer wieder der Frage ihrer eigenen Angemessenheit ausgesetzt ist (Ngai 2005: 175). Ich hatte in Anlehnung an Sara Ahmed bereits in der Analyse der Pressberichterstattung zum Suizidversuch Christine Chubbucks auch auf den Zusammenhang zwischen der Angemessenheit von Empfindungen und dem Bild eines kompetenten Selbst hingewiesen, auf das Erfordernis einer emotionalen Intelligenz und Selbstkontrolle, dem Howard hier nicht entspricht. Dadurch wird zwischen den verantwortlichen Figuren des Senders deutlich, dass der Ausdruck der Wut und die Zuschreibung der Empfindsamkeit Howards Aussagen delegitimieren. Es vollzieht sich ein Ausschluss »from the register of legitimate speech by constructing [him] as motivated by a purely negative passion« (Ahmed 2004: 169).⁹ In einem Gespräch mit seinem Chef artikuliert Max diese Sichtweise auf Howard: »The man is insane, he's not responsible for himself, he needs care and treatment and all you grave robbers think about is that he's a hit.« (*Network*, 00:47:58)

Die Delegitimation Howards als Äußerungsinstanz sowie die Ebene der Verantwortung, die das Nachrichtenprogramm für ihn und gegenüber seinen Zuschauer:innen nicht übernimmt, werden allesamt von der guten Quote der Sendung überschattet, was sich auch in einem Formatwechsel manifestiert. Im Zuge der Erzählung von *Network* wird die *Howard Beale Show* aus der Nachrichtensparte des Senders in die Unterhaltungssektion ausgelagert. Sie bedient sich dabei nach wie vor den bereits von mir erwähnten Selektoren für erfolgreiche Nachrichten, die Luhmann in seinen Ausführungen zum System der Massenmedien benennt – also unter anderem Originalität, Orientierung an Konflikten und ein Interesse für Normverstöße. Gleichzeitig entledigt sie sich aber einer Notwendigkeit moralischer Bewertungen im Prozess der Repräsentation. Vielmehr geht es um die kontinuierliche Überschreitung des Erfahrungsausschnitts der Zuschauer:innen durch die Evokation des Typischen, Idealen und Unerwarteten (Luhmann 1995/2017: 75).

9 Es erscheint mir hier wichtig zu markieren, dass meine Veränderung der Zitation hier ein ursprüngliches »her« durch ein »him« ersetzt, was damit den Bezug des Zitats von der tansanischkanadischen Wissenschaftlerin Sunera Thobani auf die fiktionale männliche Figur Howard Beale umlenkt. Eigentlich widmet sich Sara Ahmed in diesem Teil ihres Buches nämlich der Reaktion auf eine Rede, die Thobani 2001 zum »War on Terrorism« hielt. Insbesondere, weil es sich bei Wut, der vermeintlichen Legitimation ihres Ausdrucks und ihren Zielen um eine Empfindung handelt, in der Genderidentitäten und Intersektionalität eine große Rolle spielen, ist der Marker dieser Umdeutung von besonderer Relevanz.

Diese Ebenenverschiebung vollzieht sich dabei doppelt: Nicht nur der Wechsel vom Nachrichten- zum Unterhaltungsformat bringt eine Änderung der Konventionen mit sich. Die Referenz zwischen dem Suizidversuch Chubbucks und der fiktionalen Diegese von *Network* erlaubt ebenfalls Zuspitzung und die Missachtung moralischer Grenzen der Zeigbarkeit, die in nicht-fiktionalen Medien herrschen, sowie die Entbehrlichkeit moralischer Wertungen. Innerhalb der Diegese von *Network* wird diese Rekontextualisierung der Sendung satirisch überspitzt und der Mediensensationalismus der Zeit gerade über die Missachtung moralischer Konventionen kritisiert, womit die Erzählung sich selbst plausibilisiert. Diese Dynamik findet ihren Höhepunkt, als die Popularität der *Howard Beale Show* abnimmt und damit zum finanziellen Problem für den Sender wird. Zur Lösung des Problems einigen sich die Senderverantwortlichen darauf, Howard vor laufender Kamera von Mitgliedern der »Ecumenical Liberation Army« erschießen zu lassen, mit denen sie ebenfalls eine Sendung produzieren. Sie erhoffen sich dadurch nicht nur eine massive Quotensteigerung für die erste Folge der neuen Staffel der *Howard Beale Show*, sondern ebenfalls für die eigens produzierte Reportageserie der »Ecumenical Liberation Army« (*Network*, 01:50:00–01:51:38).

Noch bevor Howard seinen ersten Satz der Sendung sprechen kann, stehen zwei Männer aus dem Publikum auf und erschießen ihn vor laufender Kamera. Er bricht am Set zusammen; sofort bewegt sich eine der Studiokameras auf seinen leblosen Körper zu (*Network*, 01:53:50). Die folgende letzte Einstellung wiederholt den Ausschnitt, mit dem der Film einsetzt: Vier Fernsehbildschirme, von denen die oberen jeweils einen der Attentäter aus dem Publikum zeigen. Unten rechts wird ein Moderator eingeblendet, der über den Tod Beales berichtet. Unten links ist eine Werbung zu sehen, wobei die Audiospuren aller vier Bildschirme ineinander verlaufen. Während die Werbung läuft, ist oben links ein Close-Up der Leiche von Beale zu sehen. Der Sprecher setzt ein: »This was the story of Howard Beale. The first known instance of a man who was killed because he had lousy ratings.« (*Network*, 01:54:45–01:54:51) Am Ende insistiert der Film damit noch einmal auf seine satirische Natur. Zudem markiert er über den Sprecher auch deutlich sowohl den Ein- als auch den Austritt in die Fiktion (Odin 2019: 75) und weist dadurch auf die Angewiesenheit eines Beginns und eines Endpunktes der Fiktion hin. Sie »lebt von selbstproduzierten Überraschungen, selbstaufgebauten Spannungen, und genau diese fiktionale Geschlossenheit ist diejenige Struktur, die es erlaubt, reale Realität und fiktionale Realität zu unterscheiden und die Grenzen vom einen zum anderen Reich zu kreuzen.« (Luhmann 1995/2017: 71)

Der Vergleich zum 2016 erschienenen Drama *Christine* wird dabei vor allem über die Frage produktiv, wie unterschiedlich die Erzählungen mit der Frage des Vorwissens und einer sich daraus ergebenden Verantwortung der Figuren verfahren. Während *Network* sich über die satirische Darstellung des Wissens aller Figuren um einen möglichen Suizid vor laufender Kamera und der damit einhergehenden Ablehnung von Verantwortung für die daraus mögliche resultierende Darstellung medienkritisch positioniert, verhandelt *Christine* den Suizidversuch insbesondere anhand fragmentarischen Wissens. In Form eines biographischen Filmdramas recurriert *Christine* explizit auf das Leben und den Suizidversuch Chubbucks.

Christines Erzählung behandelt die letzten Wochen im Leben Christine Chubbucks im Sommer 1974 und leitet mit den Worten »Based on True Events« (*Christine*, 00:00:35)

in weißen Buchstaben auf schwarzem Hintergrund ein. Es handelt sich hierbei also um einen direkten Rekurs, der realhistorische Ereignisse in die Sphäre fiktionaler Narration verschiebt. Johannes Franzen schreibt diesem Gestus der Verschiebung ein »Recht auf Rücksichtslosigkeit« zu, das Autor:innen durch die Markierung eines Textes als fiktional erwerben und das sich unter anderem in der moralischen Entlastung des Fiktiven gegenüber seinen Figuren manifestiere (2017: 42). *Christines* Erzählung greift dabei viele Zuschreibungen persönlicher Probleme Chubbucks auf, die bereits aus der Presseberichterstattung über den Suizidversuch ersichtlich wurden. Der Drehbuchautor beschreibt den Prozess folgendermaßen:

When Shilowich discovered Chubbuck's unusual life trajectory he was instantly fascinated with her. ›Opening up this women's [sic!] story and trying to piece it together, knowing it's never really going to fit, was appealing to me,‹ he says. Shilowich tried to put himself in her shoes and built a storyline using interviews he conducted with former newsroom colleagues and reports published after she died. ›We didn't put anything in the movie, and present it as fact, if it wasn't backed by fact,‹ he says. ›I filled in the gaps with personal experience. I'm drawn to people like her — troubled, intelligent, vibrant people‹. (Friend 2016)

Die filmische Erzählung konstituiert sich also unter anderem über Zeitzeug:innenaussagen, die die Unmittelbarkeit ihrer Referenz zum Ereignis konstruieren. Diese Darstellung entlastet sich durch ihre Übersetzung in eine Darbietung durch Schauspieler:innen in einem fiktionalen Setting dabei moralisch selbst: »Actors help to avoid difficulties that might arise with non-actors since their profession revolves around willingly adopting a persona and being available as a signifier in someone else's discourse.« (Nichols 1991: 59)

Darüber hinaus wird die Referenz durch den Drehbuchautoren hergestellt, der die Möglichkeit eines empathischen Hineinversetzens in die abwesende Protagonistin evoziert, wodurch Lücken durch die persönliche Erfahrung des Autors füllbar werden. Innerhalb der Rezeption des Films wird die Differenzierung dieser gefüllten Lücken gegenüber vermeintlichen Fakten jedoch unmöglich. Dennoch verdeutlicht die hier skizzierte Ausgangssituation die prozessuale Natur von Narrativierung, auf die auch Mieke Bal anhand der Ebenen der Geschichte, des Texts und der Fabula hinweist:

A *narrative text* is a text in which an agent or subject conveys to an addressee (›tells‹ the reader, viewer, or listener) a story in a medium, such as language, imagery, sound, buildings, or a combination thereof. A *story* is the content of that text and produces a particular manifestation, inflection, and ›colouring‹ of a fabula. A *fabula* is a series of logically and chronologically related events that are caused or experienced by actors. (Bal 1985/2017: 5; Herv. i. Orig.)

Der Entwicklung einer Geschichte zu einer Fabula in einer spezifischen Textform enthält also immer einen Transformationsprozess, in dessen jeweiliger Manifestation im Rezeptionsprozess nicht immer klar erkennbar ist, durch welche Einflüsse und Referenzen das Narrativ geformt wurde.

In Bezug auf *Christines* Erzählung lässt sich sagen, dass der kontingente Suizid durch die Idee fragmentarischen Wissens narrativ plausibilisiert wird – die Erzählung ist also

auf eine Weise konstruiert, in der der Suizid nahtlos als ein Ergebnis jeweils isolierter persönlicher Probleme Christine Chubbucks positioniert wird. Von der Anhäufung dieser Probleme wissen über den Gesamtverlauf der Erzählung lediglich Christine selbst und die Zuschauer:innen. Die Idee eines fragmentarischen Wissens wird filmisch verhandelt, indem die Kamera und die damit einhergehende Zuschauer:innenperspektive die hauptsächliche Äußerungsinstanz darstellt, die Christine während der gesamten Handlung zwar beobachtet. Selten hält sie jedoch rhetorische Einblicke in Christines Empfindungen bereit, da diese sich keiner der anderen Figuren wirklich anvertraut. Die Kamera nimmt während der gesamten Erzählung wiederholt Interaktionen Christines in den Blick, die Teilbereiche einer narrativen Gesamtkonstruktion psychischer Probleme aufdecken und damit letztlich deren Kulminieren im Suizidversuch für die Rezipient:innen nachvollziehbar erscheinen lassen – nicht jedoch für die anderen Figuren, da die Interaktionen sich isoliert voneinander vollziehen.

Wiederholt werden Auseinandersetzungen zwischen Christine und ihrem Vorgesetzten dargestellt, die sich um Christines Ablehnung der sensationalistischen Berichterstattung des Senders drehen (*Christine*, 00:04:05; 00:13:39; 00:27:04; 00:40:10; 01:03:48). Ebenfalls wird ihr romantisches Interesse an ihrem Kollegen George thematisiert. Außerdem wird dargestellt, dass ihr 30. Geburtstag naht und ihr ein Eierstock entfernt werden muss, was ihre Chancen verringern würde, Mutter zu werden (*Christine*, 00:11:32; 00:12:13; 00:42:46; 00:49:44). Diese in verschiedene Szenen aufgeteilten puzzlestückhaften Konfliktsituationen konstituieren die Idee eines fragmentarischen Wissens, denn keine der weiteren Figuren der Erzählung verfügt über denselben Wissensstand wie Christine. Auch die Position der Zuschauer:innen ist von einem Wissensvorsprung Christines in Bezug auf ihre Empfindungen geprägt, da der Film selten Einblicke in ihr emotionales und affektives Innenleben offenbart. Ist dies doch der Fall, wird eine emotionale Wirkungsästhetik innerhalb der Erzählung von *Christine* vornehmlich über Musik figuriert, die Christines Stimmung transportiert und die Erzählung zeitgenössisch verankert.

Das lässt sich an einer Sequenz zeigen, in der Christine sich für eine abendliche Verabredung mit George zurecht macht, um die er sie unerwarteterweise gebeten hatte. In einer Szene in ihrem Zimmer läuft »Everything I Own« in einer Cover-Version Olivia Newton-John aus dem Jahr 1972 auf Christines Anlage, während sie sich ein Kleid aussucht. Im Ausschnitt des Songs singt Newton-John die Worte »Nobody else could ever know the part of me that can't let go. I would give anything I own« (*Christine*, 01:14:14), während Christine dazu allein tanzt. Der Softrock-Song vermittelt dabei nicht nur instrumentales Christines Verlangen nach einer Partnerschaft zu George, der Songtext greift zudem die Frage fragmentarischen Wissens auf. Außer ihrer Mutter vertraut Christine in der Erzählung niemandem ihre Gefühle an, auch George gegenüber äußert sie sich nicht offen. Die Zerrissenheit des Songs spiegelt also ihr eigenes empfindsames Gefühlsleben wider: Christines unbedingter Wunsch nach einer Beziehung steht innerhalb der Erzählung der Unmöglichkeit einer Äußerung ihrer Gefühle diametral gegenüber.

In einer darauffolgenden Szene befinden sich Christine und George in einem Restaurant. Während sie sich unterhalten, setzt im Restaurant zunächst leise der Song »Laughing« der Band *The Guess Who* aus dem Jahr 1969 ein. Die Signifikanz des Songs

muss dabei auf mehreren Ebenen beleuchtet werden. Erstens setzt der Song zunächst innerdiegetisch leise im Speiseraum des Restaurants ein. Der Beginn des Songs klingt wie eine Ballade, da der langsame Gesang zunächst lediglich von einer Gitarre begleitet wird (*Christine*, 01:16:30). Als Christine daraufhin zur Damentoilette geht, ist das Lied dort lauter und ebenfalls innerdiegetisch hörbar. Als sie vor dem Spiegel steht, ertönt die Strophe: »And now my best years have come and gone. You took me by surprise. I didn't realize, but you were laughing.« (*Christine*, 01:16:58) In diesem Moment wechselt der Song die diegetische Ebene: Während Christine die Damentoilette verlässt und im Close-Up vor den Spiegeln des Flurs dargestellt wird, wird der Song lauter und nimmt die gesamte Audiospur des Films ein. Hier wird also ein Unterschied zwischen der auditiven Wahrnehmung Christines gegenüber den anderen Figuren des Films markiert, was nahelegt, dass die Erzählung nun einen Einblick in Christines Empfindungen zulässt, die von dem Song bestimmt zu sein scheinen. Das Lied selbst vermittelt dabei weiterhin Konnotationen der Zerrissenheit und Ambiguität: Der Song hat sich inzwischen instrumental zu einem Uptempo-Stück entwickelt und vermittelt damit nicht mehr Melancholie, sondern Aufregung. Der Songtext steht jedoch in einem starken Widerspruch zu der hier evozierten Empfindung: »Cause you're doin' it to me. It ain't the way it should be. You took away everything I had, you put the hurt on me.« (*Christine*, 01:17:13)

Richard Dyer hat Musik im Film die Fähigkeit zugeschrieben, Emotionen weit über die Möglichkeiten eines semantischen »Gefühlsvokabulars« hinaus ausdrücken zu können, er attestiert ihr eine »extrasemiotische oder amodale Dimension« (2005: 127). »Laughing« bedient in diesem inszenatorischen Kontext das »Bedürfnis der filmischen Narration nach Variationen, Verschiebungen und Veränderungen des Tempos, das sich aus Story und Figuren herleitet« (Dyer 2005: 124), und transportiert instrumental und textlich die Ambiguität der Szene, indem der Song die inneren Empfindungen Christines auf einer Ebene transportiert, die über sprachliches Verstehen hinausgeht.¹⁰

Nachdem Christine und George das Restaurant verlassen, spielt der Song ebenfalls im Autoradio und fungiert damit während der gesamten Sequenz nicht nur als Einblick in Christines ambigue Empfindungen, sondern erzählerisch ebenfalls als Vorausdeutung auf die Enttäuschung, die Christine durch George erfährt. Letztlich stellt sich heraus, dass George kein romantisches Interesse an ihr hat, sondern sie um eine Verabredung bat, um sie zu einer Gruppentherapiesitzung mitzunehmen, die er regelmäßig besucht. Am Ende des Abends eröffnet er ihr ebenfalls, dass er für eine Beförderung ausgesucht wurde, auf die Christine sich ebenfalls Hoffnungen gemacht hatte. Als Christine daraufhin erfährt, dass George zudem nicht sie, sondern eine andere Kollegin aus dem Sender als zweite Person für die Beförderung empfohlen hat, kulminieren alle narrativen Ereignisse, die negative Empfindungen für Christine auslösen, in der Entscheidung zum Suizid. Diese ist narrativ und wirkungsästhetisch für die Rezipient:innen des Films nun als kausale Ergebniskette konstruiert und damit durch den Film plausibilisiert, sodass zu diesem Zeitpunkt der Erzählung lediglich Christine und die Zuschauer:innen darüber informiert sind.

10 Diese Sequenz steht dabei stellvertretend für ein audiovisuelles Zusammenspiel zwischen Text und Bild, das der Film mehrmals bedient. Siehe auch *Christine*, 00:15:46–00:16:10.

Die Inszenierung des Suizidversuchs in *Christine* verquickt den Wissensvorsprung der Figur Christine mit seiner Ausübung im Live-Fernsehen, indem die Gleichzeitigkeit der Produktion und Ausstrahlung der Bilder als Möglichkeitsbedingung für das Medienereignis positioniert wird. Das wird filmästhetisch erneut durch die Evokation einer haptischen Visualität transportiert – Christine ist während der Szene wiederholt auch in den Kontrollmonitoren des Regieraums zu sehen, was die Erzählung zusätzlich in Richtung einer Fernsehästhetik der 1970er Jahre stilisiert. Zudem sind immer wieder Einstellungen parallelmontiert, die Christine auf dem Fernsehbildschirm in ihrer gemeinsamen Wohnung mit ihrer Mutter zeigen, da auch ihre Mutter die Sendung live sieht. Die Ereignisse im Studio werden damit ästhetisch gleichzeitig als mediale Ereignisse unterstrichen, indem nicht nur der Suizidversuch auf Fernsehbildschirmen inszeniert wird, sondern unmittelbar mit einem Close-Up der erschrockenen Mutter Christines parallelmontiert wird, die an dem Suizid im Rahmen dieses Narratives live medial teilhat (*Christine*, 01:42:32). Es ist die Konstruktion von Gleichzeitigkeit, die die Bilder ermöglicht und sie dabei auch mit der Behauptung einer Realitätsreferenz auflädt:

Auch [im Fernsehen] gibt es zahlreiche Möglichkeiten des gestaltenden Eingriffs – Aufnahme mit mehreren Kameras und Montage, Wahl der Perspektive und der Bildausschnitte und natürlich: Auswahl der für Sendung ausgewählten Geschehnisse und Auswahl der Sendezeit. Mit der Digitalisierung dürften die Manipulationsmöglichkeiten zunehmen. Dennoch bleibt es bei einer eigentümlichen Evidenz, die auf die realzeitliche Gleichzeitigkeit des Filmens (nicht natürlich: des Sendens und des Empfangens) zurückzuführen ist und sich darin von der schriftlichen Fixierung von Texten unterscheidet. Für die Manipulation des gesamten basalen Materials hat das Fernsehen buchstäblich ›keine Zeit‹. (Luhmann 1995/2017: 56)

Diese Annahme einer Wirklichkeitsreferenz wird in der Erzählung *Christines* schließlich auch über die Empfindungen der anderen Figuren als Reaktion auf den Suizidversuch bestärkt. Das Empfindungsspektrum der anderen Figuren reicht dabei von Überraschung, Verwirrung, Sorge, bis zu Trauer – Empfindungen, die dabei allesamt über Close-Ups der Gesichter der Figuren transportiert werden.

Die Fabula und Textform von *Christines* filmischem Narrativ lösen damit ein Grundproblem der zugrunde liegenden Geschichte. Das fikionalisierte Narrativ bemüht sich einerseits um die Evokation von Empathie für seine Protagonistin, was ich hier exemplarisch über den Einsatz von Musik zu beschreiben versucht habe. Die Evokation von Empathie geht dabei mit einer narrativen Plausibilisierung der Kontingenz des Ereignisses einher – gleichzeitig jedoch auch das Risiko ein, als Apologie für den Suizidversuch verstanden zu werden. Die Darstellung der emotionalen und affektiven Auswirkungen auf die verbleibenden Figuren des Films steuert dieser Tendenz entgegen: Auch in Bezug auf das für sie durch den Suizidversuch verursachte Leid kommuniziert der Film über Empfindungen. Sowohl der Einsatz von Musik als auch die Materialität der Fernsehbilder konstruieren dabei einen fiktionalen Realismus, der die Idee einer narrativen Plausibilisierung des kontingenten Suizids letztlich auch ästhetisch stützen soll, denn

[i]n fiction, realism serves to make a plausible world seem real [...]. Realism in fiction is a self-effacing style, one that de-emphasizes the process of its construction. The vision or style of a realist filmmaker emerges from the rhythm and textures of an imaginary world, from aspects of mise-en-scène, camera movement, sound, editing, and so on that seem at first natural, inevitable, more likely a question of voice, how a personal point of view about the historical world manifests itself. (Nichols 1991: 165)

Dabei ist zu betonen, dass der Realismusbegriff ein geographisch und historisch wandelbares Konzept darstellt (Hallam/Marshment 2000), dessen diverse Ausformungen teilweise ästhetisch und formal nichts oder wenig mit der Form des fiktionalen Realismus zu tun haben, der in *Christine* beobachtbar ist. Die Rede eines fiktionalen Realismus zielt vielmehr darauf ab, das Ziel der Konstruktion von Plausibilität auszustellen, die im Diskurs um den filmischen Realismus immer wieder mit einer jeweiligen Ästhetik der Wahrhaftigkeit verquickt wird. In Bezug auf *Christine* lässt sich argumentieren, dass die Erzählung die Kontingenz des Suizidversuchs durch ein chronologisches Narrativ einhegt, indem der Wissensvorsprung Christines um ihre letztlich in eben jenem Suizidversuch kulminierenden Probleme gegenüber den anderen Figuren ausgestellt wird. Das Nicht-Wissen der anderen Figuren und der Medienwirkungseffekt der Gleichzeitigkeit des Live-Fernsehens verweisen dabei auf die fehlende Möglichkeit zur Einflussnahme auf die Tat, wodurch die Erzählung sie als tragisch, jedoch unverhinderbar figuriert und damit auch ihre Kontingenz einzugehen versucht, indem sie die auf den Suizidversuch hinleitenden Vorgänge als plausibel figuriert. Die haptische Visualität der in *Christine* enthaltenen Fernsehbilder und der Einsatz von Musikstücken aus der Zeit ästhetisieren den Film nicht nur in Form einer zeitlichen Rückführung, sie stützen die narrative Plausibilisierung ebenfalls ästhetisch als filmische Mittel, die den Konstruktionscharakter der Erzählung kaschieren.

***Kate Plays Christine* (2016)**

Der Dokumentarfilm *Kate Plays Christine* nimmt ebenfalls direkten Bezug auf das Leben und den Suizidversuch Christine Chubbucks. Der Film zeigt die Schauspielerin Kate Lyn Sheil während sie sich darauf vorbereitet, Christine Chubbuck in einem fiktionalen Film zu verkörpern. Die Prämisse dieses fiktionalen Films wird im filmischen Kontext von *Kate Plays Christine* jedoch nur teilweise eingelöst. Die dokumentarischen Bilder der Vorbereitung auf die Rolle werden so immer wieder von fiktionalen Szenen gesäumt, in denen Kate Christine verkörpert. Diese Szenen verbleiben jedoch fragmentarisch, da aus ihnen letztlich kein kompletter Film wird. Beide Ebenen sind dabei durch Kostüme und Mise en scène anfänglich klar zu unterscheiden, wobei deren Differenz im Verlauf des Films zunehmend in Frage gestellt wird. Nicht zuletzt auch dadurch, dass *Kate Plays Christine* sein selbst gesetztes Ziel eines fiktionalen Films über Christine Chubbuck nicht einlöst. Vielmehr wird im Verlauf der Narration deutlich, dass die einzelnen Reenactments als ein filmisches Nachdenken über die Unmöglichkeit dokumentarischer Anschlusskommunikation über den Suizidversuch verstanden werden sollen. Sie verbleiben damit Fragmente in den Diensten der dokumentarischen Erzählung, was jedoch nicht von Beginn an erkennbar gemacht wird. Wie ich im Weiteren noch ausführen werde, kann in diesem

Fall Reflexivität damit als ein Hauptmerkmal der Anschlusskommunikation angesehen werden. Der Film rekurriert in seiner Ausstellung der Vorbereitung auf die Verkörperung Chubbucks nämlich nicht nur auf Quellen, die beispielsweise im Rahmen der Analyse der Presseberichterstattung schon erwähnt wurden, sowie auf *Network*, er präsentiert sich auch selbstreflexiv in Bezug auf die Frage nach Fakt und Fiktion. Zunächst wird die Vorbereitung auf einen fiktionalen Film über Christine Chubbuck mit der Zielsetzung eines Films *über* Christine Chubbuck als Prämisse des Films figuriert; lediglich im Verlauf der Erzählung wird deutlich, dass die Vorbereitung auf die Rolle vielmehr als Vehikel genutzt wird.

Den Begriff der Reflexivität im dokumentarischen Kontext entnehme ich der Theoriebildung von Bill Nichols. Diese zielt unter anderem durch die Kategorisierung dokumentarischer Modi darauf ab, Adressierungsweisen dokumentarischer Medien in Bezug auf ihre Rezipient:innen beschreibbar zu machen. Nichols beschreibt Dokumentarfilme folgendermaßen:

Documentary films speak about situations and events involving real people (social actors) who present themselves within a framework. This framework conveys a plausible perspective on the lives, situations, and events portrayed. The distinct point of view of the filmmaker shapes the film into a way of understanding the historical world directly rather than through a fictional allegory. (2010: 10)

Bei dieser Definition, die Nichols ohnehin nur mit Unbehagen (2010: 5) zu Papier zu bringen scheint, geht es weniger um eine konzise Fassbarkeit des Dokumentarischen, sondern vielmehr darum, dass daran eine Reihe von Grundannahmen transparent werden. Dokumentarfilme widmen sich ›realen‹ Ereignissen und Personen, die sich selbst verkörpern. Sie werden durch Filmemacher:innen direkt präsentiert, nicht durch Symbolismen oder Allegorien – dabei adressieren Filmemacher:innen die Rezipierenden vermeintlich direkt, anders als im fiktionalen Film, der insbesondere im Gewand von *Mainstream-Hollywood-Produktionen* eher dazu neigt, die Existenz seiner Zuschauer:innen nicht anzuerkennen, indem sie nicht direkt adressiert werden. Auf diesen Annahmen aufbauend differenziert Nichols inzwischen zwischen sechs dokumentarischen Modi (2010), deren Adressierungsweisen unterschiedlich figuriert werden. Er kann vor dem Hintergrund einer aktuellen Abwesenheit eigenständiger, vollumfänglicher Theorien des Dokumentarischen damit »für sich in Anspruch nehmen [...] immerhin den Entwurf einer Theorie des Dokumentarfilms vorgelegt zu haben« (Hohenberger 2012: 19). Nichols kategoriale Leitunterscheidungen zwischen den poetischen, expositorischen, partizipatorischen, beobachtenden, reflexiven und performativen Modi basieren dabei auf induktiven Analysen dokumentarischer Filme, wobei sowohl seine Vorgehensweise in Bezug auf kategoriale Leitunterscheidungen als auch in Bezug auf den Materialkorpus als reduktionistisch kritisiert worden ist (Bruzzi 2006: 3–6; Decker 1994). Über die Probleme hinaus, die mit dem Schematismus der kategorialen Leitunterscheidungen und ihrem universalistischen Geltungsanspruch einher gehen, erscheint in diesem Kontext jedoch insbesondere der von Nichols adressierte Begriff der Reflexivität als geeignet, um ihn aus seinem Theoriegebäude herauszugreifen und einzeln produktiv zu machen.

Reflexivität im Dokumentarischen bedeute, die Repräsentation der historischen Welt selbst zum Thema filmischer Betrachtung zu machen – also ein Bewusstsein dafür, die historische Welt nicht nur präsentieren zu wollen, sondern vor allem die Frage in den Blick zu nehmen, wie sich diese Präsentation gestaltet: »Reflexive texts are not only about form and style, [...] but also about strategy, structure, conventions, expectations and effects.« (Nichols 1991: 57) Es gehe darum, scheinbar gesichertes epistemologisches Wissen in Frage zu stellen: »Frames of reference collide, usually the representational and the referential, such that an initial untroubled sense of access to the world becomes troubled or problematized.« (Nichols 1991: 61) Das vollzieht sich insbesondere durch ästhetische Konventionen und Adressierungsweisen, die die Rezeptionserwartungen der Zuschauer:innen verunsichern und dabei eine dichtere, spürbare Textualität konstruieren, die für Zuschauer:innen wechselseitig damit auch eine verstärkte Spürbarkeit ihrer eigenen Positionalität erzeugt:

More than the sense of the filmmaker's presence in the historical world [...], the viewer experiences a sense of the text's presence in his or her interpretative field. The situation to be experienced and examined is no longer elsewhere, marked and referred to by the documentary text; it is the viewing situation itself. (Nichols 1991: 63)

Dieses Postulat einer dokumentarischen Reflexivität zeigt sich in Bezug auf *Kate Plays Christine* bereits an der Eingangssequenz. Die ersten Einstellungen des Films zeigen die Logos von Distributions- und Produktionsfirmen vor schwarzem Hintergrund, bevor auf demselben schwarzen Hintergrund in weißen Lettern der Satz »Excerpt from Christine Chubbuck's autobiography written when she was 15 years old« (*Kate Plays Christine*, 00:00:36)¹¹ erscheint. Das Bild wird auditiv von einem bedrückenden Raumklang unterlegt, bevor eine weibliche Stimme, die später als die Stimme der titelgebenden Schauspielerin Kate Lyn Sheil zu identifizieren sein wird, aus dem Off einige Sätze aus Christine Chubbucks Tagebuch vorliest, die 1974 im *Washington Post*-Artikel von Sally Quinn gedruckt worden sind. So schreibt die 15-jährige Christine: »I hope to become a lady with a little spice. A housewife, mother, and good friend to all of my acquaintances. But whatever I endeavor I shall try to make a go of it. Because, if there is anything that leaves a sour taste in my mouth, it's failure.« (*Kate Plays Christine*, 00:01:00)

In diesen ersten Sekunden etabliert der Film die Verkörperung Christines durch Kate. Sie verleiht Christines Worten bereits eine Stimme, bevor die Zuschauer:innen Kate zum ersten Mal erblicken. Als die Einstellung wenige Sekunden später auf eine verkörperte und durch Bildstörungen gekennzeichnete Darstellung eines Filmsets wechselt, verändert sich auch die Dynamik von Ton und Bild: Kate ist nun am Tisch eines Nachrichtensets zu sehen, jedoch nicht mehr zu hören. Aus dem Off spricht eine ältere männliche Stimme, die sich selbst als Nachrichtensprecher aus dem Jahr 1974 identifiziert und über

11 Der Ausdruck »autobiography« mag hier etwas verwundern, da der Begriff die literarische Form der Autobiographie zu suggerieren scheint, also eine Beschreibung der eigenen Lebensgeschichte zum Zweck der Veröffentlichung. Es scheint sich dabei tatsächlich vielmehr jedoch um ein Tagebuch zu handeln, das originär gerade nicht für die Veröffentlichung an eine Öffentlichkeit intendiert ist. Der Ausdruck »autobiography« ist dabei hier aus dem Artikel von Sally Quinn übernommen worden, aus dem das Fragment des Tagebuches auch zitiert wird.

den Suizidversuch Christine Chubbucks am selben Tag berichtet. Während des Berichts wird Kate dargestellt, die in einem schwarz-weißen Kleid und einem Haarnetz am Set sitzt, während andere Produktionsmitarbeiter:innen einen Schlauch an ihrem Haarnetz befestigen, der für das spätere Reenactment des Suizidversuchs benötigt wird (*Kate Plays Christine*, 00:01:10). Die Sequenz erinnert dabei an ein Making-Of, indem sie die Produktionskontexte des Reenactments des Suizidversuchs offenlegt und damit selbstreflexiv decouvrierend wirkt. Im Gestus eines Making-Of, das ansonsten oft als getrennter Paratext eines Films eingesetzt wird, bezieht sich *Kate Plays Christine* hier auf sich selbst:

Das Making-of präsentiert den Film unter dem paradoxen Aspekt des *öffentlichen Geheimnisses* und benutzt einen spezifischen Gestus der Einweihung in dieses Geheimnis, die *demokratisierte Initiation*: Zu denen zu gehören, die das Geheimnis kennen, ist etwas Besonderes, aber dazugehören kann jeder. (Hediger 2005: 332; Herv. i. Orig.)

Grundlegend macht *Kate Plays Christine* damit sofort auf seine eigene Künstlichkeit aufmerksam. Die dichte, spürbare ästhetische Materialität des Films, die Nichols als paradigmatisch für den reflexiven Dokumentarfilm bezeichnet, wird durch zwei Faktoren produziert. Erstens wird Reflexivität durch die absichtsvolle Darstellung der Notwendigkeit einer zugrundeliegenden Produktion einer Szene durch die Darstellung einer Vor- und Nachbereitung betont, die spezialisierte Produktionsmitglieder erfordert. Zweitens werden die Bilder in einer haptischen Visualität ästhetisiert, die an Fernsehbilder der 1970er Jahre erinnert und damit erneut die von Odin theoretisierte Idee ästhetischer Brüche transportiert, deren Ziel es ist, die Aufmerksamkeit der Zuschauenden in besonderem Maße zu erregen.

Diese Dynamik schreibt sich im Gesamtverlauf von *Kate Plays Christine* durch den Einzug zweier diegetischer Ebenen ein. Die erste Ebene der dokumentarischen Bilder zeigt Kate und die Produktionsmitglieder größtenteils in Sarasota während der Recherche und Vorbereitung der Produktion der einzelnen fiktionalen Reenactments der zweiten diegetischen Ebene, in denen Kate als Christine Chubbuck auftritt. Die von Nichols beschriebene Verunsicherung eines scheinbar gesicherten epistemologischen Wissens durch den Zusammenfall referenzieller Rahmen vollzieht sich auch hier, vor allem über Kates körperlichen Transformationsprozess. Als Kate braune Kontaktlinsen eingesetzt werden, um ihre körperliche Erscheinung an Christines anzugleichen, schaut sie danach in den Spiegel und sagt: »That is very strange.« (*Kate Plays Christine*, 00:42:14) In der folgenden Einstellung wird ihr nackter Körper bei einer Behandlung mit aufgesprühtem Bräunungsmittel gezeigt, um auch ihren Teint zu verändern. Die Bilder, in denen sie den Selbstbräuner auf ihrem Körper vor einem großen Ventilator trocknet, werden auditiv von der originalen Intromusik von *Suncoast Digest* unterlegt, was fließend den Odin'schen Eintritt in die Fiktion markiert, der wenige Sekunden später auch visuell vom Bildwechsel zur Intrografik von *Suncoast Digest* komplettiert wird.

Die nächste Szene zeigt die fiktionale diegetische Ebene, in der Kate als Christine am Interviewset von *Suncoast Digest* ein kurzes Human Interest-Interview leitet. Nach einigen Sekunden der fiktionalen Szene vollzieht sich unmittelbar wieder der Austritt aus der Fiktion: Kate befindet sich nun in einem anderen Raum und nimmt sich sofort Perücke, Haarnetz und Ohringe ab, die zu ihrem Kostüm gehören. Während sie sich

auch den Schmuck abnimmt, verbleiben der Selbstbräuner, die braunen Kontaktlinsen und ihre Kleidung als Marker der körperlichen Transformation, die sie nicht unmittelbar ablegen kann – ihr Körper markiert damit eine Hybridisierung zwischen ihrer eigenen Identität und der Verkörperung Christines. In diesem Stadium markiert sie verbal ihre Frustration über den ihrer Ansicht nach nicht gelingenden Prozess der Verkörperung. Als aus dem Off eines der Produktionsmitglieder fragt, wie das Reenactment ihrer Meinung nach gelaufen sei, entgegnet sie:

I mean, for me – very badly. Because I'm not prepared. One of the things that we know about her is that she was good at her job. That she really cared. And really really worked hard. And that was one of the things that meant the most to her. To be midway through the preparation process and to be improvising, and not only personal stuff, or private moments, but improvising her at work is a very frustrating thing because I wasn't good. The particular role that I have in the making of this film is difficult enough as it is, so I have to look at those reenacted scenes as just me trying to play Christine Chubbuck and today, in doing that, I think that I failed. I hate it. I hate the way that feels. (*Kate Plays Christine*, 00:45:10)

An dieser Stelle wird nicht nur die prekäre Quellenlage in der Recherche und dem Vorbereitungsprozess problematisiert, sondern auch die daraus resultierende Problematik, eine Person der Zeitgeschichte angemessen schauspielerisch verkörpern zu können.

Es sind dabei nicht nur Kates Körper und seine Transformation, sondern auch ihre Empfindungen, die hier eine Rolle spielen. In dieser Sequenz markiert sie Frustration, die mit weiteren Empfindungen einhergeht, die sie hasst – sie expliziert hier also eine Empfindung über eine oder mehrere andere Empfindungen, die oft dann entstehen, wenn Empfindungen als nicht kathartisch empfunden werden (Ngai 2005: 10). Immer wieder thematisiert *Kate Plays Christine* auch identifikatorische Momente, die sich im Prozess der schauspielerischen Verkörperung manifestieren. In einer der ersten Szenen des Films spricht Kate über ihre Beziehung zur Schauspielerei:

I have always wanted to be an actor, I guess, since I was nine years old. I always felt relatively unseen by people when I was a kid. Because I was probably too shy to offer very much of myself. Acting somehow became this outlet for me to be seen. I've quit a number of times. But I continually go back to it. I can't seem to stop. It seems, to me, to be somewhat compulsive at this point. I do worry, though, that the impulse is perhaps an unhealthy one. (*Kate Plays Christine*, 00:04:07)

Sie beschreibt ihre Beziehung zur Schauspielerei als zwanghaft, möglicherweise ungesund – im späteren Verlauf thematisiert Kate immer wieder ein Gefühl der Verpflichtung, Christine Chubbuck angemessen darstellen zu wollen (*Kate Plays Christine*, 01:30:02).

Ihr Ziel einer authentischen Darstellung Christines in den fiktionalen Reenactments steht im Gegensatz zur Zielsetzung des Regisseurs Robert Greene, der eben diese als Vehikel über ein filmisches Nachdenken einer Unmöglichkeit der Darstellung des Suizidversuchs nutzt. Greene markiert dazu ein paradoxes Verhältnis von Erfolg und Miss-

erfolg, als er in einem persönlichen Interview mit mir im Januar 2023 über den Prozess sprach, einen Suizidversuch zu narrativieren:

And suddenly I felt the need to attack [...] the idea of turning suicide into a narrative, which is a very natural thing to. [...] I started processing things that way. It's like, this is a fantastic and horrific way to talk about the sort of machine of storytelling that documentary film demands, or, a certain kind of documentary film demands, that I think is poisonous. And so we dove in with that. [...] The concept of the film is that in order to succeed, it has to fail. Meaning: we all needed the film to fail on some certain level. Because that was the point we wanted to make, which is we cannot achieve this making of this film. (Greene 2023)

Das Spannungsverhältnis zwischen Erfolg und Misserfolg einer dokumentarischen Darstellung des Falls speist sich aus mehreren Faktoren. Grundlegend stellen die prekäre Quellenlage und die fast komplette Abwesenheit von Bewegtbildmaterial von Christine Chubbuck ein Problem für die dokumentarische Darstellung dar. *Kate Plays Christine* macht diese Problematik durch die Darstellung einer extensiven Suche nach Archivmaterial und Zeitzeug:innen sichtbar, die teilweise erfolgreich, letztlich jedoch nicht ausreichend zu sein scheint. Die Aussagen einiger Zeitzeug:innen produzieren ein mehrheitlich widersprüchliches Bild, in dem Christine Chubbuck von einem Journalisten des *Herald Tribune* beispielsweise als »edgy« bezeichnet wird. Im Interview mit Kate vergleicht er beide Frauen:

I just thought she was kind of edgy. In my recollection, she had kind of a hard edge to her, that you don't have. You're very soft and pleasant looking and she looked tough. So if you are going to play this role, I would recommend you would need to have a simmering undercurrent of some kind of resentment or personal turmoil and you need to have this intensity. (*Kate Plays Christine*, 00:23:20)

Eine ehemalige Bekannte von Christines Bruder Tim zeichnet ein anderes Bild. Sie bezeichnet Christine als »very attractive. The few times that I met her, she had a very sophisticated demeanor to herself with a lot of poise, a lot of grace« (*Kate Plays Christine*, 01:07:05). Robert Greene beschrieb im Interview, wie diese Widersprüchlichkeiten aus einer reflexiven Perspektive produktiv gemacht werden können: »We just knew going in that everyone had a preconceived notion about who she was and what the story meant to them. We tried to explore that rather than trying to uncover any deeper truths.« (Greene 2023)

Durch das Erkunden dieser vorgefassten Meinungen wird die Reflexivität von *Kate Plays Christine* produktiv, da die Äußerungen beider Zeitzeug:innen den internalisierten Sexismus der Anschlusskommunikation widerspiegeln, auf die der Film hier rekurriert. Das zeigt sich auch durch die wiederholte Nutzung des Artikels von Sally Quinn, aus dem Kate nicht nur immer wieder Passagen vorliest, sondern deren Rezitation auch mit den fiktionalen Reenactments parallelmontiert wird, was den Eindruck nahelegt, dass diese auf dem Artikel basieren. Kate bezeichnet die Sprache des Artikels als »slightly infuriating« (*Kate Plays Christine*, 01:03:46); Robert Greene figuriert ihn als »full of internalized misogyny« (Greene 2023). Durch die Positionierung des Artikels als Quelle für die Narrativierung des Suizidversuchs decouvriert *Kate Plays Christine* sehr bewusst den nor-

mativen Charakter seiner eigenen Erzählung. Die Sichtbarmachung der Normativität entfaltet sich vor allem auf der Ebene des gesellschaftlichen Status von Genderidentität der 1970er Jahre der USA sowie 2015/16, die der Film retrospektiv über den Artikel sowie über Kates eigene Genderidentität verhandelt. Während die Rückschau erlaubt, den Konstruktionscharakter damals geltender sozialer Normen und deren Zusammenhang zur Zuschreibung psychischer Krankheit und Diskriminierung zu illustrieren, bemerkt Kate auch Parallelen, die sich insbesondere auf der Ebene von teils internalisiertem Sexismus beider Frauen ergeben und die Zeit überdauern:

The part of that Washington Post article where she's described as being ›mannish‹, that seems like a 70s thing to me. But I have also been described as having a masculine quality. She just wanted a relationship, any relationship, regardless of how the man were to treat her. And I remember saying something similar when I was a teenager to a friend of mine in a movie theater. I have a very clear recollection. (*Kate Plays Christine*, 00:39:43)

Kate fungiert in ihrem verkörperten Schauspiel als Projektionsfläche, die einerseits die Konfrontation mit den Schwierigkeiten der Narrativierung des Suizidversuchs ermöglicht und *Kate Plays Christine* andererseits kritisch gegenüber vorherigen Formen der Anschlusskommunikation positioniert.

Nichols stellt fest, dass reflexive dokumentarische Formen ein besonderes Interesse daran abbilden, die ›Nutzung‹ von Menschen zu Repräsentationszwecken zu hinterfragen. Dieses Interesse verleite reflexive Dokumentarfilme nicht nur dazu, den oder die Filmemacher:in eher als »authoring agent« denn als »participant observer« (Nichols 1991: 58) zu figurieren, sondern auch eher auf Schauspieler:innen zurückzugreifen, anstatt auf soziale Akteur:innen, die sich selbst verkörpern (Nichols 1991: 59). Die Einnahme dieser Positionen exemplifiziert *Kate Plays Christine* anhand von Kate und Regisseur Robert Greene, dessen Präsenz innerhalb der dokumentarischen Bilder des Films durch gelegentliche, an Kate gerichtete Kommentare aus dem Off signalisiert wird. Seine Position als auktoriales Agens wird nicht nur durch seine Mehrfachfunktion als Regisseur, Autor und Editor des Films verdeutlicht. Auch eine im Verlauf des Films zunehmende Uneinigkeit in Bezug auf das Reenactment des Suizidversuchs markiert die differenten Positionalitäten, die Kate und Robert Greene einnehmen. Unklar bleibt dabei, inwiefern Kates Frustration über die prekäre Improvisation der Reenactments, von denen sie zu Beginn des Films markiert, dass sie sich darauf freue, die Chance auf »character work« (*Kate Plays Christine*, 00:07:42) zu bekommen, als authentischer Konflikt zwischen ihr und dem Regisseur behandelt werden kann. Alternativ kann der Konflikt letztlich als das finale Ineinanderfallen referenzieller Rahmen gelesen werden, in dem die dokumentarischen Bilder des Films einem Fiktionalisierungsprozess unterworfen werden.

Die Narration etabliert dazu einen zunehmenden Identifikationsprozess Kates mit Christine, der in einer späteren Szene des Films zu kulminieren scheint. Kate besucht dort zwei ehemalige Kollegen Christines, die zum ersten Mal im Verlauf des Films die Möglichkeit eröffnen, Bewegtbildmaterial von Christine Chubbuck zu sichten. *Kate Plays Christine* individualisiert sich damit nicht nur über die Darstellung von schwer zugänglichem archivarischem Material von Christine Chubbuck, sondern betont auch erneut

die der Anschlusskommunikation inhärente Ebene der Empfindung. Die filmische Erzählung arbeitet immer wieder mit der Darstellung und Evokation von Empfindungen, Kates Reaktion auf die Sichtung des Archivmaterials ist jedoch für den Verlauf der Erzählung und die reflexive Umsetzung des folgenden Reenactments des Suizidversuchs von besonderer Relevanz. Während der Sichtung bezeichnet Kate die Bilder als »shock to the system« (*Kate Plays Christine*, 01:27:34), nach der Sichtung äußert sie sich gegenüber den beiden ehemaligen Kollegen von Christine folgendermaßen:

KLS: To see this video where she is speaking and moving and it's not just a still image, it changes everything. It really does make her feel so much more real to me. Which is. I can't tell you how much we appreciate you talking to us.

SN [ehemaliger Kollege]: How do you feel about the final scene? Are you going to be able to pull the trigger?

KLS: Well, I don't know. (*Kate Plays Christine*, 01:29:52)

Kate artikuliert hier, Christine Chubbuck fühle sich nun »realer« für sie an, was sie in der nächsten Einstellung noch einmal betont. Sie sitzt weinend an einem Tisch und führt ein Gespräch mit Robert Greene, in dem sie durch Gestik und Mimik deutlich Stress, Frustration und auch eine ablehnende Haltung gegenüber dem Gespräch signalisiert, wenn sie sagt:

KLS: Of course, I feel protective of her. She was so sad that she killed herself. Of course, I feel protective.

RG: Do you feel this way in general about roles you play or is this different?

KLS: Yeah, I always, I mean, you have to. But this is different. It's different because she's real. If she weren't so real to me, it wouldn't seem so presumptuous. (*Kate Plays Christine*, 01:30:40)

Empfindungen fungieren hier also nicht nur als Auslöser einer kritischen Haltung gegenüber dem Versuch, den Suizidversuch zu narrativieren, sie transportieren diese kritische Haltung auch im Dienst der Erzählung. Robert Greene selbst hat mehrfach markiert, dass die Mitwirkung und Perspektive von Kate Lyn Sheil, einer weiblichen Schauspielerin, zu der er vor der Produktion bereits ein freundschaftliches Verhältnis pflegte, es ihm als Mann überhaupt erst ermöglicht hat, den Film zu machen (Elliott 2016: 66).

Gleichzeitig vergrößern sich mit dem zunehmenden Fortschritt der Handlung und dem damit unausweichlichen Scheitern des Films nicht nur die Spannungen zwischen Kate und Greene. Zusätzlich löst sich auch die scheinbare Trennung von Dokumentation und Fiktion, die durch den Einzug zweier diegetischer Ebenen markiert wird, zunehmend auf. Nichols zufolge besteht eine der Kuriositäten reflexiver Dokumentationen darin, dass sie häufig zwar die ethischen Entscheidungen anderer kritisch betrachten, selten jedoch die eigenen untersuchten (1991: 59). Dabei sind in diesem Kontext zwei Punkte zu unterscheiden: Einerseits stellen die zunehmenden Spannungen zwischen Greene als »puppeteer and provocateur« (Hynes 2016: 45) und der Schauspielerin Kate die Möglichkeitsbedingung für die letztlich kritisch-reflexive Wendung des Films dar, wie ich in Kürze aufzeigen werde. Andererseits lassen sowohl *Kate Plays Christines* Wir-

kungsästhetik als auch seine Paratexte unklar, wie viel des Konflikts organisch gewachsen ist, bzw. welcher Anteil des Konflikts fiktionalisiert konstruiert wurde – was wiederum in Bezug auf das Kontingenzmanagement der Fiktionalisierung verunsichernd wirkt und auch in Bezug auf die Frage einer dokumentarischen Ethik, wie sie beispielsweise Nichols figuriert, fragwürdig ist.

Und auch hier spielen Empfindungen eine integrale Rolle: Nicht nur Nichols hat dem Dokumentarismus die Konstruktion eines ethischen Rezeptionsraums attestiert. Ich habe zudem bereits wiederholt darauf insistiert, dass sich auch aus filmphänomenologischer Perspektive der Rezeptionsraum dokumentarischer Medien als ethischer Raum konstituiert. Im Gegensatz dazu und in Anschluss an die Thesen von Johannes Franzen weiter oben, könnten fiktionale Filme Gewalt im Detail inspizieren, »with the casual observation of ›realism‹, with undisguised prurient interest, or with formal reverence [...]« (Sobchack 1984: 292f.). Das Rezeptionserlebnis im Dokumentarismus hingegen sei ein »particular mode of embodied and ethical spectatorship that informs and transforms the space of the unreal into the space of the real« (Sobchack 2004c: 261). Es geht dabei nicht darum, einen naiven Glauben daran zu schüren, der Dokumentarismus besäße die Möglichkeit einer ungefärbten Abbildung der Realität. Vielmehr geht es darum, zu markieren, dass »what the generic terms *fiction* and *documentary* designate are an experienced difference in our mode of consciousness, our attention toward and our valuation of the cinematic objects we engage« (Sobchack 2004c: 261; Herv. i. Orig.). Genau aufgrund dieses erlebten Unterschieds markiert Kate sprachlich, mimisch und gestisch eine zunehmende Belastung und Frustration darüber, die realhistorische Person Christine Chubbuck im Gegensatz zu einer fiktionalen Figur darzustellen. Und genau aufgrund dieses erlebten Unterschieds ist es der Erzählung im Rahmen des fiktionalen Films *Christine* möglich, den Suizidversuch narrativ zu plausibilisieren und ihn mit einem gewissen ›Recht auf Rücksichtslosigkeit‹ detailliert darzustellen, während sich die dokumentarische Darstellung in *Kate Plays Christine* kritisch zur Frage des Reenactments verhalten muss.

Durch ihre Figuration dieses erlebten Unterschieds als synästhetisch-körperliches Erlebnis fasst Vivian Sobchack den Zusammenhang zwischen Empfindungen und den Adressierungsweisen von dokumentarischen Medien anders als Nichols, der Dokumentarismus als rationalen Diskurs figuriert.¹² In ihrer Bezugnahme auf Jean-Pierre Meunier erarbeitet Sobchack 1999 erste Thesen zu einer Phänomenologie der nicht-fiktionalen filmischen Erfahrung, die mit dem Umstand beginnt, dass

[...] the necessary condition of all films as they are experienced is their presentation of objects to perception that are not physically present to us except in their form as images. [...] [T]his fundamental absence is always *modified* by our personal and cultural knowledge of an object's existential position as it relates to our own. Our consciousness is neither disembodied nor impersonal nor ›empty‹ when we go to the movies—which is to say that, from the first, our personal embodied existence and knowledge give our consciousness an existential ›attitude‹ or ›bias‹ toward what is given for us to see on the screen and how we will take it up. (Sobchack 1999: 242; Herv. i Orig.)

12 Siehe De Bromhead 1996: 10 für eine Kritik an diesem Dokumentarverständnis.

Persönliches und kulturelles Wissen sind dabei Gegenstand von Anschlusskommunikation, die durch ihre inhärente Ebene der Empfindungen nicht nur weitere Anschlusskommunikation stimulieren, sondern auch filmische Wahrnehmung steuern. Dadurch werden dokumentarische Bilder insbesondere dann, wenn sie Gewalt darstellen, zu Bildern, die Empfindungen in anderer Weise auslösen, als Bilder, die als fiktional wahrgenommen werden. Das bedingt den Umstand, dass der Blick im Dokumentarischen als »moral insight« (Sobchack 1984: 291) fungiert, also zum Gegenstand moralischer Bewertung wird und sich beispielsweise im Fall von Tötungsdarstellungen für seine Perspektivnahme rechtfertigen muss. Mit diesem Umstand sieht sich Robert Greene auch in *Kate Plays Christine* konfrontiert.

Die Szenen, die am Ende der Erzählung von *Kate Plays Christine* auf das Reenactment des Suizidversuchs hinleiten, illustrieren zunächst einen ambivalenten Eintritt in die Fiktion. Sie zeigen Kate allesamt entweder im Kostüm als Christine oder mindestens in der zuvor illustrierten körperlichen Hybridisierung. Kate wird als Christine in verschiedenen Reenactments unter anderem beim Waffenkauf, am Frühstückstisch mit Christines Mutter sowie in einem gelbem VW-Käfer dargestellt, den Christine 1974 auch fuhr (*Kate Plays Christine*, 01:38:34). Die fiktivisierende Lektüre dieser Sequenz wird jedoch durchbrochen, als Kate im Kostüm Christines an einem Schießstand mit einem Revolver auf ein Testziel schießt und die Sequenz auditiv von einem Monolog unterlegt wird, in dem Kate eine der Wutreden Howard Beales aus *Network* rezitiert. Die Bilder am Schießstand werden durch den Monolog mit anschließenden Bildern verbunden, die Kate ohne Perücke und Kostüm, jedoch nach wie vor als Christine geschminkt vor einem Spiegel dabei zeigen, wie sie den Monolog rezitiert (*Kate Plays Christine*, 01:38:28). Sowohl anhand der Parallelmontage der Szenen sowie an Kates körperlicher Transformation scheint erkennbar, dass dokumentarische Bilder und Reenactments sowie der von ihnen erforderte erlebte Unterschied nicht mehr klar trennbar sind.

Diese Dynamik schreibt sich auch in der letzten Szene des Films fort, die das Reenactment des Suizidversuchs zeigt. Während Kate als Christine am Set sitzt und die Nachrichten verliert, wechseln nicht nur mehrmals die Kameraperspektive und der Bildausschnitt zwischen halbnahen Einstellungen und Close-Ups, auch hier wird die haptische Visualität der Bilder evoziert, indem Kate schließlich in einer Ästhetik dargestellt wird, die verkörnt und durch Bildstörungen gekennzeichnet ist und damit die VHS-Ästhetik der abwesenden Originalaufnahme evozieren soll (*Kate Plays Christine*, 01:41:54). Als die Erzählung den Moment des Suizidversuchs durch einen Schuss in den Hinterkopf erreicht, fällt Kate mehrmals aus der Rolle und muss den Monolog neu ansetzen (*Kate Plays Christine*, 01:42:48; 01:44:08). Der Dokumentarfilm stellt hier aus, was im Kontext eines narrativen Spielfilms herausgeschnitten würde und im Zweifelsfall in Form von Outtakes als paratextuelles Angebot der Anschlusskommunikation am Rand des filmischen Werks positioniert würde. Hierbei wird nicht nur ein ständiges Wechseln der Lektüremodi angeregt, was zu einer rezeptiven Verunsicherung führt – das scheinbare Recht auf Rücksichtslosigkeit der Fiktion wird damit kritisch hinterfragt. Kates Zögern, den Abzug zu betätigen, kulminiert schließlich in ihrem eigenen Monolog, in dem sie nicht nur erneut aus der Rolle herausfällt, sondern auch intertextuelle Verbindungen zu den kulturkritischen Wutreden *Networks*, dem Monolog am Ende von *The Howling* sowie der Darstellung des Suizidversuchs in *Christine* gezogen werden. Die Performanz dieser

Monologe hält auch in *Kate Plays Christine* nach, wenn Kate im Kostüm Christines den Revolver in Richtung der Kamera hält und aus ihrer eigenen Perspektive Folgendes artikuliert:

You have to tell me why you want to see it. If you want me to do it, you have to tell me why you want to see it because I keep looking for a reason. I keep looking for something to make this worth watching and I can't. I can't think of anything. I keep trying to turn her into a hero but she wasn't. She was just one sad, lonely, pathetic woman and so am I but at least I'm still alive so if you want to see me do this you have to tell me why you want to see it. I keep looking for an angle to make her death worth more than her life and there just isn't one. So if you want to see me do it you have to tell me why. Give me a fucking reason! (*Kate Plays Christine*, 01:47:09)

Das Ausrufezeichen am Ende des Monologs soll die von Kate transportierte Wut verdeutlichen, auf die eine längere Stille folgt, in der sie keine Antwort von den im Raum anwesenden Personen erhält – ihre Wut verbleibt also, da der kathartische Moment ausbleibt. Einige Sekunden später entgegnet sie sich selbst dann den Satz »Fuck it, it's all bullshit anyway« (*Kate Plays Christine*, 01:47:17), bevor sie die Waffe an ihren Hinterkopf ansetzt, abdrückt und auf den Tisch vor sich fällt. Nach einigen Sekunden der Stille, in denen Kate auf dem Tisch vorgebeugt liegt und die Kamera im Close-Up über das Kunstblut auf dem Tisch schwenkt, erhebt Kate sich erneut, um den letzten Satz des Films auszusprechen: »Are you happy now? You are all a bunch of fucking sadists.« (*Kate Plays Christine*, 01:47:50)

Kate Plays Christine erreicht damit letztlich eine paradoxe Gleichzeitigkeit. Während der Film sich medienkritisch positioniert, perpetuiert er gleichzeitig genau dasjenige, was Gegenstand seiner Kritik ist. Diese medienkritische Wendung geht durch die Narrativierung eines Antagonismus zwischen Kate und Robert Greene auf, indem Kate sich als kritische Stimme gegenüber dem filmischen Projekt positioniert. Auch Robert Greene spricht von der Notwendigkeit, seine eigene Perspektive selbst diffamieren zu müssen, um den Film machen zu können (Greene 2023). Während *Kate Plays Christines* Reflexivität damit einerseits in einer finalen medienkritischen Wirkung gegen sich selbst zu bestehen scheint, eröffnet der Umgang des Films mit der Frage nach Fiktionalisierung darüber hinaus vor allem verunsichernde Anschlusskommunikation in Bezug auf die Kontingenz des Ereignisses. Hier erfolgt weder eine Einhegung, indem das Narrativ den Suizidversuch als Ergebnis vieler einzelner Ereignisse zu plausibilisieren versucht, noch bietet der Film die Möglichkeit der Einnahme einer stabilen fiktivisierenden Lektüre. Dadurch wird nicht nur die Daseinsberechtigung der Produktion eines Films über den Suizidversuch durch den Film selbst in Frage gestellt, sondern auch die vermeintliche Versicherung, die eine Fiktionalisierung des Falls zu versprechen scheint.

Postdigitale Anschlusskommunikation

Die intentionale Produktion von Verunsicherung ist ebenfalls ein zentraler Punkt postdigitaler Anschlusskommunikation über den Suizidversuch. Durch die folgende schlag-

lichtartige Analyse werde ich verdeutlichen, dass die Idee der Einhegung von Kontingenz hier über die bewusste Manipulation audiovisueller Medienartefakte gestört wird. Hier wird somit beobachtbar, wie Anschlusskommunikation sich vor allem über die Produktion von Verunsicherung weiterhin selbst fortsetzt. Bevor ich paradigmatisch anhand des Threads »Christine Chubbuck Tape« im Imageboard *The Lost Media Wiki* (LMW) aufzeigen werde, inwieweit postdigitale Anschlusskommunikation vor allem über die Manipulation audiovisueller Bilder und die damit einhergehende Evokation von Empfindungen Anschlusskommunikation stimuliert und offensiv ein Schwebestadium zwischen Fakt und Fiktion kreiert, ist eine Erweiterung der in der Einleitung dieser Arbeit formulierten Bemerkungen zur Digitalität notwendig, in deren Kontext sich diese Kommunikation situiert und die darüber hinaus auch für das folgende Kapitel besonders relevant werden wird.

Trotz aller Kritik an dem möglicherweise schematischen Präfix der Post(-digitalität) (Denson/Leyda 2016: 6; Laabs/Podlesnigg 2023: 18) manifestieren sich dennoch Kernpunkte dieses Diskurses auch in Bezug auf das vorliegende Projekt. Einen dieser Kernpunkte habe ich bereits mehrfach thematisiert: Obwohl nicht alle Medienartefakte des vorliegenden Korpus digitale Produktionskontexte aufweisen, ist ihr Auffindeort doch immer digital, was nicht nur die Möglichkeitsbedingung für dieses Projekt darstellt und die Frage nach der Verortung dieser Bilder und ihrer Bewegungen in öffentlichen Diskursen virulent werden lässt, sondern auch die Beobachtung stützt, dass die Gegenwart von einem »epistemological and pragmatic shift in everyday life towards the use of computational systems to support and mediate life itself« (Berry/Dieter 2015: 1) gekennzeichnet ist. In diesem Sinne bezeichnet der Begriff der Postdigitalität zunächst einmal einen gegenwärtigen Zustand von Medienkulturen, »in denen die Digitalisierung so weit fortgeschritten ist, dass zwischen digitalen und nicht-digitalen bzw. analogen Teilen nicht mehr klar unterschieden werden kann« (Packard im Erscheinen). Dies zeigt sich beispielsweise in der fortlaufenden Koexistenz der Übertragungsformen des linearen Fernsehens: Über Kabelanschlüsse, Satellitenrundfunk und das Internet werden mitunter gleiche oder sich marginal voneinander unterscheidende Unterhaltungs- und Informationsangebote in Konkurrenzverhältnisse gestellt, die die Rede von einer rein analogen Alltagswelt obsolet erscheinen lassen. Postdigitalität verweist damit begrifflich auf einen anhaltenden Zustand, in dem digitale Technologien habitueller und selbstverständlicher Teil eines alltäglichen Lebens in medialisierten Kulturen sind. Das hat trotz mitunter analoger und vollkommen unterschiedlicher historischer Produktionskontexte Einflüsse auf alle hier verhandelten Bilder, weil sie nach dem Prozess der Digitalisierung auch als zunächst analoge Erzeugnisse nicht mehr genuin als solche verstanden werden können. Dies wird einerseits durch den Umstand bedingt, dass digitale Technologien zu zahllosen Techniken der Nachbearbeitung befähigen (Packard im Erscheinen) und andererseits dadurch, dass sie durch die Digitalisierung einen Funktionsüberschuss gewinnen, der sie allesamt zu zutiefst operationalen Medienartefakten werden lässt. Im Kontext dieses Kapitels erlaubt diese Feststellung die Frage nach Querweisen und Spannungsfeldern zwischen Postdigitalität und Systemtheorie, die ich im Folgenden kurz skizzieren werde.

Einer der Ankerpunkte des Diskurses um Postdigitalität stellt die Annahme dar, dass die Rede von Massenmedien, die große Teile des 20. Jahrhunderts bestimmte, von di-

gitalen und sozialen Medien abgelöst worden ist (Apprich 2020: 6). Anknüpfend an die lange bestimmende Vorstellung von Medien als Massenmedien begreift auch die Luhmann'sche Systemtheorie Medien, wie ich bereits Eingangs expliziert habe, immer als im System der Massenmedien befindlich. Digitale Medien werden dabei durch die programmatische Setzung einer Trennung von Empfänger:innen und Sender:innen definitorisch ausgeschlossen. Dirk Baecker hat dazu 2018 in seinem Buch *4.0 oder die Lücke die der Rechner lässt* eine wichtige Ergänzung zu den Thesen Luhmanns in Bezug auf Massenmedien vorgelegt, in denen er die Rolle und Einflussnahme digitaler Medien mitdenkt. Unter ihrem Einfluss formiert sich eine Gesellschaft, die Baecker als »Gesellschaft 4.0« fasst. Er führt damit eine Ablösung der modernen Gesellschaft ein, die er konträr zu den im Diskurs um Postdigitalität behaupteten Kontinuitäten und Re-konfigurationen (Cramer 2015: 19) als Zäsur begreift, deren Tragweite Baecker auf die Ebene der Einführung des Buchdrucks hebt:

4.0 steht für *die Gesellschaft* elektronischer Medien und nicht für die elektronischen Medien. Und 4.0 steht für die Katastrophe der Einführung und Durchsetzung elektronischer Medien, die die Gesellschaft zwingen, ihren Ungleichgewichtszustand der Reproduktion als Buchdruckgesellschaft aufzugeben und einen neuen Zustand zu finden, auf den sie nicht vorbereitet ist. Mitten in dieser Katastrophe, die sich über Jahrzehnte hinziehen kann und in den verschiedenen Bereichen der Gesellschaft ungleichförmig und gleichzeitig verläuft, entdeckt sich die Gesellschaft als ehemals moderne Gesellschaft. Sie entdeckt ihren modernen Ungleichgewichtszustand in dem Moment, in dem sie ihn verlässt. (2018: 31; Herv. i. Orig.)

Auch die Struktur der Gesellschaft ändert sich damit, da die »Verbreitung der elektronischen Medien die Struktur der Funktionssysteme überfordert« (Baecker 2018: 38), die ehemals strukturgebend fungierten. Aus Sicht der Systemtheorie ergibt sich unter den Bedingungen der Postdigitalität die Strukturform des Netzwerks, die ich hingegen im Rahmen der nachfolgenden Reflexion eher als medienökologisch informierte Form der Verwicklung verstehe. Während ich darüber noch intensiver referieren werde, gilt für den Moment, dass aus systemtheoretischer Perspektive die durch die Funktionssysteme eingeführten kategorialen Leitunterscheidungen nicht mehr im gleichen Maße greifen. Es wäre an diesem Punkt verlockend, diese Interferenzen über systemtheoretische Begriffe wie strukturelle Kopplung oder Interpenetration zu beschreiben. Das würde jedoch die Existenz unterscheidbarer Systemreferenzen implizieren, die in der nächsten Gesellschaft in diesem Maße jedoch nicht mehr vorhanden sind. Sicherlich zeigt das Netzwerk, so argumentiert auch Baecker, »politische Aspekte der Erhaltung von Macht, [...] rechtliche Aspekte der Sicherstellung von Legitimität und Legalität, [...] Protestaspekte der moralischen Geringschätzung alternativer Netzwerke *zugleich*, aber immer nur in einer hochgradig individuellen, um nicht zu sagen idiosynkratischen Variante [...]«. (Baecker 2018: 44; Herv. i. Orig.)

Anders als Luhmann versteht Baecker digitale Kommunikation als den Medien zugehörig. Die für Kommunikation konstitutive Trennung zwischen Sender:innen und Empfänger:innen konstituiert sich mit Baecker stets durch die formativen Kräfte der digitalen Umgebung, die die digitale Kommunikation wiederum ermöglichen. Der Sinn der

Kommunikation wird hier von Maschinen bearbeitet und produziert (Baecker 2018: 20), noch nie war »mehr Mittelbarkeit im scheinbar Unmittelbaren« (Baecker 2018: 18) – wodurch jedoch ermöglicht wird, dass diese formativen Kräfte und Lücken zu demjenigen werden, was sozial verhandelt wird (Apprigh/Chun/Cramer/Steyerl 2018). Im Prozess dieser sozialen Verhandlung treten Empfindungen in den Mittelpunkt, denn in ihnen sind »kulturelle Bedeutungen und soziale Beziehungen auf untrennbare Weise miteinander verflochten, und gerade diese Verflechtung ist es, die ihnen das Vermögen verleiht, Handeln mit Energie aufzuladen« (Illouz 2006: 10). Will man dies in eine systemtheoretisch informierte Perspektive übersetzen, wirken hier also sowohl menschliche als auch technische Sender:innen und Empfänger:innen zusammen und kreieren soziale und kulturelle Prozesse, in denen Anschlusskommunikation über Empfindungen stimuliert wird.

Als besonders zentrale Veränderung zum System der Massenmedien erscheint hier, dass das von Luhmann für die Massenmedien eingeführte Triptychon aus Nachrichten, Unterhaltung und Werbung keinen Bestand mehr hat:

Die Werbung ist so sehr eine Nachricht wie die Nachricht eine Unterhaltung. In allen drei Programmbereichen geht es für Information wie Nichtinformation trennscharf um die Frage der Positionierung in einem Netzwerk, dessen Elemente komplex sind. [...] Nach wie vor entscheiden sich Inklusion und Exklusion anhand politischer, ökonomischer und pädagogischer Mechanismen, doch massenmedial, elektronisch und digital sind selbst die »Überflüssigen« jederzeit in der Lage, sich zu vernetzen und einen Unterschied zu machen. [...] Information kann ebenso schnell als Information wie Nichtinformation gewertet und gewichtet werden. (Baecker 2018: 196f.)

Die hier angemerkte unmittelbare Möglichkeit des Umschlags von Information in Nicht-Information gewinnt besondere Relevanz, da Baecker die Information als zentralen Punkt der Selbstreflexion postdigitaler Medienkulturen positioniert (2018: 194). Der hier bezeichnende ständige Abgleich von Information und Nicht-Information führt damit in ein emotional und affektiv aufgeladenes Stadium der »gleichzeitige[n] Beruhigung und Beunruhigung der Gesellschaft« (Baecker 2018: 195), in der die Wahrheitsbehauptungen der Erzeugnisse visueller Kultur und die Frage nach ihren Referenzen eine zentrale Rolle spielen. Luhmann selbst schreibt dazu: »Im Manipulationsverdacht finden die Codewerte Information und Nichtinformation zur Einheit zurück. Ihre Trennung wird aufgehoben – aber in einer Weise, die nicht, oder allenfalls als Neuigkeit usw., zur Information werden kann.« (Luhmann 1984/1991: 57)

Das von Luhmann geprägte inhärente Verdachtsmoment der Kommunikation weitet sich in diesem Kontext aus, wie ich im Folgenden zeigen werde, denn Bilder unterliegen innerhalb postdigitaler Medienumgebungen einer Reihe von Zuschreibungen. Sie entspringen Medien, die »essentially digital, interactive, networked, ludic, miniaturized, mobile, social, processual, algorithmic, aggregative, environmental, or convergent« (Denson/Leyda 2016: 1)¹³ seien, also immer die Möglichkeit eines fluiden kommunikativen

13 Denson und Leyda widmen sich in ihrer Auseinandersetzung Bildern im Kontext des Diskurses um Post-Cinema, der sich wiederum mit dem Status der medialen Umgebungen Film und Kino unter den Vorzeichen einer übergreifenden Digitalisierung alltäglicher Medienpraktiken beschäf-

ven Austausches beinhalten. Denson und Leyda begreifen diese Medien als heterogene Landschaft (Denson/Leyda 2016: 2; Baecker 2018: 41), deren Heterogenität sich jedoch nicht lediglich aus der vermeintlichen Auflösung analoger Einzelmedien im Postdigitalen speist; vielmehr tragen mehr als menschliche Elemente wie Metadaten oder die charakteristische Verortung der Bilder in Zwischenräumen zur Heterogenität postdigitaler Mediumumgebungen bei: »[Images] reach us amidst the most intimate and also most public of moments, interpellating simultaneously our bodies, brains and minds.« (Favero 2020: 5)

In diesem Sinne ist die Präsenz von Bildern im Postdigitalen als ihr zentrales Merkmal sowohl positiv hervorgehoben worden (Favero 2018) – die ihre Präsenz bedingende zirkuläre Natur wurde jedoch auch zum Anlass von Medienkritik: »Circulationism is not about the art of making an image, but of postproducing, launching, and accelerating it. It is about the public relations of images across social networks, about advertisement and alienation, and about being as suavely vacuous as possible.« (Steyerl 2013: 7) Bilder sind also bereits technisch auf ihre Zirkulation angelegt, was aus technikutopischer Perspektive als das große Demokratisierungspotenzial des Internets betrachtet worden ist (Palmer 2013). Gleichzeitig werden Bilder im Kontext ihrer technischen und ästhetischen Anpassung hin zu einer Zirkularität jedoch nicht nur übersetzt, verdreht, beschädigt und rekonfiguriert (Steyerl 2013: 4), sie oszillieren eine ehemals angenommene Unterscheidbarkeit von analogen und digitalen Räumen, in dem sie als »active catalysts of events« (Steyerl 2013: 1) fungieren. Damit rückt ihr affektives Potenzial in den Vordergrund:

[...] it has become clear that images are not objective or subjective renditions of a preexisting condition, or merely treacherous appearances. They are rather nodes of energy and matter that migrate across different supports, shaping and affecting people, landscapes, politics, and social systems. They acquired an uncanny ability to proliferate, transform, and activate. (ebd.)

Audiovisuelle Bilderzeugnisse unterliegen dabei einem gesteigerten Skeptizismus. Bereits 1996 proklamiert Lev Manovich in Bezug auf digital produzierte Bilder den Verlust der indexikalischen Natur, der die Kinobilder des 20. Jahrhunderts ausgemacht habe (Manovich 1996/2016). Er betont dabei die fundamentale medientechnische Verschiebung weg von einer fotografisch-indexikalischen Aufnahmetechnologie hin zu einer animierten und durch Spezialeffekte postproduzierten Technik, die der Malerei nahe stünde (Manovich 1996/2016: 26–29). Die weitreichenden Folgen dieser Diagnose hält Manovich selbst fest:

But what happens to cinema's indexical identity if it is now possible to generate photorealistic scenes entirely in a computer using 3-D computer animation; to modify individual frames or whole scenes with the help a digital paint program; to cut, bend,

tigt. Während es wichtig ist, diesen Unterschied hier zu markieren, erscheint mir die Übertragbarkeit der Thesen der Autor:innen auf diesen Kontext vor allem als starkes Argument dafür, die Struktur der gegenwärtigen und vergangenen Situierungen von Bildern absichtsvoller Tötungen anhand des Begriffs der Verwicklung zu begreifen, wie ich es in der letzten begrifflichen Reflexion des Projekts durchführe.

stretch and stitch digitized film images into something which has perfect photographic credibility, although it was never actually filmed? (1996/2016: 22)

Daraus leiten sich zwei verbreitete Urteile über Bilder in postdigitalen Mediumgebungen ab. Erstens lässt sich eine grundlegende Skepsis gegenüber ihrem ontologischen Status konstatieren: Nicht nur in Bezug auf ihre Relation zu einer vermeintlich abgebildeten Wirklichkeit und einem wie auch immer gearteten Wahrheitsanspruch in Bezug auf das Dargestellte, sondern auch im Sinne der Interpretation des jeweils Dargestellten – oder wie Wendy Chun zur visuellen Darstellung der Klimakrise festhält: »Crucially, the same image can foster both belief and mistrust.« (2018) Durch Bilder manifestiert sich damit die Forderung nach einer parallaktischen Wahrnehmung, die impliziert, dass ein beobachtetes Objekt aus zwei differenten Blickwinkeln betrachtet werden muss, damit sich ein komplettes Bild ergibt. Dies bedeutet jedoch auch, dass die Manifestation dieses kompletten Bildes immer »auf einer Differenz basiert« (Krause/Meteling/Stauff 2011: 9). Bilder zirkulieren dabei in postdigitalen Mediumgebungen, die von einer »existential co-presence made possible by the sharing of images« (Favero 2020: 6) gekennzeichnet sind. Das markiert im Umkehrschluss nicht nur eine absolute kommunikative Gleichzeitigkeit von sich teilweise widersprechenden Interpretationen und Deutungsansprüchen. Mit der Zersplitterung einer medialen Öffentlichkeit in fragmentierte mediale Teilumgebungen geht auch eine Erhöhung der Bedeutung von Empfindungen in Kommunikationsprozessen einher (Aprich 2020: 6).

In direkter Übertragung auf Bilder absichtsvoller Tötungen lassen sich hier zwei produktive Fortschreibungen feststellen. Erstens scheint ein gesteigerter kollektiver Skeptizismus gegenüber den Wahrheitsbehauptungen visueller Bilderzeugnisse die hier oft bewusst integrierten Verunsicherungsversuche darüber, was die Bilder zeigen, noch zu potenzieren. Zweitens ließe sich die Vorstellung einer parallaktischen Wahrnehmung effektiv mit dem Begriff des Paratextes verbinden, weil Bilder in postdigitalen Mediumgebungen stets von paratextueller Information gerahmt werden, die ihre Interpretation lenken. Während ich im zweiten Kapitel bereits auf die Vielfältigkeit solcher Lenkungen und deren Konstruktionscharakter verwiesen habe, scheint sich diese Logik in postdigitalen Mediumgebungen ebenfalls auszuweiten. Nicht zuletzt die zunehmend offeneren und weiter verbreiteten Möglichkeiten zur Produktion von medialen Inhalten wurden so unter dem hybridisierenden Begriff der »Prosumer« (Blättel-Mink/Hellmann 2010), der den zunehmenden Zusammenfall von Konsument:innen- und Produzent:innenrollen bezeichnet, akademisch subsumiert. Eine damit einhergehende vertikale Öffnung (Stemmler 2018: 33) medialer Umgebungen spitzt dabei die durch die Produktion von Paratexten in anderen Mediumgebungen ohnehin bereits umkämpfte Frage um die Deutungshoheit der Bilder weiter zu.

Die Bilder und Kommunikationsangebote, die ich im Folgenden heranziehen werde, um die Stimulierung von Anschlusskommunikation über den Suizidversuch Christine Chubbucks im Postdigitalen nachzuzeichnen, reihen sich offensiv in diesen Kontext der Skepsis gegenüber Bildern und deren verunsichernder Wirkung ein. Meine These lautet, dass alle sich durch eine ihnen inhärente Produktion von Ambiguität über ihren eigenen Wahrheitsgehalt sowie ihre Produktionskontexte auszeichnen, die Verunsicherung über ihren ontologischen Status produziert. Die Produktion dieser Verunsicherung steht im

Dienst der Stimulation von Anschlusskommunikation und verdeutlicht dabei die zeitgenössische Hochkonjunktur der Empfindung von Paranoia, da diese in diesem Kontext als idealer Motor weiterer Anschlusskommunikation fungiert. Die Empfindung der Paranoia spielt in postdigitaler Kommunikation eine besondere Rolle, da sie als emotionale und affektive Kehrseite des Modus des Verdachts als Mittel des Kontingenzmanagements gegenüber der verunsichernden Medienwirkung postdigitaler Bilder eingesetzt wird. Die besondere Bedeutung von Paranoia für postdigitale Kommunikation ist dabei bezeichnend für den Verlust eines gemeinsamen Bezugsrahmens, den die Fragmentierung postdigitaler Öffentlichkeiten bedingt. Im Sinne Ngais kann sie als Form der Angst verstanden werden, die auf einer dysphorischen Ablehnung eines allumfassenden Systems (2005: 299) basiert. Paranoia verdeutlicht mit anderen Worten also eine Differenz zu sozial anerkannten Formen des Wissens und der Wissensproduktion und wird dabei auch als Wissenschaft verstanden, »die ihre Stopp-Regeln vergessen hat« (Gregory 2011: 46). Paranoia wird als pathologisch verstanden, was jedoch auch den intimen Zusammenhang zwischen Empfindungen und Pathologisierung verdeutlicht. Eva Illouz hat darauf hingewiesen, dass die Genese therapeutischer Narrative im 20. Jahrhundert dazu geführt hat, »[e]motional ungesunde Verhaltensformen [...] aus impliziten Bezügen zu und Vergleichen mit dem Ideal des ›vollständig selbstverwirklichten Lebens‹« (2006: 73) abzuleiten, wobei das Ideal eines solchen Lebens weitestgehend undefiniert bleibt. Paranoia wird in einem pathologischen Verständnis also als »grenzenlose[...] Generalisierung eines Verdachts« (Weißmann 2023: 52) begriffen, dessen nie endende und ausufernde Natur dazu führt, dass er als krankhaft begriffen wird.

Ganz davon abgesehen, dass ein nie auflösbares Verdachtsmoment im Luhmann'schen Kommunikationsverständnis in gleicher Weise angelegt ist, erscheint es mir produktiver, die pathologisierenden Konnotationen der Paranoia hier auszuklammern, um sie als analytisches Konzept durch einen Rückbezug auf ihre medialen Voraussetzungen (Krause/Meteling/Stauff 2011: 10) fruchtbar zu machen. Durch eine explizite Kontextualisierung in postdigitaler Anschlusskommunikation kann Paranoia als emotional-affektive Form des Wissens produktiv gemacht werden, die den kognitiven Modus des Verdachts als Form des Kontingenzmanagements ergänzt:

The increasing significance of affect, emotion, and sentiment in decision-making processes is symptomatic for an era characterized as a time of information overload (see Andrejevic 2013, 15). Paranoia, in this regard, can be seen as a specific mode of knowledge, which disengages from prevailing opinions and previous experiences. The word is a composition of the Greek words παρά (para), meaning ›beside, next,‹ and νόος (nos), that is ›mind‹; so paranoia literally translates into ›being next to the mind,‹ thereby reflecting its use to describe a mental state of delusional belief. Through collaborative filtering systems (e.g. Facebook, YouTube, Twitter) affect-laden opinions are on the rise, yielding personal belief systems that differ from so-called expert knowledge. As can be seen from the example of climate change denial, collaboratively based filter systems produce a paranoia that helps users to form their views despite indisputable evidence to the contrary. In fact, the ›feeling‹ of being in possession of a ›subversive‹ or ›controversial truth‹ is algorithmically incited and maintained by these systems (see Chun 2020). Now, paranoid delusions also function as a self-healing mechanism, a re-

parative process to compensate for a loss of symbolic order due to an overproduction of meaning. (Apprich 2020: 6)

Apprichs Figuration von Paranoia als wahnhaftem Glauben, der sich von bestehenden Meinungen, Erfahrungshorizonten und Wissensordnungen abzugrenzen versuche, weist zunächst auf die gesteigerte Rolle von Empfindungen in der Kommunikation hin. Außerdem weist er auf die Funktionsweise digitalfragmentierter Öffentlichkeiten hin, in denen unter anderem Filtersysteme den eigenen Glauben an den Besitz eines tieferliegenden Deutungsanspruchs an Wahrheit befeuern können. Das Gefühl von Beteiligung, das durch die Teilhabe an der Zirkulation von Bildern und postdigitaler Kommunikation entsteht, bedeutet im Umkehrschluss auch eine ständige Konfrontation mit weiteren, oft widersprüchlichen Deutungsangeboten: In diesem Sinne kann Paranoia als Versuch des eigenen Kontingenzmanagements verstanden werden, indem unter allen konkurrierenden kontingenten kommunikativen Angeboten eines ausgewählt wird und so letztlich auf eine Komplexitätsreduktion abgezielt wird (Krause/Meteling/Stauff 2011: 12). Eine durch Paranoia gekennzeichnete mediale Teilhabe an postdigitaler Anschlusskommunikation deckt sich so sehr anschaulich mit einem semiopragmatisch informierten Medienverständnis, weil sich die Einordnung der jeweiligen medialen Inhalte in einem rezeptionsseitigen Prozess manifestiert. In dessen Kontext bieten bestimmte Medienartefakte wiederum bestimmte Lektürehaltungen an, die durch rahmende Paratexte entweder gestützt oder unterlaufen werden, wie ich im zweiten Kapitel gezeigt habe.

Innerhalb postdigitaler Medienumgebungen partizipieren Bilder an diesen Prozessen in gegenläufiger Weise und stellen dabei die Zugehörigkeit der von Luhmann systemspezifisch gedachten Codes Wahrheit/Nicht-Wahrheit und Information/Nicht-Information Infrage. Mit Blick auf die visuelle Kultur des Postdigitalen zeigt sich, dass Wahrheit nicht mehr nur anhand von Reliabilitätskriterien aus dem Wissenschaftssystem verhandelt wird, sondern die intrinsische Ebene der Empfindungen sowie Vertrauen in und Identifikation mit Kommunikationsangeboten in der Leitunterscheidung wahr/falsch eine gesteigerte Rolle spielen. Die individuelle Einordnung einer Wahrheitsbehauptung von Bildern reicht somit über die Kriterien des Wissenschaftssystem hinaus und kann damit anhand dessen Kriterien nicht mehr zweifelsfrei getroffen werden. Kurz gesagt: In der Annahme einer jeweiligen Wahrheitsbehauptung kommt innerhalb postdigitaler Medienumgebungen der Frage nach Vertrauen, der sozialen Position der Kommunikationsteilnehmer:innen und der Konstruktion einer Wahrnehmung der Kommunikationsangebote als authentisch eine gesteigerte Relevanz zu.

Dies lässt sich anhand des Imageboards *The Lost Media Wiki* (LMW) aufzeigen, das im Folgenden als paradigmatisches Beispiel für postdigitale Anschlusskommunikation über die Aufnahme des Suizidversuchs fungieren wird. Die Selbstbeschreibung des Boards lautet folgendermaßen:

This wiki is a community passion project where we detail and attempt to track down (at least, in most cases) pieces of lost or hard-to-find media; whether it be video, audio or

otherwise (of either a fictional or non-fictional nature), if it's completely lost or simply inaccessible to the general public, it belongs here. (The Lost Media Wiki 2023a)

Imageboards gewinnen insgesamt als für die aktuelle Populärkultur bezeichnende Sphären Signifikanz, indem sie sich durch kollektive Gestaltung durch ihre Nutzer:innen, Missachtung intellektuellen Eigentums, die soziotechnisch produzierte ›virale‹ Ausbreitung von Inhalten sowie potenziell unendliche Möglichkeiten der Rekonfiguration und Veränderung von Medien auszeichnen (Cramer 2015: 12). Die Nutzer:innen des LMW widmen sich im Speziellen der Suche nach Medienartefakten, die nicht auffindbar oder der Öffentlichkeit nicht zugänglich sind. Mitunter handelt es sich dabei um medienarchäologische Suchen nach Archivmaterial, das beispielsweise einst im Kino, Fernsehen oder Internet distribuiert worden ist, jedoch im Nachhinein verschwunden ist. In einigen Fällen, wie auch in Bezug auf das Material von Christine Chubbuck, ist das verlorene Material aus (lizenz-)rechtlichen oder ethischen Gründen unter Verschluss. Widmen sich die Nutzer:innen des LMW der Suche nach solchen Artefakten, werden die Wiki- und Forumseinträge als »NSFW« (Not Safe For Work) oder »NSFL« (Not Safe for Life) gekennzeichnet, was als Warnung gegenüber einer ethischen oder rechtlichen Grenzverletzung fungiert, die durch die Suche nach, die Beschäftigung mit oder durch das Medienartefakt selbst produziert wird.

Das LMW stellt also ein themenspezifisches ›sozialmediales Milieu‹ dar, in das unter anderem Systemreferenzen des Rechts, der Moral, der Massenmedien sowie der Wissenschaft hereingreifen und im Postdigitalen miteinander verwickelt erscheinen. Der Begriff des sozialmedialen Milieus beschreibt das Zusammenwirken sozialer und technischer Ebenen in der Ausbildung geteilter postdigitaler Erfahrungshorizonte. Robert Dörre leitet den Begriff von Thomas Webers Thesen zu medialen Milieus ab, mit dem dieser auf die Milieuspezifik von »Verwendungs- und Verstehensweisen« (Dörre 2022: 40) medialer Artefakte hinweist. Der zugrundeliegende Begriff des Milieus erreicht dabei insgesamt eine

grundsätzliche[...] Verschiebung der Aufmerksamkeit des Beobachters vom jeweiligen Gegenstand der Untersuchung bzw. Darstellung selbst auf dessen ›anderes‹–dasjenige, was dieser Gegenstand gerade nicht ist, das ihn aber, so die milieuspezifische Hypothese, wesentlich beeinflusst und also für sein umfassendes Verständnis zu berücksichtigen ist. (Pethes 2017: 139)

Als »universaler Begriff« erlaubt das Milieu zudem, »sowohl ›Theorien der *Umgebung* als auch Theorien der *Beziehungen* und Theorien der *Wirksamkeit* zwischen Körpern und ihrer Umwelt‹ zu etablieren« (Sprengrer 2019: 16).¹⁴ In Bezug auf die Begriffsbildung des sozialmedialen Milieus erweitert Dörre Webers Verständnis medialer Milieus im spezifischen Hinblick auf Digitalität: »Es gibt so viel konkretere Erfahrungshorizonte als bloß die gemeinsame ›historische[.] Welt‹ (Weber 2017c, S. 114); es gibt gar Erfahrungen, die überhaupt nur in der Netzkultur gemacht werden können und das Sprechen von Erfahrungswelten daher erst legitim erscheinen lassen.« (Dörre 2022: 44) Dörre argumentiert,

14 Sprengrer zitiert hier Wessely/Huber 2017. Hervorhebungen im Original.

dass hier weniger eine noch von Weber forcierte Vorstellung von Medienspezifität greife, vielmehr muss »rezeptionsästhetischen Aspekte[n]« stärkere Bedeutung beigemessen werden, denn »[j]e nach medialem Milieu ergeben sich [...] unterschiedliche affirmative oder aversive Aneignungen und Lektüren des gleichen Materials.« (Dörre 2022: 45) Dominante Aneignungen werden so für ein jeweiliges sozialmediales Milieu zu »geteilten Referenzrahmen«, die im »Zusammenspiel[...] von heterotypischen Akteuren« (Weber 2017a, S. 210) (Dörre 2022: 44) entstehen. In meinem Verständnis umfasst die Rede von heterotypischen Akteur:innen somit sowohl menschliche wie technische Beteiligung. So fügt auch Dörre abschließend hinzu:

Im Konzept des medialen Milieus sind allerdings nicht nur Personen inbegriffen, die mediale Artefakte produzieren und rezipieren, sondern auch »Technologien und die Materialität von Medien, ebenso wie ihre institutionellen und rechtlichen Rahmungen, ihre sozialen und ökonomischen Bedingungen und nicht zuletzt auch die Eigendynamik ihrer ästhetischen Konventionen« (Weber 2017b, S. 13). (2022: 46)

Dörres Begriff betont also, dass sich sozialmediale Milieus durch ein Zusammenwirken technischer und menschlicher Wirkkräfte konstituieren. Zudem zeigt sich mit Blick auf die tatsächliche Medienpraxis von Nutzer:innen trotz der Orientierung schaffenden Funktion von Rahmungen auch ihre Durchlässigkeit. Das produktive Potenzial eines überschreitbaren Rahmens lässt neben Paratexten nicht nur auch »vermeintlich akzidentielle Begleitumstände« (Pethes 2017: 140) in den Blick geraten, denen rahmende Funktionen zukommen, zudem erfasst sie auch, dass postdigitale Medienpraktiken sich oft quer durch verschiedenste Plattformen und Gemeinschaften erstrecken. So bemerkt Taylor: »[...] they [JW: Plattformen] intersect and inform each other. There is a circuit of practice, experience, and production at work. By default, any node is already entangled in the others.« (Taylor 2018: 13) Wenn im Folgenden also die Rede von sozialmedialen Milieus ist, sind damit plattformspezifische soziotechnische Erfahrungsräume gemeint, in und zwischen denen Nutzer:innen ihre digitale Medienpraxis vollziehen und die sich als postdigitale Phänomene auch in den Phänomenbereich analoger Lebenswelten verwickeln.

Innerhalb des sozialmedialen Milieus des LMW wird die Zusammenkunft der Kommunikationsteilnehmer:innen, obwohl auf Klarnamen verzichtet wird, sozial hierarchisiert organisiert. Nach einem erstmaligen Anmelden mit einem selbst generierten Nutzer:innennamen erhält man den Status »New Member«. Durch regelmäßige Aktivitäten im Forum sowie im Wiki ist es darüber hinaus möglich, erhöhte Statuszuschreibungen wie »VIP«, »Junior Member« oder »Full Member« für die Arbeit im sozialmedialen Milieu zu erhalten. Die Rollen Moderator:in und Administrator:in zeigen Verantwortlichkeit und die Möglichkeit der Regulation der Inhalte des Wikis und der Kommunikation im Forum an. Das LMW zeigt damit die laut Baecker kennzeichnende »Heterogenität der Systemreferenzen, die im Netzwerk der nächsten Gesellschaft zu je individuellen Ereignissen, Aktivitäten und Profilen kombiniert werden« (Baecker 2018: 71). Hierbei ist der zentrale Punkt, dass diese Systemreferenzen dabei jedoch starken Transformationsprozessen unterworfen sind. Ich habe beispielsweise bereits darauf hingewiesen, dass der Idee fotografischer Indexikalität in diesem Kontext mit einem erneuten und weiter

verstärkten Skeptizismus entgegnet wird. Darüber hinaus hat unter anderem Lawrence Lessig darauf aufmerksam gemacht, wie sich rechtliche Fragen und ihre Durchsetzung in digitalen Sphären verändern (Lessig 2006), worauf ich im Kontext der begrifflichen Reflexion zur Verwicklung noch intensiver eingehen werde.

Die für Christine Chubbuck spezifische Seite des Forums unter dem Titel »Christine Chubbuck Tape« ist am 28. Mai 2016 eröffnet worden, um auf einen Artikel des *Vulture*-Magazins hinzuweisen, der Anfang 2016 unter dem Titel »How the Video of Christine Chubbuck's Suicide Became a Very Macabre ›Holy Grail« (Riesman 2016) veröffentlicht wurde. Der Artikel widmet sich der Statuszuschreibung der Originalaufnahme als ›heiligem Grak‹ verschiedener postdigitaler Medienumgebungen, die aus Kollektiven bestehen, die sich wie die Nutzer:innen des LMW mit der Suche nach der Aufnahme beschäftigen. Im Speziellen bezieht die Autorin sich auf einen Thread des Forums *findadeath.com* (Find a Death 2023), dessen Diskussion sich bereits seit 2007 um die Suche nach der Aufnahme dreht und der Stand August 2023 mit dem aktuell letzten Eintrag von August 2022 über 3000 Beiträge verzeichnet. Der Artikel beschreibt dabei die Faszination mit der Abwesenheit der Aufnahme anhand bestimmter sozialmedialer Milieus und wiederholt am Ende eine Information über den Verbleib der Aufnahme:

UPDATE, 6.7.16: Months after this story was published, Mollie Nelson, widow of station owner Robert Nelson, contacted *Vulture* to say her late husband did, indeed, possess a tape of the suicide and left it to her after his death. She says she received requests for the tape after Newman said as much in *Kate Plays Christine* and, fearing for her safety, she gave the tape to ›a very large law firm.‹ She says she would have preferred that the tape be destroyed, but wanted to honor Robert's wish for it to exist, though she says he never explained to her why he kept it. (Riesman 2016)

Die Zuschreibung eines Kultstatus gegenüber der Originalaufnahme, die der Artikel thematisiert, verweist dabei insgesamt auf die Interferenzen zwischen Folklore und postdigitaler Anschlusskommunikation. Diese Schnittstellen werden nicht nur durch die verschiedenen Narrative, die über den Verbleib der Aufnahme kursieren, und die Möglichkeit postdigitaler Milieus, an der Bildung dieser Narrative zu partizipieren (Bronner 2011: 400), sichtbar. Auch ein gesteigerter Skeptizismus gegenüber den Wahrheitsbehauptungen visueller Bilderzeugnisse eint die Diskursfelder (Bronner 2011: 407), wie ich im Folgenden noch illustrieren werde.

Die Nutzer:innen des LMW diskutieren auf Basis des *Vulture*-Artikels nicht nur über mögliche Theorien zum Verbleib der Aufnahme; darüber hinaus werden verschiedene Meinungen dazu geteilt, ob das Video überhaupt gefunden und angesehen werden sollte (The Lost Media Wiki 2023c). Die Beiträge konzentrieren sich, abgesehen von einer andauernden Diskussion über einen ethisch angemessenen Umgang mit dem Fall und der Suche nach der Aufnahme, vor allem auf das Auftauchen dreier Medienartefakte im Februar 2017 und April 2021.

Ab dem 3. Februar 2017 beschäftigen sich die Nutzer:innen des LMW fast ein Jahr (LMW 2017a) mit einem im Januar 2017 auf *YouTube* hochgeladenen Video, das einen Zusammenschnitt mehrerer verlorener Medienartefakte enthält. Das Video tauchte Anfang 2017 kurz nach der Premiere von *Christine* und *Kate Plays Christine* unter dem Titel »Fre-

aky 5 – Lost Footage« (Freaky 5 2017) auf dem *YouTube*-Kanal des/der Nutzer:in *NationSquid* auf und zeigt unter anderem einen vermeintlichen 20-sekündigen Ausschnitt der Aufnahme des Suizids von Christine Chubbuck.¹⁵ Die Bildqualität ist über den gesamten Verlauf des Ausschnitts stark verkörnt und leicht verzerrt sowie am unteren Bildrand durch Bildrauscheffekte gekennzeichnet, sodass die schwarz-weißen Bilder lediglich eine Frauensilhouette erkennen lassen, die vor einem dunklen Hintergrund an einem weißen Moderationstisch sitzt, der mit dicken schwarzen Großbuchstaben mit dem Wort »Newswatch«, dem Titel des Nachrichtenformats von *WXLTV*, verziert ist. Die Gesichtszüge der Frau sind lediglich zu erahnen; langes, zur Seite fallendes, dunkles Haar evokiert Ähnlichkeit zu Christine Chubbuck. Sie hält vor sich am Tisch ein Objekt hoch, das als ein Papier in ihren Händen zu erahnen ist. Am oberen Bildrand ist links der Name des Senderkonzerns »ABC« eingebrannt; daneben die Uhrzeit »9:36:30« sowie das Datum des 15. Juli 1974. Die Person spricht die oben zitierten letzten Worte Christine Chubbucks mit einer stark verzerrten Stimme und greift nach den Worten »You are going to see another first« unter den Tisch. Sie hält sich daraufhin ein nicht weiter erkennbares Objekt an den Kopf, ein schussähnliches Geräusch ertönt und die Person sackt in sich zusammen. Dabei ertönt ein deutlich lauterer, dumpfes Aufknallgeräusch, als ihr Kopf und Oberkörper zunächst auf der vor ihr liegenden Tischplatte aufkommen, bevor die Person hinter dem Tisch verschwindet. Sekunden später wird diese frontale, statische Einstellung durch ein Testbild überblendet, das in der oberen Bildhälfte in einem hellen Kreis den Namen des Senders »WXLTV« sowie das Logo des »Channel 40« vom Konzern »ABC« zeigt. Am unteren Bildrand ist unter dem Kreis in weißen dicken Großbuchstaben der Satz »Technical Difficulties. Please Stand By« zu lesen. Das Testbild wird einige Sekunden eingeblendet, bis der Clip auf Schwarz abblendet. Das konstante weiße Rauschen am unteren Bildrand wird während der 20 Sekunden dabei immer wieder zu einer Bildstörung, die mehrere Kurzsequenzen und Bildframes zur Unkenntlichkeit verzerrt. Die Störung tritt zuerst auf, als die Person die Worte »in blood and guts« ausspricht, dann erneut, als sie nach dem Objekt unter dem Tisch greift. Als sie das Objekt an ihren Hinterkopf ansetzt, wird der Bildausschnitt für einige Sekunden vollkommen in schwarz-weißes Rauschen gehüllt. Die darauffolgenden Sekunden des Schusses sowie das Zusammensacken der Person hinter dem Moderationstisch sind ebenfalls durch starke visuelle Bildstörungen und Rauschen in den Bildframes gekennzeichnet, bis sich das Bild am Ende des Videos wieder stabilisiert und klarer wird.

Das Auftauchen des Videos markiert deutlich, dass Empfindungen in postdigitaler Anschlusskommunikation eine zentrale Rolle spielen, da es in erster Linie Verunsicherung und Beunruhigung aufgrund seines unklaren ontologischen Status auslöst, was an den Nutzer:innenkommentaren im LMW ablesbar ist. Zudem werden verschiedene Strategien im Umgang mit der entstandenen Kontingenz ersichtlich. Zunächst beginnen Teilnehmer:innen des Threads mit einer minutiösen bildästhetischen Untersuchung des

15 Bei *NationSquid* handelt sich dabei um einen kommerziellen Kanal, der sich mit popkulturellen Themen rund um Mystery, Horror und Technologie beschäftigt und laut der Selbstbeschreibung der Homepage ein besonderes Interesse an sogenannten »Creepypastas« hegt. Der Begriff Creepypasta ist ein Akronym aus »creepy« und »copy and paste« und bezeichnet fiktionale Gruselgeschichten, die im Digitalen durch die Praktik des Kopierens verbreitet werden.

Videos, wie am Beitrag des/der LMW-Gründer:in *dyaite* vom 3. Februar 2017 ersichtlich wird: »I decided to break the video down into single frames at max quality/resolution so that we can better examine it. If anyone wants a copy, the ~750 frames can be obtained here (be warned, it's like 300mb) [...]«. (LMW 2017b) Auch entgegenen einige der entstandenen Verunsicherung mit der Suche nach visuellen Referenzen, so beispielsweise Nutzer:in *misterpelicanpants* am 3. Februar, der/die das Video mit einem Foto das Tatorts aus dem Jahr 1974 vergleicht (LMW 2017c). Dem postdigitalen Skeptizismus über der Möglichkeit, Wahrheitsgehalt aus den Bildern herauszulesen, begegnen viele der Nutzer:innen zudem mit der Betonung ihrer eigenen Expertise, wie beispielsweise aus einem Austausch zwischen *The Negotiator* und *dyaite* am 3. Februar ersichtlich wird:

TN: I saw this on reddit and I feel like this is fake, the whole video about her death feel digital to me. Here is an video showing off plugins to make a video look like an old VHS tape www.youtube.com/watch?v=_p2u1gnTA2Y So its not hard to pull this off, the set could easily be remade by a few proffesonals [sic!] with good attention to detail like myself.

D: I think the Freaky 5's intro looks digitally faked (in terms of VHS distortion), but honestly, as a VHS enthusiast, I can attest to degraded, magnetic tape looking exactly as it does in the Chubbuck part; looks too varied and specific to just be an AE plugin or whatnot. If it's fake, then I reckon they did it by recording it onto an old VHS tape and then back again. I also don't think recreating the desk in such perfect detail would've been cheap or easy. [...] I doubt the desk is digital. I think you are slightly underestimating the level of difficulty required to get it not looking fake. Have done a course in video editing myself; getting things out of the uncanny valley is hard work. Feel free to prove me wrong, though. (LMW 2017d)

Die Verunsicherung darüber, ob es sich bei dem Video um Information oder Nicht-Information handelt, hängt eng mit der Frage nach der eigenen Wahrheitsbehauptung des Videos zusammen, der hier grundlegend misstraut wird. Dem Misstrauen wird mit dem Glauben an die eigene Expertise entgegnet, die wiederum eng mit Paranoia als Wissensform zusammenhängt und als Glaube an eine eigene, tieferliegende Wahrheit die Funktion der Kontingenzbewältigung annimmt. Festzuhalten ist dabei jedoch, dass diese Strategie hochgradig individualisiert funktioniert, da aus den Forumsbeiträgen übergreifend ablesbar wird, dass keine eindeutige Konsensbildung über die Wahrheitsbehauptung des Videos erlangt wird, sondern die Synchronität postdigitaler Kommunikation vielmehr einen Kontextkollaps produziert, der den ontologischen Schwebezustand des Videos weiterhin befeuert. Die Gleichzeitigkeit der verschiedenen Kommunikationsangebote erhöht die Kontingenz kollektiv, anstatt sie zu bewältigen, indem Eindeutigkeit produziert wird. Das zeigt sich unter anderem dadurch, dass die Suche nach Referenzen für oder gegen die Wahrheitsbehauptung des Videos zeitgleich auf eine Diskussion um die Kreditibilität von *NationSquid* ausgeweitet wird, der/die das Video ursprünglich hochgeladen hatte. Nutzer:in *Lucy* argumentiert am 4. Februar folgendes dazu:

And here we have a guy who's been making YouTube videos for years only to get mid-dling popularity at best. Let's humor him and say he actually got the real footage somehow – if he just uploaded it on its own and announced it as a big find, everyone would

pay attention to the footage being found but completely ignore the other stuff on his channel. So he put it in one of his traditional videos with no explanation, to get people talking about him. Notice that with the Treadwell audio, he has a disclaimer about where it came from and that it might be fake. Same with the London After Midnight clip – he says it's POSSIBLE footage (it isn't, by the way). There is no such disclaimer for the Chubbuck footage, he just drops it in without saying anything. That's not an accident, he's definitely winking at us. (LMW 2017e)

Auch wird die Expertise und Kreditibilität von *NationSquid* anhand der »omnipräsenten Quantifizierung von Aufmerksamkeit« (Dörre 2022: 330) im Postdigitalen bemessen, wie am Kommentar von *ApolloJustice* am 6. Februar 2017 ersichtlich wird: »The only thing that I want to know is how the fuck he was able to make such an accurate recreation with only 13k subs and 18 videos.« (LMW 2017g) Das Misstrauen gegenüber *NationSquid* speist sich also daraus, dass Vertrauen und Anerkennung sich in vielen postdigitalen sozialmediale Milieus an messbaren Daten wie Likes, Klicks und Reaktionen bemessen und er/sie zudem die Nachfragen der Nutzer:innen des Forums zur Authentizität des Videos ignoriert. Vor diesem Hintergrund ziehen die Nutzer:innen den Polizeibericht der Ermittlungen zum Suizidversuch heran, um die dort vermerkten letzten Worte mit der Audiospur des Videos zu vergleichen (LMW 2017m), wodurch auch die Ablende auf Schwarz am Ende des Videos die Unklarheit weiter verstärkt, da die Art der Ablendung nicht nur in den verschiedenen Presseberichten unterschiedlich beschrieben worden ist, sondern auch im Forum unterschiedlich interpretiert wird:

About the fade-to-black thing – keep in mind those descriptions were written by people after the fact, possibly without re-watching the footage. There's a reason eyewitness testimonies aren't allowed to be used in court anymore, and it's because human memory is *very* faulty. Given the traumatic nature of the event, it's only natural that people may have misremembered some of the technical details while only focusing on the big picture that a woman just shot herself. If it's fake then I'd imagine the real tape has a few inconsistencies with the descriptions as well.

Besides, the fade-to-black was one of the most important details we had – if someone went to THAT much trouble of recreating the set in perfect detail, I doubt they would just *forget* how it ended. And for what it's worth, it does fade to black a second after showing the technical difficulties slide (while the tape distortion keeps going, so you can tell it's not just an end-of-the-video fadeout on Nationsquid's part). (LMW 2017f; Herv. i. Orig.)

Dementgegen ziehen die Nutzer:innen daraufhin vermeintlich krediblere Referenzen heran, als *dycrite* beispielsweise am 13. und 20. Februar mit Steve Newman und Gordon Galbraith zwei ehemalige Arbeitskollegen Christines zitiert (LMW 2017i), denen aufgrund ihrer Positionalität als Zeitzeugen besonderes Vertrauen geschenkt bzw. Autorität zugesprochen wird:

I just received a follow-up message from Gordon and he has given me permission to reproduce it: »Lin (the production manager, says copies were made, but there was no [sic!] second camera, every one of those copies, which he said were later destroyed did

not show the angle that the fake one being circulated shows. <That's 2 WXLT employees that have said it's fake. I think this is enough evidence for us to call this case closed to be honest. (LMW 2017l)

Gründer:in des LMW und Administrator:in *dycaite* gelangt daraufhin zu dem Schluss, dass man sich damit sicher sein könne, dass es sich bei dem Video um eine Fälschung handele und sie die Diskussion darüber beenden können. Obwohl sich danach trotz deren/dessen Autoritätsposition im Imageboard neue Beiträge finden, die über das *NationSquid*-Video diskutieren und nicht final anerkennen, dass das Video gefälscht ist, manifestiert sich auf der Wiki-Seite des Forums zu Christine Chubbuck ein klares Verdikt: Es wird dort als verloren eingestuft, das *NationSquid*-Video damit also als Fälschung bewertet (The Lost Media Wiki 2023b). Dem Wiki kommt dabei scheinbar eine höhere Autorität zu, als den einzelnen Beiträgen im Thread des Forums.

Ähnlich verhält es sich mit einem Foto, das Nutzer:in *josephodd* am 16. Februar 2017 kommentarlos in den Thread lädt (LMW 2017j). Das Foto zeigt eine Videokassette, die mit »Suncoast Digest«, »7-15-74« und »3rdGen« beschriftet ist – wobei es sich hierbei um deutliche paratextuelle Indizien handelt, dass auf der Videokassette die Aufnahme des Suizids enthalten sein könnte. In diesem Fall wird das Foto jedoch bereits zwei Stunden später durch einen Referenzabgleich zweifelsfrei als Fälschung entlarvt: »Even that tape is fake, as it's just a picture of a Beta tape that someone photoshopped. The original shows up in a simple image search. Literally the first image that comes up.« (LMW 2017h) In der Bewertung der jeweils Fälschenden spielen dabei immer Empfindungen eine Rolle, da der Fälschung die Absicht der Aufmerksamkeitsgenerierung unterstellt wird; den Fälschenden kommen dabei abwertende Zuschreibungen wie verzweifelt, traurig und armselig zu (LMW 2017k).

Das dritte die Diskussion im LMW bestimmende Medienartefakt taucht Anfang April 2021 auf. Nutzer:in *ataliste* veröffentlicht am 9. April 2021 einen Clip, der ein Standbild zeigt und die vermeintliche Audiooriginalaufnahme des Suizidversuchs hörbar macht. Dem Diktum »[n]etworked Information is hard to secure and easy to reproduce« (Bogard 2006: 97) entsprechend ist im August 2023 nicht mehr zweifelsfrei zu rekonstruieren, wie der Clip geteilt wurde, da der originale Kommentar von *ataliste* im LMW inzwischen gelöscht wurde. Die Nutzer:innenoberfläche des LMW weist nicht gesondert hin darauf hin, dass ein Beitrag entfernt wurde, sondern die Löschung einzelner Beiträge wird durch Lücken oder fehlenden Kontext im Fluss der Beiträge ersichtlich. Dementsprechend ist der Zeitpunkt der Veröffentlichung sowie die für die Veröffentlichung verantwortliche Person im Forum lediglich durch die Wiki-Seite »Christine Chubbuck (partially found on-air suicide footage of television news reporter; 1974)« nachzuvollziehen. Dieses fragmentarische Zusammensetzen des Kommunikationsverlaufs kommt dabei der Suche nach Referenzen gleich, der auch die Nutzer:innen des Threads nachgehen.

Im Forum weisen die am selben Tag veröffentlichten unmittelbaren Reaktionen darauf hin, dass sich dort einst ein Post befunden hat, der auf den Audioclip verlinkte. Neben den wiederkehrenden Vertrauens- und Identifikationsbekundungen einiger Nutzer:innen gegenüber anderen Teilnehmer:innen des sozialmedialen Milieus LMW zeigen auch einige der unmittelbaren Reaktionen auf den Clip die Ebene der Empfindsam-

keit der Kommunikation. Beispielsweise Nutzer:in *emptyeyesemptymind* schreibt am 9. April: »Well I'm utterly shocked. I've been looking into this case for a few years and to hear it like that is so strange and surreal. I'm just...wow.« (LMW 2021b) Hier wird nicht nur eine jahrelange Beschäftigung mit dem medialisierten Suizidversuch beschrieben, sondern auch der aus der Konfrontation mit dem Audioclip resultierende Schock, der seltsamen und surrealen Empfindung, die das Hören des Ereignisses auslöse. Das Rezipieren des Medienartefakts löst also in erster Linie als negativ konnotierte Empfindungen aus, was auch Sedgwick als eines der definitorischen Merkmale paranoiden Wissens ausweist. Rekurrierend auf Tomkins Thesen zu negativen Affekten beschreibt sie Paranoia als Theorie negativer Affekte:

[...] the mushrooming, self-confirming strength of a monopolistic strategy of anticipating negative affect can have, according to Tomkins, the effect of entirely blocking the potentially operative goal of seeking positive affect. ›The only sense in which [the paranoid] may strive for positive affect at all is for the shield which it promises against humiliation,‹ he writes. (Sedgwick 2003: 136)

Diese Lesart von Paranoia unterstreicht die Vorstellung, dass es dabei immer auch um die Suche nach bzw. um die Annahme eines tieferliegenden Wissens gehe; um ein persönliches Vermeiden eines im Nachhinein möglicherweise zu revidierenden, gar naiven Wissens. In diesem Sinne ist Paranoia mit Sedgwick auch antizipatorisch, da sie die Decouvrierung ihrer eigenen Annahmen immer zu vermeiden versucht: »[...] the aversion to surprise seems to be what cements the intimacy between paranoia and knowledge [...].« (Sedgwick 2003: 130) Während Luhmann bereits auf die Unwahrscheinlichkeit erfolgreicher Kommunikation in einem systemischen Zusammenhang hingewiesen hatte, erscheint Kommunikation in postdigitalen Milieus damit als besonders vulnerabel: »We must take seriously the vulnerability that comes with communications—not so that we simply condemn or accept all vulnerability without question but so that we might work together to create vulnerable systems with which we can live.« (Chun 2006: VIII) Der Eigensinn der *soziotechnischen* Ebene der medialen Umgebung erhöht die Vulnerabilität der Kommunikation (Chun 2006: 3), weshalb Paranoia als Strategie der Einhegung der entstehenden Kontingenzen eingesetzt wird. Sie funktioniert dabei gleichzeitig reflexiv und internalisiert:

[...] one understands paranoia only by oneself practicing paranoid knowing, and that the way paranoia has of understanding anything is by imitating and embodying it. That paranoia refuses to be only either a way of knowing or a thing known, but is characterized by an insistent tropism toward occupying both positions [...]. (Sedgwick 2003: 131)

Sie zeugt also von einem Dualismus aus Epistemen und Epistemologie, der nicht ausschließlich als kognitiv verstanden werden kann, sondern sich vielmehr aus der zutiefst sozialen und internalisierten Natur von Empfindungen (Illouz 2006: 11) speist.

Dieser Dualismus wird auch von der Diskussion um die Authentizität des Audioclips im LMW bezeugt. Während sich unter anderem die Nutzer:innen *dyaicite* und *theCarbonFreeze*, denen in der sozialen Hierarchie des Forums die Statuszuschreibungen Modera-

tor:in und Administrator:in zukommen, für die Echtheit des Clips aussprechen, gibt es gleichzeitig einige Stimmen, die dem Medienartefakt misstrauen. Nutzer:in *shlomo200* führt dieses Misstrauen auf die Positionalität desjenigen zurück, der/die das Video hochgeladen hatte. Damit wird erneut die in die Anschlusskommunikation des sozialmedialen Milieus eingezogene Ebene der sozialen Hierarchie verdeutlicht: »At the end of the day he is a new user with no clout and a bunch of day 1 accounts come to confirm everything? That's suspicious to me. While I trust you [JW: *dyaite*] and your judgement, it is difficult for me to trust a new account waltzing into the forum with a holy grail and no explanation.« (LMW 2021d) *dyaite* nutzt das Argument der Positionalität der veröffentlichenden Person diametral dazu:

As someone who has been in somewhat regular contact with Ataliste, I am 99.9 % sure this is real. I just can't see someone being able to make a fake this convincing – compare it to Christine's voice in Kate Plays Christine – it's identical. You can't just fake that with software. And the information is all accurate, just compare what she is saying to the Sarasota Herald-Tribune from that day... This is either real, or someone has done impeccable research AND happened to have found a Christine Chubbuck sound-alike. He has his reasons for releasing it and then privatizing it, which I won't be divulging here because I don't particularly want to see this situation take any drastic turns, for the betterment of everyone involved. (LMW 2021e)

Sowohl der persönliche Kontakt zur Person, die das Video veröffentlicht hat, als auch die persönliche medientechnische Expertise werden hier als Argumente für die Echtheit des Medienartefakts herangezogen.

Letztlich wird aus dem Austausch und der wiederholten Gegenüberstellung immer gleicher Argumente für oder gegen die Echtheit der Medienartefakte jedoch ein Kontextkollaps ersichtlich, der nie zu einem finalen und konsensualen Verdikt des sozialmedialen Milieus über die Medienartefakte führt. Dadurch zeigt sich, warum Paranoia als Strategie des Kontingenzmanagements und der Komplexitätsreduktion in diesem Kontext Kontingenz gerade nicht einhegt, sondern Anschlusskommunikation immer weiter stimuliert. Wie ich durch die Beiträge des Forums zu zeigen versucht habe, besteht der Effekt postdigitaler Paranoia in der »assoziativen Addition von Indizien« und führt »dabei zu einer überkomplexen Konnektivität von Verdachtsmomenten« (Krause/Meteling/Stauff 2011: 26). Die diskutierten Bilder werden damit in ein Schwebestadium überführt, in dem sie Anschlusskommunikation über den Suizidversuch immer weiter befeuern, genau weil sie als Teil postdigitaler Anschlusskommunikation nicht im Sinne der Einhegung von Kontingenz fungieren, sondern den für Paranoia bezeichnenden »sekundären Erkenntnisgenuss«, der »gerade im Aufschub der begehrten Erklärung besteht« (Gregory 2011: 46), befeuern. In diesem Schwebestadium erscheint die Leitunterscheidung zwischen Fakt und Fiktion redundant, wie auch der Kommentar von Nutzer:in *theCarbonFreeze* am 9. April verdeutlicht: »Fake or not, this is as good as it gets.« (LMW 2021a)¹⁶

16 Auch der Kommentar von Nutzer:in *Don Rodrigo* am selben Tag verdeutlicht diese Sichtweise: »Ok, the audio sounds pretty convincing to me. If this is a fake, for God's sake, it is a very well made one.« (LMW 2021c)

Fazit

Das Ziel des Kapitels bestand darin, Begriffe der durch Niklas Luhmann geprägten Systemtheorie zum Ausgangspunkt zu nehmen, um zu illustrieren, dass soziale Kohäsion von Empfindungen geleitet ist. Dementsprechend wird trotz der grenzverletzenden Natur der hier verhandelten Medienartefakte in medialen Umgebungen weiterhin über sie kommuniziert, was ich anhand der Presseberichterstattung, filmischer sowie postdigitaler Anschlusskommunikation über den Suizidversuch Christine Chubbucks gezeigt habe.

Die Betrachtung der unmittelbar auf den Suizidversuch folgenden Presseberichterstattung hat dabei einen ihr inhärenten Widerspruch offenbart: Teilweise artikuliert medienkritische Thesen, die die Sichtbarmachung des gewaltsamen Suizidversuchs als Symptom einer Medienlogik des Fernsehens der 1970er Jahre kritisieren, müssen sich wechselseitig den Vorwurf gefallen lassen, das von ihnen kritisierte Medienereignis durch ihre Berichterstattung innerhalb einer ökonomischen Logik selbst zu reproduzieren. In Bezug darauf offenbart sich so innerhalb der Presseberichterstattung ein zweites Muster der Anschlusskommunikation, das den Suizidversuch über Formen der Psychopathologisierung zu isolieren versucht, indem er als einzelnes Ereignis als nicht vorhersehbar oder verhinderbar figuriert wird.

Die hier betrachteten Formen filmischer Anschlusskommunikation haben unterschiedliche Umgangsweisen mit der Kontingenz gezeigt, die der Suizidversuch produziert hat. Sowohl anhand einer generischen als auch referenziellen Heterogenität konnte ich zeigen, wie die vier hier beobachteten Filme unterschiedlich mit den medienkritischen und pathologisierenden Deutungsmustern verfahren, die mitunter durch zuvor etablierte Formen der Anschlusskommunikation bereits im öffentlichen Diskurs kursierten. Mein Ansatz, den Begriff der Anschlusskommunikation unter Hinzunahme der Ebene von Empfindungen als Beschreibungskategorie für Bilder absichtsvoller Tötungen aufzuwerfen, mag sich in diesem Kontext anekdotisch über zwei Beobachtungen plausibilisieren. Erstens wird die sich selbst fortsetzende Logik von Anschlusskommunikation vielleicht darüber bezeugt, dass es sich bei diesem Kapitel um den längsten Teil dieser Arbeit handelt. Zweitens bezeugt der Ende Mai 2024 veröffentlichte Film *Late Night with the Devil* ebenfalls die Autopoiesis der Anschlusskommunikation. Der Film erzählt die fiktive Geschichte eines Exorzismus, der in einer Late-Night-Talk-Show im Jahr 1977 in den USA als Maßnahme gegen die sinkende Quote der Show durchgeführt werden soll. Er ist dabei in Form des Found-Footage-Horror (Daniel 2020: 31f.) ästhetisiert, sodass weite Teile des Films den wirkungsästhetischen Effekt der Rezeption eines Mitschnitts der Live-Fernsehaufnahme von 1977 für sich beanspruchen. Eine tiefgehende Diskussion der hier enthaltenen Formen der Anschlusskommunikation würde den Rahmen der Arbeit überschreiten. Ich will deshalb nur schlaglichtartig auf seine Existenz als weitere filmische Anschlusskommunikation verweisen, die sich unter anderem durch eine Ansage des Protagonisten Jack Delroy an sein Publikum als solche ausweist, wenn er sagt: »Ladies and gentlemen, please stay tuned for a live television first, as we attempt to commune with the devil.« (IFC Films 2024) Hier wird über den Passus »a live television first« eine direkte Referenz auf Christine Chubbucks medialisierten Suizidversuch konstruiert. Neben einem im Trailer enthaltenen paratextuellen

Verweis auf *Network* sind es unter anderem Aussagen wie diese, durch die *Late Night with the Devil* nicht nur deutliche Referenzen zu Christine Chubbuck eröffnet, sondern darüber hinaus auch an die autopoetischen Formen der Anschlusskommunikation anschließt, die ich illustriert habe.

Letztlich habe ich anhand der Untersuchung postdigitaler Anschlusskommunikation gezeigt, dass diese nicht von Versuchen geprägt ist, den Suizidversuch narrativ oder ästhetisch zu plausibilisieren, sondern die entstandene Verunsicherung vielmehr zu potenzieren. Dies wird vor allem über die Produktion weiterer audiovisueller Medienartefakte ersichtlich, deren ontologischer Status unsicher ist.

Insgesamt lässt sich Folgendes feststellen: Obwohl der Suizid als Medienereignis fast 50 Jahre zurückliegt und die Aufnahme seitdem nicht öffentlich zugänglich ist, wird weiterhin kontinuierlich über sie kommuniziert. In der Nachzeichnung dieser Kommunikationsformen konnte ich zeigen, inwiefern die Begriffe der Systemtheorie, die Niklas Luhmann prägte, valide Ausgangspunkte darstellen, die jedoch durch die Zunahme von Konzepten aus dem Feld theoretischer Konfigurationen von Empfindungen sowie durch rezenter systemtheoretische Zugänge noch weitaus fruchtbarer gemacht werden können. So ist gegenwärtig nicht mehr von der Möglichkeit der Differenzierung der Gesellschaft in einzelne Systeme auszugehen, vielmehr bedienen sich mediale Umgebungen verschiedener Referenzen auf die ehemals geltenden Leitunterscheidungen der Systeme, die heute deutlichen Transformationsprozessen unterworfen sind. Das macht die Möglichkeit erfolgreicher Kommunikation deutlich vulnerabler, weshalb die zentrale Ablösung der vorliegenden Argumentation von der Luhmann'schen Systemtheorie darin besteht, den Kontingenzbegriff nicht mehr als neutrales Element von Kommunikation zu verstehen, sondern als durch Empfindungen aufgeladene Gelenkstelle der Kommunikation. Insofern wird ein aus der Systemtheorie entnommener Kommunikationsbegriff auch aus medienökologischer Perspektive produktiv, weil er dazu befähigt, die relationalen Bezugnahmen verschiedener Medienumgebungen aufeinander zu beschreiben.

Ich habe exemplarisch anhand verschiedener Formen der Anschlusskommunikation gezeigt, wie Versuche der Kontingenzsteigerung und/oder Einhegung ersichtlich werden, die jeweils eng mit der Frage nach Versicherung und/oder Verunsicherung gegenüber der Anschlusskommunikation verbunden sind, an der sie ansetzen. Weil keine dieser Formen der Anschlusskommunikation die Frage der Kontingenz des Suizidversuchs einhegen kann, befeuert sich die Autopoesis der Kommunikation immer weiter. Die kommende Reflexion und Analyse unter der Perspektive der Verwicklung schließt an diese Überlegungen an: Verwicklungen als strukturgebende Form bezeugen nicht nur die anhaltende Natur der Kommunikation, sie belegen darüber hinaus die vielfältigen, teils auch ungewollten, Relationalitäten, die sich aus ihr ergeben, wie im Folgenden zu zeigen sein wird.

Reflexion: Verwicklung als medienökologische Strukturform

Ich widme mich, setzt man eine chronologische Lektüre dieser Seiten voraus, in der letzten konzeptionellen Reflexion dieses Projekts dem Begriff der Verwicklung. Verwicklungen erscheinen omnipräsent: Erstens zeigen sie sich an der entweder bewusst forcierten oder auch ungewollten bis unbeabsichtigten Involvierung der Zuschauer:innen in die direkten, weil dokumentarischen Adressierungsweisen der Bilder absichtsvoller Tötungen, die ich thematisiere. Verwicklungen zeigen sich zweitens in dem daraus resultierenden Erfordernis, sich zu den Bildern zu verhalten. Drittens konnte ich bereits zeigen, dass sowohl die Bilder selbst, ihre Paratexte oder auch die Referenzen, die sie in medialen Öffentlichkeiten immer wieder produzieren, Sichtbarkeiten von Gewalt herstellen, die abzulehnen sind, trotzdem jedoch von dem geteilten Wirken technischer und menschlicher Akteur:innen ermöglicht werden und somit buchstäblich aus Verwicklungen heraus emergieren.

Der Begriff der Verwicklung soll im Folgenden dazu dienen, dieses geteilte Wirken durch eine Konzentration auf die mediale Umgebung, die die Bilder gegenwärtig hervorbringt, zu illustrieren. Wie auch in Bezug auf die in der vorherigen Analyse thematisierten Formen postdigitaler Anschlusskommunikation will ich mich insofern im Folgenden auf das Postdigitale als gegenwärtigem Auffindeort der Bilder konzentrieren. Ich habe ihn bereits innerhalb der Analyse im dritten Kapitel als anhaltenden Zustand des »entanglement[...] of media life after the digital« (Berry/Dieter 2015: 5) eingeführt; also als eine hybride raumzeitliche Konstellation, in der sich verschiedenste Verwicklungen von ehemals als kategorisch different angenommenen Ebenen des Analogen und des Digitalen ereignen. Die folgende Rede von digitalen Bildern oder Digitalität soll damit vor allem Bilderzeugnisse und raumzeitliche Konstellationen bezeichnen, die den Prozess der Digitalisierung durchlaufen haben. Der Begriff der Digitalisierung enthält dabei verschiedene Ebenen, die Stephan Packard als »erstens die Überführung analoger in digitale Daten, zweitens in generalisierender Verwendung die Erhebung von Daten überhaupt, drittens die Ausweitung digitaler Datenverarbeitung und viertens den mit dieser Ausweitung verbundenen gesellschaftlichen Wandel« (2021) zusammengefasst hat. Für den vorliegenden Kontext erscheint insbesondere die Überführung von analoger Informati-

on in digitale Daten als zentral, in deren Kontext Information »into discrete, countable units« (Cramer 2015: 17) transformiert wird. Daten sind damit intrinsisch bearbeitbar, quantitativ speicherbar, teilbar und kopierbar. Emergieren sie als Bilder, erlauben sie im Kontext dieses Projekts so einen Zugriff und stellen damit überhaupt erst die Grundlage für meine Forschung dar, wie ich bereits mehrfach expliziert habe. Ungeachtet dessen, ob die Bilder digital produziert worden sind oder nachträglich digitalisiert wurden, eint sie nun eine digitale Form, die bestimmte Gebrauchsmöglichkeiten mit sich bringt, deren Auswirkungen über das Digitale als raumzeitliche Konstellation hinausreichen (Favero 2018: 3) und damit im Begriff des Postdigitalen fassbar werden.

Wenn es im Folgenden also um das Postdigitale geht, soll damit ein für medialisierte Gesellschaften langfristiger Folgezustand nach der Digitalisierung gemeint sein, in dem die datenbasierten raumzeitlichen Konstellationen des Digitalen und die nicht-datenbasierten analogen raumzeitlichen Konstellationen intrinsisch miteinander verwickelt sind und ineinandergreifen.¹ Das Analoge kann dabei in seiner Struktur als »signal that is determined entirely by its correspondence (analogy) within the original physical phenomenon which it mimics« (Cramer 2015: 18) definiert werden. Es geht mir in der Nutzung des Begriffs letztlich um die Bezeichnung einer nicht intrinsisch datenbasierten raumzeitlichen Konstellation, die sich nicht numerisch ausdifferenziert und damit, ähnlich dem Alltagssprachlichen Gebrauch, von digitalen Mediennutzungsformen abgrenzt.

Will man im Begriff des Postdigitalen vor allem die zahlreichen Verwicklungen des Analogen und des Digitalen betonen, ist dabei sicherlich jedoch einzuschränken, dass von den Begriffen im Sinne einer kategorialen Trennschärfe nicht gesprochen werden kann. Dies betont auch der Begriff der Postdigitalität (Packard im Erscheinen). Dennoch erscheint mir in diesem Kontext eine begriffliche Einordnung und Abgrenzung aller drei Begriffe zentral, um aufzeigen zu können, welche unterschiedlichen Affordanzen die raumzeitlichen Konstellationen des Digitalen und Analogen nach wie vor innehaben und welche sich durch deren Verwicklung im Postdigitalen neu ergeben. Die Relevanz und weiteren Implikationen dieser Beobachtung werde ich im späteren Verlauf anhand eines Livestreams aufzeigen, dessen Sichtbarkeit innerhalb einer postdigitalen Medienumgebung produziert wird. Livestreams evozieren durch ihr Auftreten als »quasi-natürliche[r] kontinuierliche[r] Datenstrom auf Knopfdruck« (Zündel 2023: 3) eine Wirkungsästhetik der Gleichzeitigkeit und spielen darin auf die »radikale Konnektivität« (Otto 2020: 7) der Postdigitalität an.

So folgt auf diese Reflexion die Analyse des knapp 36-minütigen Mitschnitts eines Livestreams, der den Terroranschlag darstellt, den der Rechtsextremist Stephan B.² am

1 Ich beanspruche hier insofern nicht, den gesamten (im Übrigen auch stark debattierten) Status der Postdigitalität abzubilden, sondern anhand von verschiedenen, zum Begriff vorgebrachten Argumenten bestimmte Implikationen der Postdigitalität für diesen Kontext nutzbar zu machen.

2 Die in Fußnote 4 in der Einleitung dieser Arbeit thematisierte Notwendigkeit, mit der Frage der Namensnennung umzugehen, setzt sich hier fort. Die Nennung des Namens des Täters Stephan B. steht dabei in einem unlösbaren Spannungsverhältnis, das Einzeltäter:innennarrativ rechtsextremistischer Gewalttaten in Deutschland durch die Nennung nicht weiter wiederholen zu wollen; »[...] [u]nd dennoch: Die Praxis der bewussten Nicht-Nennung des Täter*innennamens – eine Praxis, die ich als strategische Entnennung begreife – steht in Spannung zu eingeübten antifaschisti-

9. Oktober 2019 in Halle an der Saale begangen hat. Es war dabei B.s Absicht, die Vorstellung einer doppelten Intentionalität zuzuspitzen: Es ging ihm, wie auch anderen rechts-extremen Tätern in den letzten Jahren (Schwarz 2020: 172f.), nicht nur um die Tötung anderer und dessen audiovisuelle Medialisierung, sondern auch um die Herstellung der Möglichkeit einer vermeintlich echtzeitlichen medialen Teilhabe an der Gewalt. Da dies den zentralen Beobachtungsbereich der Analyse darstellt, wird sich diese so zwangsläufig auch mit B.s Selbstinszenierung für ein sozialmediales Milieu befassen, dem er sich zugehörig fühlt. Bevor ich im späteren Verlauf vertieft auf den Livestream von Halle und seine verwickelte Situierung im Postdigitalen eingehe, will ich den Begriff der Verwicklung zunächst jedoch innerhalb postdigitaler Umgebungen situieren, um ihn anschließend als Analysegrundlage auf verschiedenen Ebenen auszudifferenzieren.

Verwicklung meint eine deutsche Entsprechung des Englischen »entanglement«, das ich insbesondere als von Donna Haraway und Karen Barad geprägt verstehe.³ Die Verwicklung ist in Haraways und Barads Formulierungen als Zustand oder auch spezifische raumzeitliche Konstellation verstanden worden, in der gegenseitige Bedingtheit und Relationalität eine besondere Rolle spielen. Der Zustand des Miteinander-Verwickelt-Seins ist in diesem Verständnis hochgradig konstitutiv, so schreibt Donna Haraway: »The partners do not precede the knotting; species of all kinds are consequent upon worldly subject- and object-shaping entanglements.« (Haraway 2016: 13) Existenz ist aus dieser Perspektive keine »individual affair« (Barad 2007: IX) mehr, vielmehr stehen wir alle in ständig verwickelten Relationen zu anderen, wobei die Möglichkeit zur Bildung von Verwicklung hier auch dezidiert nicht-menschliche Akteur:innen aller Art inkludiert. Hinzufügen will ich zudem, dass das Potenzial eines Verwicklungsbegriffs aus diesen Theoriefiguren in seiner Betonung der Materialität und Heterogenität aller Beteiligten liegt. Damit lässt er sich vor allem für das Postdigitale insofern fruchtbar machen, als er die materielle Seinsweise aller Beteiligten betont, die ehemalige Vorstellungen einer körperlosen oder immateriellen Digitalität im Postdigitalen revidiert. Nicht nur technische Infrastrukturen manifestieren sich materiell über Server, die Beobachtung postdigitaler Hybridisierung hat beispielsweise auch vom Einbezug von »Affekttechnologien« gewonnen, die sich nicht nur in ihrer Erscheinungsweise als Smartphones und -watches materiell manifestieren, sondern mit der »Erhebung und Verwertung von Daten zur – noch meist menschlichen – Expressivität und körperlichen Situation befasst« (Tuschling 2021: 126) sind.

Darüber hinaus entwickelt sich die Verwicklung nicht immer beabsichtigt oder gewollt. So bemerkt Sarah Nuttall zur Verwicklung: »Entanglement is a condition of being twisted together or entwined, involved with; it speaks of an intimacy gained, even if it was resisted, or ignored or uninvited.« (Nuttall 2009: 1) Damit sei zunächst eine offensichtliche Ebene der Übertragung auf den folgenden Kontext angesprochen, die ich

schen Sprechweisen über rechte Täter:innen. »Nazis haben Namen und Adressen« folgt mit gutem Grund im Parolenkanon auf »Kein Vergeben, kein Vergessen.« (Lorenz 2022: 159)

3 In der deutschsprachigen Rezeption Barads ist der Begriff »entanglement« auch mit Verschränkung übersetzt worden. Ich halte die Entsprechung der Verwicklung jedoch für passender, da mir der Begriff die Fluidität und Art des zeitweisen und intimen, auch körperlichen, Kontakts besser zu greifen scheint. Zum Begriff der Verschränkung siehe Nyckel 2022.

auch auf den vorangegangenen Seiten immer wieder thematisiert habe: Die Rezeption der hier thematisierten gewaltvollen Darstellung absichtsvoller Tötungen zeichnet sich durch die Involvierung der Rezipient:innen in das Dargestellte aus, egal ob die Rezeption gezielt, zufällig oder ungewollt entsteht. Die hier etablierte und insbesondere ethisch aufgeladene Evokation einer Relationalität zwischen Bildern, Rezipient:innen und den abgebildeten Akteur:innen habe ich bereits mit dem Begriff der Geste aufgezeigt. Durch den Aufruf zu einer dokumentarisierenden Lektürehaltung werden Rezipient:innen oftmals direkt adressiert und damit ethisch involviert. Auf die verkörperte Natur dieser Relationalität bin ich so ebenfalls bereits im Kontext des ersten Kapitels eingegangen. Ich habe im Rahmen der vom Gestenbegriff inspirierten Reflexion und Analyse dabei auch immer wieder auf eine fortdauernde Form einer kollektiven Verantwortung verwiesen, die sich aus dieser Verwicklung ergibt. Darüber hinaus habe ich auch in meiner Reflexion zum Zusammenhang von Paratexten und der Konstruktion einer als wirkungsästhetischen Kategorie verstandenen Authentizität auf Relationalität hingewiesen: Allein anhand einer etymologischen Betrachtung des Authentizitätsbegriffs lässt sich aufzeigen, inwieweit dieser sich aus der Annahme eines direkten Verhältnisses zwischen Urheber:in und Äußerung generiert. Während diese sich immer wieder in Formen des Umgangs mit den Bildern zeigt, die deren gegenwärtige Situierungen aktualisieren, dienen die Bemerkungen zur Geste in erster Linie zur Beschreibung verkörperter Formen der Verwicklung in individuellen Rezeptionssituationen. Die Reflexionen zum Zusammenhang von Paratexten und Authentizität sollten zudem verdeutlichen, inwieweit Rekontextualisierungen der Medienartefakte in spezifischen Rahmungen Lektürehaltungen beeinflussen und mitunter kulturelle Aufwertungsbewegungen vollziehen, die die Rezeption solcher Bilder wiederum legitimieren. Mit dem Begriff der Verwicklung will ich im Folgenden in Bezug auf die Situierung der Bilder noch einen Schritt weiter gehen und zweierlei erarbeiten:

Erstens werde ich den Begriff der Verwicklung anhand der Emergenz der Bilder aus postdigitalen Medienumgebungen erarbeiten. Ich will damit aufzeigen, dass die Sichtbarmachung von Bildern und ihre fortlaufende Situierung in medialen Öffentlichkeiten ein Ergebnis aus dem Zusammenwirken verschiedener Akteur:innen in sozialmedialen Milieus ist. Den Begriff habe ich bereits in der vorangegangenen Analyse eingeführt und expliziert, dass es sich bei sozialmedialen Milieus um ein Zusammenspiel aus intersubjektiven und technischen Verwendungspraktiken und Umgebungen handelt (Dörre 2022: 40–44) und sie als genuin postdigital zu verstehen sind. Sozialmediale Milieus konstituieren plattformspezifische soziotechnische Erfahrungsräume, in denen Nutzer:innen ihre digitale Medienpraxis vollziehen, wobei sich die Auswirkungen dieser Medienpraktiken auch in analogen Umgebungen zeigen. Um dieses Zusammenwirken innerhalb soziotechnischer Erfahrungsräume zu beschreiben, werde ich folgende Eigenschaften der Verwicklung erarbeiten, die später als Analysekatoren für das Livestreaming des Terroranschlags von Halle dienen werden: Es handelt sich dabei um die bereits angesprochene Relationalität, die Verbindung von Ephemeralität, medialer Teilhabe sowie unterschiedlichen Wissensbeständen und zuletzt die Überschreitbarkeit von Rahmungen durch die hier intrinsische Bildhaftigkeit der Verwicklung, die sich unter anderem in Zirkularität äußert.

Zweitens situieren sich die Bilder dieses Projekts allesamt innerhalb von Verwicklungen, die ich für diesen Kontext als paradigmatische Strukturform postdigitaler Medienumgebungen verstehe. Der Begriff beschreibt die gegenwärtigen Überblendungen einer ehemals angenommenen Gegensätzlichkeit von analogen und digitalen Sphären, die zu einem Zustand führen, in dem Digitalität »in die unterschiedlichen Bereiche des Alltags vorgedrungen und legitimer Teil einer Lebenswelt geworden« (Rieger/Tuschling/Schäfer 2021: 2) ist. Beispielhaft lässt sich die Relevanz dessen für den vorliegenden Kontext aufzeigen: Der im ersten Kapitel besprochene Stummfilm *Løvejagten* steht in der spezifischen Rahmung archivarischer und kuratorischer Praktiken. Trotzdem taucht er in anderen Medienumgebungen immer wieder auf, da er aufgrund seiner Digitalisierung inhärent kopier- und distribuierbar ist. So verschiebt sich der Akt des »Löschen[s] eines technischen Bildes [...] vom Original auf den Ort seines Erscheinens, technisch: seiner Adresse« (Koch 2020: 69). Das dänische Filmmuseum, das den Film kuratiert, kann anhand digitaler und analoger Praktiken der Archivierung und Rahmung ein Urheber:innenrecht oder die Meinungshegemonie über dessen Bilder beanspruchen. Sein Auftauchen in anderen digitalen Kontexten kann jedoch nicht verhindert werden.

Das lenkt die Aufmerksamkeit auf die verwickelte Natur der hier untersuchten Bilder und damit insgesamt auf die Frage nach übergeordneten technischen Umgebungen, in denen sie sich situieren. Allein anhand des plakativen Vergleichs musealer Digitalisierungsarbeit und der Bildzirkulation auf Plattformen, deren Inhalte vornehmlich durch ihre Nutzer:innen generiert werden, zeigt sich, dass die Umgebungen, in denen sich die Verwicklungen entfalten, Wirkungsmacht ausüben. Medienumgebungen entwerfen und forcieren Rollenzuschreibungen, sie spezifizieren, was in ihnen getan werden kann und was nicht (Scolari 2012: 205). In diesem Sinne will ich anhand dieser Reflexion ein anderes Konglomerat aus postdigitalen sozialmedialen Milieus aufzeigen und den Blick auf das Zusammenspiel aus sozialen Medien sowie solchen Plattformen legen, die wie beispielsweise *YouTube* oder *Twitch* vor allem auf von Nutzer:innen produzierten Inhalten basieren und unter dem Begriff »User-Generated Content« (UGC) zusammengefasst werden (Taylor 2018: 32f.). Solche sozialmedialen Milieus können im Vergleich zu archivarischen digitalen Räumen nicht als institutionell stabilisiert angesehen werden. Vielmehr gilt in ihnen ein soziotechnisch induzierter und geteilter Referenzrahmen »als Orientierungssystem für das Handeln und Verstehen« (Dörre 2022: 44).⁴ Felix Stalder weist in diesem Kontext nicht nur darauf hin, dass solche Referenzrahmen ständig neu ausgehandelt werden (Stalder 2016: 17); ich werde im Folgenden darüber hinaus auch zeigen, dass Bilder intentionaler Tötungen solche orientierenden Rahmungen sehr absichtlich herausfordern und angreifen.

In diesem Zuge gilt es, zunächst den Begriff der Verwicklung in die von mir aufgerufenen Dimensionen ausdifferenzieren. Übergreifend gilt, dass sich seine hier beobachtbaren Dimensionen innerhalb einer raumzeitlichen Konstellation situieren, die meines Erachtens in ihrer intrinsisch kapitalistischen Funktionsweise reflektiert werden muss, da große Teile postdigitaler Medienumgebungen, wie Rothöhler bemerkt, von »letztlich oligarchisch operierenden Gruppe digitaler Medienkonzerne« (2021: 68) reguliert werden.

4 Dörre bezieht sich hier auf Stalder 2016.

Zur Relationalität postdigitaler Verwicklung

Ich attestiere dem Begriff der Verwicklung für das vorliegende Erkenntnisinteresse rahmendes und übergeordnet beschreibendes Potenzial. Er spitzt in diesem Zusammenhang erstens noch einmal eine Form der übergreifenden Relationalität zu, innerhalb der wir uns situieren. So schreibt Karen Barad: »To be entangled is not simply to be intertwined with another, as in the joining of separate entities, but to lack an independent, self-contained existence. Existence is not an individual affair. Individuals do not pre-exist their interactions.« (Barad 2007: IX) In dieser Sichtweise lässt sich letztlich auch eine zunächst individuelle Rezeptionssituation als relational verstehen, weil die Sichtbarmachung der Bilder durch ein relationales Gefüge aus menschlichen und nicht-menschlichen Akteur:innen ermöglicht wird, die sich dann interaktiv in der Rezeption manifestiert. Insofern habe ich bereits in ähnlicher Weise über den Begriff der Geste argumentiert.

Jedoch kann die Relationalität der Rezeptionssituation durch das Augenmerk auf die Umgebungen, in der sie sich situiert, noch einmal anders betrachtet werden. So bemerkt auch Gertrud Koch, dass sich ein Bild durch den Weg in digitale Umgebungen der vollständigen Kontrolle entziehe (Koch 2020: 69), gerade weil es sich bei dieser Umgebung um ein zutiefst relationales Gefüge handelt, in dem die Bilder selbst weitere Relationen konstruieren. Gegenüber der Gefahr, einem »Relationsidealismus« (Jochmaring 2016: 100) zu verfallen, lässt sich entgegenen, dass sich aus der Diagnose einer zeitgenössischen Omnipräsenz der Verwicklung auch das Potenzial ergeben kann, sie affirmativ als Instrument einer kritischen Auseinandersetzung zu denken (Thiele 2017: 43). Um dies zu illustrieren, will ich bereits jetzt ausschnitthaft auf den Phänomenbereich vorgreifen, der Gegenstand der kommenden Analyse sein wird.

Beispielsweise innerhalb des Sammelbands *Post-Digital Cultures of the Far Right* versammeln sich im Jahr 2019 Beiträge, die die Verwicklungen konfrontieren, die sich aus dem Agieren rechtsextremer Akteur:innen in postdigitalen Medienumgebungen ergeben. Die Autoren weisen einleitend auf die Schwierigkeit hin, die Verwicklungen innerhalb solcher sozialmedialen Milieus überhaupt noch in wissenschaftlichen Organisationskategorien zu begreifen (Albrecht/Fielitz/Thurston 2019: 3). Darüber hinaus adressieren sie das von manchen rechtsextremen Akteur:innen betriebene »mainstreaming of ideas« (Fielitz/Albrecht/Thurston 2019: 13) im Digitalen, das darauf abzielt, dass ehemals als radikal kategorisierte Weltansichten unter Umständen nicht nur individuell graduell angenommen und normalisiert werden (Devries 2023: 66), sondern auch zu öffentlichen Sagbarkeiten werden. Die Forschung reflektiert solche Entwicklungen als Ergebnis einer Instrumentalisierung digitaler Medienexpertise durch rechtsextreme Akteur:innen. Damit gemeint sind Kompetenzen, die menschliche Akteur:innen sich aneignen können, um die Verwicklungen und Affordanzen des Digitalen und Analoges in postdigitalen Umgebungen auch infrastrukturell zu verstehen, zu durchdringen und für spezifische Zwecke nutzen zu können (Burgess/Albury/McCosker/Wilken 2022: 75). Die gegenwärtige »quantity, sophistication and inter-connectedness of both unofficial activists and official party channels« (Fielitz/Albrecht/Thurston 2019: 12) Rechtsextremer lässt sich nur durch Bezugnahme auf die Schaffung eigener technischer Infrastrukturen und Umgebungen sowie auf die Praktiken der Aneignung der Handlungs- und Kommunikations-

möglichkeiten bestehender Plattformen verstehen. Aus der Herstellung solch hybrider Verwicklungen ist in den letzten Jahren nicht nur massive politische Einflussnahme resultiert, sondern auch politische Radikalisierungstendenzen, die mitunter so weit gingen, dass inzwischen in Bezug auf rechtsradikalen Terrorismus von einem »neuen Tätertypus« (Baeck/Speit 2020: 7) die Rede ist. Es wäre sicherlich jedoch zu einfach, lediglich die These einer gesteigerten digitalen Medienexpertise und eines Bewusstseins über die für Extremismus und Gewalt instrumentalisierbaren Synergien des Postdigitalen allein stehen zu lassen. So hat auch Eike Sanders in Bezug auf die These eines neuen Tätertypus darauf hingewiesen, dass

[...] die tödliche Gefahr des Rechtsterrorismus sicherlich aktuell, fortlaufend und auf internationaler Ebene tendenziell zunehmend [ist]. Und vor allem aktualisieren sich die Methoden der Rekrutierung und Radikalisierung der Täter:innen, ihre mediale Kommunikation und ihre Konzepte wahrnehmbar. Doch in der Rezeption der vermeintlichen und tatsächlichen Neuerungen drohen übergeordnete Strukturen, Parallelen und Kontinuitäten zu verwischen. (Sanders 2022: 70)

Ich will dieser einschränkenden Perspektive insofern folgen, als die grundlegende These einer gesteigerten digitalen Medienexpertise zur Einflussnahme und Radikalisierung in analogen Sphären durch Rechtsextreme zugespitzt werden muss: Erstens ist diese Expertise nicht nur innerhalb solcher sozialmedialer Milieus vorhanden, wodurch sich unter anderem auch auf deren starke, jedoch oft ungewollte Verwicklungen mit postdigitaler Popkultur hinweisen lässt. Zweitens erscheint diese Medienexpertise sowohl durch ihre perfide Nutzung als auch durch ihre öffentlichkeitswirksame Strahlkraft so stark, die sich unter anderem auch durch Dynamiken der Anschlusskommunikation potenziert, im Kontext derer verschiedene Mediensysteme übereinander kommunizieren (Cooper 2019; Müller 2018: 88). So konstituiert sich die Beobachtung einer gesteigerten digitalen Medienexpertise von Akteur:innen des politisch rechten Spektrums unter anderem auch durch deren ständige Wiederholung innerhalb anderer medialer Umgebungen (Pogner 2024; Kimpel 2024; Wundersee 2024; Huber 2023; MacLeod 2023).

Die Konfrontation mit dem Ausmaß dieser Verwicklungen kann überfordernd wirken. Dennoch können nur in der Auseinandersetzung mit solchen Verwicklungen Erklärungs- und Lösungsansätze für eine politische Entgegnung solcher Tendenzen gefunden werden. In diesem Sinne ist in der Konfrontation mit solchen auf den ersten Blick nicht aufzulösenden Verwicklungen Donna Haraways Diktum des »Staying with the trouble« viel zitiert worden. So stellt Haraway fest:

In urgent times, many of us are tempted to address trouble in terms of making an imagined future safe, of stopping something from happening that looms in the future, of clearing away the present and the past in order to make futures for coming generations. Staying with the trouble does not require such a relationship to times called the future. In fact, staying with the trouble requires learning to be truly present, not as a vanishing pivot between awful or edenic pasts and apocalyptic or salvific futures, but as mortal critters entwined in myriad unfinished configurations of places, times, matters, meanings. (Haraway 2016: 1)

Haraway fordert hier den Verbleib in einer kontingenten Gegenwart, deren Verwicklungen unlösbar scheinen. Damit einher geht die Einsicht, dass auch ungewollte oder als problematisch empfundene Verwicklungen oft nicht auflösbar sind. So verhält es sich auch mit der Situierung von Bildern intentionaler Tötungen in medialen Öffentlichkeiten. Viele der hier diskutierten Bilder werden nicht nur auf absehbare Zeit öffentlich verfügbar bleiben, die Vielschichtigkeit möglicher Umgangsweisen mit ihnen wird ebenso weiterhin vorhanden sein. Möglich ist jedoch eine gegenwärtige Konfrontation und genaue Betrachtung ihrer Verwicklungen, Relationalitäten und der Umgebungen, in denen sie sich situieren, um nicht nur ihre Produktions- und Funktionsweisen besser zu verstehen, sondern darüber hinaus Einsichten in die medialen Umgebungen zu erlangen, in denen sie produziert werden und die ihre Sichtbarkeiten ermöglichen. So betont auch Rebecca Schneider, dass Verwicklungen nicht gleichbedeutend mit Einigkeiten sind (Schneider 2024: 67), weshalb die Beobachtung von Verwicklung erfordert, sie als spezifische Konfigurationen (Barad 2007: 74) zu behandeln, die sich mitunter auch häufig verändern.

In Bezug auf die Situierung von Bildern absichtsvoller Tötungen im Postdigitalen wird die ständige Wandelbarkeit von Verwicklungen nicht nur durch das hybride Ineingangreifen analoger und digitaler Lebenswelten bedingt. Darüber hinaus lassen sich insgesamt in Bezug auf das Digitale vier Ebenen der technischen Verwicklung identifizieren: Hardware, Software, Interfaces sowie die Repräsentation digitaler Medien in anderen Mediensystemen (Chun 2006: 6).⁵ In ihrem Buch *Control and Freedom* beschreibt Chun das Wechselspiel von infrastruktureller Steuerung und technisch induzierten Freiheiten, das sich aus dieser eben beschriebenen digitalen Infrastruktur generiert. Es ist damit der Frage nach postdigitaler Verwicklung inhärent: »The forms of control the Internet enables are not complete, and the freedom we experience stems from these controls; the forms of freedom the internet enables stem from our vulnerabilities, from the fact that we do not entirely control our own actions.« (Chun 2006: 3) Die Funktionsweise technischer Infrastrukturen bedingt also eine Begrenzung des Handlungsspielraums und äußert sich unter anderem in all den infrastrukturell-technischen Vorgängen, die sich an der Schnittstelle des Interface für Nutzer:innen nicht sichtbar machen. Datenspeicherung sowie die algorithmische Lenkung von Informationen entziehen sich weitestgehend der Wahrnehmung, gleichzeitig fungieren sie jedoch auch als Möglichkeitsbedingungen für die Erfahr- und Nutzbarkeit digitaler Infrastrukturen in ihrer aktuellen Form (Chun 2006: 5). Hier ergibt sich die Diagnose einer Verwicklung technischer und nicht-technischer Akteur:innen, die zutiefst relational, jedoch nicht immer füreinander

5 Die Identifikation dieser Ebenen für das Digitale erscheint mir nicht nur zentral, weil sie sich auf unterschiedliche Weise teils sichtbar, teils unsichtbar machen. Zudem rekurren sie auf das von mir zuvor erwähnte Kommunikationsverhältnis zwischen verschiedenen medialen Umgebungen, denn: Das Postdigitale zeichnet sich sowohl durch eine Hybridisierung digitaler Medien und Massenmedien als auch nach wie vor durch erkennbare Abgrenzungsversuche beider aus. Diese Gleichzeitigkeit von Hybridisierung und Abgrenzung zeigt sich in der teilweisen Aneignung und Nutzung digitaler Infrastrukturen in massenmedialen Produktionsdynamiken wie beispielsweise die Online-Präsenz der Printmedien. Sie zeigt sich jedoch auch in verschiedensten Reibungsmomenten: Beispielsweise, wenn es um die Frage journalistischer Ethik im Umgang mit Gewaltbildern geht, die online zirkulieren.

transparent agieren. So wenig wie sich die komplette technische Infrastruktur menschlichen Nutzer:innen an der Stelle des Interface offenbart, ist algorithmische Bildererkennung aktuell beispielsweise in der Lage zur »Dechiffrierung und Interpretation ikonisch geformter Bedeutung« (Rothöhler 2020: 28).

In dieser Form der Verwicklung spielt die Frage der medialen Umgebung eine besondere Rolle, weil die relationale Positionierung der verschiedenen Akteur:innen und unterschiedlicher Wissensbestände in ihr eine authentifizierende Funktion gewinnt. Damit wird auch das von mir in der Reflexion zum zweiten Kapitel erarbeitete Verständnis von Authentizität erweitert: Es geht nun nicht mehr vornehmlich um den wirkungsästhetischen Anschein eines direkten Verhältnisses zwischen Urheber:in und Dokument, sondern wo sich etwas situiert, gewinnt stärkere Relevanz. Denn in Zeiten postdigitaler Desinformationsdebatten spielt vor allem das Vertrauensverhältnis gegenüber den konsumierten Informationen eine besondere Rolle, wie ich ebenfalls bereits in meiner Analyse postdigitaler Anschlusskommunikation im dritten Kapitel aufzeigen konnte. Diese Dynamik verweist damit auch auf die zentrale Funktionsstelle zurück, die der Lenkung von Empfindungen in der Kommunikation zukommt. So lässt sich festhalten: »Users, facts, and truths are defined, validated, and authenticated by the networks that they encounter and exist within. Under algorithmic authenticity, the question of what something is becomes whether (and where) it belongs.« (Burton et al. 2023: 10)

Diese Beobachtung erfordert jedoch eine Erweiterung: Die bereits von mir thematisierte und für diesen Kontext spezifische Zirkularität von Bildern innerhalb und zwischen Plattformen, deren Inhalte nutzer:innengeneriert sind, orientiert sich an zutiefst kapitalistischen Dynamiken. Sozialer Austausch im Postdigitalen sowie die Distribution eigener Inhalte funktioniert heute fast ausschließlich über die Konzernplattformen großer Technologieunternehmen. Steyerl bemerkt dazu: »In the past few years many people – basically everybody – have noticed that the internet feels awkward, too. It is obviously completely surveilled, monopolized, and sanitized by common sense, copyright, control, and conformism.« (Steyerl 2013: 4) Diese Gegenwartsdiagnose ist von verschiedenen Stimmen als »technocapitalist culture« (Parisi 2017: 76) als »hegemonic technocultural space« (Taffel 2019: 16) oder auch als »surveillance capitalism« (Zuboff 2019) bezeichnet worden, in der digitale Kommunikation durch die Monetarisierung von Informationen und Daten in seiner heutigen Form des Postdigitalen in das globale kapitalistische System überführt worden ist.

Die aufmerksamkeitslenkenden und -akkumulierenden Potenziale von Bildern als Verbindern (Favero 2020: 6) spielen dabei in kapitalistisch organisierten postdigitalen Sphären eine zentrale Rolle. Ihnen kann in diesem Kontext besondere Relevanz zugesprochen werden, da dieser über die Aktivierung von Empfindungen operiert: »[...] techno-capitalism tries to bypass the tedious and often annoying process of social negotiations (e.g. by gaining »direct access« to human desires) [...]«. (Apprich 2020: 11) In postdigitalen Mediumgebungen generiert sich die zentrale Position von Bildern so einerseits durch den »Nachrichtenfaktor Visualität« (Müller 2018: 87), der soziale Aushandlungsprozesse zwischen Massenmedien und digitalen Medien bestimmt, die sich hauptsächlich aus denjenigen Inhalten speisen, die Nutzer:innen kreieren. Andererseits rücken Bilder und ihre Verwicklungen in diesem Kontext auch aufgrund ihrer schieren, sich aus

ihrem Volumen ergebenden, Präsenz und einer sich ständig verändernden prozessualen Verfasstheit in den Vordergrund:

Die quasi-echtzeitliche Distribution [eines] kaum vorstellbaren Volumens digitaler Bilddaten, die mit einer beiläufigen Berührung des Touchscreens billionenfach versendet, kopiert, bearbeitet, gemixt, veröffentlicht, geshared werden können, führt zu einem permanent neu aggregierten, sich im Sekundentakt umbauenden Gesamtgefüge technischer Bilder, das [...] jährliche Wachstumsraten von rund 9% verzeichnet. (Rothöhler 2020: 24)

Dieses hier skizzierte Gesamtgefüge konstituiert sich so einerseits über kaum vorstellbare Größenordnungen, die andererseits ständigen Veränderungsprozessen unterworfen sind. Bilder partizipieren also in sich stets neu formierenden Relationalitäten, deren Präsenz sich gerade aus ihren konstanten Veränderungen ergibt, wie auch das Folgende zeigt.

Ephemerität, mediale Teilhabe und Wissen

Nicht zuletzt aufgrund der sich ständig verändernden Natur dieser postdigitalen Verwicklungen ist es zweitens eine Mischung aus Ephemerität, medialer Teilhabe und sowohl notwendigen als auch sich ergebenden Wissensbeständen, die Verwicklung in diesem Kontext charakterisiert. So bemerkt Karen Barad die Schwierigkeit der Beobachtung von Verwicklung, weil sie sich mit jeder neuen Interaktion verändert (2007: 74). Diese Schwierigkeit lässt sich auf den vorliegenden Kontext sinnvoll übertragen, da die datenbasierte und ständige Evokation neuer Relationalitäten Verwicklung insbesondere in postdigitalen Kontexten zu einem ephemeren Phänomen macht. Der Vorstellung von Ephemerität schreibt sich so eine Dopplung ein: Anders als die Idee einer expliziten und stabilen Verbindung definiert sich eine ephemere Verwicklung über die Ambivalenz, dass einzelne, verwickelte Teile in mancher Hinsicht ephemere sind und andere innerhalb oder auch nach der Verwicklung weiterbestehen. Nachzuvollziehen, welche der Einzelteile sich verflüchtigen, ist damit Aufgabe einer kulturalanalytischen Beschäftigung.

Die durch die Verwicklungen evozierten Relationalitäten entstehen in diesem Kontext ephemere zwischen technischen und nicht-technischen Akteur:innen, was dazu führt, dass sich eine sehr große Menge der Verwicklungen dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gar nicht erst offenbart. Eine medienökologisch geprägte Beobachtung über den Begriff der Verwicklung ist also begrenzt, weil sie in der Lage ist, momenthafte Emergenzen der Verwicklung zu fassen, die sich möglicherweise wieder verflüchtigen. Deshalb eignen sich Bilder vor allem für eine Studie solcher Art, weil digitale Bilder »Ergebnis[se] einer doppelten technischen Operation« (Koch 2020: 70) der Sichtbarmachung zugrundeliegender unsichtbarer Datenbestände sind. So bezieht sich auch der Prozess ihrer Löschung nicht auf die Vernichtung des Bildes selbst, sondern auf seine Entfernung aus einer Umgebung:

Den Code kann ich nicht zerstören, ich kann nur verhindern, dass er von einer Website aus als bildliche Erscheinung in grafischer Form auf einem Screen gezeigt wird. Aber sein Abtauchen in die unüberschaubaren Datenarchive des globalen Internets ist nicht einholbar. Das Zensuransinnen richtet sich also auf die gezeigte Erscheinung. (Koch 2020: 70)

Als digitale Objekte sind die hier gemeinten Bilder damit als zutiefst datenbasiert zu verstehen; als Objekte, die sich auf Bildschirmen materialisieren und damit sichtbar machen können oder im Backend eines Computerprogramms verschwinden, aufgebaut aus Daten und Metadaten, also einer Überlagerung von Daten über Daten (Hui 2016: 1).

Der Moment ihres Sichtbarwerdens spielt damit nicht nur als Möglichkeitsbedingung für ihre Rezeption eine besondere Rolle, sondern er ermöglicht darüber hinaus auch eine als ephemere zu verstehende Möglichkeit zur medialen Teilhabe. Gerade weil die gewaltvolle Darstellung von Tötung in der Regel sehr schnell vom ursprünglichen digitalen Ort ihrer Distribution entfernt wird, lässt sich eine verstärkte Schnellebigkeit beobachten. Mehr noch als der Partizipationsbegriff unterstreicht die Idee medialer Teilhabe so »Partizipation als konfliktreiches Unterfangen« und lenkt die »Aufmerksamkeit auf die komplexen medialen Ermöglichungs- und Austauschprozesse, als deren Effekt Teilhabe/Nicht-Teilhabe entsteht« (Ochsner 2023: 10). Mediale Teilhabe ist also als »Effekt wechselseitiger Kollektivierungs- und Subjektivierungsprozesse [zu verstehen, der] in spezifischen soziotechnischen Kontexten hervorgebracht (oder verhindert) wird [...]« (Ochsner 2023: 11). Die ephemere Natur medialer Teilhabe wird darüber hinaus durch ihre Fassung als »Ereignis, das sich durch die Produktion weiterer anschlussfähiger Ereignisse reproduziert« (Ochsner/Hörl 2023: 33)⁶ produktiv. Die Feststellung, dass zahlreiche, heterogene und teils unüberschaubare Akteur:innen in nicht zeitlich fixierbaren Prozessen medialer Teilhabe zusammenkommen, verweist damit direkt auf das »Problem der Urheberverantwortung im Digitalen« (Müller 2018: 97), in dem sich Bilder, sobald sie einmal distribuiert sind, einer homogenen Ursprungsautorität entziehen. Das bedeutet für diesen Kontext, dass mediale Teilhabe sich nicht nur auf die Rezeption von Bildern im Postdigitalen bezieht, sondern auch darauf, dass menschliche wie technische Akteur:innen aktiv daran teilhaben, Bilder plattformübergreifend zu teilen und zu verändern. Solche Praktiken der aktiven medialen Teilhabe an der Aneignung und Verteilung von Bildern beziehen sich dabei auf populärkulturelle Inhalte ebenso wie auf Bilder, die Gewalt darstellen.

Inmitten dieses kaum vorstellbaren Volumens verweisen diese Formen der medialen Teilhabe zudem nicht nur auf unterschiedliche Wissensbestände der Akteur:innen, wenn sie die Verwicklung in medialer Teilhabe eingehen, sondern darüber hinaus auch auf die ephemere akkumulierten Wissensbestände, die sich in der Verwicklung bilden. Mit anderen Worten: Wir können hier von Formen impliziten Wissens (Ernst 2017: 8) ausgehen, die durch mediale Teilhabe produziert werden. So schreiben auch Berry und Dieter über den Begriff des Postdigitalen:

6 Ochsner und Hörl beziehen sich hier auf Ochsner/Nikolow/Stock 2020.

[...] [it] can be read as [a] connected instance[...] of an effort to collectively develop concepts that reflect on the *non-neotic* aspect of the digital. That is, as ubiquitous computational infrastructures radiate data, they encourage tacit modes of knowing and the iteration of habit – and thus also create *agnôsis* or ›not knowing‹, through a form of agnotology. By ›agnotology‹ we are referring to the way in which computation facilitates a systemic production and maintenance of ignorance. (Berry/Dieter 2015: 5; Herv. i. Orig.)

Es geht den Autoren hier sowohl um das wissensbildende Potenzial einer medialen Teilhabe als auch um Formen des Nicht-Wissens, die dem Postdigitalen inhärent sind. Das lässt sich nicht nur an all den technischen Vorgängen plastisch machen, die sich menschlicher Wahrnehmung beispielsweise entziehen; vielmehr entsteht durch die Teilhabe in den sozialmedialen Milieus des Postdigitalen Kontextwissen, das sich teils durch situative Kommunikation ergibt. Es produziert damit auch An- und Ausschlussbewegungen, weil Teilhabe für das Verstehen erforderlich ist.

Als wiederum plastisches Beispiel für diese Dynamiken eignet sich der Verweis auf postdigitale Memes, deren humoristisches Potenzial und inhärente Wissensbestände auf einen mehr oder weniger fortlaufenden Prozess medialer Teilhabe rekurrieren, der als »participation by reappropriation« (Milner 2016: 2) gefasst werden kann. Eine exakte Definition von Memes und digitaler Memes im Speziellen gestaltet sich dabei schwieriger als zunächst angenommen. Shifmans Einwand, »das Kerndilemma« (Shifman 2014: 40; Herv. i. Orig.) der Memetik sei die exakte Bedeutung des Begriffs, kommt dabei zentrale Relevanz zu. Shifman selbst schlägt dann im spezifischen Bezug auf Memes im Digitalen vor,

[...] Meme nicht als einzelne Ideen oder Formeln [...] [zu betrachten], die sich erfolgreich vermehren, sondern als *Gruppen* inhaltlicher Einheiten. Diese beiden Prinzipien miteinander verbindend definiere ich ein Internet-mem als: (a) eine Gruppe digitaler Einheiten, die gemeinsame Eigenschaften im Inhalt, in der Form und/oder der Haltung aufweisen, die (b) in bewusster Auseinandersetzung mit anderen Memen erzeugt und (c) von vielen Usern im Internet verbreitet, imitiert und/oder transformiert wurden. (Shifman 2014: 44; Herv. i. Orig.)

Ich würde Shifmans Rede der gemeinsamen Eigenschaften des Inhalts, der Form und Haltung durch die intrinsisch humoristische Qualität von Memes ergänzen. Ungeachtet, ob Memes sich in bewegten oder unbewegten Bildern manifestieren, speist sich ihr Humor oftmals aus einer Kombination aus Bild und Schrift in einer intertextuellen Verweisstruktur, da sie visuell und sprachlich immer Bezug auf gegenwärtige Entwicklungen in der Populärkultur nehmen und diese parodieren. Die meisten Memes haben dabei eine eher kurzweilige Popularität, da ihre Verweise oft auf sehr spezifische Ereignisse abzielen. Sie bezeugen damit ein Wissen, dessen vielfältige Dimensionen ohne mediale Teilhabe kaum vollumfänglich erklärt werden können. Sie illustrieren darüber hinaus auch das wechselseitige Verhältnis von Wissen und Nicht-Wissen, das sich in postdigitale Verwicklung einspeist und das sich aus dem teils konfliktreichen Zusammenwirken technischer und menschlicher Akteur:innen ergibt. Ich habe in diesem Zuge wiederholt auf die Intransparenz technischer Infrastrukturen hingewiesen, die sich menschlicher

Kognition an den wahrnehmbaren Schnittstellen des Digitalen entzieht. Diese Unübersichtlichkeit technischen Agierens potenziert zusätzlich zu den kollektiven Schaffungs- und Aneignungspraktiken, aus denen Memes entstehen, deren Handlungsmacht:

Memes are also tricksters, as they make us believe we control them while it's actually the other way around. [...] the meme acts as a medial interface between asignifying and signifying semiotic systems. For Felix Guattari and later Maurizio Lazzarato in *Signs and Machines: Capitalism and the Production of Subjectivity*, asignifying semiotics refers to an operational system of signs that operates below and without any reference to human subjectivity, sociality, representation, and intersubjective meaning, and that extradiscursively acts on human and non-human entities by controlling the parameters of their existence. (Arkenbout/Wilson/De Zeeuw 2021: 10)

Die partizipative und teils implizite Natur des hier thematisierten Wissens deutet an, dass ein einziger Wissensbegriff, egal welcher Natur, für die Beschreibung von Verwicklungen in der Postdigitalkultur nicht ausreicht, weil die beobachtbaren Verwicklungen gerade auf dessen Grenzen verweisen. Allein durch das Zusammenkommen technischer und nicht-technischer Akteur:innen sowie die ephemere Natur medialer Teilhabe gewinnt die Feststellung, dass es möglich ist, etwas zu wissen, ohne es zu verstehen, neue Relevanz. Damit rücken auch Formen stiller Wissensaneignung und -bestände in den Fokus der Untersuchung. Das durch Verwicklungen im Postdigitalen entstehende Wissen ist damit heterogen, durch mediale Teilhabe generiert; damit sowohl in- als auch exkludierend, und darüber hinaus implizit und ephemere. Damit offenbart sich auch, inwiefern »Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit in medialen Austauschprozessen hergestellt [werden]« (Ochsner 2023: 9), da diese Wissensbestände exkludierend gegenüber all jenen fungieren, die nicht über ausreichendes Kontextwissen verfügen, um bestimmte Verwicklungen überhaupt verstehen und an ihnen teilhaben zu können. Diese Ausschlussmechanismen gelten gewissermaßen für menschliche wie nicht-menschliche Akteur:innen, da sich algorithmische Wissensbestände aus Aggregaten speisen, die durch Informationen und Datenspeicherung menschlicher Akteur:innen gefüttert werden und deshalb auch viele diskriminierende soziale Praktiken wiederholen (Chun 2021).

Rahmungen und ihre Überschreitung durch Bilder

Drittens übernehmen Rahmungen und Kategorisierungen trotz aller Hybridisierungen orientierende Funktionen. Ich habe bereits in der zweiten Reflexion dieses Projekts auf die rahmende Funktion von Paratexten hingewiesen und illustriert, inwiefern sie Lektürehaltungen regulieren und Authentizität (mit-)konstruieren. Auch in einer medienökologisch geprägten Perspektive auf das Postdigitale spielen Rahmungen, beispielsweise auch in Form postdigitaler Paratexte, eine wichtige Rolle zur Orientierung innerhalb von Verwicklungen. Nicht nur die bereits thematisierten Auf- und Abwertungsbewegungen von Rekontextualisierungen medialer Gewaltdarstellung in beispielsweise archivarischen oder musealen Kontexten gewinnen hier Relevanz. In seinen Reflexionen zu sei-

ner mit Chloé Galibert-Lainé co-produzierten Videoarbeit »Bottled Songs«, in der die Künstler:innen in Form mehrerer Videoessays audiovisuell über die Rezeption von Gewaltvideos reflektieren, schreibt der Videokünstler Kevin B. Lee beispielsweise:

To consider how a video that was available online for several years without causing objection became offensive as a looped projection in a museum is to consider the politics of the archive: the modes of visibility and status assigned to different contexts of archival access, what value (cultural, economic, ideological) is being produced through their activation, and who possesses agency in determining visibility and value. (Lee 2023: 388)

Lee beschreibt hier eine spezifische Figuration des Einwands, der sich gegen die Situierung und Sichtbarmachung von Gewaltbildern manifestieren kann. In diesem Fall hat die Reproduktion und Rekontextualisierung der Gewaltdarstellung im musealen Kontext Einspruch hervorgerufen; in anderen Fällen kann die Rekontextualisierung der Bilder in archivarischen, musealen oder dokumentarischen Sphären legitimierend und stabilisierend in Bezug auf die Rezeption wirken, während die oftmalige Unmöglichkeit der kompletten Entfernung eines Bildes oder Videos aus dem Internet ohnmächtig machen kann.

Wie ich bereits thematisiert habe, konzentriere ich mich in Abgrenzung zu diesen Kontexten hier auf jene digitalen Umgebungen, in denen vornehmlich Nutzer:innen ermöglicht wird, diese mit Inhalten zu füllen. Für diese Umgebungen, also soziale Medien, durch Nutzer:innen gefüllte Videoplattformen und Imageboards, gelten andere Formen der stabilisierenden und Orientierung schaffenden Versuche der Rahmung. Dabei muss zwischen technisch induzierten Rahmen, wie beispielsweise der automatisierten Moderation, Upload-Filtern oder dem Blocken von Nutzer:innen, und durch Nutzer:innen selbst organisierte soziale und kulturelle Rahmungen unterschieden werden. Nichtsdestotrotz offenbart sich auch in technisch induzierten Rahmungen eine soziale Ebene: So hat beispielsweise Wendy Chun darauf hingewiesen, inwiefern die Dynamik der Homophilie als typischer Netzwerkeffekt öffentlich diskutiert wird. Es handelt sich dabei um das »principle that similarity breeds connection« (Chun 2021: 24). Gemeint ist damit die ordnende Tendenz von identitätsstiftenden Ähnlichkeiten als Ordnungsfaktor des Postdigitalen. Die durch die Forschung zu sozialen Medien geprägten Thesen der Formation von sogenannten Echokammern und Filterblasen spiegeln dies wider: Es geht dabei um den Versuch zu illustrieren, inwiefern Nutzer:innen mit ähnlichen politischen Einstellungen, Interessen oder sozialen Hintergründen aus Massen kleinere Nachbarschaften formen, die auf dem Prinzip der Homophilie basieren. Chun argumentiert dazu, dass es sich dabei nicht um einen Zufall oder »unfortunate error« handelt, sondern inwiefern die Gruppierung aufgrund von ähnlichen Interessen, ideologischen Überzeugungen und sozialen Hintergründen ein bewusstes Ziel algorithmisch gesteuerter digitaler Kultur ist (Chun 2021: 82), das allerdings nicht technologisch determiniert ist, sondern anders denkbar wäre. In ihrer Ausübung im Sozialen basiert diese strukturgebende Form auf bestimmten Vorannahmen, die durch menschliche Vorurteile beeinflusst sind, öffentlich aber als quasi unveränderlicher Effekt des Sozialen im Postdigitalen diskutiert wird. Darüber hinaus hat Axel Bruns darauf hingewiesen, dass

[...] such information environments do not constitute hermetically sealed echo chambers where only a select in-group connect with each other, or filter bubbles where only ideologically orthodox information is communicated. Rather, these clusters, groups or communities within the wider social networked enabled by online and social media also interpenetrate each other; the social, topical, and political contexts they represent collapse onto one another, and these online spaces intersect with their users' offline identities and activities in various and unexpected ways. (Bruns 2019: 64)

Damit kann nicht nur das postdigitale Zusammenspiel menschlicher und technischer Akteur:innen sowie digitaler und analoger Lebenswelten illustriert werden, sondern es wird auch beobachtbar, inwieweit Kategorisierungen und Grenzen vor allem im Kontext so genannter »User-Generated Platforms« (Elkin-Koren 2010) orientierende Funktionen übernehmen können. Diese sind häufig jedoch einerseits Ergebnis normativer Vorstellungen über soziale Organisation und stellen andererseits lediglich Teilbereiche der Konstruktion einer postdigitalen Erfahrung dar. Sie markieren damit »das Denken einer Grenze, das wiederum von der Möglichkeit ihrer Überschreitung konstituiert ist« (Petthes 2017: 141).

Die hier beobachteten Verwicklungen stehen also in einem intimen Verhältnis zur Vorstellung von Rahmungen, die gleichzeitig jedoch auch ständig überschritten werden. Bilder nehmen in diesem Spannungsfeld von Relationalität und Rahmen in vielerlei Hinsicht eine zentrale Rolle ein. Bilder absichtsvoller Tötungen im Speziellen überschreiten Kategorisierungen, die Orientierung schaffen. Sie beziehen sich damit in ihrer Überschreitung immer wieder auf die orientierende Funktion von Rahmen und verunsichern diese. In diesem Sinne erhalten die Sichtbarmachung der Bilder und ihre Emergenz in medialen Öffentlichkeiten eine besondere Relevanz.⁷ Insbesondere aus medienökologischer Perspektive nehmen Bilder, die sich aus diesen Massen heraus sichtbar machen oder sichtbar gemacht werden, eine Schlüsselrolle im Einfluss öffentlicher Wahrnehmung ein. Der Moment ihrer Sichtbarmachung verweist nicht nur schlaglichtartig auch auf diejenige überbordende Menge an Bildern und Daten, die sich der Sichtbarkeit entziehen sowie auf ihre Organisation innerhalb technischer Infrastrukturen. Sie beherbergen zudem eine große Menge an affektivem und emotionalem Wirkungspotenzial, was sich im Falle der Darstellung von Gewalt und absichtsvoller Tötung noch einmal verstärkt. So müssen auch solche Bilder als Teil einer visuellen Kultur verstanden werden, in der visuelle Medien Weltwahrnehmung beeinflussen. Dieser Umstand ist wichtig, weil ihre bildhafte Emergenz diejenigen technisch-menschlichen Verwicklungen aufzeigt, die aus den »large, networked structure[s] of technological forces and effects that exist[...] and operate[...] beyond human perception« (Lecker 2018: 57) entspringen. Darüber hinaus gilt es dem Umstand Rechnung zu tragen, dass »Bilder und Videos [zunehmend] unsere Alltagswahrnehmung und Weltaneignung« (Müller 2018: 86) organisieren. Die Räu-

7 Nichtsdestotrotz kommt beispielsweise auch Shane Densons Hinweis auf die Massen von Bildern, die sich der Sichtbarkeit menschlicher Akteur:innen inzwischen vollkommen entziehen, weil sie ausschließlich zwischen technischen Akteur:innen ausgetauscht werden, große Relevanz zu (Denson 2020: 53f.). Auch Wendy Chun argumentiert, dass Medien die größte Relevanz haben, wenn sie gar keine Relevanz zu besitzen scheinen, weil sie sich habituell im täglichen Leben manifestieren und ihre Wirkungsweisen größtenteils unbewusst oder unsichtbar verbleiben (2016: 1).

me der Überschneidung und Überblendung zwischen Technologie und Alltag, die das Postdigitale charakterisieren, werden dabei unter anderem von Bildern bespielt (Rieger/Tuschling/Schäfer 2021: 2).

Ich habe in dieser Hinsicht bereits in der Analyse des dritten Kapitels darauf hingewiesen, dass der Zirkularität von Bildern in diesem Kontext eine zentrale Rolle zukommt. Aus der digitalen Zirkularität heraus seien sie laut Steyerl dazu in der Lage, eine grenzüberschreitende Bewegung zu vollziehen, indem sie zu »active catalysts of events« (Steyerl 2013: 1) würden. Dabei würden sie gleichzeitig jedoch verdreht, eingegliedert, verwahrlost, umgemischt: »They miss their targets, misunderstand their purpose, get shapes and colors wrong. They walk through, fall off, and fade back into screens.« (Steyerl 2013: 4) Steyerl betont hier das Potenzial von Bildern zur Generierung von Empfindungen, das sie und andere vor allem in Bezug auf die wirkungsästhetischen Potenziale von als dokumentarisch wahrgenommenen Bildern in der Vergangenheit wiederholt kritisch figuriert haben, wie ich bereits mehrmals im Verlauf der vorangegangenen Seiten aufgezeigt habe. Zirkularität meint damit also nicht eine zirkulär unausweichliche Form der Rückkehr an einen Ursprungsort, sondern vielmehr eine diffuse raumzeitliche Form der Verbreitung.

Die Beobachtung der Relationalitäten, die durch das Vordringen der Bilder in eine öffentliche Wahrnehmung entstehen, setzt dabei genau am grundlegenden Beobachtungsmodus medienökologischer Beobachtungsbegriffe an, die »unterschiedliche Kausalitäten der Wechselwirkungen, Zirkulation und Abhängigkeit zwischen Umgebendem und Umgebenem« (Sprenger 2019: 9) implizieren. Die »epistemologische Besonderheit von Umgebungsrelationen« besteht also »darin, dass Umgebungen nur durch Umgebenes und Umgebenes nur durch Umgebungen erforscht werden können« (Sprenger 2019: 9). Einerseits eröffnet sich dadurch das Potenzial, die ephemere Natur postdigitaler Verwicklungen konstellativ zu erfassen, andererseits eröffnet sich dadurch das Problem der situativen Emergenz und Vergänglichkeit der Verwicklungen. In diesem Spannungsverhältnis offenbart sich vor allem eine temporale Ebene raumzeitlicher Konstellationen, weil die hier beobachteten postdigitalen Verwicklungen häufig so schnell wieder verschwinden, wie sie auftauchten.

Die Beobachtung solcher Umgebungsrelationen wirft zudem das Problem der Skalierbarkeit auf, das erneut auch auf Rahmungen anspielt:

Wenn die Reichweite dessen, was umgibt, von den Relationen zum Umgebenen abhängt, stellt sich zugleich das Problem der Involviertheit des Beobachters und die Frage, wie sich bestimmen lässt, wie weit die Relationen reichen, was Teil des *effective environments* ist und was nicht. (Sprenger 2019: 42; Herv. i. Orig.)

Auch Elena Esposito weist darauf hin, dass das größte Problem der medienökologischen Fokussierung auf Umgebungen in der Schwammigkeit ihrer Grenzen bestünde (2017: 286). Hier zeigt sich jedoch auch ein produktives Potenzial im Hinblick auf die von mir beobachteten Medienartefakte: Am Punkt des Rahmens und der ihm inhärenten Qualität überschritten zu werden, geraten Bilder intentionaler Tötungen und ihre Strukturierung innerhalb von Verwicklungen erneut in den Vordergrund. Die These lautet, dass die hier besprochenen Bilder Rahmungen, Ordnung, Orientierung oder mediale Kontrolle

oftmals unterlaufen, sich aus medienökologischer Perspektive in postdigitalen Umgebungen verwickeln und grenzüberschreitend in verschiedensten sozialmedialen Milieus situieren. Sie können insofern als »boundary images« (Devries et al. 2023) verstanden werden, da sie intrinsisch grenzüberschreitend wirken und zudem Anschlüsse an heterogene Kontexte der Bildzirkulation suchen, die sie sich immer wieder aneignen.

Das Konzept der »boundary images« ist konzeptionell dem soziologischen Begriff der »boundary objects« entlehnt, der von Susan Leigh Star und James R. Griesemer geprägt worden ist. Das Konzept der »boundary objects« dient zur Beobachtung von »objects which both inhabit several intersecting social worlds [...] and satisfy the informational requirements of each of them« (Star/Griesemer 1989: 393). Griesemer und Star fügen zu ihrer Struktur hinzu: »They are weakly structured in common use, and become strongly structured in individual-site use. These objects may be abstract or concrete. They have different meanings in different social worlds but their structure is common enough to more than one world to make them recognizable, a means of translation.« (Star/Griesemer 1989: 393)

Die konzeptionellen Implikationen des Begriffs sind in Bezug auf Bildhaftigkeit im Begriff der »boundary images« produktiv gemacht worden. So lässt sich festhalten, dass der Begriff des »boundary image« erlaubt, die »networked and formative activity of images within social, political, and technical contexts« (Devries et al. 2023: 2) herauszustellen und in diesem Sinne auch ihre politischen Wirkungen in den Blick zu nehmen. Es geht mir darum, ein auch medienhistorisch beobachtbares Attribut der Darstellung absichtsvoller Tötungen herauszustellen: Ihre Formen und Ästhetiken rekurren immer auf bestehende und etablierte Medienästhetiken und eignen diese für sich an. Egal, ob es sich um die dokumentarische Form des Reisefilms, des Amateur- und/oder Familienfilms oder die Live-Schaltel einer Nachrichtensendung handelt: Die bereits besprochenen Medienartefakte zeigen stets formal-ästhetische Referenzen auf andere mediale Formen oder situieren sich in Diskursen um bereits bestehende Medienumgebungen. Durch das Ausagieren physischer Gewalt fügen sie damit bestehenden Strukturen nicht nur weitere Bedeutungshorizonte hinzu, sondern führen in ihrer Aneignung von medialen Umgebungen auch häufig zu einer vermeintlichen Bestätigung medienpathologischer Argumentationsstrukturen, die auf die Gefahren von Mediennutzung hinweisen. Die Grenzhafte der Bilder zeigt sich also in einer Aneignung bestehender Medienumgebungen und dem gewaltvollen Hinzufügen weiterer Bedeutungshorizonte. Diese Dynamik führt zudem dazu, dass sich Bilder absichtsvoller Tötung nicht nur immer wieder in der Überschreitung medialer Gatekeeping-Strukturen konstituieren, sondern sich darüber hinaus nach ihrer Sichtbarmachung an Grenzen verschiedener sozialmedialer Milieus situieren. Der Begriff des »boundary image« verweist damit auch auf »the capacities and politics of images to constitute and transcend the different borders that operate at various moments within human experience and organization« (Devries et al. 2023: 13).

Über ihre wirkungsästhetischen Potenziale und/oder Gefahren hinaus lenkt die Vorstellung einer inhärenten Zirkularität postdigitaler Bilder, die absichtsvolle Tötungen zeigen, die Aufmerksamkeit darauf, was Bilder innerhalb solch postdigital-vernetzter Umgebungen durch ihre Bewegungen und Situierungen leisten (Dewdney/Sluis 2023: 5). Bilder besitzen in postdigitalen Umgebungen einen Funktionsüberschuss: Sie selbst

übernehmen Aufgaben des Bildschirms, sowohl als Oberfläche als auch als Interface. Solche Bilder generieren Bedeutung durch ihre Operationalität, durch ihre inhärenten Anforderungen zu Handlungen, beispielsweise durch die Einbettung von Hyperlinks oder klickbaren Icons (Strauven 2021: 225–229). Wanda Strauven stellt dazu fest:

Thinking of the image as a ›cue for action‹ turns the traditional notion of the image, and in particular the filmic image, upside down. It means that the image does not end at its borders, that its frame does not ›hold‹ the image and its action, and most importantly, that the image is not there to be looked at. (2021: 232)

Die Diagnose der Zirkularität von Bildern verweist so auf den Begriff der Verwicklung zurück: Rahmen haben zwar auch im Postdigitalen in ihren verschiedenen Ausformungen orientierende Funktionen inne, die über Wertzuschreibungen und -abschreibungen operieren. Darüber hinaus muss jedoch festgehalten werden, dass diese Rahmungen von den Bedingungen ihrer Reproduktion abhängig sind (Butler 2009: 10). Gerade deshalb gilt es, dem Umstand des routinemäßigen Grenzüberschreitens von Bildern Rechnung zu tragen. Sie bewegen sich heute nicht nur spielend zwischen medial-technischen Umgebungen und alltäglichen Lebenswelten, sondern auch zwischen den verschiedenen sozialmedialen Milieus ökonomisch motivierter Plattformen.

Im Folgenden werde ich mich einem Medienartefakt widmen, das genau aus den hier dargestellten medialen Verwicklungslogiken entspringt und sich weiterhin in ihnen situiert. Anhand des knapp 36-minütigen Livestreams, in dem der Rechtsextremist Stephan B. am 9. Oktober 2019 einen von ihm verübten Terroranschlag in Halle dokumentierte, werde ich die verschiedenen Ebenen des von mir skizzierten Verwicklungsbegriffs aufzeigen. Dazu werde ich die zuvor erarbeiteten Ebenen der Verwicklung analytisch illustrieren, um insbesondere die grenzüberschreitenden Verwicklungen und heterogenen Anschlüsse aufzuzeigen, die sich über die Bilder des Attentats von Halle generieren. Nach einigen einführenden Bemerkungen zum Video werde ich die Begriffe anhand der Verwicklung analytisch beschreibbar machen, um zu zeigen, wie sich die Verwicklungen dieses spezifischen Medienartefakts ausgestalten.

Kapitel 4: »Painfully entangled, implicated, caught up.« – Livestreaming des Terroranschlags von Halle (2019)

»I remember the sickness was forever
I remember snuff videos
Cold Septembers, the distances we covered
The fist fights on the beach
The Bizzies round us up
Do it all again next week«
– Sam Fender, »Seventeen Going Under«, 2021.

Einleitung

In ihrer Auseinandersetzung mit dem Begriff des »entanglement« schreibt Kathrin Thiele, dass ein Symptom aktueller Erfahrungshorizonte der »very state of being entangled« sei, »often painfully entangled, implicated, caught up, and complicit« (Thiele 2017: 43). Bevor ich mich der Analyse des Livestreamings des Terroranschlags von Halle zuwende, will ich die Idee der Verwicklung und den aus ihr oft resultierenden verworrenen Gefühlen anhand meiner eigenen medialen Teilhabepraktiken explizieren.

Das Analysekapitel einleitende Zitat stammt aus dem Song »Seventeen Going Under«, in dem der Musiker Sam Fender über seine nicht immer einfache Jugend reflektiert. Er beschreibt autobiographische Verwicklungen von jugendlicher Freundschaft, Freiheit und Gewalt. Die Zeile im Songtext, die die Rezeption von Snuff-Videos in seiner Jugend thematisiert, resonierte mit meiner Wahrnehmung, da sich auch meine erste Rezeptionserfahrung eines Videos, das absichtsvolle Tötung darstellt, in meiner Jugend ereignete. Ich würde sie heute als versehentlich beschreiben, da ich während des Surfers im Internet, eine Metapher, die ja in gewisser Weise auch Immersion und Fluidität als medialen Erfahrungshorizont des Digitalen betont, auf einem Videoportal landete, das die Hinrichtung eines Mannes in einem Wald zeigte. Ich erinnere mich, dass bereits vor dem Klick auf die Play-Taste des Video-Interfaces das Alarmsystem meines impliziten Wissens über das Internet schrillte: Die Seite war übersät mit Pop-Up-Fenstern und

dubios anmutenden Werbeanzeigen. Gefährlich, aber auch authentisch. Heute frage ich mich, woher ich diese Einschätzung damals nahm. Die für mich vollkommen unkontextualisierte Gewalt warf Fragen auf: Wer waren Agens und Patiens der Gewalt? Wo hat sich das abgespielt? Wann? Und warum? Ich erinnere mich, dass im Hintergrund eine Flagge der NSDAP zwischen zwei Bäumen befestigt war und einer der Männer Russisch sprach. Sekunden nach der Rezeption der Ermordung des Mannes schloss ich das Fenster der Seite fast panisch. Es hinterließ mich mit einem Gefühl der puren selbstreferenziellen Affizierung, das ich im Laufe dieser Seiten bereits häufiger kritisch figuriert habe und an das ich mich heute noch erinnere: Als Teil einer jugendlichen Rezeptionserfahrung des Internets, deren Möglichkeitsräume ich erkundete.

In ähnlicher Weise resonierten in mir ungefähr 15 Jahre später Legacy Russells Beschreibungen, mit denen sie *Glitch Feminism: A Manifesto* einleitet. Innerhalb dieser reflektiert sie über ihre eigenen digitalen Mediennutzungspraktiken in Chatrooms unter dem Nutzer:innennamen *LuvPunk12*:

LuvPunk12 as a chatroom handle was a nascent performance, an exploration of a future self. I was a young body: Black, female-identifying, femme, queer. There was no pressing pause, no reprieve; the world around me never let me forget these identifiers. Yet online I could be whatever I wanted. And so my twelve-year-old self became sixteen, became twenty, became seventy. I aged. I died. Through this storytelling and shapeshifting, I was resurrected. I claimed my range. Online I found my first connection to the gendered swagger of ascendancy, the thirsty drag of aspiration. My ›female‹ transmogrified, I set out to explore ›man,‹ to expand ›woman.‹ I toyed with power dynamics, exchanging with other faceless strangers, empowered via creating new selves, slipping in and out of digital skins, celebrating in the new rituals of cybersex. In chatrooms I donned different corpo-realities while the rainbow wheel of death buffered in the ecstatic, dawdling jam of AOL dial-up. Those dulcet tones of dial-up were Pavlovian: they made me salivate in anticipation of the worlds that lay just beyond the bells. I was a digital native pushing through those cybernated landscapes with a dawning awareness, a shyly exercised power. (Russell 2020: 1f.)

Russell illustriert postdigitale Medienumgebungen hier als Sphären der Ermächtigung, als Räume der Exploration, als Räume, in denen Machtdynamiken ausgenutzt werden können. Bei dem Einbezug Russells und meiner Erfahrungshorizonte geht es mir dabei nicht um deren Romantisierung oder um die Glorifizierung grenzüberschreitender Rezeptionserfahrungen im Digitalen, sondern vielmehr um das Aufzeigen des Postdigitalen als ambivalenter Umgebung gegenwärtiger Medienkulturen, in der das (jugendliche) Erforschen von Grenzen in direkter Verwicklung zum Ausagieren mit verschiedensten Formen der Gewalt stehen kann.

Ich will mit diesen Beschreibungen beispielhaft die unmittelbaren Verwicklungen zwischen populärkultureller Unterhaltung und Gewaltdarstellung aufzeigen. Ich will aufzeigen, dass sich die Rezeption von Bildern absichtsvoller Tötungen weder ausschließlich im Darknet abspielt, wie so häufig behauptet wird, noch, dass die Plattformen, auf denen sich solche Bilder situieren, oder die auf den Auffindeort solcher Bilder verweisen, per se »obskur« (Albrecht/Fielitz 2019: 178) sind, sondern dass die Verwickeltheit verschiedenster sozialmedialer Milieus vielmehr dazu führt, dass sich die

audiovisuelle Darstellung absichtsvoller Tötung häufig mitten in medialen Öffentlichkeiten situiert und damit eine nicht messbare und heterogene Masse an Rezipient:innen erreicht, die mit verschiedenen Rezeptionsmotivationen medial teilhaben.

Das zeigt sich auch am Mitschnitt des Terroranschlags von Halle. Im April 2024 ist er auch fast fünf Jahre nach dem Anschlag nach wie vor über eine *Google*-Suche auffindbar und steht damit exemplarisch für eine große Menge an Gewaltbildern, die sich unreguliert in frei zugänglichen digitalen Umgebungen situieren. Ich halte es für wichtig, das zu problematisieren, aber gleichzeitig auch für verkürzt, solche Bilder nur auf ihre pathologischen oder radikalisierenden Potenziale hin zu lesen. Diese wohnen ihnen ohne Frage inne und müssen adressiert und problematisiert werden, jedoch produziert die Etikettierung von Imageboards, Videoplattformen und bestimmten Nutzungskonstellationen sozialer Medien als obskur eine generalisierte Pathologisierung von Millionen von Nutzer:innen und produziert Abgrenzungseffekte, die davon abhalten, besser zu verstehen, wie und warum die Freizeitgestaltung der einen die Sphäre der Radikalisierung der anderen sein kann. Und vielmehr halten solche Etikettierungen davon ab, zu verstehen, warum man durch wenige Klicks auf solche Inhalte stoßen kann. Löber bemerkt dazu, dass beispielsweise die sozialmedialen Milieus von »Imageboards [...] aufgrund einer Reihe von technischen und sozialen Gegebenheiten ein relativ unregulierter und zudem anonymer Raum [sind], an [sic!] dem die Nutzer relativ einfach Erfahrungen großer Selbstwirksamkeit machen können [...]« (Löber 2011: 12). In diesem Sinne weisen auch Devries et al. darauf hin, dass beispielsweise die Vorstellung einer soliden Grenze zwischen gesellschaftlichem Mainstream und rechtsextremen Verschwörungstheorien nicht mehr aufrecht zu erhalten ist: »[...] a cultivated conviction in the unseen, the anti-scientific, or the fundamentally unprovable is in fact a mainstream practice that has been normalized over time [...]« (Devries et al. 2023: 16) Bedenkt man, inwiefern auch Desinformationsdebatten und die Verbreitung verschwörungstheoretischer Thesen gleichzeitig Bewältigungsstrategien gegenüber einer zunehmend als überfordernd und kontingent empfundenen Gegenwart und Teil von Radikalisierungsprozessen sein können, erschließt sich auch die zentrale Rolle von antifeministischen Weltansichten als Einfallstor in eine vornehmlich männlich geprägte Kultur des postdigitalen Rechtsextremismus (Pohl/Brinkmann 2022: 135).

Auf das intersektionale Zusammenwirken dieser Einstellungen wird im Folgenden einzugehen sein. Für den Moment will ich mit der Eröffnung dieser vielfältigen Verwicklungen zeigen, dass ihre Formen und ihr Auftauchen in einem so besonderen Maße heikel und aufgeladen sind, dass sie eine ihrer situativen Emergenz angemessene Aufmerksamkeit und Differenzierung innerhalb ihrer postdigitalen Relationalitäten notwendig machen. Mit anderen Worten: Allein in den vorangegangenen Beschreibungen zeigt sich eine Bandbreite teils problematischer, gefährlicher, gewaltvoller Mediennutzungspraktiken, die sich alle in postdigitalen Umgebungen situieren, die auch affirmative, positive oder widerständig genutzte Möglichkeitsräume darstellen können. Diese Diagnose beinhaltet nicht nur das Eingeständnis, dass die Bewertung aller möglichen Praktiken in gewisser Weise auch von der Positionalität der Bewertenden abhängt. Sie beinhaltet zudem die absolute Notwendigkeit der kritischen Differenzierung verschiedener Verwicklungen. Im Folgenden werde ich so anhand des Mitschnitts von Halle verschiedene Ebenen der Verwicklung aufzeigen: Ich werde zeigen, inwiefern die Sichtbarmachung des

Livestreams auf den engen Referenzverhältnissen verlinkter Digitalität basiert. Darüber hinaus werde ich illustrieren, inwiefern die Nutzung von geteilten und visuellen Formen des Humors eine Triebkraft für den hier identifizierbaren Extremismus darstellt. Dieser Humor steht nicht nur in einem relationalen Verhältnis zu alltäglichen und populärkulturellen postdigitalen Medienumgebungen; vielmehr werde ich auch darlegen, inwiefern er sich über Formen der Übertreibung und des Zynismus kritisch von einer subjektiven Diagnose der Gentrifizierung des Internets abzugrenzen versucht. Darüber hinaus gilt es, die Selbstinszenierung des Täters für das eigene sozialmediale Milieu als einen intrinsischen Teil der durch ihn evozierten Verwicklung zu benennen. Diese hat nicht nur Auswirkungen auf den Tatverlauf, sondern auch auf die Ästhetisierung ihrer Medialisierung. Diese spezifische Adressierung beinhaltet in B.s sozialmedialem Milieu geteilte Wissensbestände, die sich über die mediale Teilhabe in ihm generieren. Dies wird in Abgrenzung dazu anhand des Strafprozesses zum Terroranschlag deutlich, in dessen Verlauf vor allem offene Fragen zur Medialisierung der Tat nicht aufgeklärt werden konnten. Im letzten Teil der Analyse werde ich schließlich zeigen, inwiefern der Stream durch die Aneignung einer spezifischen Ästhetik sowie die Überschreitung sozialer Rahmungen sowohl für technische als auch menschliche Zensurinstrumente quasi unsichtbar war.

Insofern muss festgehalten werden, dass sich Stephan B., der am 9. Oktober 2019 in Halle an der Saale den Versuch eines Massenmords an jüdischen Menschen unternahm, die sich anlässlich von Jom Kippur in der Synagoge im Paulusviertel in Halle versammelt hatten, innerhalb einer zutiefst verwickelten Assemblage postdigitaler sozialmedialer Milieus bewegte. Er medialisierte seine Tat in Form eines Livestreamings. Der heutige Kenntnisstand ist, dass Stephan B. die »Imageboards vch.moe, nanochan und Julay.World besucht habe« (Pook 2021b: 242), seine Tat auf dem Imageboard *meguca* ankündigte und den Livestream über die Videoplattform *Twitch* verbreitete. Sein Sprachduktus während des Anschlags legt außerdem nahe, dass er im Imageboard *Kohlchan* medial teilhatte (Roth 2021: 591). Darüber hinaus wurde eine Person ausfindig und für die Verbreitung des Tatvideos auf dem Imageboard *4chan* verantwortlich gemacht (Stanjek 2021b: 290; Wigard 2021b: 493). Festhalten lässt sich also, dass B. sich zwischen unterschiedlichen plattformspezifischen sozialmedialen Milieus bewegte, die unterschiedliche Formen der Anonymität garantierten, um sich über rechtsextremes Gedankengut auszutauschen.

Nachdem er am 9. Oktober 2019 mehrmals unter Einsatz von Sprengsätzen und Waffengewalt erfolglos versuchte, in die Synagoge in Halle einzudringen, warf B. auch Sprengsätze und Molotowcocktails über die Mauer vor der Synagoge; »dabei habe er in der Absicht gehandelt, Personen, die sich auf der Freifläche des Hofes der Synagoge aufhielten, tödlich zu treffen wie auch Flüchtende erschießen zu können« (Stanjek 2021a: 61). Als auch dieses Vorhaben scheiterte, erschoss er auf der Straße die Passantin Jana Lange, bevor er sein Vorhaben des Eindringens in die Synagoge aufgab. Bevor er mit einem für den Anschlag angemieteten PKW den Tatort verließ, versuchte B., das Feuer auf die Passant:innen Mandy R. und Stanislaw G. zu eröffnen, was wegen Ladehemmungen seiner Schusswaffe aus seiner Perspektive fehlschlug (Stanjek 2021a: 62). Nachdem er mit dem PKW dann den ersten Tatort verließ, hielt er am knapp einen Kilometer entfernten »Kiezdöner« an, eröffnete auf der Straße das Feuer auf weitere Passant:innen und zündete einen mit Nägeln gefüllten Sprengsatz in Richtung des Re-

staurants, der die Passantin Margit W. verletzte. B. drang daraufhin in das Restaurant ein und eröffnete das Feuer auf alle dort Anwesenden. Mehrmalige Ladehemmungen seiner Waffen ermöglichten die Flucht für die Gäste Conrad R. und Bernd H., bevor B. im Restaurant den Gast Kevin Schwarze erschoss (Stanjek 2021a: 63). Er verließ das Restaurant daraufhin und eröffnete das Feuer auf weitere Passant:innen, die er verfehlte. Nach einem Schusswechsel mit der Polizei auf der Straße vor dem Restaurant floh B. erneut mit dem PKW. Auf der Flucht versuchte B. den Passanten Aftax Ibrahim anzufahren, der kurz zuvor aus einer Straßenbahn gestiegen war. Ibrahim konnte der Kollision mit dem Auto durch einen Sprung entgehen, »[e]r wird noch vom Seitenspiegel erfasst, durch den Sturz zieht er sich Verletzungen am Bein zu« (Friedman 2022: 52). Auf der Flucht beschloss Stephan B., sein Auto zurückzulassen und schoss auf ein Paar, das sich zunächst weigerte, ihm die Schlüssel ihres PKWs zu überlassen, mit dem B. weiter flüchten wollte. Er begab sich daraufhin zu einer Kfz-Werkstatt, in der er unter Waffengewalt ein Taxi erbeutete und damit weiter flüchtete. Nach einem Zusammenstoß mit einem LKW nahm die Polizei B. fest (Stanjek 2021a: 64f.).

Stephan B. zeichnete den Anschlagversuch und die von ihm verübten Tötungen und Gewalttaten mit einer Kamera auf, die an seinem Körper befestigt war. Knapp 36 Minuten lang übertrug er seine Tat so live über die Videoplattform *Twitch*. Die Aufnahme erstreckt sich dabei von einem kurzen Monolog, den B. auf einem Parkplatz unweit der Synagoge in die Kamera spricht, bevor er zu dieser fährt, bis ungefähr kurz nachdem er versucht, Aftax Ibrahim anzufahren und die Kamera anschließend aus dem Autofenster wirft. Nicht zuletzt aufgrund der wechselnden, die Tätersubjektivität stützenden Kameraperspektiven und des ausschnittshaften Charakters des Videos unterscheiden sich die mediale (Selbst-)Darstellung des Anschlags und der rekonstruierte Tathergang also enorm. Zur Wiedergabe der Ereignisse ist demnach zwischen der Rekonstruktion, die sich später durch im Prozess zum Anschlag versammelte Dokumente und Zeug:innen- sowie Expert:innenaussagen speist, und der Ebene des Videos zu unterscheiden. Dessen Live-Übertragung und anschließende Distribution innerhalb sozialmedialer Milieus, deren Mitglieder mit seinen ideologischen Überzeugungen sympathisierten, hatte Stephan B. vorher geplant und beabsichtigt. Während ich im Folgenden noch auf das Video eingehen werde, habe ich mich in der Beschreibung des Tathergangs bewusst auf die Mitschrift der Anklageschrift vom 21. Juli 2020 bezogen.

Es darf jedoch nicht verkannt werden, dass auch die juristische Aufarbeitung der Tat lückenbehaftet ist und sich damit ihrerseits als Analyseobjekt über den Begriff der Verwicklung anbietet. So wurde B. zum Beispiel für »das Anfahren von Aftax Ibrahim wegen fahrlässiger Körperverletzung angeklagt und verurteilt. Generalbundesanwalt und Gericht glaubten nicht, dass er Aftax Ibrahim überfahren wollte. [...] Ein versuchter Mord sei es deshalb nicht, sondern eben ein Unfall, ein Versehen« (Friedman 2022: 52). Daran lässt sich aufzeigen, dass

er [JW: Aftax Ibrahim] in den Ermittlungen [...] als Geschädigter eines Verkehrsunfalls geführt [wird]. Im Prozess bleibt sein Fall überwiegend eine Randnotiz [...]. Dass für ihn der Angriff eine konsequente Fortführung der ständigen rassistischen Vorfälle und Beleidigungen darstellt, die für ihn zum Alltag gehören, dass er sich sicher ist, dass ihn, wenn es so weiter geht, irgendeiner dieser Rassisten umbringen wird, dass es für ihn

eben kein ›Verkehrsunfall‹ und nicht ›vorbei‹ ist – all das kann man im Urteil nicht lesen. (Friedman 2022: 55)

Die juristische Einstufung der Gewalt, die Aftax Ibrahim am 9. Oktober erlitt, bemisst sich erstens an der Frage der Absicht und zweitens am bedingten Vorsatz (Friedman 2022: 53). Solche Leitunterscheidungen im Zuge der Entscheidungsfindung zu reflektieren, deutet bereits eine wichtige Ebene der Verwicklung an, die es im späteren Verlauf weiter zu betrachten gilt: Vor allem in den Mitschriften des Prozesses zeigen sich eklatante Wissensunterschiede in Bezug auf die hybriden postdigitalen Verwicklungen, in denen sich die Tat situiert. So hat Mueller bereits 2017 darauf hingewiesen, dass der juristische und behördliche Umgang mit Digitalität nicht per se herausfordernd sei, weil digitale Vernetzung zahllose neue Probleme hervorrufe, sondern vielmehr aufgrund der Diskrepanz des globalen Ausmaßes dieser Vernetzung gegenüber den politischen und juristischen Institutionen, die auf sie reagieren müssten (Mueller 2017: 11). Im Prozess zeigt sich beispielsweise sowohl ein offensichtlicher Wissensabstand bezüglich der Intersektionalität von Diskriminierung und menschenverachtenden Einstellungen sowie den hybriden Verwicklungen zwischen körperlicher Gewalttat und medial vermitteltem und ermöglichtem »Aufmerksamkeitsverbrechen« (Müller 2018: 87). Bevor ich darauf im Besonderen eingehen werde, widme ich mich jedoch zunächst der Aneignung der technischen Infrastrukturen, die die Medialisierung der Tat und damit ihre doppelte Intentionalität ermöglicht hat.

Zur Relationalität postdigitaler Verwicklung am Beispiel ihrer Aneignung

Der Täter von Halle hat nicht nur durch die Distributionskanäle seiner Tat und die über diese veröffentlichten Dokumente eine Nähe zur Videospieldkultur evoziert, sondern auch durch die Ästhetik des Videos. Zudem verweist die mediale Form des Live-streamings nicht zuletzt aufgrund ihrer Popularität in der Videospieldszene auf diese Subkultur populärer Unterhaltung. Karin van Es hat im Rahmen ihrer Forschung zur Liveness bemerkt, dass deren Konstruktion in verschiedenen sozialmedialen Milieus als spezifische Konstellation untersucht werden muss, denn »there are multiple constructions of the live, each of which should be valued for its specificity« (Van Es 2016: 21). Ich will im Rahmen dieser Analyse nicht nur dieser Argumentation insofern folgen, dass »liveness as a socio-technical construction« (Van Es 2016: 21) illustriert werden soll; die Konstruktion von Echtzeitlichkeit soll zudem in ihrer plattformspezifischen Verwicklung in der Streamingplattform *Twitch* kontextualisiert werden. Eine Fokussierung auf die Plattform sowie über diese evozierte soziotechnische Relationalitäten entspricht dem Ansatz der Platform Studies, die die Beobachtung des Operierens von Plattformen im weiteren Kontext von Medienökologien erlaubt. Plattformen fungieren heute als dominanter struktureller und ökonomischer Komplex des Postdigitalen (Helmond 2015: 1). So weist Jean Burgess darauf hin, dass

[...] platformization goes beyond the internet and social media – indeed, much of the media and cultural environment now operates under a ›platform paradigm‹ (Burgess

2015). As David Nieborg and Thomas Poell argue, platformization has resulted in the ›penetration of economic, governmental, and infrastructural extensions of digital platforms into the web and app ecosystems‹ (2018, 4267) and hence into other industry sectors that rely on the web, especially the creative and cultural industries. (Burgess 2021: 22)

Eine durch die Platform Studies informierte Perspektive zeigt die für das Postdigitale kennzeichnenden Verwicklungen zwischen digitalen Technologien und analogen Lebenswelten auf und erlaubt insbesondere die Beobachtung der soziotechnischen Plattformspezifika von *Twitch* als sozialmedialem Milieu, in dem der Livestream des Terroranschlags von Halle erstmalig distribuiert wurde. Nicht zuletzt aufgrund von 984 Millionen Seitenaufrufen im Februar 2024 (Statista 2024) und dem Erwerb der Plattform durch *Amazon* im Jahr 2014 (Taylor 2018: 4) zeigt sich die Situierung der Bilder des Anschlags in kapitalistischen, populären und durch Plattformen geprägten postdigitalen Strukturen. So streamte auch der Attentäter von Christchurch seinen Terroranschlag im Jahr 2019 über *Facebook* live. Die ebenfalls immer wieder mit der (Re-)Distribution von Gewaltinhalten assoziierten Plattformen und Foren *Reddit*, *Discord* und *YouTube* zählen aktuell zu den 50 meistbesuchten Seiten im Internet (Similarweb 2024). Das Imageboard *4chan*, auf dem das Anschlagsvideo von Halle unter anderem weiterverbreitet wurde, verzeichnet laut eigenen Angaben über 22 Millionen Nutzer:innen im Monat (*4chan* 2024). Auch wenn gerade die großen Technologiekonzerne, hinter denen Plattformen wie *YouTube* oder *Twitch* stehen, inzwischen mehr Ressourcen in die Regulation und Zensur von Gewaltinhalten investieren (Global Internet Forum to Counter Terrorism 2023), ermöglicht es die übergeordnete technische Umgebung des Postdigitalen solchen Bildern trotzdem, in derselben Weise wie unproblematischen popkulturellen Unterhaltungsformaten, sich plattformübergreifend im Digitalen zu bewegen. So beschreibt auch Taylor Plattformen als »spaces of continuity [...] that simultaneously hold [...] vibrant subcultural worlds that co-construct culture at micro levels« (Taylor 2018: 15).

Innerhalb dieser Strukturen hat Stephan B. am 9. Oktober 2019 über das Videoportal *Twitch* live einen Terroranschlag gestreamt. Er hat sich dabei die technischen Strukturen von *Twitch* zunutze gemacht – einer Plattform, die vor allem für das Livestreaming digitaler Spieleinhalte bekannt ist und in diesem Sinne als mediale Umgebung vornehmlich der Rezeption von Onlinespielen dient. Die Inhalte des Portals werden typischerweise echtzeitlich von Nutzer:innen generiert, die ich im Folgenden als Streamer:innen bezeichnen werde, um den Unterschied zwischen Nutzer:innen, die rezipieren und solchen, die produzieren, zu markieren. In ähnlicher Weise wie auch für *YouTube* geltend, ist dabei in der jüngeren Betrachtung auch für *Twitch* eine zunehmende Professionalisierung der Streamer:innen und ihrer Inhalte festgestellt worden, die aus der zunehmenden Popularität der Plattform und dem Ausbau ihrer Monetarisierungsstrategien resultiert (Bingham 2020). Die durch Streamer:innen produzierten Unterhaltungsformate symbolisieren dabei die für Plattformen wie *Twitch* so zentrale performative Monetarisierung von Aufmerksamkeit und situieren sich in einer vielschichtigen Zusammensetzung aus »organizations and human actors but also nonhuman entities such as software and hardware« (Colbjørnsen 2021: 1270). Das zeigt sich beispielsweise an der algorithmisch unterstützten Struktur der Sichtbarmachung von Videos auf

Twitch: Lediglich ein Bruchteil der verfügbaren Mitschnitte und Livestreams werden an prominenter Stelle auf der Hauptseite der Plattform sichtbar gemacht. Basierend auf einer algorithmisch-datenbasierten Empfehlungsstruktur macht die Hauptseite nicht nur die jeweils aktuell populärsten Kanäle sichtbar, sondern je nach den über Nutzer:innenaktivitäten gesammelten Daten werden themenspezifische Videos gezeigt, die den Interessen jener entsprechen. Die populärsten Formen des Streamings auf *Twitch* bestehen in der Übertragung von Spielverläufen in Echtzeit sowie dem Format »Just Chatting«, in dessen Kontext die Rezipient:innen über eine Chatfunktion mit den jeweiligen Streamer:innen und anderen Anwesenden interagieren können. Über Abonnements und Spenden können Rezipient:innen die Streamer:innen monetär unterstützen. Die implizite Zielsetzung von *Twitch* als sozialmedialem Milieu besteht dabei für Streamer:innen in der Generierung größtmöglicher Aufmerksamkeit, die anhand der Anzahl anwesender Nutzer:innen und deren Bereitschaft zur monetären Unterstützung messbar wird. Die Funktionsweise der Plattform befeuert also einen Wettbewerb um Aufmerksamkeit, der einerseits zu einer Diversifizierung origineller Formate auf *Twitch* geführt hat (Taylor 2018: 6), andererseits jedoch auch immer wieder zur Überschreitung der Grenzen dessen, was auf *Twitch* zeigbar sein darf.¹

Die Dynamik der verschiedenen Akteur:innen, die technisch, strukturell und performativ in die Ausgestaltung der Plattform involviert sind, stellt dabei eine eigene Form der Verwicklung dar: Da *Twitch* die Anhäufung und Erhaltung von Aufmerksamkeit forciert, situieren sich die produzierten Inhalte in einem Spannungsfeld von Innovation, Grenzüberschreitung und deren wechselseitiger Regulation. Mit anderen Worten: Die Plattform forciert, um jeden Preis originell zu sein, ohne die Grenzen dessen, was in kapitalistischen Unterhaltungsstrukturen mehrheitlich als monetarisierbar betrachtet wird, zu verletzen. Aus diesem Grund spielen die Gemeinschaftsrichtlinien von *Twitch* als erste Instanz der Selbstregulierung eine so zentrale Rolle. Die Plattform positioniert die Richtlinien als Instrument, um *Twitch* als sozialmediales Milieu sicher zu gestalten und hält in ihnen auch Disziplinarmaßnahmen im Falle der Überschreitung fest: »When we find someone has violated our Community Guidelines we take actions that can include removal of content, removal of monetization tools, a warning, and/or suspension of their account.« (Twitch 2024a) Diese kurze Zusammenfassung möglicher Maßnahmen zeigt, dass die Disziplinierungsmöglichkeiten der Plattform auf die Beschränkung der weiteren Teilnahme am sozialmedialen Milieu und der medialen Teilhabe an seinen Monetarisierungsmodellen abzielen und damit für die Zielsetzung einer einmaligen und ephemeren Distribution von Gewalt, wie Stephan B. sie intendierte, vollkommen wirkungslos sind. Das hängt mit einer zu erwähnenden Leitunterscheidung der audiovisuellen Medienformen zusammen, die *Twitch* zeigt: Die Plattform stellt sowohl Livestreams als

1 Über das Streaming von Halle hinaus zeichnet sich die Geschichte der Plattform durch wiederkehrende Grenzüberschreitungen aus. *Twitch* wurde 2007 unter dem Namen *Justin.tv* gegründet, dessen technische Infrastruktur am 19. November 2008 für die Übertragung eines Suizids eines 19-jährigen US-Amerikaners genutzt wurde (Stelter 2008). 2019 nutzten mehrere User:innen die Plattform, um Kopien des Livestreamings des Terroranschlags von Christchurch zu verbreiten und auf das Livestreaming von Halle folgte 2022 der Versuch eines weiteren Streamings eines Terroranschlags in Buffalo, das *Twitch* innerhalb weniger Minuten sperrte (Grayson 2022).

auch deren Mitschnitte zur Verfügung, was wiederum in Bezug auf die Regulation der Inhalte auf die temporale Ebene von Zensur verweist. Insofern die Bilder in sozialmedialen Milieus wie *Twitch* sichtbar gemacht werden, die sich aus Nutzer:innengenerierten Inhalten speisen, steht die Umsetzung von Richtlinien bezüglich zulässiger Inhalte insbesondere im Fall von Livestreaming vor dem

Problem einer angemessenen Skalierung ihrer Infrastrukturen und Instrumente des Zensierens. Zum einen betrifft dies, wie angedeutet, das schiere Volumen an möglicherweise der Zensur bedürftiger Bildinformationen. Zum anderen geht es bei der Skalierung aber auch um deren prozesshafte Verfasstheit – genauer: um die Echtzeitlichkeit ihrer durch komplex vernetzte digitale Infrastrukturen – angefangen bei Rechenzentren und global verteilten Kabelnetzwerken – ermöglichten, instantanen Distribuirbarkeit, wie man insbesondere mit Blick auf die ›Liveness‹ streamförmig ausströmender Plattformbildkommunikate erkennen kann. (Rothöhler 2020: 25)

Diese Feststellung macht eine Unterscheidung des zugrundeliegenden Zensurverständnisses in »Vorzensur und Nachzensur« (Rothöhler 2020: 26) notwendig, also der Unterscheidung von »technisch automatisierte Blockade[n]« (ebd.), die das Hochladen bestimmter Inhalte schon prospektiv unterbinden, oder solchen Zensurmethoden, die Inhalte nach ihrer Veröffentlichung einschränken. Da sich die Bilder eines Livestreams erst instantan im Moment ihrer Aufnahme generieren, wäre eine echtzeitliche, die audiovisuellen Inhalte abtastende, automatisierte Blockade notwendig, die in der Lage sein müsste, vielschichtige sprachliche, formelle und ästhetische Prozesse zu erfassen und zu bewerten. Da sich dies dem Leistungsspektrum algorithmischer Bilderkennung aktuell noch entzieht, ist die Regulation von Livestreaming-Inhalten auf eine nachträgliche Zensur über so genannte professionelle, crowdbasierte oder KI-gestützte Content-Moderation angewiesen, in der missbräuchliche Inhalte nach dem Moment ihrer Sichtbarmachung gemeldet und von menschlichen Akteur:innen evaluiert und gelöscht werden. Die prekarisierenden Implikationen der Auslagerung solcher Moderationsarbeit in den Globalen Süden sind bereits richtigerweise thematisiert worden.² Zudem zeigt sich insbesondere in der Leichtigkeit der postdigitalen Sichtbarmachung von Gewaltdarstellungen die noch bestehende Durchlässigkeit von technisch automatisierten Blockaden und Content-Moderation. Und ist ein Gewalt darstellendes audiovisuelles Medienartefakt erst einmal in postdigitalen Umgebungen sichtbar gewesen, kann es zwar von einzelnen Plattformbetreiber:innen technisch wieder unsichtbar gemacht werden – so gut wie nie verschwindet es jedoch komplett oder entzieht sich einer Zugänglichkeit an einem anderen Ort.

Täter:innen wie Stephan B. machen sich damit das zentrale Axiom des Digitalen als »network of networks« (Mueller 2017: 15) zunutze; seine Natur als

vast collection of independently managed but interoperable information systems. As such, the Internet protocols (coupled with increasingly powerful information proces-

2 Beispielsweise der Dokumentarfilm *The Cleaners* (2018) beleuchtet die Arbeit von Content-Moderator:innen auf den Philippinen kritisch, die für große Technologieunternehmen Inhalte von deren sozialen Netzwerken löschen. Siehe auch Rothöhler 2020: 29; Aytes 2013; Gillespie 2018: 111–141.

sing capabilities) foster *both* universal interoperability *and* the ability to modulate and restrict the extent to which any given network opens itself up to traffic from other networks. (ebd.; Herv. i. Orig.)

Digitalität ist jeweils lokal konfiguriert, aber global vernetzt (Mueller 2017: 24). Stephan B. hat die lokalen Konfigurationen des sozialmedialen Milieus *Twitch* in diesem Sinne wie eine Eingangstür in eine postdigitale mediale Öffentlichkeit genutzt, in der er nicht löschbare Spuren hinterlassen hat. Er hatte zwei Monate vor dem Anschlag ein *Twitch*-Konto unter dem Nutzer:innennamen *spilljuice* eröffnet und vor dem Attentat lediglich einen Livestream gestartet (Erb 2020: 28). Er nahm als Streamer also nicht aktiv am sozialmedialen Milieu teil, wodurch viele der Regulationsmechanismen, die für die größeren professionalisierten Kanäle greifen, in seinem Fall keine Anwendung fanden. Will man bei *Twitch* streamen, erfordert dies die Eröffnung eines Benutzer:innenkontos, für das eine Verifizierung über eine Telefonnummer oder eine E-Mail-Adresse sowie die Angabe des eigenen Geburtsdatums erforderlich ist (*Twitch* 2024b). Da die meisten Streamer:innen mehrere Bildkanäle bedienen, die sie selbst über eine Kamera und die Interfaces ihrer Endgeräte über Bildschirmaufnahmen zeigen, ist technisch zusätzlich ein Video Encoder notwendig. Stephan B. benötigte diesen nicht, da er über einen einzigen Bildkanal die Aufnahmen seiner Helmkamera streamte.

Für das Rezipieren von Inhalten auf *Twitch* ist keine Registrierung notwendig. Die Plattform kategorisiert zwar Inhalte, die sich an bestimmte Zielgruppen richten, wie beispielsweise im Fall der Darstellung solcher Spiele, die im Handel selbst USK-Einstufungen ab 18 Jahren unterliegen. Beispielfhaft kann man hier einen der zahllosen Streams erwähnen, in dem der Ego-Shooter *Call of Duty: Warzone* gespielt wird, der aufgrund von Gewalt, der Nutzung von Schimpfwörtern und der Möglichkeit zu so genannten In-Game-Käufen, also der Option zum Erwerb digitaler Objekte im Spiel, erst ab 18 Jahren erworben werden kann. Vor dem Eintritt in einen solchen Stream warnt *Twitch* durch einen vorgeschalteten Frame, dass sich der Stream nur an bestimmte Zielgruppen richte, da er ein Spiel enthalte, das nur für Erwachsene angemessen sei. Vor dem Eintritt in den Stream muss deshalb durch einen Klick bestätigt werden, dass akzeptiert wird, dass die dargestellten Inhalte möglicherweise unangemessen sein könnten. Nach dem Klick auf einen Button wird der Eintritt in den Stream daraufhin von einer werbefinanzierten Anzeige unterbrochen. Sowohl der Prozess des Streamens als auch des Rezipierens werden damit vom sozialmedialen Milieu zunächst möglichst niedrigschwellig gestaltet und später über die Gemeinschaftsrichtlinien, menschliche und technische Moderator:innen und die Androhung der Einschränkung weiterer medialer Teilhabe bei unzulässigem Verhalten reguliert.

Diese niedrigschwellige Ermöglichung medialer Teilhabe hat der Täter von Halle als Teilstück postdigitaler Relationalitäten genutzt, um die doppelte Intentionalität seiner Gewalttat bildhaft zu transportieren. Als Stephan B. sich am 9. Oktober 2019 bereits in einem Mietwagen unweit der Synagoge im Paulusviertel in Halle an der Saale befand, veröffentlichte er auf dem Imageboard *meuca* einen Beitrag, der unter anderem zwei Verlinkungen zu einer Datensammlung enthielt, die zahllose digitale Objekte umfasste. Unter anderem:

[...] sechs PDF-Dokumente mit Tatplan und Anleitungen, ein Selfie und zwei Dutzend Fotos der Waffen und der Munition. Dazu kommt eine ganze Reihe von CAD-Konstruktionsdateien, mit denen Waffenteile per 3D-Drucker hergestellt werden können. Die ältesten dieser Dateien datieren vom März 2018, [...] [JW: B.] hatte sie sich offenbar schon lange vor dem Attentat beschafft. (Erb 2020: 2)

In dem Posting auf *meguca* beschreibt B., dass er in den letzten Jahren mithilfe eines 3D-Druckers eigene Waffen gebaut habe und dass er deren Nutzung live testen werde. Der Post endet mit dem Verweis auf einen Link zu seinem damaligen *Twitch*-Kanal. Anhand dieser Beschreibung gilt es, mehrere Sachverhalte aufzufächern.

Erstens konstruiert B. durch das Posting auf dem Imageboard *meguca* eine post-digitale Relationalität des verlinkten Internets, indem das Imageboard und die Streamingplattform unterschiedliche und voneinander getrennte Funktionen übernehmen, gleichzeitig jedoch verwickelt sind. Zusätzlich zur Verwicklung beider Plattformen lud B. die oben erwähnte Datensammlung auf einer dritten Filehoster-Website als ZIP-Datei hoch und war »dabei über das Tor-Netzwerk ins Internet gegangen, um seine Identität zu verschleiern« (Erb 2020: 2). Sicherlich diente die Nutzung verschiedener Plattformen, die jeweils relativ anonyme Möglichkeiten zur Distribution seiner Inhalte boten, für B. auch der Minimierung des für ihn bestehenden Risikos, vor der Ausübung der Tat gestoppt zu werden.

Zweitens eröffnet sich über diese, aus B.s Sicht, tatpragmatische Feststellung hinaus jedoch auch eine Lesart, in der die mediale Teilhabe in anonymisierten Imageboard-Foren in der jüngeren Extremismusforschung als Treibkraft einer schrittweisen Radikalisierung identifiziert worden ist und in deren Kontext bemerkt werden muss: Post-digitale Sphären, wie die Meadhall-Unterseite³ von *meguca*, auf der Stephan B. seine Tat ankündigte, sind mit hoher Wahrscheinlichkeit auch die medialen Umgebungen gewesen, innerhalb derer B. sich radikalisierte und in denen er durch seine Tat weitere Personen radikalisierten wollte. So ist in den letzten Jahren nicht nur in wichtiger Weise auf die »Mitnahmeeffekte, die die Alternative Rechte in digitalen Diskursökonomien erzielt« (Strick 2021: 302) hingewiesen worden, sondern auch auf die graduellen Radikalisierungsprozesse, die postdigitale sozialmediale Milieus, in denen rechtsextrêmes Gedankengut kursiert, ermöglichen und forcieren.

Luke Munn beschreibt diese Prozesse als Aufeinanderfolge so genannter Red-Pill-Momente, die in Anspielung auf eine Szene aus dem Kino-Franchise *Matrix* einen eigentlich isolierten Moment bezeichnen, in dem Protagonist Neo durch die Einnahme einer roten Pille realisiert, dass er sein Leben bis dato in einer maschinengesteuerten Simulation verbracht hat und nun in der Lage ist, die »wahre« dystopische Realität der Herrschaft der Maschinen zu sehen und zu bekämpfen. Munn argumentiert, dass post-digitale Radikalisierungsprozesse nicht einen isolierten Moment vermeintlicher Erkenntnis über die wahre Natur gesellschaftlicher Zusammenhänge implizieren, sondern »[r]ather than a single dose that does irrevocably alter[...] a belief, there are many red pills, taken

3 Der Begriff bezeichnet eine germanische Gebäudekonstruktion, in der bis in das frühe Mittelalter Machthaber:innen residiert und Gäste empfangen haben. Es diente damit als Zentrum sozialen Lebens (Pollington 2012).

over a longer period of time« (Munn 2019). Zudem betont er zwei grundlegende Dynamiken der Radikalisierung, die auch auf die Verwicklungen extremistischer und gewaltverherrlichender Botschaften mit populärkulturellen Inhalten hinweisen: »The first: normal people get radicalized. The second: radicalization looks like joining other social movements.« (Munn 2023: 19) Solche postdigitalen Radikalisierungsprozesse verlaufen offenkundig hochgradig individuell, jedoch lassen sich laut Munn drei Dimensionen identifizieren, die viele Nutzer:innen in diesem Kontext erleben und von denen ich auf eine näher eingehen möchte.

Radikalisierung gegenüber rechtsextremen Ideologien beginnt in diesem Schema mit ihrer graduellen Normalisierung über Humor (Munn 2019). Die mediale Teilhabe an Imageboards wie *mequca*, *4chan* oder *Reddit* zeigt dabei, wie der visuell unter anderem über Memes transportierte Humor nicht nur zur Verharmlosung extremer Botschaften dient. Darüber hinaus zeigt sich, wie Humor und Visualität sowohl zu Verwicklungen von Popkultur und rechtsextremen Einstellungen als auch zur Verwicklung digitaler Radikalisierung und ihren lebensweltlichen Auswirkungen führen. Florian Cramer schreibt dazu:

Imageboard memes are arguably the best example of a contemporary popular mass culture which emerged and developed entirely on the internet. Unlike earlier popular forms of visual culture such as comic strips, they are anonymous creations – and, as such, even gave birth to the now-famous Anonymous movement, as described by Klok (2010, 16–19). Other important characteristics of imageboard memes are: creation by users, disregard of intellectual property, viral dissemination among users, and potentially infinite repurposing and variation. (Cramer 2015: 12)

Munn bemerkt zur Rolle memetischen Humors in der Normalisierung von Radikalisierung nicht nur, dass Ironie »plausible deniability« garantiere, sondern dass das Teilen von Memes auch gemeinschaftsbildende Funktionen besäße (Munn, 2019). So ist memetischem Humor im Kontext des Agierens rechtsextremer Akteur:innen im Postdigitalen eine noch einmal spezifische Relevanz zuzuschreiben, denn »memes appear to be democratic in their widespread use and mutation as they survive and grow through participation, while they remain structurally autocratic in their conservation of a key idea« (Hristova 2014: 266). Bemerkenswerterweise zeigt sich in diesem Kontext sehr anschaulich die oft unüberschaubare und paradoxe Natur von Verwicklung, wenn in der Forschung zur extremen Rechten vollkommen zurecht gleichzeitig die These einer jüngeren Anhäufung rechtsterroristischer Anschläge postuliert wird, die von Einzeltätern verübt worden sind und andererseits festgestellt wird, dass sich Radikalisierungsprozesse oftmals in der medialen Teilhabe in digitalen Massen vollziehe (Tuters 2019: 40).

Kollektivierung und Radikalisierung gegenüber rechtsextremem und gewaltverherrlichendem Gedankengut vollzieht sich hier auf einer Ebene, die als »post-organizational« (Albrecht/Fielitz/Thurston 2019: 13) bezeichnet worden ist und deren Fragmente sich in einem ideologischen Kern des »differentialist racism« (Tuters 2019: 39) treffen. Die Behauptung einer Gleichzeitigkeit von Individualismus und Masse ist Teil der widersprüchlichen Natur dieser Verwicklung, die sich mitunter in kapitalistischen medialen

Umgebungen des Postdigitalen abspielt, in denen rechtsextremes Gedankengut plattformseitig und von einer Mehrheit der Nutzer:innen zwar abgelehnt und sanktioniert wird, gleichzeitig Plattformen jedoch auch von dem aufmerksamkeitsakkumulierenden Potenzial populistischer Botschaften profitieren. Damit sei erneut nicht gesagt, dass sich den dort situierten rechtsextremen sozialmedialen Milieus eine besondere oder gesteigerte Medienkompetenz in Bezug auf memetischen Humor einschreibt, jedoch muss die starke Verhaftung digitaler Memes und deren verschiedener Funktionalisierungen in Bezug auf Radikalisierung und Normalisierung bzw. Verharmlosung menschenverachtender Einstellungen benannt werden (Schwarz 2020: 172).

Stephan B. nahm, das ist allein anhand der von ihm im Zuge des Anschlags verbreiteten Dokumente sichtbar, an diesen Formen der Kommunikation medial teil. Er verdeutlichte damit noch einmal ein Verständnis medialer Teilhabe als »einem grundlegend prozessual gedachten Begriff von Medialität« (Ochsner 2023: 10), der gleichzeitig einer Steigerungslogik unterliegt: B. reproduzierte den teils menschenverachtenden Humor von Memes, die in rechtsextremen sozialmedialen Milieus kursieren, in seiner Datensammlung in Form einer zynischen Liste von »Achievements«⁴, die er im Verlauf seines Anschlags erreichen wollte. Die Liste enthält 26 selbstgestellte Ziele, wie zum Beispiel die erfolgreiche technische Umsetzung des Livestreams. Unter dem Slogan »Edgy« bezeichnete er zudem beispielsweise die selbstgestellte Herausforderung, jemanden mit einem Messer zu töten. Jede der Herausforderungen ist dabei durch einen kurzen Slogan betitelt, der als Witz intendiert ist. Er integriert zudem das Bild eines *Cat-Girls* in ein anderes Dokument im Datensatz, einer topischen weiblichen Anime-Hybridfigur aus menschlicher Frau und Katze, deren anthropomorphe Erscheinung in verschiedenen Formen von Mangas und Anime auftritt. Konfigurationen des *Cat-Girls* werden in der Forschung als besondere Projektionsfläche für die Bildung eines breiten Spektrums parasozialer Beziehungen (Galbraith 2020) positioniert. Mitunter werden sie auch zu Objekten der fetischisierung: »[...] the nekomimi [JW: cat girl] clothes fetish objects in the carb of innocence.« (Noonan 2010: 46) Auch Stephan B. partizipiert an dieser medialen Trope, indem er in eines der Dokumente im Datensatz das Bild der beliebten Figur *Yukino Yukino-shita* mit Katzenohren und einem spitzen Zahn inkludiert. Das Bild zeigt die weibliche Figur als anthropomorphes Wesen zwischen Schulmädchen und Katze in einer knappen Schuluniform in einem Pappkarton sitzend. Der Karton trägt die Aufschrift »Strategic Cat-Girl Supplies«. Neben dem Bild hat B. einen Text vermerkt: »Become a Techno-Barbarian TODAY and get a FREE* Cat-Girl«. Der Stern hinter »Free« verweist auf einen weiteren sehr viel kleineren Text darunter, der an die Bedingungen und Bestimmungen erinnert, die normalerweise im Kontext von Werbeanzeigen inkludiert werden müssen. Dort steht: »*Disclaimer: You need to kill at least one jew to qualify. Alternatives include Fox-Girls and normal Waifus. She will always be loyal, so treat her good.«⁵

4 Ich nutze hier sehr bewusst den englischen und aus der Gaming-Kultur entlehnten Begriff des »Achievements«, der sich auf die ludische Erledigung bestimmter, von der Spielmechanik gestellter Aufgaben und Herausforderungen bezieht, um auch die sprachlichen Verwicklungen zwischen dem Terroranschlag und populärkulturellen Unterhaltungsformen zu berücksichtigen.

5 Bei *Fox-Girls* handelt es sich um eine weitere Form der Anthropomorphisierung. *Waifu* bezeichnet eine nicht-anthropomorphe weibliche Anime- oder Manga-Figur: »Der Fan hat sich in diesen Cha-

Die Ästhetisierung dieser Seite als Werbeanzeige kleidet diese Form der radikalen Gewaltverherrlichung nicht nur in einen zynischen Humor, sie objektifiziert und kommodifiziert zudem die weibliche Figur auf misogynen Weise als willenlosen Preis der Gewalt. Hier zeigt sich implizit auch die Verwicklung verschiedener ideologischer Versatzstücke im Zusammenhang von Antisemitismus und Antifeminismus. So hat Rolf Pohl in Bezug auf Stephan B.s Tat und seine Selbstdarstellung darauf hingewiesen, dass »[d]as verbindende Element [...] das Ziel einer Sanierung oder gar ›Heilung‹ einer aus den Fugen geratenen, feministisch durchseuchten Geschlechterordnung durch die Wiederherstellung der männlichen Vorherrschaft, Souveränität und Integrität« (Pohl/Brinkmann 2022: 136) ist. Der Anschluss an die transmediale Kultur um Manga- und Animefiguren verwickelt diesen Teil eines von einem Terroristen veröffentlichten Datensatzes damit zutiefst mit postdigitalen Strukturen populärer Fanbewegungen und eignet sich damit Imaginationen parasozialer Beziehungen an, um diese innerhalb menschenverachtender Einstellungen zu instrumentalisieren.

Drittens gilt es, in diesem Zusammenhang eine weitere Bedeutungsebene des Postings von Stephan B. zu adressieren. Nicht nur der in seinem werbenden Slogan versprochene Eintritt in den Status eines »Techno-Barbarian« durch Gewaltanwendung, auch die Art der Verbreitung des Terroranschlags deuten eine implizite Kritik B.s an einer Gentrifizierung des Internets an, die sich rechtsextreme sozialmediale Milieus aus Open-Culture-Diskursen angeeignet haben (Tuters 2019: 39). Es handelt sich bei dem Begriff des »Techno-Barbarian« wie so oft um einen Ausdruck, dessen spezifische Bedeutung und die hier von B. intendierte Auslegung sich nur durch andauernde mediale Teilhabe vollständig verstehen lassen, weshalb ich bezüglich seiner Definition ein Posting von Nutzer:in *Illier1* aus der Forumsseite »40kLore« von *Reddit* heranziehen möchte. Die Seite dreht sich thematisch um folkloristische Hintergründe zum Tabletop-Spiel *Warhammer 40.000*. Ein/-e Nutzer:in öffnet die Diskussion dieser Seite mit der Frage, was Techno-Barbaren im narrativen und ludischen Universum von *Warhammer 40.000* seien, woraufhin *Illier1* entgegnet:

Combine Conan the Barbarian, Fremens from Dune, a nice dose of Mad Max, and then inject it with a good dose of Testosterone.

Really they could be literally anything. Fierce nomads, ruthless raiders, deranged mutants, evil sorcerers. (Reddit 2021)

Das Zitat zeigt Folgendes: In einem Unterforum, das sich einem spezifischen Spiel widmet, wird die Fassbarkeit einer Figurentrope transmedial über Referenzen zu anderen popkulturellen Inhalten generiert. Die Referenzen beinhalten zahlreiche Konnotationen: Es geht bei dem Begriff offenkundig unter anderem um die Performanz von Hypermaskulinität und um gewaltvollen Widerstand; es geht zudem in der Selbstbeschreibung als barbarisch um einen abwertenden Sammelbegriff für unzivilisierte, gewaltbereite Personen, den Stephan B. hier für sich selbst affirmativ reklamiert.

rakter verliebt und betrachtet die Beziehung als ›echt, auch wenn den Fans normalerweise klar ist, dass es sich bei der *Waifu* nicht um eine richtige Person handelt.« (Maciej 2024)

Die Gleichzeitigkeit der Reklamation und Aneignung popkultureller Inhalte und Ästhetiken sowie die Ausnutzung infrastruktureller Affordanzen sozialmedialer Milieus materialisieren sich hier nicht nur durch das Navigieren postdigitaler Sphären. Sie transportieren zudem eine kritische und destruktive Haltung gegenüber dem plattformzentrierten Kapitalismus, dessen medienkulturelle Möglichkeitsräume für progressive und pluralistische Gesellschaftsentwicklungen neben dem kapitalistischen sozioökonomischen Strukturwandel des Digitalen von rechtsextremen Akteur:innen abgelehnt werden. Zumindest auf der Ebene einer Kritik der Kommerzialisierung des Digitalen, die spätestens durch die Plattformen der Big-Tech-Unternehmen stark beschleunigt worden ist, und an der auch Vertreter:innen der Open-Culture ansetzen, zeigen sich hier Schnittstellen zwischen Argumenten Rechtsextemer und massenkompatiblen Digitaldebatten. Das bedingt auch die fließende Anschlussfähigkeit und Aneignung von transmedialer Fanfiction, die Stephan B. anhand der Figur *Yukino Yukinoshita* betreibt und um eine rechtsextreme politische Botschaft anreichert.

Anders als andere rechtsextreme Akteur:innen, die der Gentrifizierung des Digitalen durch die Schaffung eigener technischer Infrastrukturen begegnen, indem sie »new and stabilized tools« schaffen und »popular features from corporate platforms that have blocked extremist users and advertisers« (Albrecht/Fielitz/Thurston 2019: 15) nachbilden und soziotechnisch festigen, sind es im Fall von Stephan B. die digitalen Möglichkeitsräume der Interoperabilität von Plattformen und die soziotechnische Natur des Live-streamings, die dieser als für sein Vorhaben vulnerabel ausgemacht und ausgenutzt hat. Auf diese Strategie der ästhetischen und infrastrukturellen Verortung von Terror in der Motivik des Spielens ist sowohl im öffentlichen Diskurs als auch in der Forschung zu politischem Extremismus verschiedentlich reagiert worden. Eine dabei immer wieder erneuerte Zuschreibung ist die der »Gamifizierung« des Terrors, auf die ich in Bezug auf die Relationalität postdigitaler Verwicklungen noch schlaglichtartig eingehen möchte. Grundlegend beschreibt der Begriff die Übertragung von Spieldynamiken auf »non-game scenarios« (Fizek/Dippel 2020: 78); evoziert dabei also eine breite und zunächst undefinierte Masse an Verwicklungen eigentlich kategorial getrennter medialer Umgebungen. So schreiben beispielsweise Baeck und Speit über Stephan B. im Zusammenhang mit Gamifizierung:

Er verbreitet das Video über eine Plattform, auf der hauptsächlich Mitschnitte von Computerspielen zu sehen sind. Wenn er dabei seine Aktionen kommentiert, verwendet er Floskeln der Gamer. Vor allem aber formulierte [...] [B.] eine Liste an Kampferfolgen in seinen Dokumenten, die er vor der Tat online verbreitete und die einer Aufzählung gleicht, wie sie bei Computerspielen die zu erzielenden »Bonuserfolge« markiert: Es ist die »Gamification des Terrors«, bei der ein spielerisches Punktesystem zur Referenz im realen Leben pervertiert wird. (Baeck/Speit 2020: 9)

Die Gamifizierung wird im Fall von B. nicht nur innerhalb der von ihm veröffentlichten Dokumente lokalisiert (Sieber 2020: 47), die Zuschreibung generiert sich zudem auch aus der Nutzung einer Helm- sowie einer Körperkamera, die möglicherweise als identifikatorisch wahrgenommene Kameraperspektiven evozieren und schon im Diskurs um fiktionale Gewaltspiele problematisiert worden sind.

Der Begriff dient dabei auch innerhalb vieler jüngerer Forschungsbeiträge dazu, die Vorstellung von isoliert zu betrachtenden Einzelfällen rechten Terrors zu decouvrieren, indem die Gamifizierung als homogenisierende Verbindung positioniert wird, die die Gewalttat Stephan B.s in einen Zusammenhang zu anderen medialisierten Terroranschlägen der jüngeren Vergangenheit stellt (Baeck/Speit 2020: 1f.). Gamifizierung wird in diesen Kontexten verwendet, um die Provokation zu beschreiben, die aus der Aneignung einer Spieleästhetik für die Konstruktion der doppelten Intentionalität der Gewalt nutzbar gemacht wird, ist dabei jedoch auch als verkürzt kritisiert worden. So weist Hendrik Puls darauf hin, dass Gamifizierung originär als »Mittel der Verhaltenslenkung zu begreifen« (Puls 2023: 277) sei, indem ludische Elemente in andere Kontexte integriert werden, um gesteigerte Formen der Beschäftigung mit medialen Inhalten herzustellen. Im Kontext des Livestreams, den B. während seiner Tat aufnahm, ist es viel mehr so, dass »[d]ie Zuschauer*innen [...] keinen Einfluss auf das von ihnen beobachtete Geschehen nehmen [können], eine game-ähnliche Erfahrung entsteht also auch für sie nicht« (Puls 2023: 280).

Diese zu Unschärfen und Generalisierungen tendierende Nutzung des Begriffs der Gamifizierung leuchtet vor dem Hintergrund der Feststellung ein, dass der Begriff im öffentlichen Diskurs die Kritik an Videospielen insgesamt abgelöst hat (Fizek/Dippel 2020: 78). Er reiht sich in seinen diskursiven Konfigurationen damit in die Nachfolge der vor allem in den 2000er Jahren geführten ›Killerspiel‹-Debatte ein, zu der Jochen Venus bemerkt: »Seit der Kinoreformbewegung der 1910er und 1920er ist wohl keine medienkritische Debatte mit so hohen rhetorischen und politischen Einsätzen geführt worden wie die Debatte um die so genannten Killerspiele.« (2007: 68) Den Hauptdiskussionspunkt stellte die Frage dar, »ob und in welchem Ausmaß Computerspiele, in denen Tötungshandlungen simuliert werden, zur sozialen Desorientierung junger Menschen beitragen« (ebd.). Über Analogien zur Debatte um Mediensuchtgefahren haben Medienkritiker:innen Spiele, die Gewalt ludisch und ästhetisch enthalten, unter dem Kompositum Killerspiele verdinglicht und in einer für Medienumbruchsphasen typischen »hysterische[n] Erstreaktion« (Venus 2007: 80) ihre Medienwirkungspotenziale pathologisiert (Orben 2020). Venus weist jedoch darauf hin, dass

eine wirksamere Kritik der Killerspiele [...] vor allem die Banalität der Schockästhetik zu desavouieren [hätte] und die morphologischen Potenziale der digitalen Lebenssimulationen so auf den Begriff [...] bringen [müsste], dass dem öffentlichen Diskurs die begrifflichen Mittel zur Verfügung stünden, qualitative Urteile über konkrete Produkte zu kommunizieren und zur Diskussion zu stellen. (Venus 2007: 80)

Es gilt aus meiner Sicht deshalb, eine inflationäre Zuschreibung der Gamifizierung etymologisch zu differenzieren und insbesondere auch, die Nutzung von Spieleästhetiken und ihren technischen Infrastrukturen im Fall von Bildern, die absichtsvolle Tötungen darstellen, nicht in einen Kausalzusammenhang mit der medienhistorischen Killerspiel-Debatte zu stellen. Mit anderen Worten: Tatverlauf und Medialisierung des Terroranschlags von Halle stehen offenkundig in starken Verwicklungen zur Spielekultur, die vom Täter forciert worden sind. Die Ästhetik des Videos und der Sprachduktus des Täters stellen aber keine als ›beweishaft‹ zu verstehende Bestätigung medienkritischer Stimmen

der Killerspiel-Debatte dar, sondern bilden vielmehr ein bewusstes Wissen von Attentäter:innen wie Stephan B. um medienpathologische Diskurse ab. Die Bedienung dort artikulierter Medienängste durch Täter ist kalkulierter Teil der Provokation, der doppelten Intentionalität solcher Taten.

Das verweist auch auf eine mindestens doppelte Form der »Asymmetrie des Wissens«, zwischen Opfer und Täter« (Schattka 2020: 54)⁶, die Terroranschläge durch den Wissensvorsprung der Täter:innen im Besonderen auszeichne. Stephan B. hatte nicht nur in Bezug auf die von ihm geplante Tat Wissensvorsprünge gegenüber den anvisierten Patientia der Gewalt, vielmehr zeigt das insbesondere medialisierte Vorgehen auch weitreichende implizite Wissensbestände über sozialmediale Milieus des Postdigitalen und verweist damit auf die zweite Ebene der Verwicklung in Form von Ephemerität, medialer Teilhabe und Wissen, auf die ich im Folgenden eingehen will.

Ephemerität, mediale Teilhabe und Wissen

Nicht zuletzt die Tatankündigung auf *meuca* positioniert das Livestreaming inmitten der Prozessualität medialer Teilhabe. Ich konnte außerdem bereits zeigen, dass sprachliche und ästhetische Referenzen verdeutlichen, dass Stephan B. selbst an sozialmedialen Milieus teilhatte, in denen rechtsextreme Perspektiven ausgetauscht wurden. Über diese beweist er in den von ihm veröffentlichten Dokumenten Kontextwissen. Dieses Kontextwissen markiert nicht nur B.s Zugehörigkeit zu sozialmedialen Milieus wie *meuca*, die Demonstration eines solchen Wissens dient auch dazu, Zugehörigkeit zum sozialmedialen Milieu zu regulieren, da die zugrundeliegende »Sprachkultur [...] erst nach längerer Auseinandersetzung zu verstehen ist« (Schattka 2024: 66). Darüber hinaus geriert sich auch memetisches Wissen als kulturelles Kapital, das zum Erlangen privilegierter Positionen und Zugehörigkeiten in spezifischen sozialmedialen Milieus wie diesem dient (Nissenbaum/Shifman 2017: 484). Nicht zuletzt Stephan B.s wiederholtes Auslachen der Vorsitzenden während des Strafprozesses zum Terroranschlag, als sie ihn zu spezifischen Dynamiken seiner dem Terroranschlag vorangegangenen digitalen Aktivitäten befragte, zeigt diese kulturellen Auf- und Abwertungsbewegungen.

Während ich im Folgenden auf spezifische Wissensunterschiede und -vorsprünge anhand des Strafprozesses noch detaillierter eingehen werde, sollen für den Moment zwei Beobachtungen im Vordergrund stehen: Sowohl die Art der Veröffentlichung des Livestreams als auch B.s intendierte, dann aber tatsächlich anders verlaufene Performanz der Gewalt wurden durch die Ephemerität des Livestreamings medientechnisch erst ermöglicht. Die spezifische Form des Livestreams forcierte zweitens dann Formen direkter Adressierung, die nicht nur andere am Anschlag medial haben teilhaben lassen, die Medialisierung der Tat hatte überdies starken Anteil an ihrem Verlauf. Jüngst hat Chris Schattka aus mikrosoziologischer Perspektive auf die Rolle »abwesender Dritter« (Schattka 2024: 61) in Bezug auf den Verlauf der von B. ausgeübten Gewalt hingewiesen. Ich werde diese Argumentation im Folgenden durch eine Analyse der Kameraperspektiven des Livestreamings sowie B.s wechselndem Sprachduktus erweitern. Daran lässt

6 Schattka zitiert hier Sofksy 1997.

sich aufzeigen, inwieweit es B.s Intention war, den Livestream selbst als einen Prozess medialer Teilhabe vermeintlich Gleichgesinnter zu gestalten. Im Gegensatz zu den von Stephan B. im Stream intendierten Formen medialer Teilhabe verfolgte er im Laufe des Strafprozesses eine Strategie der Abgrenzung, durch die eklatante Wissensrückstände der Ermittlungsbehörden und Justiz gegenüber den postdigitalen rechtsextremen Verwicklungen offenbar wurden, wie zuletzt zu zeigen sein wird.

Zur Rolle der Kamera im Livestream

Wie auch jüngere Forschung zu rechtsextremem Terror insgesamt und dem Attentat von Halle im Besonderen hat meine bisherige Argumentation gezeigt, dass Stephan B. sich durch die Art seiner Tatankündigung als Teil spezifischer sozialmedialer Milieus inszeniert hat, die sich insbesondere auf Imageboard-Foren wie *meguca*, *4chan* und *Kohlchan* situieren. Die Feststellung führt im Umkehrschluss zur Beobachtung, dass er während des Livestreams vornehmlich auch eben diese sozialmedialen Milieus als sein Publikum adressiert und mehrfach sprachlich markiert, die doppelt intentionale Gewalt für Gleichgesinnte zu inszenieren. Es geht dabei nicht nur darum, Teil eines sozialmedialen Milieus zu sein, dass sich ständig untereinander der Verwaltung impliziter Wissensbestände widmet, vielmehr ging es Stephan B. bereits im Rahmen seiner Tatankündigung darum, Wissensbestände zu erweitern. Über den Kontextwissen erfordernden memetischen Humor und all die innerhalb der sozialmedialen Milieus gängigen sprachlichen Referenzen hinaus war es B.s Absicht, Gleichgesinnte durch den Beweis der Funktionsfähigkeit selbstgebauter Waffen zu radikalieren und anderen Anleitungen für den Bau eben dieser bereit zu stellen. In dieser Hinsicht hat Schattka darauf hingewiesen, dass B.s medialisierte Tat »nicht als einsames Gewalthandeln, sondern als soziale Interaktion unter Abwesenden« (Schattka 2020: 46) verstanden werden muss. Die mediale Form des Livestreams rekurriert auf diese Idee, indem sie auf geteilte Vorstellungen der Gleichzeitigkeit und Sozialität zurückgreift, weil die Konstruktion medialer Teilhabe an einem Livestream darauf angewiesen ist, dass diejenigen, die rezipieren, dies in dem Moment tun, in dem die Inhalte auch produziert werden. Im Falle einer Speicherung von Streams ist technisch offenkundig auch eine nachträgliche Rezeption möglich, sie ist meines Erachtens wirkungsästhetisch jedoch anders zu verstehen.

So impliziert die gleichzeitige Teilhabe am Livestream die wirkungsästhetische Evokation von Gefühlen der Verbundenheit, Möglichkeiten der medialen Teilhabe und Effekten des Dabei-Seins (Van Es 2017: 1249f.). Diese Dynamiken forciert auch Stephan B. immer wieder innerhalb absichtsvoller Momente der Performanz während des Streams. Er agiert in diesen Momenten für sein intendiertes Publikum und adressiert dieses direkt – so kann argumentiert werden, dass dessen von B. imaginierte Erwartungshaltung »für den situativen Verlauf« (Schattka 2024: 60) des Terroranschlags maßgeblich gewesen ist. Im Folgenden will ich verdeutlichen, inwiefern dies auch durch die heterogene Positionierung der Kamera während des Livestreams sowie durch den Sprachduktus Stephan B.s ersichtlich wird.

Zunächst lässt sich grundlegend festhalten, dass die Erfüllung von Stephan B.s Zielen, in die Synagoge in Halle an der Saale einzudringen und die dort anlässlich von Jom Kippur versammelten Gläubigen zu töten, damit die Funktionalität selbstgebauter Waf-

fen zu beweisen und durch einen Massenmord in der Synagoge medialisierten Terror zu verbreiten, gescheitert ist. Die tatpragmatischen Hauptgründe dafür sind sicherlich das wiederholte Fehlzünden verschiedener Waffen und B.s gescheiterter Versuch, sich Zugang zur Synagoge zu verschaffen. So ist die »Entscheidung des Täters, nach den gescheiterten Versuchen, die Synagoge zu betreten, seinen Plan aufzugeben und sich neue Opfer zu suchen« (Schattka 2020: 68) als »Wendepunkt« des Tathergangs bezeichnet worden, der mit dem eigenen Anspruch B.s gegenüber der Performanz seiner Gewalt zusammenhängt, in der das »gesteigerte Interesse der Täter an ihrer Wirkung auf das von ihnen adressierte Publikum auch den Tatverlauf selbst zu beeinflussen vermag« (Schattka 2024: 47). Trotz der gescheiterten Umsetzung von Stephan B.s Tatplan hat er am 9. Oktober Menschen getötet, körperlich verletzt und psychisch traumatisiert. Das Sprechen von einer gescheiterten Performanz der Gewalt soll dies in keiner Weise delegitimieren, vielmehr dient das Argument eines gescheiterten Tatplans dazu, eben diese Performanz dekonstruieren zu können und damit die Ebene der Medialisierung der Tat besser zu verstehen.

So zeigen sich bei genauerer Aufmerksamkeit auf die Nutzung der Kamera drei schematische Perspektiven: B. zeigt sich erstens selbst durch eine Perspektive, die ich als ›haptische Kamera‹ fassen werde. Er transportiert die Gewalthandlungen zweitens zudem über eine Perspektive einer Kamera auf einem von ihm getragenen Helm. Drittens, und diese Kameraperspektive ist in der Forschung bisher stark unterrepräsentiert, obwohl sie Beginn und Ende des Streams markiert und auch in dessen Verlauf immer wieder auftaucht, zeigt der Stream auch Bilder, die in Anlehnung an Shane Densons Forschung als diskorreliert begriffen werden können. Die Diagnose der Diskorrelation stellt Denson für heutige postkinematische Bilder auf, sie gilt jedoch in Bezug auf die hier thematisierten Bilder in ähnlicher Weise. Denson beschreibt solche Bilder als

[...] mediated in ways that subtly [...] undermine the distance of perspective, that is, the spatial or quasi-spatial distance and relation between phenomenological subjects and the objects of their perception. At the center of these transformations is a set of strangely volatile mediators: post-cinema's screens and cameras, above all, which serve not as mere ›intermediaries‹ that would relay images neutrally between relatively fixed subjects and objects but which act instead as transformative, transductive ›mediators‹ of the subject-object relation itself. In other words, digital [...] media technologies do not just produce a new type of image; they establish entirely new configurations and parameters of perception and agency, placing spectators in an unprecedented relation to images and the infrastructure of their mediation. (Denson 2020: 21)

Denson beschreibt heterogene Ausformungen solcher diskorrelierter Bilder auf einem Spektrum, auf dem sich Bilder, auch bedingt durch ihre medialen Umgebungen, menschlicher Handlungsmacht und Absicht auf verschiedene Arten entziehen. Eine Form solcher Diskorrelation zeigt auch der Livestream von Halle bereits zu Beginn. Die Kamera, das ist zunächst auch bezüglich der infrastrukturellen Ebene postdigitaler sozialmedialer Milieus festzuhalten, ist die eines Samsung S8 Smartphones, das B. an einem Helm befestigt. Das mobile Endgerät bildet dabei einen Teil einer technischen

Umgebung, in dem die Aufnahme der Kamera »unter dem Einsatz softwaretechnischer Prozesse« (Linseisen/Strohmaier 2024: 7) geschieht und durch die Funktion des Smartphones als »networked device« (Moskatova 2021: 9) nur einen Teilbereich dessen bildet, wozu das Gerät fähig ist und wozu es tatsächlich genutzt wird. Der Einsatz der Kamera dient der späteren Konstruktion einer an Ego-Shooter-Spiele angelehnten Ästhetik des Geschehens aus seiner Perspektive, die im Besonderen als Provokation gegenüber medienpathologischen Ängsten gegenüber einer möglicherweise identifikatorischen Perspektivnahme fungiert.

Vor der Einnahme dieser Kameraperspektive sind die Bilder der ersten Minuten des Streams jedoch als diskorreliert zu bezeichnen. B. sitzt in dem von ihm für den Anschlag angemieteten Wagen, der auf einem Parkplatz unweit der Synagoge steht. In den ersten vierzig Sekunden des Streams hat B. das bereits aufnehmende Smartphone in der Hand, um es an der Halterung des Helms zu befestigen. Sichtbar werden dabei für die Kamera lediglich die Innenseiten seiner Lederhandschuhe, die durch die Berührung des Handymikrofons kratzende Geräusche verursachen. Sobald das Smartphone im Helm eingefasst ist, legt B. den Helm auf die Ablage vor der Windschutzscheibe, sodass die Kamera die Lederoberfläche der Konsole und einige dort befindliche Staubpartikel aufnimmt. Nach einigen Sekunden nimmt er den Helm wieder herunter und legt ihn auf die Mittelkonsole. Nun nimmt die Kamera in einem Close-Up einige auf der Mittelkonsole befindliche Tasten und den Spalt zum Beifahrersitz auf. Aus dem Off ist das Klicken einer Maustaste hörbar. Der Helm liegt nicht vollkommen stabil auf der Mittelkonsole, sodass die Kamera sich langsam leicht neigt. Die Nahaufnahme wird dadurch immer unschärfer, das Bild zeigt daraufhin immer wieder automatisierte Versuche der Handykamera, durch Autofokus wieder scharf zu stellen. B. führt währenddessen im Off Selbstgespräche und zeigt sich dabei bereits frustriert und aufbrausend darüber, dass die technische Infrastruktur seines Streams nicht sofort funktioniert. So vergehen die ersten dreieinhalb Minuten des Streams, die doppelt diskorreliert wirken: Erstens nimmt die Kamera eine gegenüber medial einstudierten Sehgewohnheiten vollkommen ungewöhnliche Perspektive ein, zweitens evozieren sowohl die Perspektive als auch die Selbstgespräche eine Rezeptionssituation, die Unsicherheit darüber aufbaut, ob B. sich überhaupt darüber im Klaren ist, dass er bereits rezipiert wird. So erscheinen die ersten Minuten einer Inszenierung bewusster Performanz gegenläufig, da die Bilder die Wirkung einer vom Produzierenden unbeabsichtigten Öffnung zur medialen Teilhabe transportieren. Das manifestiert sich auch in B.s wechselnder Nutzung deutscher und englischer Sprache während des gesamten Tatverlaufs. Für den Beginn des Streams lässt sich schematisch argumentieren, dass B. Deutsch spricht, wenn er mit sich selbst spricht und beginnt, Englisch zu sprechen, als er sich darüber bewusst wird, dass der Stream läuft, und daraufhin die sich im Stream befindlichen Personen direkt adressiert.

Seine Nutzung des Englischen ist als wichtiger Indikator für die Internationalisierung rechtsextremen Terrors verstanden worden⁷ und sie markiert darüber hinaus ei-

7 Interessanterweise steht die Vorstellung eines durch technische Infrastrukturen global und international werdenden Rechtsextremismus in gewisser Weise im Gegensatz zu der konstitutiven Vorstellung nationaler Identität, was auch die wiederkehrenden rassistischen Referenzen Rechtsextremer auf Vorstellungen von Hierarchisierungen aufgrund anderer Identitätsmarker erklärt.

nen Wechsel der Kameraperspektive, die mit Robert Dörre nun als »haptische Kamera« (Dörre 2022: 91f.) bezeichnet werden kann. Dörre positioniert die haptische Kamera als »Sinnbild gegenwärtiger Digitalkultur« (Dörre 2022: 92), die sich durch die typische Pose des ausgestreckten Arms charakterisiert, der die Kamera hält, die auf Gesicht und Oberkörper der aufnehmenden Person zielt. Dörre schreibt:

Gleich dem Fluchtpunkt eines Bildes erlangt die in der Hand des ausgestreckten Arms befindliche Kamera eine gewisse visuelle Sogwirkung, wenngleich sie nicht abgebildet ist, sondern vielmehr erst aus dem Bild heraus extrapoliert werden muss. Sie wird dabei zum inversen Fluchtpunkt, erscheint [...] als dessen Kontrapunkt und ruft den Apparat sowie dessen Materialität ins Bewusstsein der Rezipient_innen. (Dörre 2022: 92)

Hier zeigen sich auffällige Interferenzen und Widersprüche: Die Aufnahme des Selbst durch die haptische Kamera transportiert einen kurzen Monolog B.s, der ideologische Versatzstücke der extremen Rechten und Verschwörungstheorien enthält. Das direkte Sprechen in die Kamera und der gewählte Bildausschnitt erinnern dabei stark an die Form individualisierter Selbstdarstellung, die für gegenwärtig als gentrifiziert wahrgenommene sozialmediale Milieus typisch ist, die von großen Teilen Rechtsextremer abgelehnt werden (Tuters 2019: 40). Diesen Widerspruch verkörpert B., der sein Gesicht hier qua der Performanz eines souveränen Idealbilds des Techno-Barbarismus in die Kamera hält, sich jedoch selbst als »Anon«⁸ vorstellt, um seine Zugehörigkeit zu einer anonymen rechtsextremen und postdigitalen Kollektivität zu markieren. Gleichzeitig authentifiziert die haptische Kamera: Der sie haltende Arm fungiert als direkte und verkörperte Verbindungslinie zwischen Kamera, Dargestelltem und der soziotechnisch hervorgebrachten Unmittelbarkeit medialer Teilhabe im Livestream und erhält damit ihre Bedeutung aus dem raumzeitlichen Kontext, aus dem heraus sie aufnimmt (Straub 2021b: 123).

Nach einem kurzen Monolog setzt B. die Helmkamera auf und markiert damit die Einnahme einer Kameraperspektive, die provokativ Reminiszenzen an die Ästhetik von gewaltvollen Spielen evozieren soll (Andrews 2024) und die den Ablauf der Geschehnisse insgesamt dynamisiert, da B. sich nun mit dem PKW zur Synagoge bewegt und mehrmals versucht, durch eine Holztür in den Innenhof des Geländes einzudringen. Im Verlauf des Versuchs, auf das Gelände der Synagoge vorzudringen, erschießt Stephan B. die Passantin Jana Lange. Sie hatte beabsichtigt, den Bürgersteig vor der Synagoge zu passieren, als B. einen Sprengsatz über die Mauer wirft. Jana Lange hatte die Situation vermutlich noch nicht eingeordnet, als sie B. fragte, ob das sein müsse, wenn sie dort langginge, woraufhin er ihr mehrmals in den Rücken schießt, als sie im Begriff ist wegzulaufen, nachdem er auf sie zielt. In diesem Zuge zerschießt B. versehentlich auch einen der Reifen seines Mietwagens. Der Mord an Jana Lange zeigt eine Dynamik der Interaktion, die sich im Tatverlauf mehrmals wiederholt und die erneut auf Sofskys Perspektivierung von einer Terroranschlägen inhärenten Wissensasymmetrie verweist. B.s

Erweiternd sei hier auch nochmal auf die Disparität gegenwärtiger Heimatdiskurse verwiesen (Ahrens 2020).

8 Mit doppelten Anführungszeichen ohne Belegstellen werde ich im Folgenden B.s eigene Äußerungen aus dem Video markieren.

Wissensvorsprung in Bezug auf seinen Tatplan führt so auch zu einer wiederholten Verwicklung von Gewalt und Alltäglichkeit, in denen Personen, die am 9. Oktober 2019 in Halle ihrem Alltag nachgingen, im Video sichtbar zunächst keinen Referenzrahmen für B.s Agieren zu haben scheinen und die von ihm ausgehende Gefahr augenblicklich nicht zu erkennen scheinen. So beschreibt beispielsweise der später Betroffene Bernd H. in seiner Zeug:innenaussage, er habe »[a]uch als er den Attentäter gesehen habe, [...] nur gedacht, dass da jemand Halloween vorgezogen habe« (Wigard 2021c: 352).

Nach einigen weiteren Versuchen des Eindringens in die Synagoge gibt B. sein Vorhaben schließlich auf und verlässt den ersten Tatort – eine Handlungsentscheidung, die als direkte Konsequenz der Medialisierung seiner Tat interpretiert worden ist:

Der Moment, in dem Stephan B. seinen ursprünglichen Plan aufgibt und sich von der Synagoge entfernt, markiert offenkundig eine Zäsur im Geschehen oder, um es mit Andrew Abbott zu sagen, einen Wendepunkt, der das Geschehen in eine neue Richtung lenkt. Spätestens jetzt ist ihm klar, dass er nicht nur mit seinem konkreten Vorhaben gescheitert ist, sondern auch mit seinem Versuch, sich mit seiner Tat die Anerkennung und einen Platz im kollektiven Gedächtnis der von ihm imaginierten *peer group* zu sichern. [...] Er kann die von ihm selbst geschaffene Situation permanenter Beobachtung und Evaluierung durch das per Livestream zugeschaltete Publikum nicht ohne Gesichtverlust verlassen. Das Wissen darum, dass er die Verbreitung der selbst produzierten Bilder auch nach der Erfahrung des Scheiterns nicht mehr löschen und ungeschehen machen, sondern nur noch abbrechen oder fortsetzen kann, setzt nun, so möchte ich behaupten, eine neue Dynamik der Gewalt in Gang. (Schattka 2020: 57; Herv. i. Orig.)

So kann nicht nur die Ermordung Jana Langes als Reaktion auf einen in B.s Selbstbild drohenden Gesichtverlust eingeordnet werden, auch die von ihm selbst forcierte Beobachtungssituation gegenüber der Gewaltperformanz durch die abwesenden Dritten im Livestream forciert weitere Taten, da er sich durch die Medialisierung der Tat in eine echtzeitliche Verwicklung mit deren vermeintlicher Erwartungshaltung begeben hat. Hier zeigt sich auch die Ebene von Liveness, die als Spannung verstanden werden kann: Dessen soziotechnische Konstruktion hängt von zahlreichen heterogenen Akteur:innen ab, zu denen auch die Rezipierenden gehören (Van Es 2016: 21); deren imaginierte oder auch artikulierte Erwartungshaltungen können somit den Verlauf der jeweils medialisierten Ereignisse durch mediale Teilhabe beeinflussen.

Diese Ebene der Erwartungshaltung spiegelt Stephan B. selbst auch wiederholt durch Selbstgespräche auf Deutsch wider, in denen er sich selbst degradiert und Schimpfwörter ruft. Die Verortung von B.s Äußerungen als Selbstgespräch hat dabei eine spezifische Relevanz. Sprachwechsel zwischen Englisch und Deutsch und Veränderungen in Intonation und Lautstärke legen die Zuschreibung nahe, dass B. zwischen der Adressierung der im Stream anwesenden Mitglieder des sozialmedialen Milieus und Formen der Selbstadressierung immer wieder wechselt, er selbst lehnt diese Kategorisierungen jedoch ab. Er sagte so während des Strafprozesses aus, sich nicht zwangsläufig an Gleichgesinnte gerichtet zu haben, sondern »er kommentiere eben das, was er tue, er richte sich an jeden, der das Video sehe, das müssten keine

Gleichgesinnten sein« (Wigard 2021a: 113). Darüber hinaus leugnete er während des Prozesses zudem, Selbstgespräche geführt zu haben:

Anschließend weist Rechtsanwalt Siebenhüner darauf hin, dass im Tatvideo zu sehen ist, wie er mit sich selbst spricht und fragt, ob er bereits vor der Tat Selbstgespräche geführt habe. Der Angeklagte verneint, auch während der Tat habe er keine Selbstgespräche geführt, er sei immerhin gefilmt worden und habe sich dementsprechend an die Zuschauer gerichtet. (Pook 2021a: 121)

Beide Aussagen B.s lassen Zweifel zu. So hat Rolf Pohl darauf hingewiesen, dass B.

im Grunde das gleiche [will], was auch Breivik in seinem Prozess 2012 zum Ausdruck gebracht hat: um keinen Preis irgendwie in die Nähe von Geisteskrankheit gerückt zu werden. Seine Tat sollte als befreiender und energischer Notwehrakt eines ›politischen Aktivisten‹ anerkannt werden und um diesen Eindruck zu erzeugen, muss er unbedingt für rational und damit für zurechnungsfähig erklärt werden. (Pohl/Brinkmann 2022: 140)

Auch Stephan B.s Behauptung, kein bestimmtes Publikum adressiert zu haben, ist bezweifelt worden. So hat die Sachverständige Karolin Schwarz im Prozess ausgesagt, dass die Aussage B.s, »100 % Fail haben wir selten hier«, als er mehrmals erfolglos versucht, in die Synagoge einzudringen, darauf hindeute, dass er auf dem Imageboard *Kohlchan* aktiv gewesen sei, auf dem das Video der Tat im Nachhinein auch verbreitet worden sei. Die Rede von »100 % Fail« »würden die User im Thread ihrem Board *Kohlchan* zuordnen. Dieser Satz würde dort schließlich genutzt werden, weshalb vermutet werden würde, dass er ›einer von ihnen‹ sei« (Roth 2021: 591). Nicht zuletzt aufgrund seiner wiederholten Nutzung von Begriffen, deren instantanes Verständnis Kontextwissen erfordert, das sich nur durch fortlaufende mediale Teilhabe an bestimmten sozialmedialen Milieus erwerben lässt, lässt sich durchaus eine Adressierung Gleichgesinnter unterstellen. Dies zeigt sich auch, als er den ersten Tatort vor der Synagoge schließlich im Mietwagen verlässt, wieder ins Englische wechselt und die abwesenden Dritten im Livestream direkt adressiert: »Good. Sorry, guys. I'm a fucking neet, I can't shit. I kill some, or I try to kill some mutts and then I die. Like the loser I am. Fuck.« Hier transportiert B. nicht nur seine Gefühle in Bezug auf den Tatverlauf, er nutzt auch für das sozialmediale Milieu spezifische Begriffe wie »neet« oder »mutt«, die hierarchisierende und rassistische Kategorisierungen für spezifische Personengruppen darstellen.

Diese Dynamik aus Eigen- und imaginiertes Fremderwartung führt zu einem zunehmenden Kontrollverlust über den Tatverlauf, der auch durch die Dynamik der drei zuvor etablierten Kameraperspektiven verdeutlicht wird. Ich verstehe sowohl die haptische Kamera als auch die Helmkamera als Teil von B.s absichtsvoller Inszenierung der doppelten Intentionalität, und die diskorrelierte Perspektive als notwendigen, jedoch nicht intendierten Teil der technischen Infrastruktur – dementsprechend kann auch argumentiert werden, dass es ursprünglich B.s Absicht war, den Anteil der ersten beiden Kameraperspektiven im Dienste der Inszenierung des eigenen Idealbilds als Technobarbar zu maximieren und in diesem Zuge das Tatgeschehen und seine Präsentation

kontinuierlich zu kontrollieren. Tatsächlich führt der ihm entgleitende Tatverlauf jedoch auch zu einer Verschiebung in seiner Inszenierung: Nicht nur gewinnt die diskorrelierte Kameraperspektive mehr Raum, auch die Kameraperspektive der Helmkamera entzieht sich im Tatverlauf immer stärker Stephan B.s Kontrolle und fungiert in ihrem technischen Eigensinn: Sie nimmt auf, egal was passiert.

So kehrt B. nach dem ersten Eindringen in den »Kiezdöner« zu seinem Mietwagen auf der Straße zurück und legt seinen Helm auf den Fahrer:innensitz. Die Kamera des Smartphones nimmt das Geschehen vom Sitz aus nun kopfüber auf und zeigt vorbeifahrende PKWs auf dem dahinterliegenden Straßenausschnitt. Es ist hörbar, wie B. die hintere Tür auf der Fahrer:innenseite des Autos öffnet und etwas herausholt. Als er sie fest zuschlägt, wackelt die Kamera kurz. Er tritt vor die Fahrer:innentür, sichtbar werden seine Knie, als er sich einen weiteren Gürtel umschnallt. Das Geschehen wird dynamisiert, als er den Helm wieder aufnimmt und aufsetzt, um sich auf den Fahrer:innensitz zu begeben. Auch hier dominiert eine verbale Mischung aus Selbstdegradierung in Form von deutschsprachigem Selbstgespräch und englischsprachiger Inkludierung seines intendierten Publikums, als B. sagt: »You may laugh, you can, because I'm fucking atrocious.« Nachdem er seinen Anschlag auf den »Kiezdöner« daraufhin fortsetzt und im Restaurant den Gast Kevin Schwarze tötet, liefert er sich auf der Straße einen Schusswechsel mit der nun eintreffenden Polizei, in der sich die eben anhand des abgesetzten Helms beschriebene Dynamik noch einmal zuspitzt, als B. von einem Schuss der Polizist:innen getroffen wird und kurz ohnmächtig wird. Die Kamera hält fest, wie B. neben der offenen Fahrer:innentür plötzlich in das Auto stürzt, festgehalten durch ein desorientierendes Wackeln der Bilder, das wieder in einer starren Nahaufnahme mündet, die einen Teil von B.s Kleidung und eine nicht weiter identifizierbare Oberfläche des PKWs zeigt. Wieder versucht die Kamera mehrmals, durch Autofokus scharf zu stellen. Die Einstellung hält ungefähr 15 Sekunden an, bis sich das Geschehen in einer desorientieren Weise erneut dynamisiert. Die Kamera wackelt stark; durch das Zusammenspiel aus Geräuschen und der nun entstehenden Kameraperspektive, die das Innere des Wagens von der Mittelkonsole heraus hin zum Beifahrer:innenfenster festhält, lässt sich rekonstruieren, dass B. wieder zu Bewusstsein gekommen ist und den Helm abgesetzt hat. Die Zündung des Wagens und der Motor sind zu hören, die Sicht aus dem Beifahrer:innenfenster offenbart, dass sich der Wagen in Bewegung setzt.

Dies markiert den Moment, in dem sich die Perspektive der Helmkamera B.s Intentionalität vollkommen entzieht. Er leitet nun die Flucht im Auto ein, die die Kamera durch Bilder aus dem Beifahrer:innenfenster und der Windschutzscheibe transportiert. Sichtbar werden die Häuserfronten der Altbauten in Halle, der Scheibenwischer läuft, obwohl es nicht regnet und hörbar wird ein Warnsignal des Wagens, das vermutlich den platten Hinterreifen anzeigen soll. Nach einigen Minuten bewegt B. die Kamera, erneut ist nur ein dunkles Stück Stoff in Nahaufnahme sichtbar. Anders als während der vorangegangenen 20 Minuten führt B. seit seiner Ohnmacht keine Selbstgespräche mehr. Sein Versuch, Aftax Ibrahim anzufahren, wird dementsprechend im Video auch nur durch zeitliches Kontextwissen des Anschlagsverlaufs, ein kurzes Ruckeln der Kamera vor dem dunklen Stoff sowie ein dumpfes Geräusch rekonstruierbar. Kurz darauf kippt die Kamera erneut um und zeigt nun in unscharfen Bildern ein weiteres dunkles Gewebe. B. unternimmt einen kurzen Versuch der Adressierung, als er mit einem »Sorry guys« an-

setzt, daraufhin aber wieder verstummt. Die Kamera schwenkt nun wild hin und her, es ist jedoch nicht erkennbar, ob dies durch B.s Fahrweise oder einen Versuch, die Kamera während der Fahrt anders zu positionieren, bedingt ist. Immer wieder wird das Bild komplett schwarz oder zeigt Nahaufnahmen von Gegenständen im Inneren des Wagens. B. flüstert nun »Fuck, man« und legt die Kamera auf die Ablage vor der Windschutzscheibe. Sie filmt nach oben, der Himmel und die Scheibenwischer werden sichtbar. Er brüllt nun »Alle Waffen haben versagt, man!« Minutenlang wechseln so, auch durch B.s Fahrweise ausgelöst, die diskorrelierten Kameraperspektiven auf seiner Flucht. Im Laufe der Zeit schaltet B. auch das Autoradio ein, das nun neben der Musik, die während des gesamten Tatverlaufs im Auto über einen Lautsprecher gespielt wird (Wigard 2021a: 92), das auditive Geschehen begleitet.

Kurz vor dem Ende des Streams verändert B. dann die Kameraperspektive ein letztes Mal absichtsvoll. Er setzt erneut mit der englischsprachigen Adressierung »Guys, I'm trying...«, an und versucht erfolglos die Kamera zu bewegen, sodass sie nun die Umgebung des Schaltknaufs des Wagens aufnimmt. Er versucht mehrmals, sich noch einmal selbst zu filmen, legt den Helm dann jedoch wieder auf den Beifahrer:innensitz und sagt nun in einer Mischung aus beiden Sprachen »so guys, das wars. Erst nochmal action. I'm a complete loser. I will discard. I will discard the smartphone«, bevor er das Handy aus dem Fenster wirft. Die Kamera zeigt nun noch über eine Dauer von sieben Minuten eine Perspektive vom Straßenboden: Zunächst liegt sie offenbar auf dem Boden und bildet dabei ein schwarzes, körniges Bild ab. Zu hören sind in nächster Nähe vorbeifahrende Autos und Passant:innen, die miteinander sprechen. Durch in aller nächster Nähe vorbeifahrende Wagen bewegt sich die Kamera immer wieder leicht, die dadurch sekundenweise weiß aufblendet, bis sie durch einen vorbeifahrenden PKW auf die Rückseite gedreht wird und für die letzte Minute immer wieder einen blauen Himmel zeigt, der für kurze Augenblicke von den Unterböden der darüber auf der Straße fahrenden Autos verdeckt wird.

Beginn und Ende des Streams entziehen sich damit nicht nur der Täterintentionalität, sondern jeglicher menschlichen Absicht. Sie sind in einer soziotechnischen medialen Umgebung positioniert, die in bestimmten Konstellationen gar nicht mehr auf menschliche Einwirkung angewiesen ist, um sich selbst zu produzieren und zu distribuieren. So konnte nicht nur der Livestream über seinen Verlauf von 35 Minuten und 53 Sekunden ungehindert laufen, *Twitch* hat zudem in einer Reihe von Stellungnahmen auf *Twitter* (heute *X*) am 9. Oktober 2019 unter anderem geteilt, dass ein von der Plattform automatisch aus dem Stream generierter Mitschnitt daraufhin noch bis ungefähr 17:50 Uhr online war, bevor er durch Content-Moderation als problematisch eingestuft und entfernt wurde (Twitch 2019). Gleichzeitig konnte ich über B.s Sprachduktus und die Dynamik der im Livestream transportierten Kameraperspektiven zeigen, dass die von B. forcierten Formen der medialen Teilhabe den Tatverlauf maßgeblich beeinflusst haben. Sowohl die mediale Ästhetisierung des Terroranschlags als auch B.s Sprache verweisen dabei auf einen dem adressierten sozialmedialen Milieu inhärenten Wissensbestand, auf den kollektiv zurückgegriffen wird und der darüber hinaus auch geschützt wird, um Außenstehende abzugrenzen.

Dies zeigt sich sowohl an B.s Verhalten während des Strafprozesses zur Tat, der von Juli bis Dezember 2020 andauerte, als auch an Vorgehen und Ermittlungs(mis-)erfolgen

der Behörden in Bezug auf die spezifisch medialisierte Ebene der Tat und deren postdigitaler Verwicklungen. Aus dem Umgang zwischen der prozessvorsitzenden Richterin Ursula Mertens, der Anwaltschaft und B. sowie den Befragungen von Mitarbeiter:innen des Bundeskriminalamts während des Prozesses lassen sich eklatante Wissensvorsprünge B.s in Bezug auf die medialen Umgebungen ableiten, in denen B. den Anschlag per Live-stream distribuierte. In den im Prozess sichtbaren Versuchen des Verstehens durch die Behörden ist zudem erkennbar, dass B. die während der Tatvorbereitung und -durchführung etablierten Formen memetischen Humors nun nutzbar macht, um sich gegenüber den Behörden hierarchisch abzugrenzen. Stephan B. macht sich hier die alltagsevidente Ebene der Hierarchie zwischen Verstehen und Nicht-Verstehen von spezifischem Humor zunutze, indem er sich entweder weigert, das dem Humor zugrundeliegende Kontextwissen preiszugeben oder sich über Versuche der Anwesenden amüsiert, menschenverachtende Witze ohne den Gebrauch menschenverachtenden Vokabulars zu erklären, wie ich im Folgenden zeigen werde.

Wissen und Humor im Strafprozess zum Terroranschlag

Der von Wolfgang Sofsky attestierte Wissensvorsprung von Täter:innen in der Durchführung von Terroranschlägen, der auf dem Element der Überraschung und Unvorbereitetheit gegenüber der Gewalt basiert, schreibt sich in der Aufgabe ihrer ermittelrischen und juristischen Aufarbeitung fort. Dementsprechend bestand eine der Kernaufgaben im Strafprozess um B.s Anschlag vom 9. Oktober in der Entwirrung der zahllosen Verwicklungen, in denen die Tat stand. B. wurde im Kontext dieses Strafprozesses am 21. Dezember 2020

wegen zweifachen Mords, einer davon Tateinheitlich mit vierfachem versuchten Mord, versuchten Mords in 51 Tateinheitlich zusammentreffenden Fällen, versuchten Mords in fünf Tateinheitlich zusammentreffenden Fällen, versuchten Mords in zwei Tateinheitlich zusammentreffenden Fällen, versuchten Mords in zwei Fällen, versuchten Mords in zwei weiteren Fällen, jeweils in Tateinheit mit versuchter räuberischer Erpressung mit Todesfolge und gefährlicher Körperverletzung, besonders schwerer räuberischer Erpressung, fahrlässiger Körperverletzung in Tateinheit mit vorsätzlicher Gefährdung des Straßenverkehrs und verbotenem Kraftfahrzeugrennen sowie Volksverhetzung in zwei Tateinheitlich zusammentreffenden Fällen zu einer lebenslangen Freiheitsstrafe verurteilt. In den übrigen Punkten erfolge ein Freispruch. Es werde die besondere Schwere der Schuld festgestellt und die Sicherheitsverwahrung angeordnet. (Pook/Wigard 2021: 863f.)

Was die Urteilsfindung in diesem Fall ebenso wenig wie der Prozessverlauf vollkommen zu greifen vermochte, ist die Ebene der doppelten Intentionalität, die sich in der Medialisierung der Tat manifestiert. Sie wird im Rahmen der Instrumente, die dem Rechtssystem zur Verfügung stehen, als moralischer Skandal behandelt, sie selbst jedoch ist nicht justiziabel. Terror als »Akt und seine Wirkung, den Schrecken und die Angst, die in der Bevölkerung vor allem durch die Verbreitung von dramatischen Bildern erzielt werden sollen« (Klonk 2017: 18) sowie die Bilder der Tat, für Betroffene »[...] cast, as shame,

into a future deferred« (Schneider 2009: 264), vermag der Urteilspruch weder voll zu erfassen noch gar überhaupt zu benennen, obwohl B. selbst im Prozess mehrfach aussagte, dass die Darstellung der Tat im Livestream wichtiger für ihn war, als die Tat selbst (Stanjek 2021a: 76). Der Mitschnitt des Livestreams findet als Beweismittel am zweiten Verhandlungstag seine Form im Prozess (Wigard 2021a: 90f.). Er wird dort rezipiert, um aus ihm heraus einen besseren Eindruck über den Tatverlauf und B.s Einstellungen zu gewinnen. Seine Form, mediale Umgebungen und Ästhetisierung werden nicht kritisch hinterfragt.

Dass zahllose Ebenen der postdigital medialisierten Bedeutung des Videos als intrinsische Teilaspekte der Tat im Prozessverlauf nicht verstanden worden sind, lässt sich unter anderem an Äußerungen der Prozessvorsitzenden Ursula Mertens sowie an Befragungen von Mitarbeiter:innen des Bundeskriminalamts zeigen, die insbesondere mit der Ermittlung zu so genannten elektronischen Reservaten, Stephan B.s Aktivitäten im Digitalen sowie möglichen Akteur:innen, mit denen er online in Verbindung gestanden haben könnte, betraut waren. Im Rahmen der Befragung verschiedener Ermittler:innen des Bundeskriminalamts stellt Mertens wiederholt Verständnisfragen, beispielsweise nach der Bedeutung des N-Worts (Pook 2021b: 231) und nach der Bedeutung von Anime (Pook 2021b: 235); bei einer Befragung eines Mitarbeiters des Bundeskriminalamts zu Imageboards und Memes ereignet sich zwischen ihm und der Vorsitzenden folgender Austausch:

Auf die Frage der Vorsitzenden Richterin, ob man da [JW: Imageboards] einfach rein komme, und ob diese entsprechend nichts mit dem Darknet zu tun haben würden, erklärt der Zeuge, dass es unendlich viele Imageboards geben würde. Manche befänden sich im Darknet, im Deep Web, es gebe aber auch bekannte Boards, die öffentlich seien. Bei einigen, wie bei Reddit, bewege man sich auch nicht anonym, sondern müsse ein Benutzerkonto erstellen.

Die Vorsitzende fragt nochmals, was Memes seien. Darius D. erläutert, dass es sich dabei um ein Internetphänomen handle. Zeichnungen, Videos oder Bilder mit einem humoristischen Hintergrund. Es würden etwa Situationen dargestellt, die jeder kenne. Teils hätten sie aber auch einen politischen Hintergrund. (Pook 2021b: 248)

Hier sind aus meiner Perspektive zwei Funktionen der Fragestellung zu unterscheiden: Erstens werden diese Fragen gestellt und ihre Antworten im Prozess der Beweisführung und -sicherung protokolliert, um einen gemeinsamen Wissenshorizont im Rahmen der juristischen Betrachtung der Tat zu schaffen. Zweitens, und hier liegt die Notwendigkeit zur Problematisierung, dient die Fragestellung der Wissensaneignung zur Entscheidungsfindung eines Urteils über die Tat. Hier zeigt sich nicht nur, wie Hartmut Winkler feststellt, dass »Medien [...] immer und grundsätzlich mit impliziten Wissensbeständen [arbeiten]« (2008: 262), sondern darüber hinaus auch dasjenige, was vor allem an der Schnittstelle von implizitem Wissen über Medien und Humor verloren geht, sobald man implizites Wissen zu explizieren versucht. So schreibt Christoph Ernst: »[...] implizites Wissen [tritt] nur im Horizont des Problems der Explikation [...] überhaupt als eigenständiges Phänomen in Erscheinung [...]. Um positive Merkmale des impliziten Wissens

zu bestimmen, forscht man infolgedessen nach Momenten und Gründen der Nichtexplizierbarkeit von Wissen.« (Ernst 2017: 9)

Diese kurze Interaktion im Prozessverlauf zeigt, dass ein umfängliches Verständnis der Funktions- und Gebrauchsweisen von Imageboards und Memes nicht über kurze Definitionen explizierbar wird, sondern dass sich Wissen über sie nur in Prozessen medialer Teilhabe wirklich angeeignet werden kann (Ernst 2017: 8). Deshalb, und das ist für diesen Kontext besonders zentral, ist jedem Bemühen, postdigitale Phänomene wie Imageboards oder Memes in sprachlich explizierten Versuchen der Wissensaneignung zu erklären, ein automatisches Moment des Selbstausschlusses inhärent, das nicht überwunden werden kann. Mit anderen Worten: Wenn im Rahmen dieser Seiten durch mich oder durch einen Ermittler des BKA im Rahmen des Prozesses der Versuch unternommen wird, Memes als Phänomen oder den Bedeutungshorizont bestimmter Memes in Kategorien akademischer Wissensproduktion oder kriminaltechnischer Ermittlungsarbeit konzise zu erklären, verlieren wir immer sein Kernelement: den Humor. Dadurch ereignet sich eine automatische Selbstabgrenzung als Gegenteil von (medialer) Teilhabe, weil die Prozesse der Wissensaneignung kategorisch unterschiedlich sind. Durch die inhärente Außenposition bezüglich der Prozesshaftigkeit medialer Teilhabe ist dieser Dynamik immer auch eine Hierarchie eingeschrieben: Der sprachliche Versuch der Erklärung kann nie voll das prozesshafte Wissen beschreiben, das diejenigen, die medial teilhatten, ohnehin schon haben. Für eine angemessene Urteilsfindung ergibt sich daraus zunächst die dringende Forderung nach Weiterbildungsmaßnahmen in Medienbildung in Polizeien, Gerichten, Behörden und Ämtern (Schwarz 2020: 193) und dem Ausbau routinemäßiger medialer Teilhabe als Teil des Berufsalltags.

Denn der Wissensabstand ermittelnder Behörden in Bezug auf postdigitale Verwicklungen und Digitalphänomene im Allgemeinen zeigt sich im Prozessverlauf zum Terroranschlag von Halle nicht nur wiederkehrend, er führt auch zu eklatanten Aufklärungslücken in Bezug auf die sozialmedialen Milieus, in denen B. sich bewegte. Deutlich ist im Prozess beispielsweise geworden, dass die Existenz einer Spende in Form von Bitcoin an Stephan B., für die er sich im Kontext der von ihm veröffentlichten Dokumente namentlich bei einer Person namens Mark bedankt hatte, weder be- noch widerlegt werden konnte (Pook 2021b: 247). Genauso wenig konnten weder Nutzer:innen ermittelt werden, mit denen B. Onlinespiele gespielt hatte (Pook 2021b: 252), noch Kontakte ermittelt werden, die Stephan B. auf Imageboards hatte (Wigard 2021a: 107) oder die Speichermedien auf B.s Computer komplett entschlüsselt werden (Pook 2021b: 236). Im Ergebnis sind dabei nicht nur unzählige mediale Dimensionen der Tat nach wie vor unaufgeklärt, B.s Wissensvorsprung in Bezug auf postdigitale Verwicklungen erlaubte es ihm darüber hinaus, sich im Prozessverlauf weiterhin selbst darzustellen.

Wiederholt lachte dieser während Befragungen die ihn befragenden Personen aus oder amüsierte sich über die dem Prozess inhärenten Versuche, implizites Wissen zu explizieren (Wigard 2021a: 94; Pook 2021a: 123–132; Pook 2021b: 251). Im Verlauf des Prozesses konfrontierte ihn ein Anwalt mit diesem Verhalten:

Rechtsanwalt Özata spricht ihn auf eine weitere Aussage zu seiner Vernehmung an, in der er behauptet, dass er Gefühle nur ungern zeigen würde. Wieder bestätigt der Angeklagte. ›Warum dann das ständige Grinsen?, will der Rechtsanwalt wissen [...]. ›War-

um lachen Sie bei Ihren eigenen Witzen, die hier niemand versteht?« Der Angeklagte wiederholt, dass die Witze nicht für die Anwesenden gedacht seien. (Pook 2021a: 131)

Die Aussage unterstreicht erneut die in- und exkludierenden Dynamiken von Humor, die B. im Prozessverlauf für sich instrumentalisierte. Er weigerte sich wiederholt, wichtiges Kontextwissen zu teilen und machte sich über die Anwesenden lustig. Der Versuch des Zusammenbringens dieser kategorisch unterschiedlichen Formen der Wissensaneignung im Kontext eines Strafprozesses zeigt damit sehr deutlich die spezifischen Affordanzen des Digitalen und des Analogen innerhalb postdigitaler Verwicklungen. Die Behörden verfolgen den Zweck der Aufklärung des Geschehens mit spezifischen, ihnen zur Verfügung stehenden Instrumenten, die in Bezug auf die Strafverfolgung von Verbrechen, die die Affordanzen des Digitalen ausnutzen, nur begrenzt funktionieren. So bemerkt auch Mueller: »There is a fundamental misalignment between a unified cyberspace and the far more fragmented legal and institutional mechanisms devised to govern themselves.« (2017: 12) Die spezifisch postdigitale Verwicklung der Tatbilder ergibt sich also daraus, dass sie als digitale Objekte in analoge Lebenswelten eingreifen, die institutionelle Reaktion auf diese Verwicklung jedoch keine Instrumente besitzt, um angemessen darauf zu reagieren. Die postdigitale Überschreitung von Rahmen durch die von B. produzierten Bilder bewegt sich also lediglich in eine Richtung und offenbart damit die fehlenden Instrumente der Ermittlung und des Umgangs mit Gewaltverbrechen, in denen deren Medialisierung eine konstitutive Rolle spielt.

Rahmen und ihre Überschreitung durch Bilder

In der vorangestellten begrifflichen Reflexion zu postdigitalen Verwicklungen habe ich zwei Formen postdigitaler Rahmungen eingeführt, die einerseits Orientierung stiften, andererseits phänomenal von ihrer routinemäßigen Überschreitung mitkonstituiert werden. Ich habe zudem darauf hingewiesen, inwieweit digitale Bilder durch ihre inhärente Zirkularität Rahmungen stören und überschreiten. Im Folgenden will ich anhand der beiden Ebenen der soziotechnischen Natur sozialmedialer Milieus, also dem Sozialen und dem Technischen, verdeutlichen, welche durch sie induzierten Rahmungen durch die Bildhaftigkeit des Anschlags von Halle überschritten worden sind.

Ich bin bereits in Bezug auf die Relationalität postdigitaler Verwicklung auf Teilaspekte von B.s Nutzung von *Twitch* als Einfallstor zu medialen Öffentlichkeiten eingegangen und habe dabei aufgezeigt, wie B. die Funktionsweise der Plattform und deren Mechanismen, problematische Inhalte zu regulieren, ausgenutzt hat. Dabei blieb noch nicht genügend beleuchtet, inwiefern B.s spezifische Nutzung der Plattform auch in Relation zu einem überschrittenen technischen Rahmen steht, der gleichzeitig auch eine soziale Ebene beinhaltet. Denn: B.s Aneignung der technischen Infrastruktur von *Twitch* eignet sich das der Plattform eigentlich inhärente Nutzungsspektrum der echtzeitlichen und datenbasierten Übertragung von Unterhaltungsformaten an. Er nutzte die plattformspezifische Dynamik einer niedrigschwelligen Möglichkeit zur echtzeitlichen Übertragung von Inhalten, um die doppelte Intentionalität seiner Gewalttat sichtbar zu machen. Die überschrittene Rahmung besteht dabei darin, dass B. als Streamer kein aktiver

Teil des sozialmedialen Milieus *Twitch* gewesen war, sondern die technische Konfiguration der Plattform ausnutzte und dabei Mitglieder anderer sozialmedialer Milieus wie *meuca*, *4chan* und *Kohlchan* durch die Tatankündigung auf *Twitch* zog und sich damit im Livestream ein seiner extremistischen Ideologie gegenüber sympathisierendes Publikum schaffte.

Auch wenn bemerkt werden muss, dass die plattformspezifischen Affordanzen der echtzeitlichen Übertragung von Inhalten in den letzten Jahren insgesamt zu einer anhaltenden Präsenz rechtsextremer Nutzer:innen und Streamer:innen auf *Twitch* geführt haben (O'Connor 2021), konstituiert sich die Mehrheit der auf *Twitch* produzierten Inhalte aus einer »variety of practices and subcultures within given channels« (Taylor 2018: 15), die sich um Unterhaltung auf dem thematischen Spektrum digitaler Popkultur und Gaming drehen. Eine analytische Differenzierung einzelner Kanäle auf *Twitch* anhand des Begriffs der sozialmedialen Milieus wäre sicherlich hilfreich, übersteigt jedoch den Rahmen dieses Arguments. Vielmehr will ich festhalten, dass hier sowohl eine Makro- als auch Mikroperspektivierung möglich erscheint. Betrachtet man *Twitch* als gesamte Plattform, die sich der echtzeitlichen Übertragung popkultureller Unterhaltungsformate widmet, überschritt Stephan B. so ihre Grenze durch eine Verlinkung zwischen *Twitch* und *meuca*, dessen Nutzer:innen es dadurch ermöglicht wurde, auf *Twitch* die von ihm ausagierte Gewalt zu rezipieren. So sahen die Tat drei Personen live (Twitch 2019).⁹ Da B.s Kanal während des Livestreams laut *Twitch* über die algorithmische Empfehlungsstruktur der Plattform nicht zusätzlich sichtbar gemacht wurde (Twitch 2019), legte *Twitch* im Rahmen eines öffentlichen Statements nach dem Anschlag nahe, dass alle Rezipient:innen auf den Stream über den ursprünglichen Link bei *meuca* oder seine Verbreitung über weitere Kanäle zugriffen (Twitch 2019).

Die technische Anlage seines Livestreams erlaubte es Stephan B. dabei nicht, wie für populäre Formen des Livestreams auf *Twitch* üblich, Chatkommentare zu lesen. Die Reaktionen der im Livestream Anwesenden waren ihm also während der Tat nicht präsent, retrospektiv lassen sich jedoch auf der Meadhall-Unterseite von *meuca*, auf der B. die Tat ankündigte, Kommentarreaktionen von Nutzer:innen lesen, die dem Stream zur Tatzeit beiwohnten. In der Thematisierung solcher »Rezeptionsartefakte« (Dörre 2022: 45), die Rückschlüsse auf »dominante[...] Lektürewesen« (ebd.) jeweiliger sozialmedialer Milieus zulassen, zeigt sich auch eine Besonderheit und gleichzeitige Begrenztheit eines medienökologisch informierten Untersuchens von Verwicklungen: Da seit der Tat fast fünf Jahre vergangen sind, ist die Untersuchung der medialen Umgebung der Tatumstände durch eine Nachträglichkeit geprägt, die der situativen Emergenz der sich hier ergebenden postdigitalen Verwicklungen kaum vollumfänglich gerecht werden kann. Dies lässt nicht nur die Wichtigkeit einer unmittelbaren Datensicherung durch Forschende und Ermittlungsbehörden in den Vordergrund treten, vielmehr muss damit insbesondere auch in Bezug auf Ermittlungsbehörden die Forderung eines verbesserten, flächendeckenderen und fachkundigeren Datenmanagements einhergehen. Mein Dank, und dieser soll bewusst nicht randständig in einer Fußnote positioniert werden, gilt hierbei der

9 Zunächst veröffentlichte *Twitch* über die Stellungnahme auf *Twitter*, dass fünf Personen das Video live gesehen hätten, es handelte sich dabei jedoch um zwei Dopplungen von IP-Adressen.

wichtigen Archivarbeit des Antifaschistischen Pressearchivs und Bildungszentrum Berlin e.V. für die Bereitstellung des vom Täter veröffentlichten Datensatzes sowie an Chris Schattka, der mir unter anderem Zugriff zu den Daten des *meguca*-Unterforums gewährt hat, auf dem B. seine Tat ankündigte. Ohne die Datensicherungsaktivitäten Forschender und Organisationen, die sich in Deutschland gegen Rechtsextremismus stark machen, wäre diese retrospektive Forschung so nicht möglich.

Als Rezeptionsartefakte zeigen die Kommentare auf *meguca* so eine gegenüber den Gewaltabsichten des Täters Stephan B. sympathisierende Haltung, die sich zudem auch darin äußert, dass keine der im Livestream während der Tatzeit anwesenden Personen den Stream meldete – der Aspekt einer sich selbst regulierenden Schwarmintelligenz der Nutzer:innen von *Twitch* als Teil der Strategie der Content-Moderation der Plattform schlug hier also fehl. Daran lässt sich sehr deutlich die soziotechnische Verwicklung illustrieren, deren Schwachstellen in der Medialisierung des Anschlags ausgenutzt werden: User:innengenerierte Inhalte stellen die »Leitwährung« (Rothöhler 2018: 85) von Plattformen wie *Twitch* dar, deren Moderation aus medienökonomischer Sicht den Kern solcher Plattformen bilde, wie Rothöhler schreibt (2018: 86). Die Inhalte, die User:innen im Kontext solcher Plattformen generieren und konsumieren, sind dabei einerseits die »currency which keeps users engaged as consumers and producers« (Roberts 2018), andererseits stellen sie für Plattformen wie *Twitch* auch »a great liability« (Roberts 2018) dar, die ein Spannungsfeld eröffnet, dessen Ausformungen stets dem Ziel gewidmet sind, die zeitliche Beschäftigung der Nutzer:innen mit den »werbeökonomisch rationalisiert[en]« (Rothöhler 2018: 85) Oberflächen der Plattformen auszudehnen und gleichzeitig eventuell entstehende »Haftungsrisiken zu minimieren« (Rothöhler 2018: 85). Zu diesem Zweck ziehen Plattformen wie *Twitch* Grenzen dessen ein, was zeigbar ist und festigen diese soziotechnisch. Die Forschung der letzten Jahre hat gezeigt, dass sich die Bilderkennung von Grenzüberschreitungen auf Plattformen, deren Leitwährung user:innengenerierte Inhalte darstellen, trotz der rapide fortschreitenden Entwicklung KI-gestützter Bilderkennungsverfahren vor allem auf die Kompetenzen menschlicher Akteur:innen stützt(e).¹⁰ Sie hat zudem zeigen können, dass plattformseitig eine Intransparenz über die Vorgehensweisen der dahinterstehenden Unternehmen sowie über die Gewichtung menschlicher und technischer Anteile der Moderation von Inhalten forciert wird. Darüber hinaus lässt sich festhalten, dass aus dieser Intransparenz eine tendenzielle Überbetonung der algorithmisch gestützten Formen der Content-Moderation resultiert, die letztlich dem Markenschutz der Plattformen dient (Roberts 2018). Die Strategien der Konstruktion von Undurchsichtigkeit seien dabei ein »act of depoliticization« (Roberts 2018), der versucht zu verschleiern, dass »[...] die flächendeckend beobachtbare Industrialisierung der Content-Moderation gerade kein rein algorithmisch-informationstechnischer Vorgang ist, sondern de facto auf kleinteilige Prozesse menschlicher Dateninterpretation angewiesen bleibt [...]« (Rothöhler 2018:

10 Nicht zuletzt aufgrund der seit Ende 2023 rapiden Entwicklungen im Bereich der KI-gestützten Technologien und deren plattformtechnischer Implementierung zu verschiedensten Zwecken beziehe ich mich in meinen Argumenten vor allem auf den Zeitraum um Oktober 2019, da zeitlich allgemeingültige Aussagen in Bezug auf diesen Phänomenbereich wenig Gültigkeit beanspruchen können.

88). Die Konstruktion einer solchen Undurchsichtigkeit lässt sich auch anhand eines weiteren Versuchs des Livestreamings eines Terroranschlags auf *Twitch* zeigen, der sich in Buffalo im Jahr 2022 ereignete. Anders als 2019 vermochte *Twitch* es in diesem Fall, den Livestream innerhalb von zwei Minuten abzuschalten. In einem Interview mit der *Washington Post* äußerte das Unternehmen sich dazu folgendermaßen:

Though spokespeople for Twitch were hesitant to offer exact details on its movements behind the scenes for fear of giving away secrets to those who might follow in the Buffalo shooter's footsteps, it has provided an outline. ›As a global live-streaming service, we have robust mechanisms established for detecting, escalating and removing high-harm content on a 24/7 basis,‹ Twitch VP of trust and safety Angela Hession told The Washington Post in a statement after the shooting. ›We combine proactive detection and a robust user reporting system with urgent escalation flows led by skilled human specialists to address incidents swiftly and accurately.‹

In an interview conducted a week before the shooting, Hession and Twitch global VP of safety ops Rob Lewington provided additional insight into how the platform turned a corner after a bumpy handful of years — and where it still needs to improve. (Twitch is owned by Amazon, whose founder, Jeff Bezos, owns The Washington Post.) First and foremost, Hession and Lewington stressed that Twitch's approach to content moderation centers human beings; while modern platforms like Twitch, YouTube and Facebook use a mixture of automation and human teams to sift through millions of uploads per day, Lewington said Twitch never relies solely on automated decision-making.

›While we use technology, like any other service, to help tell us proactively what's going on in our service, we always keep a human in the loop of all our decisions,‹ said Lewington, noting that in the past two years, Twitch has quadrupled the number of people it has on hand to respond to user reports. (Grayson 2022)

Unternehmensvertreter:innen sprechen hier von einer Kombination aus »proactive detection and a robust user reporting system with urgent escalation flows« (ebd.), lassen dabei die Anteile menschlicher und technischer Einflussnahme aus strategischen Gründen im Unklaren. Laut eigener Aussage besteht die dahinterliegende Strategie vor allem auch in der Verhinderung möglicher weiterer Anschlagsstreamings. Unausgesprochen bleibt die mindestens für den Distributionskontext des Videos von Halle 2019 zentrale Stellung der Unterscheidung von Bildverarbeitung und Bilderkennung, die auf die technische Unfähigkeit der Erkennung von bestimmten audiovisuellen Grenzverletzungen hinweist. Algorithmen waren zum Zeitpunkt der Verbreitung des Videos von Halle in der Lage, datenbasierte Fingerabdrücke von bereits vorhandenen Bildinformationen zu erstellen, nicht jedoch zu einer ästhetischen und vor allem nicht instantanen Form der Bilderkennung bisher unbekannter Bilder (Gschwind/Rosenthaler/Holl 2021: 105f.; Rothöhler 2020: 27). Es ist insofern immer wieder darauf hingewiesen worden, dass die »Maschinenlesbarkeit des Bildes [...] begrenzt [ist]« (Rothöhler 2018: 89)¹¹ und Plattformen wie *Twitch* sich insofern vornehmlich auf ökonomisch prekarisierende Formen des

11 Siehe auch Müller-Helle 2021 für Bilder im Kunstkontext und Roberts 2018 zur technischen Regulation von Bildern im Kontext von Fotojournalismus.

Crowdwork (Gillespie 2018: 114ff.) und der Nutzer:innenseitigen Praktik des Meldens anstößiger Inhalte verlassen.

In Bezug auf die echtzeitlich generierten und sich teilweise überlagernden Bilder der Streams auf *Twitch* ist die Komplexität der Anforderungen an Erkennung von audiovisuellen und hochgradig kontextabhängigen Bildern evident. In diesem Sinne ist das Anschlagsvideo von Halle innerhalb seiner ersten Verbreitung in Form des Livestreams in seiner technischen Nicht-Erkennbarkeit als »boundary image« zu verstehen, weil seine Ästhetisierung ohne ein visuell geprägtes und kontextuales Verständnis maschinell auch als Spiel eingeordnet werden könnte und es so im Sinne der von Star und Griesemer postulierten Idee von »boundary objects« die »informational requirements« (Star/Griesemer 1989: 393) von *Twitch* auf der Ebene algorithmischer Wahrnehmbarkeit erfüllt. Erst die menschliche Einstufung der Bilder als problematisch und die darauffolgende Erstellung eines datenbasierten Fingerabdrucks ermöglichten es, algorithmisch gestützte Technologien zur Erkennung und Löschung der gleichen Daten an anderen Orten zu ermöglichen.¹² Was B., wie andere Terroristen auch, hier also auf perfide Weise ausnutzte, ist die Generierung von Stabilität eines »boundary image« über seine Wiedererkennbarkeit (Star/Griesemer 1989: 393); hier also über die Ego-Shooter-Ästhetik, die als fiktionale Spieleästhetik bereits provokatives Potenzial beherbergt, weil sie, anders als andere Formen fiktionaler Gewaltdarstellung, als potenziell gefährlich wahrgenommen wird (Preußler 2018b). B. eignete sich damit, wie bereits angesprochen, diesen ohnehin schon polarisierten Diskurs ästhetisch an, indem er die Sorge, dass die fiktionale Ästhetik von Ego-Shooter-Spielen aus fiktionaler Gewalt in reale Gewalt umschlagen könnte, absichtsvoll in einer ästhetischen und infrastrukturellen Nähe einlöste, die algorithmische Verfahren gar nicht erkennen konnten.

Durch seine Zirkularität besitzt das Anschlagsvideo als »boundary image« zudem die »capacity to be used or interacted with by disparate groups« (Devries et al. 2023: 7), was zweierlei Rückschlüsse zulässt. Erstens zeigt sich durch das Anschlagsvideo exemplarisch ein – auch medienhistorisch – wiederkehrendes Attribut von Gewaltvideos, die doppelte Intentionalität transportieren: Die Referenz auf bereits bestehende Medienästhetiken und ihre infrastrukturelle Instrumentalisierung zeigt sich hier in einer Situierung von Terror im Kontext von Gaming. Terror als phänomenaler Teilbereich des hier betrachteten Gegenstands steht dabei insgesamt in einer untrennbaren Verbindung zur Mediengeschichte und visuellen Kultur, insofern diese »as a symbiotic partner in the transmission of attacks« (Baden 2021: 10) ausgenutzt wird. Grenzziehungen bestehender Medienästhetiken und sozialmedialer Milieus werden dabei immer wieder, wie anhand des Anschlags von Halle sichtbar, gestört und unterlaufen.

Zweitens rekurriert diese Lesart des »boundary image« auch auf die Heterogenität derjenigen, die medial an solchen Bildern teilhaben. Die den Bildern inhärente Zirkularität ist nicht nur Ergebnis eines Zusammenspiels sozialer Praktiken menschlicher Akteur:innen und technisch-infrastruktureller Affordanzen von Bildern und ihren Umge-

12 So betont auch *Twitch*, dass Teil der Reaktion des Unternehmens auf den Anschlag gewesen sei, einen »Hash«, also eine datenbasierte Form eines digitalen Fingerabdrucks des Videos innerhalb der Mitgliedsunternehmen des CICT zu teilen und die weitere Verbreitung des Videos so zu unterbinden (Twitch 2019).

bungen; Zirkularität stellt im Kontext von Bildern, die absichtsvoll die Tötung anderer darstellen, für einige ein ausschöpfbares Potenzial, für andere eine einzudämmende Gefahr dar. Nach dem unmittelbaren Vordringen solcher Bilder in mediale Öffentlichkeiten ist die Frage der Zirkularität und deren soziotechnischer Verfasstheit insofern ein umkämpftes Spannungsfeld, auf dem heterogene Akteur:innen unterschiedlich agieren. Im Kontext der von mir erarbeiteten postdigitalen Zirkularität besteht die Zielsetzung einer Eindämmung der Verbreitung solcher Bilder dabei unter anderem in der Begrenzung von deren lebenswirklichen analogen Auswirkungen. Verhindert werden soll damit vor allem die zusätzliche Affizierung Betroffener durch die Bilder oder eine mögliche Radikalisierung einer der transportierten Ideologie Gleichgesinnter. Die Regulation der Bilder steht dabei in diesem Kontext vor der besonderen Herausforderung eines Ausmaßes der medialen Umgebung, die ein riesiges »digitale[s] Globalbilddatenvolumen« (Rothöhler 2020: 24) konstituiert. Dieses ist in einem Zusammenhang mit der Zirkularität, die sich als Funktionsüberschuss technisch in die Bilder einschreibt, zu betrachten. Bilder werden so augenblicklich dazu befähigt »[...] [to] traverse great distances, geographic and political spaces, but also different symbolic contexts, media environments, and institutions« (Moskatova 2021: 7). Dies führt zu einer »re-organization of power hierarchies within media industries« (Moskatova 2021: 8), in der »[d]as Verhältnis von Zirkulation und Regulierung aktuell nicht statisch [ist], sondern [...] in Formen der Aneignung, in der Meme-Kultur oder mit listigen Tricks immer wieder in Bewegung gebracht [wird]« (Müller-Helle 2021: 254).

Im Fall der Zirkularität des Videos von Halle zeigt sich die Reziprozität von Zirkularität und Regulierung sehr anschaulich: Während *Twitch* im Rahmen seiner unternehmensübergreifenden Kollaboration im *Global Internet Forum to Counter Terrorism* einen digitalen Fingerabdruck des Videos zur algorithmischen Erkennbarkeit und Regulierung des Videos auf anderen Plattformen bereitstellte, diente *meгуca* rechtsextremen Akteur:innen

als Multiplikator, da es dazu da sei, das Video herunter- und wieder hochzuladen [...]. Dabei würde das Video kopiert, nachbearbeitet und wieder hochgeladen, weil es automatische Erkennungen gebe, [...] beispielsweise durch so genanntes Video-Fingerprinting. (Roth 2021: 592)

So lässt sich diese Reziprozität von Zirkularität und Regulierung anhand der Beobachtungs- und Auswertungsarbeit von Forschenden unmittelbar nach dem Anschlag im Fall von Halle illustrieren. Sebastian Erb schreibt über die Distribution des Videos, dass B.s Beitrag auf *meгуca* tagelang nicht gelöscht worden war (2020: 36), dass in diesem Fall jedoch

auffällig [ist], dass es ziemlich lange dauert, bis sich die Dokumente und das Video des Attentäters im Netz verbreiten; es geschieht keineswegs so rasant, wie manche Medien schreiben. Nach allem, was man rekonstruieren kann, passiert in den ersten Stunden nach dem Attentat nicht viel, außer dass sich einige wenige Leute das gespeicherte Video auf *Twitch* anschauen. (ebd.)

Gleichzeitig lässt sich durch die auf die Tatankündigung folgenden Kommentare auf *meguca* rekonstruieren, dass die Datensicherung des Streams für Mitglieder des sozialmedialen Milieus sofort eine dringende Priorität darstellte. So schreibt ein/-e User:in noch während der Tat: »Godspeed anon, I'll stay with you if this is it. Quick, how do I save a broadcast in progress? I fired up OBS because I couldn't figure it out in time but thats clunky af.« Die Person wünscht B. zunächst viel Erfolg und fragt dann nach einem schnellen Weg, den Stream zu speichern, da ein Programm zur Aufzeichnung und Übertragung von Bildschirmhalten zu langsam sei.

Am frühen Abend des 9. Oktobers sei dann ein Link zum Livestream auf dem deutlich stärker frequentierten Imageboard *4chan* veröffentlicht worden:

Das Video wird daraufhin häufiger angeklickt und auch gemeldet. Etwa eine halbe Stunde später, gegen 17.50 Uhr, wird es offline genommen. Zu diesem Zeitpunkt war es aber längst von Zuschauern abgespeichert worden. Laut dem Betreiber Twitch, der zum Amazon-Konzern gehört, wurde das Original-Video bis dahin von rund 2500 Menschen gesehen. (Erb 2020: 36)

Zeitgleich habe sich der Link auch auf *Kohlchan*, einem weiteren Imageboard, verbreitet, wie die Sachverständige Extremismusforscherin Karolin Schwarz im Prozessverlauf aussagte:

Gegen 17 oder 18 Uhr hätten sie [JW: Karolin Schwarz und ihr Kollege Felix Huesmann] dann den Streamlink auf Kohlchan gefunden, damals habe man ihn auch noch öffnen können, und sie, die Zeugin, habe angefangen, den Stream zu sichern. [...] »Dann war der Stream nicht mehr da, aber ich habe ihn auf Telegram gefunden«. (Roth 2021: 588)

Kurz vor 18 Uhr zirkulierten sowohl eine Verlinkung zum Livestream auf *Twitch* als auch zwei Versionen des Videos auf verschiedenen internationalen *Telegram*-Kanälen, wobei es sich um einen Mitschnitt des Streams und eine nur einige Sekunden andauernde Kurzfassung handelte. Die Zuschauer:innenschaft des Livestreams, die *Twitch* vor der Sperrung des Streams mit ca. 2500 Zugriffen beziffert, vergrößert sich laut der Extremismusforscherin Megan Squire über diese Verbreitungsform auf *Telegram* innerhalb von 30 Minuten auf über 15000 (Squire 2019). Erb schreibt ferner zur Verbreitung:

In Deutschland taucht das Video wohl kurz nach 18 Uhr in einem *Telegram*-Channel auf, der »Deutsche Patrioten« heißt, weitergeleitet aus einer US-Gruppe. So hat es Miro Dittrich von der Amadeu Antonio Stiftung festgestellt, der rechtsextreme Channels und Chatgruppen beobachtet und auswertet. Dann wird es in den Channels *Info Kanal* und *Unzensiert* gepostet. Und so geht es auch an den kommenden Tagen weiter. Drei der PDF-Dateien aus der Dokumentensammlung veröffentlicht um 21.40 Uhr deutscher Zeit ein Nutzer namens »fagot« auf der Seite *Kiwi Farms*, auf der unter anderem rechtsextreme Inhalte ausgetauscht werden. Wenig später, kurz nach 22 Uhr, tauchen die Dateien laut Megan Squire zum ersten Mal in einem *Telegram*-Channel auf [...]. Dass sich die komplette Dokumentensammlung entgegen dem Ziel des Attentäters im Grunde gar nicht weiterverbreitete, hatte wohl einen simplen Grund: Die Datei mit den Dokumenten war zu groß, um sie schnell runter- und woanders wieder hochzula-

den. Und von der Seite des Filehosters wurde die Zip-Datei mit den Bauplänen, Fotos und Konstruktionsdateien relativ schnell wieder entfernt. (2020: 37; Herv. i. Orig.)

Es sind in Bezug auf die Zirkularität der Streaming-Bilder sowie der Tatdokumente dabei zwei Faktoren zu unterscheiden, die darauf verweisen, inwieweit eine Perspektivierung der Bilder als »boundary images« eine soziotechnische Verwicklung eröffnet, in denen »both computational networked infrastructure[s] and meaning« (Devries et al. 2023: 4) leitend für ein gemeinsames Verständnis der Situierung von Bildern sind.

Erstens schreibt sich technisch betrachtet in den Vorgang der Datenspeicherung ein transformativer Prozess ein, denn »[d]as Versprechen digitaler Streambilder bezieht sich zunächst auf ihre aufwandlose und unverzügliche Mobilisierbarkeit« (Rothhölter 2021: 66), in dem »Streaming [...] zunächst einmal [...] ein die Speicherkapazitäten schonendes Datenverteilungsverfahren« (ebd.) darstellt. Die Speicherung solcher Daten ist damit auch in Fragen ihrer Kompression verhaftet, die wiederum leitend für die Zirkularität der Bilder ist, wie Moskatova schreibt:

Although digital images are often regarded as dematerialized, which is supposed to increase the speed and effortlessness of their circulation, we are not dealing with weightlessness, but rather with a transformation of measurement: instead of being scaled in kilograms or pounds, digital images are measured in file sizes that indicate a virtual kind of weight. [...] Given that storage and bandwidth resources are limited and expensive, an efficient dissemination of (audio-)visual material becomes important. Compression is based on the elimination of data that are considered redundant. It reduces the amount of information, while increasing its spreadability. (Moskatova 2021: 16f.)

So verweist vor allem die vergleichsweise geringe und fragmentierte Verbreitung von B.s Datensatz auf das technische Hindernis der Kompression von Daten.

Zweitens schreibt sich in die Zirkularität der Bilder auch eine Ebene sozialer Bewertung innerhalb der von B. adressierten sozialmedialen Milieus ein. Karolin Schwarz kategorisierte die von ihr vor allem auf *Telegram* beobachteten Reaktionen folgendermaßen:

Die Zeugin [JW: Schwarz] sagt, da seien der Versuch der Glorifizierung, der Spott, der Versuch des Selbstschutzes, indem man sage, frühere Posts seien nicht so gemeint gewesen, um Boards zu schützen, dann die Umdeutung, beispielsweise zu behaupten, es sei ein islamistischer Anschlag und das zu verbreiten wie auch die Fachsimpelei über andere Anschläge und Waffen. Der Versuch der Glorifizierung habe dabei mehr Raum eingenommen. (Roth 2021: 597)

Im Fall von B. sind diese unmittelbaren Versuche einer Glorifizierung seiner Tat relativ schnell in Häme umgeschlagen, die sich wiederum in Form memetischen Humors und einer, insbesondere im Vergleich zu den Tatbildern von Christchurch geringeren Zirkularität der Bilder des Anschlags (Schwarz 2022: 68) zeigt. Unter Mitgliedern der mit B.s ideologischen Überzeugungen sympathisierenden sozialmedialen Milieus gilt dieser häufig als »[...] ›Versager« [...] weil er – ihrer Ansicht nach – nicht genügend Menschen getötet hat« (ebd.). Immer wieder wird dabei der Vergleich zum Attentäter Brenton T.

gezogen, der im März 2019 einen Terroranschlag auf zwei Moscheen in Christchurch, Neuseeland, live streamte und dabei 51 Menschen tötete und weitere 50 teils schwer verletzte. T. wird in eben solchen sozialmedialen Milieus als ›Heiliger‹ bezeichnet, während B. herabgesetzt wird. Viele der über ihn verfassten Memes machen sich über seine Unfähigkeit lustig, die Holztür zu öffnen, um in den Innenhof des Geländes der Synagoge zu gelangen und nutzen ableistischen Humor, um den ihrer Ansicht nach fehlgeschlagenen Terroranschlag zu verspotten.¹³

Evident wird also, dass Zirkularität hier nicht nur eine den Bildern eingeschriebene Affordanz in Form eines Funktionsüberschusses darstellt, die sich anhand verschiedener Parameter ausagiert und von technischen und menschlichen Akteur:innen und Attributen bedingt wird. Vielmehr ist die grenzüberschreitende Zirkularität digitaler Bilder auch ein sozialer Aushandlungsprozess, in dessen Kontext die Aktivitäten auf sozialmedialen Milieus wie den thematisierten Imageboards nur einen Teilbereich darstellen. So bemerken Pfeifer, Dörre und Günther zum öffentlichen Umgang mit Gewaltbildern sowie deren journalistischer und wissenschaftlicher Reflexion ein fehlendes übergreifendes Bewusstsein für die Verwicklungen, in denen sich diese Bilder situieren: »[...] far fewer contributions critically questioned the different forms of political violence in which these images are embedded.« (2021: 128) Es ist in diesem Sinne wichtig, die unregulierten Sagbarkeiten menschenverachtender Botschaften auf Imageboards vielschichtig als Teil des Problems zu adressieren. Wichtig erscheint mir jedoch auch zu bemerken, dass die Sag- und Zeigbarkeiten im Kontext der Plattformen »hegemoniale[r] Big-Data-Unternehmen« (Rothöhler 2021: 65) vornehmlich vor dem Hintergrund der Monetarisierung von Daten und Werbeflächen reguliert werden. Es gehört(e) dabei zum Kalkül von Täter:innen wie Stephan B., die Affordanzen und inhärenten Logiken beider Formen soziotechnischer Umgebungen auszunutzen, indem er sie miteinander verwickelte und dabei die Funktionslogik einer Plattform wie *Twitch*, in der die Produktion von Aufregung Teil der Ökonomisierungsstrategie ist, perfide aneignete und damit ins Absurde zog.

Fazit

Ich habe in diesem Kapitel Verwicklung als das strukturgebende Paradigma für Bilder absichtsvoller Tötungen *nach* der Digitalisierung erarbeitet. Ich habe dieses Paradigma anhand eines Livestreams gezeigt – einer medialen Form, die keinen nachträglichen Digitalisierungsprozess durchlaufen hat, sondern aus digitalen Medienumgebungen heraus produziert wurde. Um diese Verwicklungen zu konfrontieren, habe ich drei analytische Ebenen identifiziert. Erstens stellt Relationalität eine intrinsische Qualität der Verwicklung in diesem Kontext dar, zweitens definiert sie sich über ein Zusammenspiel von Ephemerität, medialer Teilhabe und Wissensbeständen sowie drittens über ihre

13 Ich beziehe mich hier auf einen Datensatz, der mir freundlicherweise von Chris Schattka zur Verfügung gestellt worden ist und der archivierte Diskussionen über den Anschlag auf *4chan* und *16chan* zeigt. Zur Rezeption der Tat innerhalb solcher sozialmedialer Milieus siehe außerdem Roth 2021: 591f.

intrinsische Bildhaftigkeit und eine damit einhergehende Fähigkeit, sowohl soziale als auch technische Rahmungen zu überschreiten.

In direkter analytischer Übertragung auf den Mitschnitt des Livestreams von Halle konnte ich so zeigen, dass B.s Nutzung der infrastrukturellen Affordanzen von *Twitch* die engen Referenzialitäten des Digitalen aufzeigt: Durch Verlinkungen zwischen *Twitch* und den Imageboards, die sein sozialmediales Milieu konstituierten, konnte Stephan B. die Medialisierung seiner Tat nicht nur für Mitglieder seines sozialmedialen Milieus ermöglichen, darüber hinaus konnte der Mitschnitt des Livestreams von *Twitch* wechselseitig wieder in sein sozialmediales Milieu zurück distribuiert werden.

Ich habe zudem illustriert, inwiefern die gemeinsame Nutzung humoristischer Referenzen als Vehikel einer Kritik gegenüber einer als gentrifiziert figurierten Digitalität dient, indem bestehende Formen des Humors referenziell in zynischen und menschenverachtenden Formen überspitzt werden. Der ästhetische und formale Anschluss des Terroranschlags an Gaming-Diskurse muss in diesem Sinne auch als Provokation verstanden werden, weil er an eine ohnehin medienpathologische Debatte anschließt und bestehende Ängste über Medien auf perfide Weise bestärkt.

Inwiefern auch die mediale Umgebung und ihre sich instantan selbst distribuierenden Bilder diese spezifische Figuration von Bildern absichtsvoller Tötungen ermöglicht haben, war ebenfalls Thema dieser Analyse. Zudem habe ich anhand der Kameraführung im Stream und B.s Sprachduktus gezeigt, dass die mediale Teilhabe eines mit B. sympathisierenden sozialmedialen Milieus Einfluss auf den Anschlagverlauf hatte. Bereits in dieser Analyse zeigte sich die Existenz von im sozialmedialen Milieu geteilten Wissensbeständen, die gemeinschaftsbildend wirken. Anhand des Strafprozesses zum Anschlag konnte ich so weitergehend zeigen, dass dieses Wissen auch exkludierend wirkt: Auf Seiten der ermittelnden Behörden zeigten sich dort vor allem bezüglich der medialisierten Dimension der Tat eklatante Wissensrückstände, die darin resultierten, dass weder B.s Aktivitäten vor der Tat lückenlos aufgeklärt werden konnten, noch Kontakte im Digitalen ermittelt werden konnten. Darüber hinaus wurde deutlich, dass der Umstand, dass Stephan B. tötete *und* dies in Bildern zeigte, in der Urteilsfindung nicht berücksichtigt wurde.

Letztlich habe ich darauf hingewiesen, dass der Stream für die technischen Zensurinstrumente von *Twitch* nicht als missbräuchlich zu erkennen war, weil er sich an einer bestehenden Ästhetik orientierte, deren Interpretation sowohl Kontextwissen als auch eine Fähigkeit zur Erkennung ikonisch geformter Bedeutung erfordert. Diese Dynamik zeigt exemplarisch eine wiederkehrende Tendenz von Bildern absichtsvoller Tötungen, denn diese orientieren sich – medienhistorisch betrachtet – ästhetisch und formal wiederholt an den bestehenden Konventionen derjenigen Medienumgebungen, aus denen heraus sie distribuiert werden. Zudem habe ich die Abhängigkeit von Plattformen wie *Twitch* von der Schwarmintelligenz ihrer Nutzer:innen aufgezeigt, die im Sinne des Foucault'schen »Panoptismus« (Foucault 1993/2024) Inhalte durch die gegenseitige Beobachtung unentgeltlich regulieren, indem sie missbräuchliche Medienartefakte melden. Weil B.s eigenes sozialmediales Milieu in diesem Fall den Kreis der Rezipient:innen konstituierte, griff diese Logik nicht – denn ich konnte zeigen, dass die Rezipierenden kein Interesse daran hatten, die Tat und ihre Medialisierung zu stoppen, was wiederum Leerstellen dieses Abhängigkeitsverhältnisses der Content-Moderation aufzeigt.

Über die einzelnen Bedeutungsebenen hinaus, die ich im Verlauf des Kapitels sowohl konzeptionell erarbeitet als auch analytisch illustriert habe, scheint mir eine Beobachtung für das Gesamtinteresse des Projekts zentral zu sein: Verwicklungen mit Bildern absichtsvoller Tötungen ereignen sich bewusst, unabsichtlich und ungewollt. Das impliziert wiederum das Erfordernis, sich zu ihnen zu verhalten: In jedem Fall erfordert es das Eingeständnis einer gegebenenfalls auch ungewollten Nähe oder des ungewollten Kontakts. Die größere Implikation für das Projekt besteht damit in einem von mir auf diesen Seiten immer wieder explizierten Argument: Bilder absichtsvoller Tötungen situieren sich *inmitten* von Medienkulturen. Ihre Produktion und Rezeption zu pathologisieren, führt in der Suche nach einem Umgang mit ihnen nicht weiter, weil sie fälschlicherweise die zahlreichen Verwicklungen negiert, in denen wir alle mit den Bildern stehen.

Fazit

Ich habe mich in diesem Projekt dem Phänomen der Medialisierung absichtsvoller Tötungen über den durch Begriffe geprägten Zugang der Kulturanalyse genähert. Der Anspruch des Projekts bestand darin, mich mit dem Phänomenbereich in direkter Auseinandersetzung mit seinen Gegenständen zu beschäftigen.

Der hier thematisierte Phänomenbereich konstituiert sich dabei insbesondere durch eine doppelte Intentionalität, die ich in der Begriffsreflexion zur Geste erarbeitet habe und die bezeichnet, dass sich die Tötungen in Form physischer Gewaltausübung und deren bildhafter Medialisierung nicht nur gegenseitig bedingen, sondern vielmehr potenzieren und damit in eine untrennbare Verhältnismäßigkeit eintreten. Die doppelte Intentionalität wirft damit gesellschaftlich betrachtet nicht nur die Notwendigkeit eines Umgangs mit der gewaltvollen Tötung anderer auf, sondern verweist zudem auch auf die Unmöglichkeit eines vermeintlich ›richtigen‹ und vor allem homogenen Umgangs mit der anhaltenden bildlichen Präsenz der Taten in Form ihrer Medialisierungen. Entgegen der vermeintlichen Wirkkraft kollektiver Abgrenzungen gegenüber solchen Bildern – am stärksten vertreten in ihrer Pathologisierung – habe ich im Rahmen dieses Projekts gezeigt, wie unmittelbar die Medienlogiken, in denen Bilder absichtsvoller Tötungen sich situieren, auch die insgesamt Funktionsweisen medialer Öffentlichkeiten offenlegen und mitunter medial an ihnen teilhaben.

Ich habe im Sinne einer kulturanalytischen Beschäftigung die Begriffe der Geste, des Paratexts, der Anschlusskommunikation und der Verwicklung sowohl konzeptionell als auch analytisch diskutiert, um diese Dynamiken zu beleuchten. Die im Verlauf dieser Seiten thematisierten Konzepte resultierten dabei aus einer Konfrontation mit den Medienlogiken einzelner Medienartefakte, deren Auswahl möglichst treffend die Heterogenität des Phänomens sowie den Konstruktionscharakter der ihm entgegen gebrachten Wahrnehmungsweisen aufzeigen sollten. Die Konzepte der Geste, des Paratexts, der Anschlusskommunikation und der Verwicklung sind zudem medienökologisch und in Teilen auch medienarchäologisch theoretisch informiert, um zu zeigen, wie sich Bilder absichtsvoller Tötungen im 20. und 21. Jahrhundert *inmitten* medialer Öffentlichkeiten situieren. Darüber hinaus zeigen sich anhand einer solchen Perspektivierung innerhalb öffentlicher Diskurse sowohl Versuche der Abgrenzung von solchen Darstellungen als auch Bemühungen, die Bilder ökonomisch oder kulturell nutzbar zu machen. Anhand

der Beobachtungen solcher Spannungsverhältnisse konnte ich zeigen, dass der initiale Moment der Distribution für solche Bilder besondere Relevanz besitzt, weil sie sich nach ihrer ersten Sichtbarmachung innerhalb soziotechnischer Dynamiken situieren, die den Bildern Handlungsmacht verleihen, gerade weil kein/-e Einzelne:r mehr allein über ihre Situierung entscheiden kann.

Im Rahmen des ersten Kapitels habe ich mich dezidiert mit der Ebene der Körperlichkeit auseinandergesetzt, die das Phänomen der Darstellung absichtsvoller Tötungen grundlegend ausmacht. Darüber hinaus, dass hier immer Gewalt von Körpern an Körpern ausgeübt wird, schreibt sich die Ebene der Körperlichkeit in die Rezeption der Bilder ein, weil deren direkte dokumentarische Adressierungsweisen auf die synästhetische Involvierung der Rezipierenden abzielen. Mit anderen Worten: Ein unbeteiligtes Rezipieren ist in diesem Kontext nicht möglich. Die im ersten Kapitel thematisierte Tötung von Tieren impliziert dabei auch eine Form der historisierenden Lektüre, weil sie im Jahr 1907 produziert wurde und sich sowohl ästhetisch als auch paratextuell als etwas zeitlich Differentes geriert. Dies zeigt sehr anschaulich auch kollektiv geteilte Wahrnehmungsweisen, die auf spezifischen kategorialen Leitunterscheidungen darüber beruhen, wer innerhalb spezifischer historischer und geographischer Konstellationen schutzbedürftig ist und wer nicht. Darüber hinaus eröffnet sich hier eine Fragedimension, in der problematisiert werden kann, ob die in den Bildern dargestellte Gewalt als ›vergangen‹ und damit abgeschlossen eingeordnet werden kann, oder ob Formen gestischer Adressierung die Zeit nicht vielmehr überdauern, weil sie sich in jeder neuerlichen Form der Rezeption wieder aktualisieren, womit auch die Forderung nach einer andauernden Verantwortung für die Bilder, ihre Gewalt und die durch sie vermittelten Botschaften einhergeht. Damit wird auch die Produktion einer vermeintlich ›sicheren‹ oder ›versicherten‹ Rezeptionssituation kritisch figuriert, die die Einnahme einer historisierenden Lektüre zu versprechen scheint; womit wechselseitig auch historisierende Rahmungen, die hier Sichtbarkeiten versprechen, kritisch hinterfragt werden müssen.

Im zweiten Kapitel habe ich verdeutlicht, inwiefern Paratexten und ihren rahmenden Potenzialen in Bezug auf Bilder absichtsvoller Tötungen zentrale Relevanz zukommt, weil sie oftmals grundlegend dafür sorgen, dass eine Einordnung des Dargestellten überhaupt möglich wird. Denn: Die hier betrachteten Medienartefakte zeichnen sich häufig durch die Produktion von Verunsicherung gegenüber ihrer zeitlichen und räumlichen Verortung, gegenüber dem Status der Beteiligten und gegenüber dem Grad aus, bis zu welchem ihren Wahrheitsbehauptungen überhaupt vertraut werden kann. In ihnen werden immer wieder bildästhetische Konventionen erkennbar, über die sie sich selbst wirkungsästhetisch zu authentifizieren versuchen, um ihre Behauptungen zu beglaubigen. Paratexte können diese Beglaubigungen stützen, indem sie sich an der Konstruktion einer authentischen Wirkung beteiligen, oder diese Behauptungen wechselseitig auch unterlaufen. Ich habe diese Dynamiken anhand des Amateurfilms des Wehrmachtssoldaten Reinhard Wiener aus dem Jahr 1941 illustriert, der die öffentliche Erschießung jüdischer Zivilist:innen im Zweiten Weltkrieg zeigt. Die analytische Besonderheit liegt hier darin, dass die Interpretation des Films und Wieners Rolle als Kameramann aufgrund der historischen Quellenlage vornehmlich von Paratexten abhängt, die von Wiener selbst produziert wurden. Dort wird seine Rolle als unbeteiligter und zufälliger Zuschauer der Gewalt figuriert, was erstens Auswirkungen auf

die Einordnung des Films hat. In der Analyse des Films konnte ich so demonstrieren, inwiefern sich Paratexte legitimierend auf die Rezeption der Bilder auswirken können, weil über sie in diesem Fall die für das Phänomen konstitutive Ebene der doppelten Intentionalität gerade bestritten wurde – was sich im Gegensatz dazu aus einer rein bildästhetischen Untersuchung nicht ableiten ließe. Zweitens aber, und das ist der viel zentralere Punkt, konnte ich hier aufzeigen, wie stark sowohl die Möglichkeit einer Interpretation des Geschehens als auch die Wahrheitsbehauptungen der hier verhandelten Bilder in Abhängigkeit zu rahmenden Paratexten stehen.

Anhand des Begriffs der Anschlusskommunikation habe ich im dritten Kapitel verdeutlicht, wie spezifische Medienumgebungen Kommunikation über Bilder absichtsvoller Tötungen forcieren und damit zu einer Dynamik beitragen, in der sich diese Kommunikation durch ihre zahlreichen Referenzverhältnisse selbst fortsetzt und erhält; ungeachtet dessen, ob dasjenige, worüber kommuniziert wird, beispielsweise weitreichend geteilte Normen des moralisch Akzeptablen verletzt. Der bereits zuvor etablierte Fokus auf Rezeptionspraktiken schreibt sich hier durch eine Erweiterung in das *Soziotechnische* fort, weil der Begriff der Anschlusskommunikation dazu befähigt, den Einfluss medialer Eigenlogiken in der andauernden und wiederholten Präsenz von Bildern absichtsvoller Tötungen zu berücksichtigen. Diese Dynamik habe ich anhand eines plakativen Medienartefakts gezeigt, weil die televisuelle Sichtbarmachung der diskutierten Live-Aufnahme eines Suizids aus dem Jahr 1974 so hochgradig ephemere war, dass es auffällig ist, dass nunmehr seit 50 Jahren weiterhin über die Aufnahme kommuniziert wird, obwohl sie seitdem nicht mehr öffentlich zugänglich und damit nicht rezipierbar ist. Anhand von Printmedien und filmischer sowie postdigitaler Anschlusskommunikation habe ich in Bezug auf den medialisierten Suizidversuch so zeigen können, dass die Produktion von Bildern absichtsvoller Tötungen kontingente Medienereignisse erzeugt, die verunsichernd auf mediale Öffentlichkeiten wirken. Durch eine Akzentuierung der Rolle von Empfindungen, die Anschlusskommunikation mitkonstituieren und antreiben, konnte ich so aufzeigen, inwiefern spezifische Formen der Kommunikation die entstandene Kontingenz durch Plausibilisierungs- und Isolierungsnarrative entweder einzuhegen versuchen oder die Verunsicherung aktiv befeuern, was wiederum zur Generierung weiterer Anschlusskommunikation führt.

Ich habe bereits einleitend angesprochen, dass sich alle hier thematisierten Medienartefakte innerhalb einer medienkulturellen Lage *nach* der flächendeckenden Digitalisierung befinden. Dies hat Auswirkungen auf alle hier besprochenen Bilder, egal wie sie ursprünglich oder zuvor medienhistorisch und materiell situiert waren. Ich habe dies anhand einzelner Forschungsperspektiven auf den Begriff der Postdigitalität hergeleitet, dessen Struktur ich im Rahmen dieses Projekts über den Begriff der Verwicklung fasse, wie ich im vierten Kapitel erarbeitet habe. Die strukturgebende Verwicklung spitzt dabei eine Beobachtung zu, die dieses Projekt von Anfang an geprägt und immer wieder durchzogen hat und auch noch einmal das medienökologisch geprägte Erkenntnisinteresse unterstreicht: Bilder absichtsvoller Tötungen situieren sich *in* und *durch* Relationalitäten, die uns alle etwas angehen. Diese These wird nicht zuletzt auch durch die spürbare Aktualität des im vierten Kapitel diskutierten Medienartefakts unterstützt. Über den Livestream des Terroranschlags von Halle generiert sich hier nicht nur ein Anschluss an tagesaktuelle Debatten; vielmehr aktualisiert sich durch ihn auch die dringende Forde-

rung nach politischen und behördlichen Verbesserungen im Umgang mit medialisierter Gewalt. Die von mir herausgestellten Ebenen der Verwicklung zeigen nämlich, dass sich Wissensbestände innerhalb von postdigitalen Medienkulturen über mediale Teilhabe generieren, die wie im Fall von Halle mitunter auch auf perfide Weise genutzt werden.

Nicht zuletzt aufgrund der durch digitale Technologien noch einmal anderen Qualität der Teil- und Distribuierbarkeit von Bildern gewinnt diese Forschung so zentrale Relevanz, weil ich in Auseinandersetzung *mit* den Bildern zeigen konnte, welche allumfassenden Anschlüsse sie an alltägliche Mediennutzungspraktiken generieren. Es gilt deshalb nicht, ihre Existenz zu ignorieren oder zu pathologisieren, sondern diese Forschung zukünftig durch weitere, dringend notwendige Auseinandersetzungen zu erweitern.

Literaturverzeichnis

- Abel, Richard (1994): *The Ciné Goes To Town: French Cinema 1896–1914*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520912915>
- Agamben, Giorgio (1992/2019): »Notes on Gesture«, in: Christopher Kul-Want (Hg.), *Philosophers on Film from Bergson to Badiou: A Critical Reader*, New York: Columbia University Press, S. 208–17. <https://doi.org/10.7312/kul-17602-013>
- Ahmed, Sara (2004): *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Ahmed, Sara (2007): »A phenomenology of whiteness«, in: *Feminist Theory* 8 (2), S. 149–68. <https://doi.org/10.1177/1464700107078139>
- Ahmed, Sara (2010): »Happy Objects«, in: Melissa Gregg/Gregory J. Seigworth (Hg.), *The Affect Theory Reader*, Durham/London: Duke University Press, S. 29–52. <https://doi.org/10.1215/9780822393047-001>
- Ahmed, Sara/Schmitz, Sigrid (2014): »Affect/Emotion: Orientation Matters. A Conversation between Sigrid Schmitz and Sara Ahmed«, in: *Freiburger Zeitschrift für GeschlechterStudien* 20 (2), S. 97–108. <https://doi.org/10.3224/fzg.v20i2.17137>
- Ahrens, Jörn (2020): »Zuhause im Sentiment. Heimatdiskurse der Gegenwart«, in: Lars Koch/Torsten König (Hg.), *Zwischen Feindsetzung und Selbstviktimsierung. Gefühlspolitik und Ästhetik populistischer Kommunikation*, Frankfurt/New York: Campus Verlag, S. 87–121.
- Al-Saji, Alia (2020): »Durée«, in: Gail Weiss/Ann V. Murphy/Gayle Salamon (Hg.), *50 Concepts for a Critical Phenomenology*, Evanston: Northwestern University Press, S. 99–113. <https://doi.org/10.2307/j.ctvmx3j22.18>
- Albrecht, Stephen/Fielitz, Maik (2019): »Rechtsterrorismus im digitalen Zeitalter«, in: *Wissen schafft Demokratie* 6, S. 177–87. <https://doi.org/10.1515/9783839446706-001>
- Albrecht, Stephen/Fielitz, Maik/Thurston, Nick (2019): »Introduction«, in: Stephen Albrecht/Maik Fielitz/Nick Thurston (Hg.), *Post-Digital Cultures of the Far Right. Online Actions and Offline Consequences in Europe and the US*, Bielefeld: transcript, S. 7–25.
- Alcoff, Linda Martín (2006): *Visible Identities. Race, Gender, and the Self*, New York: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/0195137345.001.0001>

- Alt, Dirk (2015): »Judenboykott – Landserfreizeit – Gymnastik mit Eva Braun«, in: *Filmblatt* 57, S. 47–59.
- Alt, Dirk (2016): »Was ist das Gedächtnis einer Nation?«, in: *FAZ* vom 08.12.2016, S. 13.
- Alt, Dirk (2020a): »Karl Graf Stauffenberg – »Nicht gut genug für die Zigarre«, in: *Sezession*, 2020, S. 62–63.
- Alt, Dirk (2020b): »Äpfel und Birnen«, in: *Sezession*, 2020, S. 16–19.
- Alt, Dirk (2020c): »Pöbelherrschaft und Antirassismus-Doktrin«, in: *Sezession*, 2020, <https://sezession.de/64502/poebelherrschaft-und-antirassismus-doktrin?hilitte=dirk+alt>
- Alt, Dirk (2020d): »Angriff auf die Substanz«, in: *Sezession*, 2020, S. 5–8.
- Alt, Dirk (2021): »Ohnmacht und Phantasie«, in: *Sezession*, 2021, S. 50–53.
- Altman, Rick (1999): *Film/Genre*, London: BFI Publishing. <https://doi.org/10.5040/9781838710491>
- Alvear Moreno, Rafael (2020): *Soziologie ohne Mensch? Umriss einer soziologischen Anthropologie*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839452295>
- Ames, Eric (2008): *Carl Hagenbeck's Empire of Entertainments*, Seattle/London: University of Washington Press.
- Andrews, Sam (2024): »The »First Person Shooter« Perspective: A Different View on First Person Shooters, Gamification, and First Person Terrorist Propaganda«, in: *Games and Culture* 19 (1), S. 55–74. <https://doi.org/10.1177/15554120231153789>
- Angerer, Marie-Luise (2007): *Vom Begehren nach dem Affekt*, Zürich/Berlin: Diaphanes.
- Angerer, Marie-Luise (2022): *Nonconscious: On the Affective Synching of Mind and Machine*, Lüneburg: meson press. <https://doi.org/10.14619/2041>
- Apollon, Daniel/Desrochers, Nadine (Hg.) (2014): *Examining Paratextual Theory and its Applications in Digital Culture*, Hershey: IGI Global. <https://doi.org/10.4018/978-1-4666-6002-1>
- Apprich, Clemens (2020): »The Paranoid Machine: Five Theses on Digital Cultures«, in: Marcus Burkhardt/Mary Shnayien/Katja Grashöfer (Hg.), *Explorations in Digital Cultures*, Lüneburg: meson press, S. 5–18. <https://explorations.meson.press/>
- Apprich, Clemens/Chun, Wendy Hui Kyong/Cramer, Florian/Steyerl, Hito (2018): *Pattern Discrimination*, Minneapolis/London/Lüneburg: University of Minnesota Press/meson press. <https://doi.org/10.14619/1457>
- Arkenbout, Chloë/Wilson, Jack/De Zeeuw, Daniël (2021): »Introduction: Global Mutations of the Viral Image«, in: Chloë Arkenbout/Jack Wilson/Daniël De Zeeuw (Hg.), *Critical Meme Reader. Global Mutations of the Viral Image*, Amsterdam: Institute of Network Cultures, S. 8–18.
- Arndt, Susan (2009): »»Rassen« gibt es nicht, wohl aber die symbolische Ordnung von Rasse. Der »Racial Turn« als Gegennarrativ zur Verleugnung und Hierarchisierung von Rassismus«, in: Maureen Maisha Eggers/Grada Kilomba/Peggy Piesche/Susan Arndt (Hg.), *Mythen, Masken, und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*, Münster: Unrast Verlag, S. 340–62.
- Ashcroft, Bill/Griffiths, Garrett/Tiffin, Helen (1995): »General Introduction«, in: Bill Ashcroft/Gareth Griffiths/Helen Tiffin (Hg.), *The Post-Colonial Studies Reader*, London/New York: Routledge, S. 1–4.

- Assheuer, Thomas/Sarkowicz, Hans (1992): *Rechtsradikale in Deutschland. Die alte und die neue Rechte*, München: C.H. Beck Verlag.
- Assmann, Aleida (2001): »Kollektives Gedächtnis«, in: Nicolas Pethes/Jens Ruchatz (Hg.), *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, Hamburg: Rowohlt, S. 308–10.
- Assmann, Jan (1988): »Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität«, in: Jan Assmann/Tonio Hölscher (Hg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt: Suhrkamp, S. 9–19.
- Assmann, Jan/Assmann, Aleida (1994): »Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis«, in: Klaus Merten/Siegfried Schmidt/Siegfried J. Weischenberg (Hg.), *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*, Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 114–29. https://doi.org/10.1007/978-3-663-09784-6_7
- Auerbach, Jonathan (2007): *Body Shots. Early Cinema's Incarnations*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520941199>
- Aytes, Ayhan (2013): »Return of the Crowds. Mechanical Turk And Neoliberal States of Exception«, in: Trebor Scholz (Hg.), *Digital Labor. The Internet as Playground and Factory*, New York: Routledge, S. 79–97.
- Azoulay, Ariella Aisha (2022): *Potential History. Unlearning Imperialism*, London/New York: Verso.
- Baden, Sebastian (2021): »Mindbombs and Terror. The Effect of Political Violence on Visual Culture and the History of Art«, in: Sebastian Baden/Larissa Diana Fuhrmann/Johan Holten (Hg.), *MINDBOMBS. Visuelle Kulturen politischer Gewalt*, Bielefeld/Berlin: Kerber Art, S. 9–23.
- Baeck, Jean-Philipp/Speit, Andreas (2020): »Von der virtuellen Hetze zum Livestream-Attentat. Einleitung«, in: Jean-Philipp Baeck/Andreas Speit (Hg.), *Rechte Ego Shooter. Von der virtuellen Hetze zum Livestream-Attentat*, Berlin: Ch. Links Verlag, S. 7–26.
- Baecker, Dirk (2004): »Einleitung: Wozu Gefühle?«, in: *Soziale Systeme* 10 (1), S. 5–21. <https://doi.org/10.1515/sosys-2004-0102>
- Baecker, Dirk (2012): »Media Control«, in: *Mediale Kontrolle unter Beobachtung* 1 (1), S. 1–15.
- Baecker, Dirk (2013): *Beobachter unter sich. Eine Kulturtheorie*, Berlin: Suhrkamp.
- Baecker, Dirk (2018): *4.0 oder die Lücke die der Rechner lässt*, Berlin: Merve Verlag.
- Baer, Nicholas/Hennefeld, Maggie/Horak, Laura/Iversen, Gunnar (Hg.) (2019): *Unwatchable*, New Brunswick/Newark/London: Rutgers University Press. <https://doi.org/10.36019/9780813599625>
- Bal, Mieke (2002): *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, Toronto/ Buffalo/London: University of Toronto Press.
- Bal, Mieke (2016): *Lexikon der Kulturanalyse*, Wien/Berlin: Turia + Kant.
- Bal, Mieke (1985/2017): *Narratology. Introduction to the Theory of the Narrative*, Toronto/ Buffalo/London: University of Toronto Press.
- Bal, Mieke (2020): *Kulturanalyse*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Bannasch, Bettina/Hammer, Almuth (2004): »Einleitung«, in: Bettina Bannasch/Almuth Hammer (Hg.), *Verbot der Bilder – Gebot der Erinnerung. Mediale Repräsentationen der Shoah*, Frankfurt/New York: Campus Verlag, S. 9–25.

- Barad, Karen (2007): *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham/London: Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv12101zq>
- Baraldi, Claudio/Corsi, Giancarlo/Esposito, Elena (1997): *GLU. Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Baron, Jaimie (2013): *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203066935>
- Baron, Jaimie (2021): *Reuse, Misuse, Abuse: The Ethics of Audiovisual Appropriation in the Digital Era*, New Brunswick: Rutgers University Press.
- Barthes, Roland (1989): *Die helle Kammer*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Baudrillard, Jean (1981): *Simulacres et Simulation*, Paris: Éditions Galilée.
- Behn, Manfred (1994): *Schwarzer Traum und weiße Sklavin. Deutsch-dänische Filmbeziehungen 1910–1930*, München: edition text + kritik.
- Bender, Christiane (2000): »Das System der Logik ist das Reich der Schatten...«, in: Peter-Ulrich Merz-Benz/Gerhard Wagner (Hg.), *Die Logik der Systeme. Zur Kritik der systemtheoretischen Soziologie Niklas Luhmanns*, Konstanz: UVK, S. 15–37.
- Bender, Stuart Marshall (2017): *Legacies of the Degraded Image in Violent Digital Media*, Cham: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-64459-2>
- Benthien, Claudia/Klein, Gabriele (2017): »Praktiken des Übersetzens und Rahmens. Zur Einführung«, in: Claudia Benthien/Gabriele Klein (Hg.), *Übersetzen und Rahmen. Praktiken medialer Transformationen*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, S. 9–27. https://doi.org/10.30965/9783846761076_002
- Berghaus, Margot (2005): »Die Massenmedien der Gesellschaft – beobachtet von Niklas Luhmann«, in: Gunter Runkel/Günter Burkhardt (Hg.), *Funktionssysteme der Gesellschaft. Beiträge zur Systemtheorie von Niklas Luhmann*, Wiesbaden: VS Verlag, S. 195–221. https://doi.org/10.1007/978-3-322-80782-3_9
- Bering, Dietz (2001): »Kulturelles Gedächtnis«, in: Nicolas Pethes/Jens Ruchatz (Hg.), *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, Hamburg: Rowohlt, S. 329–33.
- Berry, David M./Dieter, Michael (2015): »Thinking Postdigital Aesthetics: Art, Computation and Design«, in: David M. Berry/Michael Dieter (Hg.), *Postdigital Aesthetics. Art, Computation and Design*, New York: Palgrave Macmillan, S. 1–11. https://doi.org/10.1057/9781137437204_1
- Bingham, Christopher (2020): »Talking about Twitch: Dropped Frames and a normative theory of new media production«, in: *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* 26 (2), S. 269–86. <https://doi.org/10.1177/1354856517736974>
- Bjelić, Dušan (1990): »Public Suicide as a Deed of Optionless Intimacy«, in: *Symbolic Interaction* 12 (2), S. 161–83. <https://doi.org/10.1525/si.1990.13.2.161>
- Black, Joel (2002): »Real(ist) Horror: From Execution Videos to Snuff Films«, in: Xavier Mendik/Jay Schneider (Hg.), *Underground USA – Filmmaking Beyond the Hollywood Canon*, New York: Columbia University Press, S. 63–75.
- Blättel-Mink, Birgit/Hellmann, Kai-Uwe (Hg.) (2010): *Prosumer revisited. Zur Aktualität einer Debatte*, Wiesbaden: VS Verlag. <https://doi.org/10.1007/978-3-531-91998-0>

- Boddice, Rob (2011): »Introduction. The End of Anthropocentrism«, in: Rob Boddice (Hg.), *Anthropocentrism. Humans, Animals, Environments*, Leiden/Boston: Brill, S. 1–21. <https://doi.org/10.1163/ej.9789004187948.i-348.8>
- Boelens, Marlo/Förstner, Dirk/Hänger, Christian (2024): »Filme für die Zukunft. Die Sicherungsdigitalisierung der Filmbestände des Bundesarchivs«, in: *ABI Technik* 44 (1), S. 56–62. <https://doi.org/10.1515/abitech-2024-0007>
- Bogard, William (2006): »Surveillance assemblages and lines of flight«, in: David Lyon (Hg.), *Theorizing Surveillance*, London: Taylor + Francis, S. 97–121.
- Bordwell, David/Thompson, Kristin (2003): *Film History. An Introduction*, New York: McGraw-Hill.
- Börner-Klein, Dagmar/Simonis, Annette (2001): »Oral History«, in: Nicolas Pethes/Jens Ruchatz (Hg.), *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, Hamburg: Rowohlt, S. 425–27.
- Bourgault du Coudray, Chantal (2006): *The Curse of the Werewolf: Fantasy, Horror and the Beast Within*, London: I.B. Tauris. <https://doi.org/10.5040/9780755695584>
- Braun, Stephan (2005): »Die Netzwerke der rechten Szene«, in: *Deutsche Polizei: Zeitschrift der Gewerkschaft der Polizei* 1, S. 6–11.
- Brinkmann, Christina/Theweleit, Klaus (2022): »Das Lachen der Täter: Klaus Theweleit im Interview mit Christina Brinkmann«, in: Christina Brinkmann/Nils Krüger/Jakob Schreiter (Hg.), *Der Halle-Prozess: Hintergründe und Perspektiven*, Leipzig: Spector Books, S. 126–34.
- Bronner, Simon J. (2011): *Explaining Traditions. Folk Behavior in Modern Culture*, Lexington: The University Press of Kentucky.
- Brottman, Mikita (1997): *Offensive Films. Toward an Anthropology of Cinéma Vomitif*, Westport: Greenwood Press.
- Brown, Emily (2015): »Murder on social media: Killer wanted the world to watch«, in: *USA Today* vom 26.08.2015. <https://eu.usatoday.com/story/news/nation/2015/08/26/two-dead-virginia-shooting-live-tv-social-media/32401101/>
- Bruns, Axel (2019): *Are Filter Bubbles Real?*, Cambridge/Medford: Polity Press.
- Bruzzi, Stella (2006): *New Documentary*, London/New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203967386>
- Bührer, Valeska/Lauke, Stephanie Sarah (2016): »Archivarische Praktiken in Kunst und Wissenschaft. Eine Einführung«, in: Peter Bexte/Valeska Bührer/Stephanie Sarah Lauke (Hg.), *An den Grenzen der Archive. Archivarische Praktiken in Kunst und Wissenschaft*, Berlin: Kunstverlag Kadmos, S. 7–25.
- Burgess, Jean (2021): »Platform Studies«, in: Stuart Cunningham/David Craig (Hg.), *An Introduction to Global Social Media Entertainment*, New York: New York University Press, S. 21–38. <https://doi.org/10.18574/nyu/9781479890118.003.0005>
- Burgess, Jean/Albury, Kathy/McCosker, Anthony/Wilken, Rowan (2022): *Everyday Data Cultures*, Cambridge: Polity Press.
- Burton, Anthony Glyn et al. (2023): *Algorithmic Authenticity: An Overview*, Lüneburg: meson press. <https://doi.org/10.14619/2102>
- Burz, Ulfried (1997): »Geschichtswissenschaft und Politik am Beispiel der Ausstellung ›Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944‹«, in: *Zeitgeschichte im Wandel*, Innsbruck: Studienverlag, S. 238–40.

- Butler, Judith (1993): *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of »Sex«*, New York: Routledge.
- Butler, Judith (2009): *Frames of War. When is Life Grievable?*, New York: Verso.
- Camut, Nicolas/Melkozerova, Veronika (2023): »Russian soldiers are ›beasts,‹ Zelenskyy says over beheading video«, in: *Politico* vom 12.04.2023. <https://www.politico.eu/article/russia-vladimir-putin-volodymyr-zelenskyy-ukraine-war-soldiers-are-beasts-execution-video/>
- Cavell, Stanley (2001): »Die Tatsache des Fernsehens«, in: Ralf Adelman et al. (Hg.), *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*, Konstanz: UVK, S. 125–65.
- Chamberlin, Judi (1979): *On Our Own. Patient-Controlled Alternatives to the Mental Health System*, New York: McGraw-Hill.
- Chevrie, Marc (1985): »Das ist das Platz«, in: *Cahiers du cinéma* 374, S. 15–17.
- Christensen, Claus (2003): »Bag et mediemonster«, in: *Filmmagasinet Ekko*. <https://www.ekkoilm.dk/artikler/bag-et-mediemonster/>
- Chun, Wendy Hui Kyong (2006): *Control and Freedom. Power and Paranoia in the Age of Fiber Optics*, Cambridge/London: MIT Press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/2150.001.0001>
- Chun, Wendy Hui Kyong (2016): *Updating to Remain the Same. Habitual New Media*, Cambridge/London: MIT Press.
- Chun, Wendy Hui Kyong (2018): »On Patterns and Proxies, or the Perils of Reconstructing the Unknown«, in: *e-flux*. www.e-flux.com/architecture/accumulation/212275/on-patterns-and-proxies
- Chun, Wendy Hui Kyong (2021): *Discriminating Data. Correlation, Neighborhoods, and the New Politics of Recognition*, Cambridge/London: MIT Press.
- Ciampi, Luc (2002): *Gefühle, Affekte, Affektlogik: Ihr Stellenwert in unserem Menschen- und Weltverständnis*, Wien: Picus.
- Ciampi, Luc (2004): »Ein blinder Fleck bei Niklas Luhmann? Soziale Wirkungen von Emotionen als Sicht der fraktalen Affektlogik«, in: *Soziale Systeme* 10 (1), S. 21–49. <https://doi.org/10.1515/sosys-2004-0103>
- Clark, David J. (2015): »What Remains to Be Seen: Animal, Atrocity, Witness«, in: Matthew Senior/Carla Freccero/David L. Clark (Hg.), *Animots: Postanimality in the French Thought*, *Yale French Studies* 127, New Haven: Yale University Press, S. 143–71.
- Clerc, Jean-Benoît (2017): »Le film de Reinhard Wiener: visibilité documentaire et lisibilité historique«, in: *Didactica Historica* 3, S. 35–39. <https://doi.org/10.33055/DIDACTICAHISTORICA.2017.003.01.35>
- Clough, Patricia (2010): »The Affective Turn: Political Economy, Biomedica, and Bodies«, in: Melissa Gregg/Gregory J. Seigworth (Hg.), *The Affect Theory Reader*, Durham/London: Duke University Press, S. 206–29. <https://doi.org/10.1215/9780822393047-009>
- Clovis News-Journal (1974): »Newswoman Dies After ›First«, in: *Clovis News-Journal* vom 17.07.1974, S. 5.
- Colbjørnsen, Terje (2021): »The streaming network: Conceptualizing distribution economy, technology, and power in streaming media services«, in: *Convergence: The Inter-*

- national Journal of Research into New Media Technologies 27 (5), S. 1264–87. <https://doi.org/10.1177/1354856520966911>
- Cooper, Glenda (2019): »Why livestreaming symbolizes journalism's current challenges«, in: *Journalism* 20 (1), S. 167–72. <https://doi.org/10.1177/1464884918806753>
- Corell, Catrin (2009): *Der Holocaust als Herausforderung für den Film. Formen des filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945. Eine Wirkungstopologie*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839407196>
- Cramer, Florian (2015): »What is ›Post-digital?«, in: David M. Berry/Michael Dieter (Hg.), *Postdigital Aesthetics. Art, Computation and Design*, New York: Palgrave Macmillan, S. 12–26. https://doi.org/10.1057/9781137437204_2
- Csordas, Thomas (1993): »Somatic Modes of Attention«, in: *Cultural Anthropology* 8 (2), S. 135–56. <https://doi.org/10.1525/can.1993.8.2.02a00010>
- Daily News-Post (1974): »Newscaster shoots self as television show ›first«, in: *Daily News-Post* vom 16.07.1974, S. 2.
- Daniel, Adam (2020): *Affective Intensities and Evolving Horror Forms. From Found Footage to Virtual Reality*, Edinburgh: Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9781474456371>
- Davis, Duane H. (2020): »The Phenomenological Method«, in: Gail Weiss/Ann V. Murphy/Gayle Salamon (Hg.), *50 Concepts for a Critical Phenomenology*, Evanston: Northwestern University Press, S. 3–8. <https://doi.org/10.2307/j.ctvmx3j22.5>
- De Bromhead, Toni (1996): *Looking Two Ways. Documentary's Relationship With Cinema and Reality*, Højberg: Intervention Press.
- Deeken, Annette (2004): *Reisefilme. Ästhetik und Geschichte*, Remscheid: Gardez Verlag.
- Decker, Christof (1994): »Problematische Wahrheitsansprüche des Dokumentarfilms: Anmerkungen zur ›programmatischen Reflexivität«, in: Lothar Bredella/Günter H. Lenz (Hg.), *Der amerikanische Dokumentarfilm: Herausforderungen für die Didaktik*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, S. 67–81.
- Democrat and Chronicle (1974): »A television personality. Dead. Live and in color«, in: *Democrat and Chronicle* vom 11.08.1974, S. 103.
- Denson, Shane (2014): *Postnaturalism. Frankenstein, Film, and the Anthropotechnical Interface*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.14361/transcript.9783839428177>
- Denson, Shane (2020): *Discorrelated Images*, Durham/London: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9781478012412>
- Denson, Shane/Leyda, Julia (2016): »Perspectives on Post-Cinema: An Introduction«, in: Shane Denson/Julia Leyda (Hg.), *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*, Falmer: Reframe Books, S. 1–20.
- Derrida, Jacques (1997): *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*, Berlin: Brinkmann + Bose.
- Devries, Melody (2023): »Real-Making with Boundary Images. Ethnographic Explorations of Far-Right Worlds«, in: Melody Devries et al. (Hg.), *Boundary Images*, Lüneburg: meson press, S. 61–103.
- Devries, Melody et al. (2023): »Introduction: Boundary Images«, in: Melody Devries et al. (Hg.), *Boundary Images*, Lüneburg: meson press, S. 1–21.

- Dewdney, Andrew/Sluis, Katrina (2023): »Introduction«, in: Andrew Dewdney/Katrina Sluis (Hg.), *The Networked Image in Post-Digital Culture*, London/New York: Routledge, S. 1–21. <https://doi.org/10.4324/9781003095019-1>
- Didi-Huberman, Georges (2007): *Bilder trotz allem*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag. <https://doi.org/10.30965/9783846740200>
- Dondero, Maria Giulia/Flickers, Andreas/Tore, Gian Maria/Treleani, Matteo (2021): »Introduction. Semiotics of the Archive«, in: *Signata* 12, S. 1–8. <https://doi.org/10.4000/signata.3275>
- Dörre, Robert/Günther, Christoph/Pfeifer, Simone (2021): »Journalism and Images of Violence: Ethical Perspectives«, in: Sebastian Baden/Larissa Diana Fuhrmann/Johan Holten (Hg.), *MINDBOMBS. Visuelle Kulturen Politischer Gewalt*, Berlin/Bielefeld: Kerber Art, S. 127–36.
- Dörre, Robert (2022): *Mediale Entwürfe des Selbst. Audiovisuelle Selbstdokumentation als Phänomen und Praktik der sozialen Medien*, Marburg: Büchner Verlag.
- Dörre, Robert (2023): »An Epilogue of Images: On Theorising and Archiving Daesh's Videos of Violence«, in: Simone Pfeifer/Christoph Günther/Robert Dörre (Hg.), *Disentangling Jihad, Political Violence and Media*, Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 329–60. <https://doi.org/10.1515/9781399523813-019>
- Duenschmann, Hermann (1912/2002): »Kinematograph und Psychologie der Volksmenge«, in: Albert Kummel/Petra Löffler (Hg.), *Medientheorie 1888–1933. Texte und Kommentare*, Frankfurt: Suhrkamp, S. 85–100.
- Düwell, Susanne/Pethes, Nicolas (2023): »Einleitung: Medienkritik und Wirkungsästhetik«, in: Susanne Düwell/Nicolas Pethes (Hg.), *Medienkritik und Wirkungsästhetik: Diskurse über Rezeptionseffekte (1750 bis heute)*, Berlin: Kulturverlag Kadmos, S. 7–13.
- Dworkin, Andrea (1986/1989): »Letter from a War Zone«, in: *Letters from a War Zone: Writings 1976–1989*, Boston: E.P. Dutton, S. 308–25.
- Dyer, Richard (2005): »Film, Musik und Gefühl – Ironische Anbindung«, in: Matthias Brütsch et al. (Hg.), *Kinogefühle. Emotionalität und Film*, Marburg: Schüren, S. 121–37.
- Ebbrecht, Tobias (2013): »Vom Erscheinen und Verschwinden. Transtextuelle Erinnerung jenseits der Nachbildungen des Holocausts«, in: Ursula von Keitz/Thomas Weber (Hg.), *Mediale Transformationen des Holocausts*, Berlin: Avinus, S. 119–39.
- Ebbrecht-Hartmann, Tobias (2015a): »Preserving Memory or Fabricating the Past? How Films Constitute Cinematic Archives of the Holocaust«, in: *Cinéma & Cie* XV (24), S. 33–47.
- Ebbrecht-Hartmann, Tobias (2015b): »Film als Archiv. Archiv, Film und Erinnerung im neueren israelischen Kino«, in: Alf Lütke/Tobias Nanz (Hg.), *Laute, Bilder, Texte: Register des Archivs*, Göttingen: V&R unipress, S. 73–90. <https://doi.org/10.14220/9783737002363.73>
- Ebbrecht-Hartmann, Tobias (2016): »Trophy, Evidence, Document: Appropriating an Archive Film from Liepaja, 1941«, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 36 (4), S. 509–28. <https://doi.org/10.1080/01439685.2016.1157286>

- Eckhoff-Heindl, Nina (2023): Comics begreifen: Ästhetische Erfahrung durch visuell-taktilen Erzählen in Chris Ware's Building Stories, Berlin: Dietrich Reimer Verlag. <https://doi.org/10.5771/9783496030751>
- Elkin-Koren, Niva (2010): »User-Generated Platforms«, in: Rochelle C. Dreyfuss/Diane L. Zimmerman/Harry First (Hg.), Working Within the Boundaries of Intellectual Property: Innovation Policy for the Knowledge Society, Oxford: Oxford University Press, S. 111–37.
- Elliott, Nicholas (2016): »FILM – ANTONIO CAMPOS AND ROBERT GREENE«, in: BOMB 138, S. 65–71.
- Elsaesser, Thomas (1990): Early Cinema: Space, Frame, Narrative, London: BFI Publishing. <https://doi.org/10.5040/9781838710170>
- Engell, Lorenz (2021): The Switch Image: Television Philosophy, New York: Bloomsbury Collections. <https://doi.org/10.5040/9781501349317>
- Enli, Gunn (2015): Mediated Authenticity. How the Media Constructs Reality, New York: Peter Lang. <https://doi.org/10.3726/978-1-4539-1458-8>
- Erb, Sebastian (2020): »Das Netz des Attentäters. Der Anschlag von Stephan Balliet in Halle und wie sein Video und ›Manifest‹ im Internet verbreitet wurden«, in: Jean-Philipp Baeck/Andreas Speit (Hg.), Rechte Ego Shooter. Von der virtuellen Hetze zum Livestream-Attentat, Berlin: Ch. Links Verlag, S. 26–46.
- Ernst, Wolfgang (2002): Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung, Berlin: Merve Verlag.
- Ernst, Wolfgang (2017): »Medien und implizites Wissen. Einleitende Bemerkungen zu einer vielschichtigen Beziehung in der Ära des ubiquitous computing«, in: Navigationen – Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften 17 (2), S. 7–36.
- Espósito, Elena (2017): »An ecology of differences. Communication, the Web, and the question of borders«, in: Erich Hörl/James Burton (Hg.), General Ecology. The New Ecological Paradigm, London/New York: Bloomsbury Academic, S. 285–303.
- Etkind, Marc (1997):Or Not to Be. A Collection of Suicide Notes, New York: Riverhead.
- Fanon, Frantz (1986): Black Skin, White Masks, London: Pluto Press.
- Faessler, Judith (2014): »Islamismus und Rechtsextremismus: Wechselseitige Perzeptionen, Konfrontationen und Kooperationen«, in: Totalitarismus und Demokratie 11 (1), S. 73–94. <https://doi.org/10.13109/tode.2014.11.1.73>
- Fairservice, Don (2001): Film Editing: History, Theory and Practice, Manchester/New York: Manchester University Press.
- Farmand Jr., Musa K. (2016): »Who Watches this Stuff?: Videos Depicting Actual Murder and the Need for a Federal Criminal Murder-Video Statute«, in: Florida Law Review 68 (6), S. 1915–941.
- Farr, Arnold (2009): »Wie Weißsein sichtbar wird. Aufklärungs-rassismus und die Struktur eines rassifizierten Bewusstseins«, in: Maureen Maisha Eggers/Grada Kilomba/Peggy Piesche/Susan Arndt (Hg.), Mythen, Masken, und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland, Münster: Unrast Verlag, S. 40–52.
- Favero, Paolo SH (2018): The Present Image. Visible Stories in a Digital Habitat, Cham: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-69499-3>

- Favero, Paolo SH (2020): »Audio-visual-sensory Essays in Post-Digital Times in Communicating Anthropological Knowledge Across the Multimodal, Multisensory, Participatory, More-than-human«, in: *Anthrovision* 8 (2), S. 1–18.
- Feit, Margret (1987): *Die »Neue Rechte« in der Bundesrepublik. Organisation – Ideologie – Strategie*, Frankfurt: Campus Verlag.
- Ferrari, Martina et al. (2018): »Editor's Introduction: Reflections on the First Issue«, in: *Puncta* 1 (1), S. 1–7. <https://doi.org/10.31608/PJCP.vii1.1>
- Feuer, Jane (1983): »The Concept of Live Television: Ontology as Ideology«, in: Ann E. Kaplan (Hg.), *Regarding Television: Critical Approaches*, Frederick: University Publications of America, S. 12–22.
- Fischer-Lescano, Andreas (2013): »Systemtheorie als kritische Gesellschaftstheorie«, in: Marc Amstutz/Andreas Fischer-Lescano (Hg.), *Kritische Systemtheorie. Zur Evolution einer normativen Theorie*, Bielefeld: transcript, S. 13–39. <https://doi.org/10.14361/transcript.9783839424124.13>
- Fizek, Sonia/Dippel, Anne (2020): »Gamification of Terror–Power Games as Liminal Spaces«, in: Maïke Groen/Nina Kiel/Angela Tillmann/André Weßel (Hg.), *Games and Ethics: Theoretical and Empirical Approaches to Ethical Questions in Digital Game Cultures*, Wiesbaden: Springer VS, S. 77–97. https://doi.org/10.1007/978-3-658-28175-5_6
- Flatley, Jonathan (2008): *Affective Mapping. Melancholia and the Politics of Modernism*, Cambridge/London: Harvard University Press. <https://doi.org/10.4159/9780674036963>
- Flores Ruíz, Elena (2016): »Existentialism for Postcolonials: Fanon and the politics for authenticity«. *APA Newsletter/Hispanic Issues in Philosophy* 15 (2), S. 19–22.
- Florida Today (1974): »Shocked Fans to Attend Memorial Rites«, in: *Florida Today* vom 17.07.1974, S.4B.
- Florida Today (1977): »TV Suicide Didn't Change Show«, in: *Florida Today* vom 02.08.1977, S. 10A.
- Flusser, Vilém (1991): *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Fort Lauderdale News (1974): »Anchorwoman Shoots Self On TV«, in: *Fort Lauderdale News* vom 15.07.1974, S. 20.
- Forst, Rainer/Günther, Klaus (Hg.) (2021): *Normative Ordnungen*, Berlin: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1969): *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1974): *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (2001): *Schriften in vier Bänden. Dits et Écrits. Band 1*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1993/2024): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Franzen, Johannes (2017): »Ein »Recht auf Rücksichtslosigkeit«. Die moralischen Lizenzen der Fiktionalität«, in: Marcus Willand (Hg.), *Faktualität und Fiktionalität*, Hannover: Wehrhahn Verlag, S. 31–48.

- Frese, Sophia (2013): »Cool Revenge: Kill Bill and the Female Assassin«, in: Ulla Haselstein/Irmela Hijjya-Kirschner/Catrin Gersdorf/Elena Giannoulis (Hg.), *The Cultural Career of Coolness: Discourses and Practices of Affect Control in European Antiquity, the United States, and Japan*, Plymouth: Lexington Books, S. 127–53.
- Friedman, Ilil (2022): »Der Halle-Prozess – Eine Inszenierung, in der nicht für alle Platz war«, in: Christina Brinkmann/Nils Krüger/Jakob Schreiter (Hg.), *Der Halle-Prozess: Hintergründe und Perspektiven*, Leipzig: Spector Books, S. 51–57.
- Fuller, Matthew (2005): *Media Ecologies. Materialist Energies in Art and Technoculture*, Cambridge/London: MIT Press.
- Funk, Wolfgang/Groß, Florian/Huber, Irmtraud (2012): »Exploring the Empty Plinth. The Aesthetics of Authenticity«, in: Wolfgang Funk/Florian Groß/Irmtraud Huber (Hg.), *The Aesthetics of Authenticity. Medial Constructions of the Real*, Bielefeld: transcript, S. 9–25. <https://doi.org/10.1515/transcript.9783839417577.9>
- Galbraith, Patrick W. (2020): »Moe«. *Japanese Media and Popular Culture. An Open-Access Digital Initiative of the University of Tokyo* (blog). 11.04.2020. <https://jmpc-utokyo.com/keyword/moe/>
- Gambin, Lee (2018): *The Howling: Studies in Horror Film*, Lakewood: Centipede Press.
- Geertz, Clifford (1973): *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, New York: Basic Books.
- Genette, Gérard (1993): *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Genette, Gérard (2014): *Paratexte: Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Gestrich, Constanze (2008): *Die Macht der dunklen Kammern. Die Faszination des Fremden im frühen dänischen Kino*, Berlin: Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität. <https://doi.org/10.38071/2024-00134-3>
- Giebel, Wieland (Hg.) (2020): *Ich traf Hitler. Die Interviews von Karl Höffkes mit Zeitzeugen*, Berlin: Berlin Story Verlag.
- Giesler, Hermann/Giesler, Dietrich (Hg.) (1988): *Nachtrag. Aus unveröffentlichten Schriften*, Essen: Heitz & Höffkes.
- Gillespie, Tarleton (2018): *Custodians of the Internet. Platforms, Content Moderation, and the Hidden Decisions That Shape Social Media*, New Haven: Yale University Press. <https://doi.org/10.12987/9780300235029>
- Glaser, Barney/Strauss, Anselm (1967): *The Discovery of Grounded Theory. Strategies for Qualitative Research*, Chicago: Aldin. <https://doi.org/10.1097/00006199-196807000-00014>
- Glossareintrag (2022a): »BIPoC«, in: Lisa Jaspers/Naomi Ryland/Silvie Horch (Hg.), *Unlearn Patriarchy*, Berlin: Ullstein Verlag, S. 14.
- Glossareintrag (2022b): »Schwarz«, in: Lisa Jaspers/Naomi Ryland/Silvie Horch (Hg.), *Unlearn Patriarchy*, Berlin: Ullstein Verlag, S. 15.
- Goetschel, Willi (1997): »Zur Sprachlosigkeit von Bildern«, in: Manuel Köppen/Kaus Scherpe (Hg.), *Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst*, Köln: Böhlau Verlag, S. 131–44. <https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412312909.131>
- Goffman, Erving (1959): *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York: Doubleday & Company.

- Goffman, Erving (1986): *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, Boston: Northeastern University Press.
- Gold, Vic (1974): »Media emerging rapidly as the newsmaker«, in: *The Tampa Times* vom 22.07.1974, S. 10.
- Goodall, Mark (2006): *Sweet and Savage. The World Through the Shockumentary Film Lens*, London: Headpress.
- Görling, Reinhold (2009): »Einleitung«, in: Reinhold Görling/Timo Skandries (Hg.), *Geste. Bewegung zwischen Film und Tanz*, Bielefeld: transcript, S. 9–19. <https://doi.org/10.14361/9783839409183-001>
- Gouri, Haim (2004): *Facing the Glass Booth: The Jerusalem Trial of Adolf Eichmann*, Detroit: Wayne State University Press.
- Gray, Jonathan (2010): *Show Sold Separately. Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*, London/New York: New York University Press.
- Gray, Jonathan (2016): »The Politics of Paratextual Ephemerality«, in: Sara Pesce/Paolo Noto (Hg.), *The Politics of Ephemeral Digital Media. Permanence and Obsolescence in Paratexts*, New York: Routledge, S. 32–45.
- Gray, Jonathan (2018): »Intertexts and Paratexts«, in: Michael Kackman/Mary Celeste Kearney (Hg.), *The Craft of Criticism: Critical Media Studies in Practice*, London: Taylor + Francis, S. 207–18. <https://doi.org/10.4324/9781315879970-18>
- Grayson, Nathan (2022): »How Twitch took down Buffalo shooter's stream in under two minutes«, in: *The Washington Post* vom 20.05.2022. <https://www.washingtonpost.com/video-games/2022/05/20/twitch-buffalo-shooter-facebook-nypdinterview/>
- Green, David (1984): »Veins of Resemblance: Photography and Eugenics«, in: *Oxford Art Journal* 7 (2), S. 3–16. <https://doi.org/10.1093/oxartj/7.2.3>
- Gregg, Melissa/Seigworth, Gregory J. (2010): »An Inventory of Shimmers«, in: Melissa Gregg/Gregory J. Seigworth (Hg.), *The Affect Theory Reader*, Durham/London: Duke University Press, S. 1–29. <https://doi.org/10.1215/9780822393047>
- Gregory, Stephan (2011): »Das paranoische Pendel. Wendungen des Verschwörungsgedankens«, in: Marcus Krause/Arno Meteling/Markus Stauff (Hg.), *The Parallax View. Zur Mediologie der Verschwörung*, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 45–59. https://doi.org/10.30965/9783846749067_003
- Gress, Franz/Schönekeas, Klaus/Jaschke, Hans-Gerd (1990): *Neue Rechte und Rechtsextremismus in Europa*, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag. <https://doi.org/10.1007/978-3-322-94353-8>
- Grierson, John (1933): »The Documentary Producer«, in: *Cinema Quarterly* 2 (1), S. 7–9.
- Grønstad, Asbjorn/Gustafsson, Henrik/Vågnes, Oyvind (2017): »Gestures of Seeing«, in: Asbjorn Grønstad/Henrik Gustafsson/Oyvind Vågnes (Hg.), *Gestures of Seeing in Film, Video and Drawing*, New York: Routledge, S. 1–13. <https://doi.org/10.4324/9781315561660>
- Gruber, Christiane (2019): »The visual culture of ISIS. Truculent iconophilia as antagonistic co-evolution«, in: Isabelle Busch/Uwe Fleckner/Judith Waldmann (Hg.), *Nähe auf Distanz: Eigendynamik und mobilisierende Kraft politischer Bilder im Internet*, Berlin: De Gruyter, S. 125–55. <https://doi.org/10.1515/9783110625585-010>

- Gschwind, Rudolf/Rosenthaler, Lukas/Holl, Ute (2010): »Migration der Daten, Analyse der Bilder, persistente Archive«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 2 (1), S. 103–11. <https://doi.org/10.1524/zfmw.2010.0009>
- Guenther, Lisa (2013): *Solitary Confinement: Social Death and its Afterlives*, Minneapolis: University of Minnesota Press. <https://doi.org/10.5749/minnesota/9780816679584.001.0001>
- Guenther, Lisa (2020): »Critical Phenomenology«, in: Gail Weiss/Ann V. Murphy/Gayle Salamon (Hg.), *50 Concepts for a Critical Phenomenology*, Evanston: Northwestern University Press, S. 11–16. <https://doi.org/10.2307/j.ctvmx3j22.6>
- Guerin, Frances (2012): *Through Amateur Eyes. Film and Photography in Nazi Germany*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press. <https://doi.org/10.5749/minnesota/9780816670062.001.0001>
- Guido, Laurent (2006): »Rhythmic Bodies/Movies: Dance as Attraction in Early Film Culture«, in: Wanda Strauven (Hg.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 139–58.
- Gunning, Tom (1995): »Vor dem Dokumentarfilm. Frühe non-fiction-Filme und die Ästhetik der ›Ansicht‹«, in: *KINtop 4: Anfänge des dokumentarischen Films*, Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films, Basel/Frankfurt: Stroemfeld/Roter Stern, S. 111–23.
- Gunning, Tom (1996): »Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde«, in: *Meteor* 4, S. 25–34.
- Gunning, Tom (2007): »Traveling Shots. Von der Verpflichtung des Kinos, uns von Ort zu Ort zu bringen«, in: Winfried Pauleit (Hg.), *Traveling Shots: Film als Kaleidoskop von Reiseerfahrungen*, Berlin: Bertz und Fischer, S. 16–30.
- Günter, Manuela (2001): »Shoah«, in: Nicolas Pethes/Jens Ruchatz (Hg.), *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, Hamburg: Rowohlt, S. 540–42.
- Hagin, Boaz (2010): »Killed Because of Lousy Ratings: The Hollywood History of Snuff«, in: *Journal of Popular Film and Television* 38 (1), S. 44–51. <https://doi.org/10.1080/01956050903578414>
- Hallam, Julia/Marshment, Margaret (2000): *Realism and Popular Cinema*, Manchester: Manchester University Press.
- Hamad, Ruby (2020): *White Tears/Brown Scars. How White Feminism Betrays Women of Color*, London: Trapeze. <https://doi.org/10.2307/jj.1744983>
- Haraway, Donna (2008): *When Species Meet*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Haraway, Donna (2015): »Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin«, in: *Environmental Humanities* 6, S. 159–65. <https://doi.org/10.1215/2011919-3615934>
- Haraway, Donna (2016): *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham/London: Duke University Press.
- Hattendorf, Manfred (1994): *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*, Konstanz: Verlag Ölschläger.
- Hedayati, Asha (2024): »Unlearn Recht«, in: Emilia Roig/Alexandra Zykunov/Silvie Horch (Hg.), *Unlearn Patriarchy* 2, Berlin: Ullstein Verlag, S. 119–39.

- Hediger, Vinzenz (2002): »Mogeln, um besser sehen zu können, ohne deswegen den Zuschauer zu täuschen. Tierfilme, Vertragsbrüche und die Justiziabilität von kommunikativen Kontrakten«, in: *montage AV* 11 (2), S. 87–96.
- Hediger, Vinzenz (2005): »Spaß an harter Arbeit. Der Making-of-Film«, in: Vinzenz Hediger/Patrick Vonderau (Hg.), *Demnächst in ihrem Kino. Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung*, Marburg: Schüren, S. 332–41.
- Heindl, Nina/Sina, Véronique (2017): »Repräsentation ›trotz allem‹«, in: Nina Heindl/Véronique Sina (Hg.), *Notwendige Unzulänglichkeit. Künstlerische und mediale Repräsentationen des Holocaust*, Berlin: LIT Verlag, S. 1–13.
- Heller-Nicholas, Alexandra (2009): »Snuff Boxing: Revisiting the Snuff Coda«, in: *Cinephile* 5 (2), S. 10–17.
- Heller-Nicholas, Alexandra (2016): »The Invisible Exploding Woman«, in: *Senses of Cinema* 80, S. 1–11.
- Hellwig, Albert (1914/2002): »Über die schädliche Suggestivkraft kinematographischer Vorführungen«, in: Albert Kümmel/Petra Löffler (Hg.), *Medientheorie 1888–1933. Texte und Kommentare*, Frankfurt: Suhrkamp, S. 115–92.
- Helmond, Anne (2015): »The Platformization of the Web: Making Web Data Platform Ready«, in: *Social Media + Society* 1 (2), S. 1–11. <https://doi.org/10.1177/2056305115603080>
- Heyes, Cressida J. (2020): *Anaesthetics of Experience. Essays on Experience on the Edge*, Durham/London: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9781478009320>
- Heyne, Elisabeth/Prokic, Tanja (Hg.) (2022): *Investive Gaze. Das Digitale Bild und die Kultur der Beschämung*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839457498>
- Hickethier, Knut (2008): »Die Wahrheit der Fiktion. Zum Verhältnis von Faktizität, Fake und Fiktionalisierung«, in: Bernhard Pörksen/Wiebke Loosen/Armin Scholl (Hg.), *Paradoxien des Journalismus. Theorie – Empirie – Praxis*, Wiesbaden: VS Verlag, S. 361–75. https://doi.org/10.1007/978-3-531-91816-7_20
- Hill Collins, Patricia (2015): »Intersectionality's Definitional Dilemmas«, in: *Annual Review of Sociology* 41, S. 1–20. <https://doi.org/10.1146/annurev-soc-073014-112142>
- Hirsch, Joshua (2002): »Posttraumatic Cinema and the Holocaust Documentary«, in: *Film and History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* 32 (1), S. 9–21. <https://doi.org/10.1353/flm.2002.a400220>
- Hirsch, Joshua (2004): *Afterimage. Film, Trauma, and the Holocaust*, Philadelphia: Temple University Press.
- Hitzler, Ronald/Grothe, Miriam (2015): »Zur Einleitung. Methodologisch-methodische Aspekte ethnographischer Forschungsprojekte«, in: Ronald Hitzler/Miriam Grothe (Hg.), *Ethnographische Erkundungen. Methodische Aspekte aktueller Forschungsprojekte*, Wiesbaden: Springer VS, S. 9–19. https://doi.org/10.1007/978-3-658-07257-5_1
- Höffkes, Karl (1983): *Wissenschaft und Mythos. Auf der Suche nach der verlorenen Identität*, Tübingen: Grabert Verlag.
- Höffkes, Karl (1986): *Hitlers politische Generale. Die Gauleiter des Dritten Reiches. Ein biographisches Nachschlagewerk*, Tübingen: Grabert Verlag.

- Höffkes, Karl (1988): *Deutsch-sowjetische Geheimverbindungen. Unveröffentlichte diplomatische Depeschen zwischen Berlin und Moskau im Vorfeld des Zweiten Weltkrieges*, Tübingen: Grabert Verlag.
- Höffkes, Karl (2017): *Weltgeschichte in bewegten Bildern: Ein Filmerbe-Gespräch mit Karl Höffkes* Interview von Dirk Alt. <https://kinematheken.info/weltgeschichte-in-bewegten-bildern-ein-filmerbe-gespraech-mit-karl-hoeffkes/>
- Hoffman, Hilmar (1988): *›Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit‹: Propaganda im NS-Film*, Frankfurt: Fischer Verlag.
- Hofmann, Maria (2017): *›Der Holocaust-Dokumentarfilm zwischen Aufschub und Wiederkehr des Schreckens‹*, in: Nina Heindl/Véronique Sina (Hg.), *Notwendige Unzulänglichkeit. Künstlerische und mediale Repräsentationen des Holocaust*, Berlin: LIT Verlag, S. 69–85.
- Hohenberger, Eva (2012): *›Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme‹*, in: Eva Hohenberger (Hg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin: Vorwerk 8, S. 9–34.
- Hoppe, Johanne (2021): *Von Kanonen und Spatzen. Die Diskursgeschichte der nach 1945 verbotenen NS-Filme*, Marburg: Schüren. <https://doi.org/10.5771/9783741001314>
- Hornuff, Daniel (2020): *Hassbilder. Gewalt posten, Erniedrigung liken, Feindschaft teilen*, Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.
- Hristova, Stevka (2014): *›Visual Memes as Neutralizers in Political Dissent‹*, in: *Triple C – Communication, Capitalism & Critique* 12 (1), S. 265–76. <https://doi.org/10.31269/triplec.v12i1.507>
- Huber, Linda (2023): *›Der gefährliche Aufstieg des Andrew Tate‹*, in: *zdfheute vom 15.05.2023*. <https://www.zdf.de/nachrichten/panorama/andrew-tate-influencer-tiktok-portraet-100.html>
- Huck, Christian (2012): *›Authentizität im Dokumentarfilm. Das Prinzip des falschen Umkehrschlusses als Erzählstrategie zur Beglaubigung massenmedialen Wissens‹*, in: Antonius Weixler (Hg.), *Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption*, Berlin: De Gruyter, S. 239–65. <https://doi.org/10.1515/9783110291254.239>
- Hui, Yuk (2016): *On the Existence of Digital Objects*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press. <https://doi.org/10.5749/minnesota/9780816698905.001.0001>
- Hüppauf, Bernd (1997): *›Emptying the Gaze: Framing Violence through the Viewfinder‹*, in: *New German Critique* 72, S. 3–44. <https://doi.org/10.2307/488567>
- Hüppauf, Bernd (2000): *›Der entleerte Blick: Gewalt im Visier‹*, in: Ulrich Baer (Hg.), *›Niemand zeugt für den Zeugen‹. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*, Frankfurt: Suhrkamp, S. 219–36.
- Husserl, Edmund (2002): *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy*, Dordrecht: Kluwer Academic.
- Husserl, Edmund (2009): *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Huhtamo, Erkki/Parikka, Jussi (2011): *›Introduction: An Archaeology of Media Archaeology‹*, in: Erkki Huhtamo/Jussi Parikka (Hg.), *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, S. 1–25. <https://doi.org/10.2307/jj.23689317.5>
- Hynes, Eric (2016): *›Shooting the Messenger‹*, in: *Film Comment* 52 (4), S. 44–49.

- Idaho Free Press (1974): »TV hostess commits suicide in broadcast«, in: Idaho Free Press vom 16.07.1974, 5.
- Illouz, Eva (2006): *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Itzkoff, Dave (2014): *Mad as Hell: The Making of Network and the Fateful Vision of the Angriest Man in Movies*, New York: Times Books.
- Jackson, Neil (2016): »Introduction: Shot, Cut, and Slaughtered«, in: Neil Jackson/Shawn Kimber/Johnny Walker/Joseph Watson (Hg.), *Snuff. Real Death and Screen Media*, London: Bloomsbury Academic, S. 1–21. <https://doi.org/10.5040/9781501304590.ch-001>
- Jackson, Neil/Kimber, Shawn/Walker, Johnny/Watson, Joseph (Hg.) (2016): *Snuff. Real Death and Screen Media*, London: Bloomsbury Academic. <https://doi.org/10.5040/9781501304590>
- Jäger, Siegfried (Hg.) (1988): *Rechtsdruck: Die Presse der Neuen Rechten*, Berlin: Dietz Verlag.
- Jahn, Peter (Hg.) (2000): *Foto-Feldpost. Geknipste Kriegserlebnisse 1939–1945*, Berlin: Elefant Press.
- Jochmaring, Julian (2016): »Das Unbehagen in der (Medien-)Ökologie. Relationalität, Posthumanismus und die Negativität des Umweltlichen«, in: *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie* 2 (1), S. 91–112. <https://doi.org/10.1515/jbmp-2016-0107>
- Johnson, Eithne/Schaefer, Eric (1993): »Soft Core/Hard Gore: Snuff As A Crisis in Meaning«, in: *Journal of Film and Video* 45 (2/3), S. 40–59.
- Jones, Steve (2011): »Dying to be Seen: Snuff-Fiction's Problematic Fantasies of ›Reality‹«, in: *Scope: An Online Journal of Film and Television Studies* 19, S. 1–22.
- Jucan, Ioana B. (2018): »Introduction: Remain x Remain(s)«, in: Ioana B. Jucan/Jussi Parikka/Rebecca Schneider (Hg.), *Remain*, Minneapolis/Lüneburg: University of Minnesota Press/meson press, S. IX–XX.
- Jucan, Ioana B./Parikka, Jussi/Schneider, Rebecca (2019): *Remain*, Minneapolis/Lüneburg: University of Minnesota Press/meson press.
- Kaiser, Anna-Bettina (2016): »Archiv und Recht«, in: Marcel Lepper/Ulrich Raulff (Hg.), *Handbuch Archiv. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, S. 107–17. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05388-6_12
- Kahlweit, Cathrin (2010): »Bilder von enormer Schlagkraft«, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 19.05.2010. <https://www.sueddeutsche.de/politik/happy-slapping-und-snuff-videos-bilder-von-enormer-schlagkraft-1.897431>
- Kane, Carolyn L. (2019): *High-tech trash. Glitch, noise, and aesthetic failure*, Oakland: University of California Press. <https://doi.org/10.1525/luminos.83>
- Kavka, Misha (2016): »The Affective Reality of Snuff«, in: Neil Jackson/Shawn Kimber/Johnny Walker/Joseph Watson (Hg.), *Snuff. Real Death and Screen Media*, London: Bloomsbury Academic, S. 47–63. <https://doi.org/10.5040/9781501304590.ch-003>
- Kazeem, Belinda/Martinez-Turek, Charlotte/Steinfeld, Nora (Hg.) (2009): *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien*, Wien: Turia + Kant.
- Keilbach, Judith (2008): *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im Bundesdeutschen Fernsehen*, Münster: LIT Verlag.
- Kendon, Adam (2004): *Gesture: Visible Action as Utterance*, Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511807572>

- Keppler, Angela/Seel, Martin (2002): »Über den Status filmischer Genres«, in: *montage AV* 11 (2), S. 58–68.
- Kerekes, David/Slater, David (2016): *Killing for Culture. From Edison to ISIS: A New History of Death on Film*, London: Headpress.
- Kessler, Frank (1998): »Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder«, in: *montage AV* 7 (2), S. 63–78.
- Kessler, Frank (2023): »Déphasage«, in: *Lexikon der Filmbegriffe* (blog). <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/d:dephasage-7951>
- Kilomba, Grada (2009): »No Mask«, in: Maureen Maisha Eggers/Grada Kilomba/Peggy Piesche/Susan Arndt (Hg.), *Mythen, Masken, und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*, Münster: Unrast Verlag, S. 80–88.
- Kilomba, Grada (2010): *Plantation Memories. Episodes of Everyday Racism*, Münster: Unrast Verlag.
- Kimpel, Katrin (2024): »Forderung der Bildungsstätte Anne Frank: »Parteien müssen aktiver gegen AfD-Übermacht bei TikTok vorgehen«, in: *hessenschau vom 04.06.2024*. <https://www.hessenschau.de/politik/immer-mehr-rechte-inhalte-auf-tiktok-parteien-muessen-aktiver-gegen-afd-uebermacht-vorgehen-v1,tiktok-afd-100.html>
- King, Geoffrey (Hg.) (2005): *The Spectacle of the Real. From Hollywood to Reality TV and Beyond*, Bristol/Portland: Intellect Books.
- Kingsport Times (1974): »TV Suicide – »Latest in Blood and Guts«, in: *Kingsport Times vom 16.07.1974*, S. 1.
- Klee, Ernst/Drefßen, Willi/Rieß, Volker (Hg.) (1988): »Schöne Zeiten«. *Judenmord aus der Sicht der Täter und Gaffer*, Frankfurt: S. Fischer Verlag.
- Klimpel, Paul (2016): »Zwischen Ohnmacht und neuer Macht«, in: Peter Bexte/Valeska Bühner/Stephanie Sarah Lauke (Hg.), *An den Grenzen der Archive. Archivarische Praktiken in Kunst und Wissenschaft*, Berlin: Kunstverlag Kadmos, S. 159–71.
- Klonk, Charlotte (2017): *Terror. Wenn Bilder zu Waffen werden*, Frankfurt: S. Fischer Verlag.
- Klüver, Max (1993): *Es war nicht Hitlers Krieg. Neues aus dem britischen Staatsarchiv*, Essen: Heitz & Höffkes.
- Knaller, Susanne/Müller, Harro (2006): »Einleitung. Authentizität und kein Ende«, in: Susanne Knaller/Harro Müller (Hg.), *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München: Fink, S. 7–16.
- Knaller, Susanne/Müller, Harro (2010): »Authentisch/Authentizität«, in: Karlheinz Barck et al. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, S. 40–65. https://doi.org/10.1007/978-3-476-00031-6_2
- Knoch, Habbo (2004): »Technobilder der Tat. Der Holocaust und die fotografische Ordnung des Sehens«, in: Bettina Bannasch/Almuth Hammer (Hg.), *Verbot der Bilder – Gebot der Erinnerung. Mediale Repräsentationen der Shoah*, Frankfurt: Campus Verlag, S. 167–91.
- Koch, Gertrud (1992): *Die Einstellung ist die Einstellung*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Koch, Gertrud (2010): »Die Gesten des Films, die filmische Geste – Gibt es einen Gestus des Films?«, in: Christoph Wulf/Erika Fischer-Lichte (Hg.), *Gesten. Inszenierung, Aufführung*, München: Fink, S. 145–53. https://doi.org/10.30965/9783846750605_012

- Koch, Gertrud (2020): »Nicht löschbare Bilder«, in: Katja Müller-Helle (Hg.), *Bildzensur. Löschung technischer Bilder*, Berlin: De Gruyter, S. 69–73. <https://doi.org/10.1515/9783110715293-009>
- Koppe, Egbert (2011): »Das Filmsicherungskonzept des Bundesarchivs«, in: Manfred Rasch/Astrid Dörnemann (Hg.), *Filmarchivierung: Sammeln, Sichern, Sichten, Sehen*, Essen: Klartext Verlag, S. 91–100.
- Köppen, Manuel/Scherpe, Klaus (1997): »Zur Einführung: Der Streit um die Darstellbarkeit des Holocaust«, in: Manuel Köppen/Klaus Scherpe (Hg.), *Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst*, Köln: Böhlau Verlag, S. 1–13. <https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412312909.1>
- Kopytoff, Igor (1986): »The cultural biography of things: commoditization as a process«, in: Arjun Appadurai (Hg.), *The Social Life of Things. Commodities in cultural perspective*, Cambridge: Cambridge University Press, S. 64–95. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511819582.004>
- Kosofsky Sedgwick, Eve/Frank, Adam (Hg.) (1995): *Shame and Its Sisters. A Silvan Tomkins Reader*, Durham/London: Duke University Press.
- Kracauer, Siegfried (1985/2012): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Krause, Marcus/Meteling, Arno/Stauff, Markus (2011): »Einleitung«, in: Marcus Krause/Arno Meteling/Markus Stauff (Hg.), *The Parallax View. Zur Mediologie der Verschwörung*, Münster: Wilhelm Fink Verlag, S. 9–43. https://doi.org/10.30965/9783846749067_002
- Kreimeier, Klaus/Stanitzek, Georg (Hg.) (2004): *Paratexte in Literatur, Film, und Medien*, Berlin: Akademie Verlag. <https://doi.org/10.1515/9783050081335>
- Kristeva, Julia (1982): *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, New York: Columbia University Press.
- Krona, Michael (2020): »Visual Performativity of Violence: Power and Retaliatory Humiliation in Islamic State (IS) Beheading Videos between 2014 and 2017«, in: Christoph Günther/Simone Pfeifer (Hg.), *Jihadi Audiovisuality and its Entanglements. Meanings, Aesthetics, Appropriations*, Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 123–48. <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474467513.003.0006>
- Kuball, Michael/Wiener, Reinhard (1980): »Manchmal fangen die Bilder an zu zittern«, in: Michael Kuball (Hg.), *Familienkino: Geschichte des Amateurfilms in Deutschland*, Band 2: 1931–1960, Hamburg: Rowohlt, S. 115–21.
- Kuster, Brigitta (2009): »If the Images of the Present Don't Change, Then Change the Images Of The Past.« Zur Exposition Coloniale Internationale, Paris 1931«, in: Belinda Kazeem/Charlotte Martinz-Turek/Nora Steinfeld (Hg.), *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien*, Wien: Turia + Kant, S. 77–111.
- Laabs, Laura/Podlesnigg, Clara (2023): »Foreword«, in: Shane Denson, *Post-Cinematic Bodies*, Lüneburg: meson press, S. 9–21. <https://doi.org/10.14619/0436>
- LaBelle, Beverly (1980): »Snuff–The Ultimate in Woman-Hating«, in: Laura Lederer (Hg.), *Take Back The Night. Women on Pornography*, New York: William Morrow and Company, S. 272–79.
- Laner, Iris Elisabeth (2016): *Revisionen der Zeitlichkeit. Zur Phänomenologie des Bildes nach Husserl, Derrida und Merleau-Ponty*, München: Wilhelm Fink Verlag.

- Langanke, Heiko (1996): *Die extreme Rechte in der Bundesrepublik: Ideen, Ideologien, Interpretationen*, Hamburg: Argument Verlag.
- Lanzmann, Claude (1985/2000): »Der Ort und das Wort. Über Shoah«, in: Ulrich Baer (Hg.), »Niemand zeugt für den Zeugen«. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah, Frankfurt: Suhrkamp, S. 101–18.
- Laub, Johanna/Biswas, Amrita (2021): »Introduction: Dialogic Encounters – Thinking through Archival Images«, in: Sylvie Lindeperg/Ania Szczepanska (Hg.), *Who Owns the Images? The Paradox of Archives, between Commercialization, Free Circulation and Respect*, Lüneburg: meson press, S. 11–23. <https://doi.org/10.14619/0146>
- Lawrence, Elizabeth A. (1996): »Werewolves in Psyche and Cinema: Man-Beast Transformation and Paradox«, in: *Journal of American Culture* 19 (3), S. 103–12. https://doi.org/10.1111/j.1542-734X.1996.1903_103.x
- Lee, Kevin B. (2023): »Critical Spectatorship, Violent Care«, in: Simone Pfeifer/Christoph Günther/Robert Dörre (Hg.), *Disentangling Jihad, Political Violence and Media*, Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 383–95. <https://doi.org/10.1515/9781399523813-021>
- Lee, Kevin B./Avisar, Ariel (2023): »Desktop documentary as scholarly subjectivity: Five approaches«, in: *NECSUS: European Journal of Media Studies* 12 (1), S. 276–80.
- Leeker, Martina (2018): »Trickster, Owlglass and Pranks, and Dysfunctional Things: Non-Knowledge and Critique in Digital Culture«, in: Andreas Bernard/Matthias Koch/Martina Leeker (Hg.), *Non-Knowledge and Digital Cultures*, Lüneburg: meson press, S. 53–81. <https://doi.org/10.14619/1259>
- Lehmann, Jörg (2008): »Schwellenkunde: Enthauptungsvideos als Konsumgut«, in: Jeanne Riou/Christer Petersen (Hg.), *Zeichen des Krieges in Literatur, Film und Medien*, Band 3, Kiel: Ludwig, S. 308–26.
- Leonard, John (1976): »Commentary: Cretin's Delight on Film«, in: *New York Times* vom 27.02.1976, S. 21.
- Lepper, Marcel/Raulff, Ulrich (2016): »Idee des Archivs«, in: Marcel Lepper/Ulrich Raulff (Hg.), *Handbuch Archiv. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, S. 1–9. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05388-6_1
- Lessig, Lawrence (2006): *Code 2.0*, New York: Basic Books.
- Lester, David/Yang, Bijou (2015): »The Presentation of the Self in Suicide Notes«, in: David Lester/Steven Stack (Hg.), *Suicide as a Dramatic Performance*, London/New York: Routledge, S. 13–21. <https://doi.org/10.4324/9781315130477-4>
- Lexington Leader (1974): »Television Newswoman Shoots Self on Show«, in: *Lexington Leader* vom 16.07.1974, S. 19.
- Lindeperg, Sylvie/Wieviorka, Sylvie (2014): »The Two Stages of the Eichmann Trial«, in: Griselda Pollock/Max Silverman (Hg.), *Concentrationary Memories: Totalitarian Terror and Cultural Resistance*, London: I.B. Tauris, S. 59–82. <https://doi.org/10.5040/9780755603671.ch-003>
- Linseisen, Elisa/Strohmaier, Alena (2024): »Kamera/Apps: Zur Einleitung«, in: Elisa Linseisen/Alena Strohmaier (Hg.), *Deine Kamera ist eine App: Über Medienverflechtungen des Applizierens und Appropriierens*, Lüneburg: meson press, S. 7–12. <https://doi.org/10.14619/2140>

- Litschko, Konrad (2024): »Institut für Staatspolitik aufgelöst. Schnellroda formiert sich neu«, in: TAZ vom 12.05.2024. <https://taz.de/Institut-fuer-Staatspolitik-aufgeloest/!6007332/>
- Löber, Nils (2011): In den Unterwelten des Web 2.0. Ethnografie eines Imageboards, Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde.
- Löffler, Petra/Sprenger, Florian (2016): »Medienökologien. Einleitung in den Schwerpunkt«, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft 8 (14), S. 10–18. <https://doi.org/10.14361/zfmw-2018-0102>
- Loewy, Hanno (1997): »...ohne Masken«. Juden im Visier der ›Deutschen Fotografie‹ 1933–1945«, in: Klaus Honnef/Rolf Sachsse/Karin Thomas (Hg.), Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870–1970, Köln: Dumont, S. 135–50.
- Lorenz, Matthias Peter (2022): »Killing in the name of. Rechtsterroristische Namenspolitiken und antifaschistische Entnennung«, in: Christina Brinkmann/Nils Krüger/Jakob Schreiter (Hg.), Der Halle-Prozess: Hintergründe und Perspektiven, Leipzig: Spector Books, S. 158–87.
- Luhmann, Niklas (1984/1991): Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie, Frankfurt: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (1988): Erkenntnis als Konstruktion, Bern: Benteli.
- Luhmann, Niklas (1989/2012): »Ethik als Reflexionstheorie der Moral«, in: Gesellschaftsstruktur und Semantik: Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft, Berlin: Suhrkamp, Band 3, S. 358–447.
- Luhmann, Niklas (1990): Paradigm lost: Über die ethische Reflexion der Moral, Frankfurt: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (1993a): Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft, Band 3, Frankfurt: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (1993b): »Über die Funktion der Negation in sinnkonstituierenden Systemen«, in: Niklas Luhmann (Hg.), Soziologische Aufklärung 3: Soziales System, Gesellschaft, Organisation, Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 35–50.
- Luhmann, Niklas (1995/2017): Die Realität der Massenmedien, Wiesbaden: Springer VS. https://doi.org/10.1007/978-3-663-16287-2_1
- Luhmann, Niklas (1995): »Was ist Kommunikation?«, in: Soziologische Aufklärung 6: Die Soziologie und der Mensch, Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 113–69.
- Luhmann, Niklas (1997a): Die Gesellschaft der Gesellschaft: Band 1, Frankfurt: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (1997b): Die Gesellschaft der Gesellschaft: Band 2, Frankfurt: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas/Baecker, Dirk (2004): Einführung in die Systemtheorie, Heidelberg: Carl-Auer Verlag.
- Luhmann, Niklas/Maturana, Humberto/Namiki, Mikio/Redder, Volker/Varela, Francesco (2003): Beobachter. Konvergenz der Erkenntnistheorien?, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Maciej, Martin (2024): »Waifu (Material): Was bedeutet das im Anime und Co.?«, in: Giga (blog) vom 5. April 2024, <https://www.giga.de/artikel/waifu-material-was-bedeutet-das-im-anime-und-co./>
- MacKinnon, Catherine (1993): Only Words, Cambridge: Harvard University Press.

- MacLeod, Lily (2023): »Lessons from Jordan Peterson's ›Off Duty‹ Tweets – Regulating Professionals who Post on Social Media«, in: Fasken (blog) vom 15.11.2023, <https://www.fasken.com/en/knowledge/2023/11/lessons-from-jordan-petersons-off-duty-tweets-regulating-professionals-who-post-on-social-media>
- Maeder, Dominik (2022): »Medienkulturen des Unfalls. Einleitung«, in: *Navigationen – Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften* 22 (2), S. 7–25.
- Magrì, Elisa/McQueen, Paddy (2023): *Critical Phenomenology. An Introduction*, Cambridge: Polity Press.
- Mann, Craig Ian (2020): »She-Wolves. When Animals Dream (Arnby, 2014) – Monsters of Femininity«, in: Simon Bacon (Hg.), *Monsters. A Companion*, Oxford/New York: Peter Lang, S. 167–75.
- Manovich, Lev (1996/2016): »What is Digital Cinema?«, in: Shane Denson/Julia Leyda (Hg.), *Post Cinema. Theorizing 21st-Century Film*, Falmer: Reframe Books, S. 20–51.
- Marks, Laura U. (2000): *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham/London: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822381372>
- Marone, Francesco (Hg.) (2019): *Digital Jihad. Online Communication and Violent Extremism*, Milan: Ledizioni.
- McGlothlin, Erin/Prager, Brad/Zisselsberger, Markus (Hg.) (2020): *The Construction of Testimony: Claude Lanzmann's Shoah and Its Outtakes*, Detroit: Wayne State University Press.
- Merleau-Ponty, Maurice (1965): *Die Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: Walter de Gruyter & Co. <https://doi.org/10.1515/9783110871470>
- Merleau-Ponty, Maurice/Bannan, John F. (1956): »What is Phenomenology?«, in: *Cross Currents* 6 (1), S. 59–70.
- Mersch, Dieter (2014): »Die Zerzeugung. Über die ›Geste‹ des Bildes und die ›Gabe‹ des Blicks«, in: Ulrich Richtmeyer/Fabian Goppelsröder/Toni Hildebrandt (Hg.), *Bild und Geste. Figurationen des Denkens in Philosophie und Kunst*, Bielefeld: transcript, S. 15–45. <https://doi.org/10.1515/transcript.9783839424742.15>
- Mills, Charles W. (2020): »Epistemological Ignorance«, in: Gail Weiss/Ann V. Murphy/Gayle Salamon (Hg.), *50 Concepts for a Critical Phenomenology*, Evanston: Northwestern University Press, S. 107–15. <https://doi.org/10.2307/j.ctvmx3j22.19>
- Milner, Ryan M. (2016): *The World Made Meme. Public Conversation and Participatory Media*, Cambridge/London: MIT Press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/9780262034999.001.0001>
- Minh-ha, Trinh T. (1990/2013): »Documentary Is/Not a Name«, in: Julian Stallabrass (Hg.), *Documentary*, London/Cambridge: MIT Press, S. 68–77. <https://doi.org/10.2307/778886>
- Mirzoeff, Nicholas (2002): »The Subject of Visual Culture«, in: Nicholas Mirzoeff (Hg.), *The Visual Culture Reader*, London/New York: Routledge, S. 3–24.
- Mitchell, William Thomas John (1994/2008): *Bildtheorie*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Mitchell, William Thomas John (2002): »Showing Seeing: A Critique of Visual Culture«, in: *Journal of Visual Culture* 1 (2), S. 165–81. <https://doi.org/10.1177/147041290200100202>

- Mitchell, William Thomas John (2005): *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago/London: University of Chicago Press.
- Mitchell, William Thomas John (2011): *Cloning Terror: The War of Images, 9/11 to the Present*, Chicago/London: University of Chicago Press.
- Mittell, Jason (2001): »A Cultural Approach to Television Genre Theory«, in: *Cinema Journal* 40 (3), S. 3–24. <https://doi.org/10.1353/cj.2001.0009>
- Mohler, Armin (1990): *Liberalenbeschimpfung. Drei politische Traktate*, Essen: Heitz & Höffkes.
- Mondzain, Marie-José (2006): *Können Bilder töten?*, Zürich/Berlin: Diaphanes.
- Moreck, Curt (1926): *Die Sittengeschichte des Kinos*, Dresden: Paul Aretz Verlag.
- Morris, Leslie (2002): »Postmemory, Postmemoir«, in: Leslie Morris/Jack Zipes (Hg.), *Unlikely History: The Changing of German-Jewish Symbiosis 1945–2000*, New York: Palgrave Macmillan, S. 291–306. https://doi.org/10.1007/978-0-230-10928-5_15
- Morton, Jim (1986): *Incredibly Strange Films*, San Francisco: RE/Search Publications.
- Moskatova, Olga (2021): »Introduction: Trajectories of Images«, in: Olga Moskatova (Hg.), *Images on the Move. Materiality–Networks–Formats*, Bielefeld: transcript, S. 7–21. <https://doi.org/10.1515/9783839452462-001>
- Mueller, Milton (2017): *Will the Internet Fragment? Sovereignty, Globalization, and Cyberspace*, Cambridge: Polity Press.
- Müller, Philipp (2018): »Realitätenkollaps? Zum Status von Bild und Betrachter bei Gewaltvideos«, in: Karen Fromm/Sophia Greiff/Anna Stemmler (Hg.), *Images in Conflict – Bilder im Konflikt*, Marburg: Jonas Verlag, S. 80–102.
- Müller-Helle, Katja (2021): »Technische Bildzensur. Infrastrukturen der Löschung«, in: Felix Hoffmann/Kathrin Schöneegg (Hg.), *Send Me An Image. From Postcards to Social Media*, Göttingen: Steidl Verlag, S. 243–59.
- Munn, Luke (2019): »Alt-right pipeline: Individual journeys to extremism online«, in: *First Monday* 24 (6). <https://doi.org/10.5210/fm.v24i6.10108>
- Munn, Luke (2023): *Red Pilled – The Allure of Digital Hate*, Bielefeld: Bielefeld University Press.
- Musser, Charles (1994): *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Musser, Charles (2020): »Documentary's longue durée: Beginnings, formations, genealogies«, in: *NECSUS: European Journal of Media Studies* 9 (2), S. 21–50.
- New York Daily News (1974): »Newsgirl Kills Herself on TV«, in: *New York Daily News* vom 16.07.1974, S. 1.
- New York Times (1976): »Morgenthau Finds Film Dismembering Was Indeed a Hoax«, in: *New York Times* vom 10.03.1976, S. 37.
- Ngai, Sianne (2005): *Ugly Feelings*, Cambridge/London: Harvard University Press. <https://doi.org/10.4159/9780674041523>
- Ngo, Helen (2017): *The Habits of Racism. A Phenomenology of Racism and Racialized Embodiment*, Lanham: Lexington Books.
- Ngo, Helen (2022): »Critical phenomenology and the banality of white supremacy«, in: *Philosophy Compass* 17 (2), S. 1–15. <https://doi.org/10.1111/phc3.12796>
- Nichols, Bill (1991): *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington: Indiana University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv32bm1p2>

- Nichols, Bill (2010): *Introduction to Documentary*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Nissenbaum, Asaf/Shifman, Limor (2017): »Internet memes as contested cultural capital: The case of 4chan's/b/board«, in: *New Media & Society* 19 (4), S. 483–501. <https://doi.org/10.1177/1461444815609313>
- Nixon, Christopher A. (2023): »Working To Transform the Image«. *Postkoloniale Bildkritik, Bildpolitik und die zeitgenössische Queer-of-Color-Fotografie*, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 29 (2), S. 124–34. <https://doi.org/10.14361/zfmw-2023-150212>
- Noland, Carrie (2008): »Introduction«, in: Carrie Noland/Sally Ann Ness (Hg.), *Migrations of Gesture*, Minneapolis: University of Minnesota Press, S. IX–XXVIII.
- Noland, Carrie (2009): *Agency and Embodiment. Performing Gestures/Producing Culture*, Cambridge/London: Harvard University Press.
- Nonnemann, Jonas (2012): »FDP-Landtagskandidat wirbt für Ahmadinedschad«, in: *Berliner Zeitung* vom 04.05.2012. <https://www.berliner-zeitung.de/politik-gesellschaft/iran-israel-fdp-landtagskandidat-wirbt-fuer-ahmadinedschad-li.6763?pid=true>
- Noonan, T.A. (2010): »I Can't Get Excited for a Child, Ritsuka«: *Intersections of Gender, Identity, and Audience Ambiguity in Yun Kôga's Loveless*, in: *MP: An Online Feminist Journal* 3 (2), S. 34–58.
- Nuttall, Sarah (2009): *Entanglement: Literary and Cultural Reflections on Post-Apartheid*, Johannesburg: Wits University Press. <https://doi.org/10.18772/12009084761>
- Nyckel, Thomas (2022): *Der agentielle Realismus Karen Barads. Eine medienwissenschaftliche Relektüre und ihre Anwendung auf das Digitale*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839465585>
- Ochsner, Beate (2023): »Von der Partizipation zur medialen Teilhabe: Einleitung«, in: Beate Ochsner (Hg.), *Mediale Teilhabe: Partizipation zwischen Anspruch und Inanspruchnahme*, Lüneburg: meson press, S. 9–17. <https://doi.org/10.14619/2126>
- Ochsner, Beate/Nikolow, Sybilla/Stock, Robert (Hg.) (2020): *Affizierungs- und Teilhabeprozesse zwischen Organismen und Maschinen*, Wiesbaden: Springer VS. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-27164-0>
- Ochsner, Beate/Hörl, Erich (2023): »Mediale Teilhabe in Technologien relationaler Verschaltung«, in: Beate Ochsner (Hg.), *Mediale Teilhabe: Partizipation zwischen Anspruch und Inanspruchnahme*, Lüneburg: meson press, S. 21–44. <https://doi.org/10.14619/2126>
- Odin, Roger (1984/2012): »Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre«, in: Eva Hohenberger (Hg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin: Vorwerk 8, S. 259–76.
- Odin, Roger (2002): »Film und Kommunikation«, in: Philippe Viallon/Ute Weiland (Hg.), *Kommunikation – Medien – Gesellschaft. Eine Bestandsaufnahme deutscher und französischer Wissenschaftler*, Berlin: Avinus, S. 285–313.
- Odin, Roger (2006): »Der Eintritt des Zuschauers in die Fiktion«, in: Alexander Böhnke/Rembert Hüser/Georg Stanitzek (Hg.), *Das Buch zum Vorspann: ›The Title is a Shot‹*, Berlin: Vorwerk 8, S. 43–42.
- Odin, Roger (2019): *Kommunikationsräume. Einführung in die Semiopragmatik*, Berlin: oa books.

- Oksala, Johanna (2023): »The method of critical phenomenology: Simone de Beauvoir as a phenomenologist«, in: *European Journal of Philosophy* 31, S. 137–50. <https://doi.org/10.1111/ejop.12782>
- Oppenheimer, Joshua/Ten Brink, Joram (Hg.) (2012): *Killer Images. Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*, London/New York: Wallflower Press.
- Orben, Amy (2020): »The Sisyphean Cycle of Technology Panics«, in: *Perspectives on Psychological Science* 15 (5), S. 1–15. <https://doi.org/10.1177/1745691620919372>
- Orlow, Dietrich (2010): *The Nazi Party 1919–1945: A Complete History*, New York: Enigma Books.
- Otto, Isabell (2020): *Prozess und Zeitordnung. Temporalität unter der Bedingung digitaler Vernetzung*, Konstanz: Konstanz University Press.
- Packard, Stephan (2020): »Diskursinterventionen in der Kritik medialer Kontrolle: Vier Thesen«, in: Friedemann Vogel/Fabian Deus (Hg.), *Diskursintervention. Normativer Maßstab der Kritik und praktische Perspektiven zur Kultivierung öffentlicher Diskurse*, Wiesbaden: Springer VS, S. 39–55. https://doi.org/10.1007/978-3-658-30559-8_4
- Packard, Stephan (2021): »Digitalisierung«, *Glossar Digitale Souveränität* (blog). https://www.bigdataliteracy.net/glossar/?rdp_we_resource=https%3A%2F%2Fwww.dsglossar.de%2Fwiki%2FDigitalisierung_%28Medienwissenschaft%29
- Packard, Stephan (im Erscheinen): »Postdigitalität«, *Glossar Digitale Souveränität* (blog). [https://www.dsglossar.de/w/index.php?title=Postdigitalität_\(Medienwissenschaft\)&oldid=11977](https://www.dsglossar.de/w/index.php?title=Postdigitalität_(Medienwissenschaft)&oldid=11977)
- Paech, Joachim (2004): »Film, programmatisch«, in: Klaus Kreimeier/Georg Stanitzek (Hg.), *Paratexte in Literatur, Film, Medien*, Berlin: Akademie Verlag, S. 213–24.
- Palmer, Daniel (2013): »The Rhetoric of the JPEG«, in: Martin Lister (Hg.), *The Photographic Image in Digital Culture*, London/New York: Routledge, S. 149–65.
- Parikka, Jussi (2012): *What is Media Archaeology?*, Cambridge: Polity Press.
- Parisi, Luciana (2017): »Computational logic and ecological rationality«, in: Erich Hörl (Hg.), *The New Ecological Paradigm*, London: Bloomsbury Academic, S. 75–101.
- Patalong, Frank (2002): »Mord vor laufender Kamera«, in: *Spiegel Online* vom 12.12.2002. <https://www.spiegel.de/netzwelt/web/grenzueberschreitungen-mord-vor-laufender-kamera-a-226834.html>
- Peirce, Charles Sanders (1903/1993): *Phänomen und Logik der Zeichen*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Perks, Robert/Thomson, Alistair (Hg.) (2016): *The Oral History Reader*, New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315671833>
- Pesce, Sara/Noto, Paolo (Hg.) (2016): *The Politics of Ephemeral Digital Media. Permanence and Obsolescence in Paratexts*, London/New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315718330>
- Peterson, Jennifer (2011): »Glimpses of Animal Life: Nature Films and the Emergence of Classroom Cinema«, in: Dan Streible/Devin Orgeron/Marsha Orgeron (Hg.), *Lights Off: Educational Film in the United States*, New York: New York University Press, S. 145–67.

- Pethes, Nicolas (1999): *Mnemographie. Poetiken der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag. <https://doi.org/10.1515/9783110936322>
- Pethes, Nicolas (2004): »Unterirdisches Pädagogium«. Kontingenzmanagement durch Fiktionalisierung in Jean Pauls Erziehungsexperiment *Die unsichtbare Loge*«, in: Torsten Hahn/Erich Kleinschmidt/Nicolas Pethes (Hg.), *Kontingenz und Steuerung. Literatur als Gesellschaftsexperiment 1750–1830*, Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 81–101.
- Pethes, Nicolas (2017): »Milieu. Die Exploration selbstgenerierter Umwelten in Wissenschaft und Ästhetik des 19. Jahrhunderts«, in: Christian Bermes (Hg.), *Archiv für Begriffsgeschichte* 59, S. 139–56.
- Petley, Julian (2000): »Snuffed Out«. Nightmares in a Trading Standards Officer's Brain«, in: Graeme Harper/Xavier Mendik (Hg.), *Unruly Pleasures. The Cult Film and its Critics*, Guildford: FAB Press, S. 203–21.
- Pogner, Isabell (2024): »TikTok: Was andere Parteien vom Erfolg der AfD lernen«, in: tagesschau vom 04.05.2024. <https://www.tagesschau.de/inland/gesellschaft/rechtsextrémismus-jugendliche-100.html>
- Pohl, Rolf/Brinkmann, Christina (2022): »Das verbindende Element ist eine bedrohte Männlichkeit. Rolf Pohl im Interview mit Christina Brinkmann«, in: Christina Brinkmann/Nils Krüger/Jakob Schreiter (Hg.), *Der Halle-Prozess: Hintergründe und Perspektiven*, Leipzig: Spector Books, S. 134–51.
- Polley, Rainer (2011): »Das Urheberrecht im Film«, in: Manfred Rasch/Astrid Dörnemann (Hg.), *Filmarchivierung: Sammeln, Sichern, Sichten, Sehen.*, Essen: Klartext Verlag, S. 59–69.
- Pollington, Stephen (2012): »The mead-hall community«, in: *Journal of Medieval History* 37 (1), S. 19–33. <https://doi.org/10.1016/j.jmedhist.2010.12.010>
- Pook, Linus (2021a): »3. Verhandlungstag 28. Juli 2020«, in: Linus Pook/Grischa Stanjek/Tuija Wigard (Hg.), *Der Halle-Prozess: Mitschriften*, Leipzig: Spector Books, S. 119–57.
- Pook, Linus (2021b): »7. Verhandlungstag 26. August 2020«, in: Linus Pook/Grischa Stanjek/Tuija Wigard (Hg.), *Der Halle-Prozess: Mitschriften*, Leipzig: Spector Books, S. 223–58.
- Pook, Linus/Wigard, Tuija (2021): »26. Verhandlungstag 21. Dezember 2020«, in: Linus Pook/Grischa Stanjek/Tuija Wigard (Hg.), *Der Halle-Prozess: Mitschriften*, Leipzig: Spector Books, S. 863–86.
- Preußner, Heinz-Peter (Hg.) (2018a): *Gewalt im Bild. Ein interdisziplinärer Diskurs*, Marburg: Schüren. <https://doi.org/10.5771/9783741000843>
- Preußner, Heinz-Peter (2018b): »Stillgestellte und bewegte, gesehene und imaginierte, rezipierte und agierende Gewalt – im Bild. Eine Einführung«, in: Heinz-Peter Preußner (Hg.), *Gewalt im Bild. Ein interdisziplinärer Diskurs*, Marburg: Schüren, S. 7–36. <https://doi.org/10.5771/9783741000843-7>
- Primus, Beatrice (2012): *Semantische Rollen*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Prager, Brad (2015): *After the Fact: The Holocaust in Twenty-First Century Documentary Film*, New York: Bloomsbury Academic. <https://doi.org/10.5040/9781501304446>

- Puig de la Bellacasa, María (2017): *Matters of Care. Speculative Ethics in More Than Human Worlds*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Puls, Hendrik (2023): »Gamifizierung des Terrors?« in: Marc Coester et al. (Hg.), *Rechter Terrorismus: international – digital – analog*, Wiesbaden: Springer VS, S. 273–93. https://doi.org/10.1007/978-3-658-40396-6_11
- Quinn, Sally (1974): »Christine Chubbuck: 29, Good-Looking, Educated. A Television Personality. Dead. Live and in Color«, in: *Washington Post* vom 04.08.1974, S. 123–34.
- Reese-Schäfer, Walter (1999): *Niklas Luhmann zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag.
- Reifarth, Dieter/Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (1983): »Die Kamera der Henker: Fotografische Selbstzeugnisse des Naziterrors in Osteuropa«, in: *Fotogeschichte* 3 (7), S. 57–71.
- Richter Larsen, Lisbeth (2006): »World Record Nordisk Film Centenary«, in: *DFI-Film* 50, S. 26–32.
- Richter Larsen, Lisbeth (2022): »A Startup Fairytale. It All Begins With a Movie Theatre«, in: *Blog des Dänischen Filminstituts (blog)*. <https://www.stumfilm.dk/en/themes/film-pioneers>
- Richter Larsen, Lisbeth/Nissen, Dan (2006): »100 Years of Nordisk Film«, in: Lisbeth Richter Larsen/Dan Nissen (Hg.), *100 Years of Nordisk Film*, Kopenhagen: Danish Film Institute, S. 8–52.
- Richtmeyer, Ulrich/Goppelsröder, Fabian (2014): »Vorwort«, in: Ulrich Richtmeyer/Fabian Goppelsröder (Hg.), *Bild und Geste. Figurationen des Denkens in Philosophie und Kunst*, Bielefeld: transcript, S. 7–15. <https://doi.org/10.1515/transcript.9783839424742>
- Rieger, Stefan/Tuschling, Anna/Schäfer, Armin (2021): »Virtuelle Lebenswelten: Zur Einführung«, in: Stefan Rieger/Armin Schäfer/Anna Tuschling (Hg.), *Virtuelle Lebenswelten. Körper – Räume – Affekte*, Berlin: De Gruyter, S. 1–13. <https://doi.org/10.1515/9783110638127-001>
- Roberts, Sarah T. (2018): »Digital detritus: »Error« and the logic of opacity in social media Content-Moderation«, in: *First Monday* 23 (3–5). <https://doi.org/10.5210/fm.v23i3.8283>
- Rockenberger, Annika (2016): »»Paratext« und neue Medien. Probleme und Perspektiven eines Begriffstransfers«, in: *PhiN – Philologie im Netz* 76, S. 20–60.
- Roig, Emilia (2023): *Das Ende der Ehe. Für eine Revolution der Liebe*, Berlin: Ullstein Verlag.
- Roth, Duška (2021): »19. Verhandlungstag 9. November 2020«, in: Linus Pook/Grischa Stanjek/Tuija Wigard (Hg.), *Der Halle-Prozess: Mitschriften*, Leipzig: Spector Books, S. 587–615.
- Rothöhler, Simon (2018): »Informationen, die Bilder haben. Zur Moderierbarkeit von visuellem Content«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 19 (2), S. 85–94. <https://doi.org/10.14361/zfmw-2018-100211>
- Rothöhler, Simon (2020): »Blockieren, Moderieren, Projizieren. Anmerkung zur technischen Kontrolle digitaler Bildinformationen«, in: Katja Müller-Helle (Hg.), *Bildzensur. Löschung technischer Bilder*, Berlin: De Gruyter, S. 24–31. <https://doi.org/10.1515/9783110715293-004>

- Rothöhler, Simon (2021): »Real Time. Anmerkungen zur ›Echtzeitlichkeit‹ der Streambildzirkulation«, in: Felix Hoffmann/Kathrin Schöneegg (Hg.), *Send Me An Image. From Postcards to Social Media*, Göttingen: Steidl Verlag, S. 65–75.
- Russell, Catherine (2018): *Archiveology. Walter Benjamin and Archival Film Practices*, Durham, London: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822372004>
- Russell, Legacy (2020): *Glitch Feminism. A Manifesto*, London/New York: Verso.
- Ruzas, Stefan (2009): »Der Geschichte-Händler«, in: *Focus* vom 30.05.2009, S. 99. https://www.focus.de/kultur/medien/der-geschichte-haendler-fernsehen_id_1736157.html
- Sandberg, Mark (2014): »Location, ›Location‹: On the Plausibility of Place Substitution«, in: Jennifer M. Bean/Laura Horak/Anupama Kapse (Hg.), *Silent Cinema and the Politics of Space*, Bloomington: Indiana University Press, S. 23–46.
- Sanders, Eike (2022): »Typische Rechtsterroristen. Die Kontinuität des rechten Tätertypus trotz medialen Wandels«, in: Christina Brinkmann/Nils Krüger/Jakob Schreiter (Hg.), *Der Halle-Prozess: Hintergründe und Perspektiven*, Leipzig: Spector Books, S. 70–94.
- Sarasin, Philipp (2005): *Michel Foucault zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag.
- Schabacher, Gabriele (2019): »Infrastrukturen«, in: Andreas Bernard/Henning Schmidgen/Erich Hörl (Hg.), *Grundlagentexte der Medienkultur. Ein Reader*, Wiesbaden: Springer VS, S. 283–89. https://doi.org/10.1007/978-3-658-15787-6_34
- Schaffer, Johanna (2008): *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839409930>
- Schankweiler, Kerstin (2020): »Das zensierte Auge«, in: Kerstin Schankweiler (Hg.), *Bildzensur. Löschung technischer Bilder*, Berlin: De Gruyter, S. 42–48. <https://doi.org/10.1515/9783110715293-006>
- Schankweiler, Kerstin/Straub, Verena/Wendl, Tobias (Hg.) (2019): *Image Testimonies. Witnessing in Times of Social Media*, London/New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429434853>
- Schattka, Chris (2020): »Halle (Saale), 9. Oktober 2019. Protokoll eines Anschlags«, in: *Mittelweg* 36 (4–5), S. 45–62.
- Schattka, Chris (2024): »Eine mikrosoziologische Analyse des Anschlags auf die Synagoge von Halle. Zur situativen Handlungsrelevanz von abwesenden Dritten«, in: *Zrex – Zeitschrift für Rechtsextremismusforschung* 4 (1), S. 60–73. <https://doi.org/10.3224/zrex.v4i1.04>
- Scheinpflug, Peter (2014): *Genre-Theorie. Eine Einführung*, Berlin: LIT Verlag.
- Schenk, Dietmar (2014): *Kleine Theorie des Archivs*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag. <https://doi.org/10.25162/9783515106573>
- Schlesinger, Louis B./Mesa, V. Blair (2008): »Homicidal Celebrity Stalkers: Dangerous Obsessions With Nonpolitical Public Figures«, in: J. Reid Meloy/Lorraine Sheridan/Jens Hoffmann (Hg.), *Stalking, Threatening, and Attacking Public Figures. A Psychological and Behavioral Analysis*, Oxford/New York: Oxford University Press, S. 83–105. <https://doi.org/10.1093/med:psych/9780195326383.003.0004>
- Schmidt, Fabian/Zöller, Alexander Oliver (2022): »Filmography of the Genocide: Official and Ephemeral Film Documents on the Persecution and Extermination of the Eu-

- ropean Jews 1933–1945«, in: *Research in Film and History: Audiovisual Traces* 4, S. 1–160. <https://doi.org/10.25969/mediarep/18245>
- Schneider, Rebecca (2009): »A Small History (of) Still Passing«, in: Bernd Hüppauf (Hg.), *Dynamics and Performativity of Imagination. The Image Between the Visible and the Invisible*, New York: Routledge, S. 254–70.
- Schneider, Rebecca (2018): »That the Past May Yet Have Another Future: Gesture in the Times of Hands Up«, in: *Theatre Journal* 70 (3), S. 285–306. <https://doi.org/10.1353/tj.2018.0056>
- Schneider, Rebecca (2019): »Gesture«, in: Heike Paul (Hg.), *Critical Terms in Futures Studies*, Cham: Palgrave Macmillan, S. 145–51. https://doi.org/10.1007/978-3-030-28987-4_23
- Schneider, Rebecca (2024): »Wit(h)ness: Walking with Rosenbach Together-Apart«, in: Hendrik Folkerts (Hg.), *Ulrike Rosenbach. Witnesses*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, S. 53–71.
- Schneider, Rebecca/Rupprecht, Lucia (2017): »In Our Hands: An Ethics of Gestural Response-Ability. Rebecca Schneider in Conversation with Lucia Rupprecht«, in: *Performance Philosophy* 3 (1), S. 108–25. <https://doi.org/10.21476/PP.2017.31161>
- Schröder, Michael (2011): *Ideale Kommunikation, reale Filmproduktion. Zur Interaktion von Kino und dänischer Literatur 1909–1918. Teilband 2*, Berlin: Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität. <https://doi.org/10.38071/2023-00886-0>
- Schröder, Michael (2013): »Touristisches Reisen im frühen Kino«, in: Annegret Heitmann/Stephan Michael Schröder (Hg.), *Tourismus als literarische und kulturelle Praxis. Skandinavistische Fallstudien*, Münster: Herbert Utz Verlag, S. 203–37.
- Schwarz, Karolin (2020): *Hasskrieger. Der neue globale Rechtsextremismus*, Freiburg: Verlag Herder.
- Schwarz, Karolin (2022): »Das Internet als Waffe«, in: Christina Brinkmann/Nils Krüger/Jakob Schreiter (Hg.), *Der Halle-Prozess: Hintergründe und Perspektiven*, Leipzig: Spector Books, S. 65–69.
- Scolari, Carlos A. (2012): »Media Ecology. Exploring the Metaphor to Expand the Theory«, in: *Communication Theory* 22 (2), S. 204–24. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2885.2012.01404.x>
- Sealey, Kris (2020): »Being-in-itself, Being-for-itself, and Being-for-Others«, in: Gail Weiss/Ann V. Murphy/Gayle Salamon (Hg.), *50 Concepts for a Critical Phenomenology*, Evanston: Northwestern University Press, S. 31–39. <https://doi.org/10.2307/j.ctvmx3j22.9>
- Sedgwick, Eve (2003): »Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You're so Paranoid, You Probably Think This Essay Is About You«, in: Eve Sedgwick (Hg.), *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham/London: Duke University Press, S. 123–53. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11smq37.9>
- Sekula, Allan (1989): »Reading the Archive«, in: Brian Wallis (Hg.), *Blasted Allegories. An Anthology of Writings by Contemporary Artists*, Cambridge/London: MIT Press, S. 114–27.
- Shandler, Jeffrey (1999): *While America Watches: Televising the Holocaust*, Oxford/New York: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780195119350.001.0001>

- Sharma, Sudeep (2016): »Netflix and the Documentary Boom«, in: Kevin McDonald/Daniel Smith-Rowsey (Hg.), *The Netflix Effect: Technology and Entertainment in the 21st Century*, New York: Bloomsbury Academic, S. 143–55. <https://doi.org/10.5040/9781501309410.ch-010>
- Shields, Stephanie A. (2002): *Speaking from the Heart: Gender and the Social Meaning of Emotion*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Shifman, Limor (2014): *Meme. Kunst, Kultur und Politik im digitalen Zeitalter*, Berlin: Suhrkamp.
- Shnayien, Mary (2022): »Sichere Räume, reparative Kritik. Überlegungen zum Arbeiten mit verletzendem Material«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 14 (26), S. 54–65. <https://doi.org/10.14361/zfmw-2022-140107>
- Sieber, Roland (2020): »Terror als Spiel. Virtuuell vernetzter Rechtsterrorismus rund um den Globus«, in: Jean-Philipp Baeck/Andreas Speit (Hg.), *Rechte Egoshooter: Von der virtuellen Hetze zum Livestream-Attentat*, Berlin: Ch. Links Verlag, S. 46–67.
- Simon, Fritz B. (Hg.) (1997): *Lebende Systeme. Wirklichkeitskonstruktionen in der Systemischen Therapie*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Simon, Fritz B. (2004): »Zur Systemtheorie der Emotionen«, in: *Soziale Systeme* 10 (1), S. 111–39. <https://doi.org/10.1515/sosys-2004-0107>
- Skare, Roswitha (2021): »The paratext of digital documents«, in: *Journal of Documentation* 77 (2), S. 449–60. <https://doi.org/10.1108/JD-06-2020-0106>
- Sklar, Deidre (2008): »Remembering Kinaesthesia: An Inquiry into Embodied Cultural Knowledge«, in: Carrie Noland/Sally Ann Ness (Hg.), *Migrations of Gesture*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press, S. 85–113.
- Sobchack, Vivian (1984): »Inscribing Ethical Space: Ten Propositions on Death, Representation, and Documentary«, in: *Quarterly Review of Film Studies* 9 (4), S. 283–300. <https://doi.org/10.1080/10509208409361220>
- Sobchack, Vivian (1992): *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9780691213279>
- Sobchack, Vivian (1999): »Toward a Phenomenology of Nonfictional Experience«, in: Michael Renov/Jane M. Gaines (Hg.), *Collecting Visible Evidence*, Minneapolis: University of Minnesota Press, S. 214–54.
- Sobchack, Vivian (2004a): *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Sobchack, Vivian (2004b): »What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh«, in: Vivian Sobchack (Hg.), *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, S. 53–85.
- Sobchack, Vivian (2004c): »The Charge of the Real: Embodied Knowledge and Cinematic Consciousness«, in: Vivian Sobchack (Hg.), *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press, S. 258–86.
- Sommer, Denise (2010): *Nachrichten im Gespräch. Wesen und Wirkung von Anschlusskommunikation über Fernsehnachrichten*, Baden-Baden: Nomos.
- Sontag, Susan (2004a): *Regarding the Pain of Others*, London: Penguin.
- Sontag, Susan (2004b): »Memory as a Freeze-Frame: Extracts from ›Looking at War‹«, in: *Diogenes* 201, S. 113–18. <https://doi.org/10.1177/0392192104041697>

- Spiegel Online (2012): »FDP-Lokalpolitiker bei Ahmadinedschad: Die unglaubliche Reise des Herrn Hübscher«, in: Spiegel Online vom 03.05.2012. <https://www.spiegel.de/politik/deutschland/iran-fdp-politiker-claus-huebscher-zu-besuch-beimahmud-ahmadinedschad-a-831165.html>
- Spiegel Online (2021): »Kubitscheks Denkfabrik als ›rechtsextreme Gruppierung‹ eingestuft«, in: Spiegel Online vom 05.10.2021. <https://www.spiegel.de/politik/deutschland/goetz-kubitschek-denkfabrik-als-rechtsextreme-gruppierung-ingestuft-a-30849654-8ec6-4ee9-b019-c007abb70053>
- Sprenger, Florian (2019): *Epistemologien des Umgebens. Zur Geschichte, Ökologie und Biopolitik künstlicher Environments*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839448397>
- Stäheli, Urs (2000): *Sinnzusammenbrüche. Eine dekonstruktive Lektüre von Niklas Luhmanns Systemtheorie*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Stalder, Felix (2016): *Kultur der Digitalität*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Stallabrass, Julian (2020): *Killing for Show. Photography, War and the Media in Vietnam and Iraq*, London: Rowman & Littlefield.
- Stanich, Dorothy (1974): »Around the dial with Dorothy Stanich«, in: *The Corpus Christi Caller* vom 21.07.1974, S. 67.
- Stanitzek, Georg (2004): »Texte, Paratexte, in Medien: Einleitung«, in: Klaus Kreimeier/Georg Stanitzek (Hg.), *Paratexte in Literatur, Film, Medien*, Berlin: Akademie Verlag, S. 3–21.
- Stanjek, Grischa (2021a): »1. Verhandlungstag 21. Juli 2020«, in: Linus Pook/Grischa Stanjek/Tuija Wigard (Hg.), *Der Halle-Prozess: Mitschriften*, Leipzig: Spector Books, S. 59–86.
- Stanjek, Grischa (2021b): »8. Verhandlungstag 1. September 2020«, in: Linus Pook/Grischa Stanjek/Tuija Wigard (Hg.), *Der Halle-Prozess: Mitschriften*, Leipzig: Spector Books, S. 263–91.
- Star, Susan Leigh/Griesemer, James R. (1989): »Institutional Ecology, ›Translations‹ and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907–39«, in: *Social Studies of Science* 19 (3), S. 387–420. <https://doi.org/10.1177/030631289019003001>
- Stelter, Brian (2008): »Web Suicide Viewed Live and Reaction Spur a Debate«, in: *New York Times* vom 24.11.2008. https://www.nytimes.com/2008/11/25/us/25suicides.html?_r=3
- Stemmler, Anna (2018): »Alle Macht dem Volke. Einführung in das Kapitel ›Akteure und Perspektiven‹«, in: Karen Fromm/Sophia Greiff/Anna Stemmler (Hg.), *Images in Conflict – Bilder im Konflikt*, Marburg: Jonas Verlag, S. 32–41.
- Stern, Lesley (2008): »Ghosting: The Performance and Migration of Cinematic Gesture, Focusing on Hou Hsiao-Hsien's Good Men, Good Women«, in: Carrie Noland/Sally Ann Ness (Hg.), *Migrations of Gesture*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press, S. 185–217.
- Steyerl, Hito (2008): *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*, Wien: Turia + Kant.
- Steyerl, Hito (2013): »Too Much World – Is the Internet Dead?«, in: *e-flux* 49, S. 1–10.

- Stiglegger, Marcus (2007): »Snuff«, in: Thomas Koebner (Hg.), Reclams Sachlexikon des Films, Stuttgart: Reclam, S. 653.
- Stine, Scott Aaron (1999): »The Snuff Film. The Making of an Urban Legend«, in: *Skeptical Inquirer* 23, S. 29–33.
- Straub, Verena (2021a): »The Assassin Video in the Context of Digital Image Cultures: Computer Gaming, Selfies, and Livestreaming«, in: Sebastian Baden/Larissa Diana Fuhrmann/Johan Holten (Hg.), *MINDBOMBS. Visuelle Kulturen politischer Gewalt*, Bielefeld/Berlin: Kerber Art, S. 120–26.
- Straub, Verena (2021b): *Das Selbstmordattentat im Bild. Aktualität und Geschichte von Märtyrererzeugnissen*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839457153>
- Strauven, Wanda (2021): *Touchscreen Archaeology: Tracing Histories of Hands-On Media Practices*, Lüneburg: meson press. <https://doi.org/10.14619/1860>
- Strick, Simon (2021): *Rechte Gefühle. Affekte und Strategien des digitalen Faschismus*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839454954>
- Struk, Janina (2004): *Photographing the Holocaust. Interpretations of the Evidence*, London/New York: I.B. Tauris.
- Taffel, Sy (2019): *Digital Media Ecologies. Entanglements of Content, Code and Hardware*, New York/London: Bloomsbury Academic. <https://doi.org/10.5040/9781501349270>
- Tallahassee Democrat (1974): »TV Newscaster Who Killed Herself ›Terribly Depressed‹ Says Mother«, in: *Tallahassee Democrat* vom 16.07.1974, S. 2.
- Taylor, T.L. (2018): *Watch Me Play. Twitch and the Rise of Game Live Streaming*, Princeton: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9780691184975>
- Terada, Rei (2001): *Feeling in Theory. Emotion after the ›Death of the Subject‹*, Cambridge/London: Harvard University Press.
- Thadden, Adolf von (1993): *Zwei Angreifer. Der Angriff der Deutschen Wehrmacht auf die auch zum Angriff aufmarschierte Rote Armee im Juni 1941*, Essen: Heitz & Höffkes.
- The Akron Beacon Journal (1974a): »Woman Tries To Kill Self on TV Show«, in: *The Akron Beacon Journal* vom 15.07.1974, S. 2.
- The Akron Beacon Journal (1974b): »Her Gift to ›Blood, Guts‹ TV: Suicide«, in: *The Akron Beacon Journal* vom 16.07.1974, S. 11.
- The Bradenton Herald (1974): »TV Show Host Shoots Herself Before Viewers«, in: *The Bradenton Herald* vom 15.07.1974, S. 1.
- The Clarksdale Press Register (1974): »Talk show host pens death note«, in: *The Clarksdale Press Register* vom 17.07.1974, S. 17.
- The Herald (1974): »Florida Newswoman Wrote Story About Her Suicide«, in: *The Herald* vom 16.07.1974, S. 5.
- The Holland Evening Sentinel (1974): »TV First Successful for Woman«, in: *The Holland Evening Sentinel* vom 16.07.1974, S. 3.
- The Miami Herald (1974a): »Telecaster Eulogized In Oceanside Service«, in: *The Miami Herald* vom 19.07.1974, S. 118.
- The Miami Herald (1974b): »The Very Public Death of Chris Chubbuck«, in: *The Miami Herald* vom 25.08.1974, S. 261.
- The Miami News (1974a): »You are about to see a suicide on television«, in: *The Miami News* vom 15.07.1974, S. 45.

- The Miami News (1974b): »Suicide ›in living color‹ was part of her script«, in: The Miami News vom 16.07.1974, S. 2.
- The Montreal Star (1974): »Anatomy of a Suicide«, in: The Montreal Star vom 14.08.1974, S. 2.
- The Philadelphia Inquirer (1974): »Look at me, World! And Christine Shoots Herself on TV«, in: The Philadelphia Inquirer vom 11.08.1974, S. 115.
- The Orlando Sentinel (1974a): »Suicide Try Broadcast«, in: The Orlando Sentinel vom 15.07.1974, S. 10.
- The Orlando Sentinel (1974b): »TV Newswoman in Sarasota Kills Self on Air«, in: The Orlando Sentinel vom 16.07.1974, S. 6.
- The Sacramento Bee (1974): »TV Woman Put Death Into Script«, in: The Sacramento Bee vom 16.07.1974, S. 11.
- The Tampa Bay Times (1974): »Anatomy of a Suicide«, in: The Tampa Bay Times vom 17.07.1974, S. 8.
- The Tampa Times (1974a): »TV hostess tries onscreen suicide«, in: The Tampa Times vom 15.07.1974, S. 1.
- The Tampa Times (1974b): »Oceanside Memorial«, in: The Tampa Times vom 18.07.1974, S. 38.
- Thiele, Kathrin (2017): »Entanglement«, in: Mercedes Bunz/Birgit Mara Kaiser/Kathrin Thiele (Hg.), *Symptoms of the planetary condition. A critical vocabulary*, Lüneburg: meson press, S. 43–48. <https://doi.org/10.14619/018>
- Thorsen, Isak (2017): *Nordisk Film Kompagni 1906–1924. The Rise and Fall of the Polar Bear*, East Barnet/Bloomington: John Libbey Publishing/Indiana University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt200602b>
- Times Colonist (1974): »Today, Chris Chubbuck Would Have Turned Thirty«, in: Times Colonist vom 24.08.1974, S. 5.
- Treichler, Paula A./Cartwright, Lisa/Penley, Constance (1998): »Introduction: Paradoxes of Visibility«, in: Paula Treichler/Lisa Cartwright/Constance Penley (Hg.), *The Visible Woman. Imaging Technologies, Gender, and Science*, New York/London: New York University Press, S. 1–17.
- Tucson Daily Citizen (1974): »The Private Life and Public Death of Christine Chubbuck«, in: Tucson Daily Citizen vom 17.08.1974, S. 31.
- Tuhiwai Smith, Linda (1999): *Decolonizing Methodologies. Research and Indigenous Peoples*, Dunedin: University of Otago Press.
- Tuschling, Anna (2021): »Faltungen von Analog und Digital: Affektivität und das Social-Media-Dilemma«, in: Stefan Rieger/Armin Schäfer/Anna Tuschling (Hg.), *Virtuelle Lebenswelten. Körper – Räume – Affekte*, Berlin: De Gruyter, S. 125–41. <https://doi.org/10.1515/9783110638127-008>
- Tuters, Marc (2019): »LARPing & Liberal Tears. Irony, Belief and Idiocy in the Deep Vernacular Web«, in: Stephen Albrecht/Maik Fielitz/Nick Thurston (Hg.), *Post-Digital Cultures of the Far Right. Online Actions and Offline Consequences in Europe and the US*, Bielefeld: transcript, S. 37–48. <https://doi.org/10.1515/9783839446706-003>
- Tybjerg, Casper (2001): »Teltholdernes verdensteater 1896–1909«, in: Peter Schepelern (Hg.), *100 års dansk film*, Kopenhagen: Rosinante, S. 13–24.

- Tybjerg, Casper (2019): »The Silent Art – 11.11.2019«, Blog des Dänischen Filminstituts (blog). <https://www.stumfilm.dk/en/stumfilm/themes/silent-art>
- Väliaho, Pasi (2017): »Foreword: Offering a Light, Suspending Air«, in: Asbjørn Grønstad/Henrik Gustafsson/Øyvind Vågnes (Hg.), *Gestures of Seeing in Film, Video and Drawing*, New York: Routledge, S. XI–XVIII.
- Van Es, Karin (2016): *The Future of the Live*, Cambridge: Polity Press.
- Van Es, Karin (2017): »Liveness redux: on media and their claim to be live«, in: *Media, Culture and Society*, 39 (8), S. 1245–56. <https://doi.org/10.1177/0163443717717633>
- Venus, Jochen (2007): »Du sollst nicht töten spielen. Medienmorphologische Anmerkungen zur Killerspiel-Debatte«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 146, S. 67–90. <https://doi.org/10.1007/BF03379658>
- Weber, Mathias/Ziegele, Marc (2013): »Anschlusskommunikation revisited. Diskussion eines Konzepts vor dem Hintergrund sich wandelnder Medienumgebungen und ausdifferenzierender Rezeptionssituationen«, in: Olaf Jandura/Andreas Fahr/Hans-Bernd Brosius (Hg.), *Theorieanpassungen in der digitalen Medienwelt*, Baden-Baden: Nomos, S. 241–59. <https://doi.org/10.5771/9783845242682-241>
- Weber, Thomas (2013): »Erinnerungskulturen in medialer Transformation. Zum fortgesetzten Wandel der Medialität des Holocaust-Diskurses«, in: Ursula von Keitz/Thomas Weber (Hg.), *Mediale Transformationen des Holocausts*, Berlin: Avinus, S. 23–61.
- Weiss, Gail (1999): *Body Images. Embodiment as Intercorporeality*, New York/London: Routledge.
- Weißmann, Martin (2023): *Organisiertes Misstrauen und ausdifferenzierte Kontrolle. Zur Soziologie der Polizei*, Wiesbaden: Springer VS. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-39227-7>
- Wessely, Christina/Huber, Florian (2017): »Milieu. Zirkulationen und Transformationen eines Begriffs«, in: Christina Wessely/Florian Huber (Hg.), *Milieu. Umgebungen des Lebendigen in der Moderne*, München: Fink, S. 7–16. https://doi.org/10.30965/9783846761755_002
- Wiedemann, Peter (1995): »Gegenstandsnahe Theoriebildung«, in: Uwe Flick et al. (Hg.), *Handbuch Qualitative Sozialforschung. Grundlagen, Konzepte, Methoden und Anwendung*, Weinheim: Psychologie Verlags Union, S. 440–46.
- Wiefarn, Markus (2010): *Authentifizierungen. Studien zu Formen der Text- und Selbstidentifikation*, Würzburg: Ergon Verlag.
- Wiener, Reinhard (1981): Mr. Wiener's Interview RE Libau Interw. v. Herbert Rosenkranz and Esther Hagar, data.ushmm.org/intermedia/filmvideo/spielbergarchive/transcript/RG60_0346/ED8FF8C2-70E7-4990-BB1D-629F8C1F9846.pdf
- Wigard, Tuija (2021a): »2. Verhandlungstag 22. Juli 2020«, in: Linus Pook/Grischa Stanjek/Tuija Wigard (Hg.), *Der Halle-Prozess: Mitschriften*, Leipzig: Spector Books, S. 89–114.
- Wigard, Tuija (2021b): »16. Verhandlungstag 13. Oktober 2020«, in: Linus Pook/Grischa Stanjek/Tuija Wigard (Hg.), *Der Halle-Prozess: Mitschriften*, Leipzig: Spector Books, S. 481–97.

- Wigard, Tuija (2021c): »11. Verhandlungstag 9. September 2020«, in: Linus Pook/Grischa Stanjek/Tuija Wigard (Hg.), *Der Halle-Prozess: Mitschriften*, Leipzig: Spector Books, S. 349–63.
- Williams, Linda (1989): *Hard Core. Power, Pleasure, and the ›Frenzy of the Visible‹*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Williams, Linda (1991): »Film Bodies: Gender, Genre, And Excess«, in: *Film Quarterly* 44 (4), S. 2–13. <https://doi.org/10.2307/1212758>
- Williams, Raymond (1974): *Television. Technology and Cultural Form*, London: Routledge.
- Williams, Larry (1974a): »Television Made It Real«, in: *The Commercial Appeal* vom 18.07.1974, S. 76.
- Winkler, Hartmut (2008): *Basiswissen Medien*, Frankfurt: Fischer Verlag.
- Winkler, Magdalena (2019): »Zwischen ›Brückenschlag‹ und ›Riss‹. Die Kontroverse um die ›Wehrmachtsausstellung‹ in Deutschland als erinnerungskultureller Generationenkonflikt«, in: *historia.scribere* 11, S. 63–86. <https://doi.org/10.15203/historia.scribere.11.838>
- Wirth, Uwe (2005): »Archiv«, in: Bernd Stiegler/Alexander Roesler (Hg.), *Grundbegriffe der Medientheorie*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, S. 17–27.
- Wöhrer, Renate (Hg.) (2015): *Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Wolf, Werner (2006): »Introduction. Frames, Framings and Framing Borders in Literature and Other Media«, in: Werner Wolf/Walter Bernhart (Hg.), *Framing Borders in Literature and Other Media*, Amsterdam/New York: Rodopi, S. 1–40. https://doi.org/10.1163/9789401202022_003
- Wölke, Angelika (2009): »Der Bilder-Sammler. Auf der Suche nach Privatem«, in: *Westfälische Rundschau* vom 23.07.2009. <https://www.wr.de/kultur/fernsehen/auf-der-suche-nach-privatem-id513670.html>
- Worland, Rick (2007): *The Horror Film: An Introduction*, Malden: Blackwell.
- Wulf, Christoph/Fischer-Lichte, Erika (2010): »Gesten. Zur Einleitung«, in: Christoph Wulf/Erika Fischer-Lichte (Hg.), *Gesten. Inszenierung, Aufführung, Praxis*, München: Fink, S. 9–21. https://doi.org/10.30965/9783846750605_002
- Wundersee, Philipp (2024): »Die Tiktak-Taktik«, in: *tagesschau* vom 06.04.2024. <https://www.tagesschau.de/inland/gesellschaft/tiktak-afd-102.html>
- Young, Iris Marion (1980): »Throwing like a Girl: A Phenomenology of Feminine Body Comportment Motility and Spatiality«, in: *Human Studies* 3 (2), S. 137–56. <https://doi.org/10.1007/BF02331805>
- Young, Robert J.C. (2015): *Empire, Colony, Postcolony*, Hoboken: Wiley-Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9781394261178>
- Zeitler, Anna (2021): *Störung der Bilder – Bilder der Störung. Medienereignisse zwischen Fest und Katastrophe*, Köln: Herbert von Halem Verlag.
- Zuboff, Shoshana (2019): *The Age of Surveillance Capitalism. The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*, New York: Public Affairs.
- Zündel, Jana (2023): »Streamen«, in: Sven Grampp/Olga Moskatova (Hg.), *Handbuch Televisuelle Serialität*, Wiesbaden: Springer VS. https://doi.org/10.1007/978-3-658-35305-6_38-1

Interviews

Greene, Robert. Persönliches Interview, Zoom. 27.01.2023.

Medienverzeichnis

Filme

Auf den Spuren des Henkers. DEU 1961. R: Peter Schier-Gribowsky.
Beheading the Chinese Prisoner. USA 1900. R: Siegmund Lubin.
Bjørnejagt i Rusland. DNK 1908. R: Viggo Larsen.
Caicedo (With Pole). USA 1894. R: William K. L. Dickson.
Chinese Massacring Christians. USA 1900. R: Siegmund Lubin.
Christine. USA/GBR 2016. R: Antonio Campos.
Cock Fight, No. 2. USA 1894. R: William Heise/William K. L. Dickson.
Das Radikal Böse. DEU 2013. R: Stefan Ruzowitzky.
Der Unbekannte Soldat. DEU 2006. R: Michael Verhoeven.
Die Grube. DEU 1995. R: Karl Fruchtmann.
Die Suche nach Hitlers Volk. DEU 2015. R: Peter Hartl/Christian Frey.
Dogs Fighting. USA 1894. R: William K.L. Dickson.
Eichmann und das Dritte Reich. DEU/CHE 1961. R: Erwin Leiser.
Electrocuting an Elephant. USA 1903. R: Jacob Blair Smith/Edwin S. Porter.
Europa unterm Hakenkreuz. DEU 1982–1983. R: Roman Brodmann.
Fencing. USA 1892. R: William K. L. Dickson.
Fitzsimmons and Corbett Fight. USA 1897. R: Enoch J. Rector.
Gengis Cohn. GBR 1993. R: Elijah Moshinsky.
Henry: Portrait of a Serial Killer. USA 1986. R: John McNaughton.
Hitler's Hidden Holocaust. USA 2008. R: Peter Hankoff.
Kate Plays Christine. USA 2016. R: Robert Greene.
Isbjørnejagt. DNK 1907. R: Viggo Larsen.
Late Night with the Devil. AUS 2023. R: Cameron Cairnes/Colin Cairnes.
Le Combattant de la paix, Benjamin Ferencz. FRA 2014. R: Michaël Prazan.
Løvejagten. DNK 1907. R: Viggo Larsen. Digitalisierte Version des dänischen Filminstituts. Abrufbar unter:
<https://www.stumfilm.dk/en/stumfilm/streaming/film/lovejagten>
Men Boxing. USA 1891. R: William Heise/William K. L. Dickson.
Mike Leonard vs Jack Cushing. USA 1894. R: William K.L. Dickson.

Mordet paa Fyn. DNK 1907. R: Unbekannt.
Network. USA 1976. R: Sidney Lumet.
Newark Athlete. USA 1891. R: William K. L. Dickson.
Monkey and Another, Boxing. USA 1891. R: William Heise/William K. L. Dickson.
Prof. Welton's Boxing Cats. USA 1894. R: William Heise/William K. L. Dickson.
Safari. AUT/DNK 2016. R: Ulrich Seidl.
Snuff. ARG/USA 1976. R: Michael Findlay/Roberta Findlay/Horacio Fredriksson.
Shoah. FRA 1985. R: Claude Lanzmann.
Shoah Par Balles. FRA 2008. R: Romain Icard.
Rat Killing. USA 1894. R: William K.L. Dickson.
The 81st Blow. ISR 1974. R: David Bergman/Jacques Ehrlich/Haim Gouri.
The Cleaners. DEU 2018. R: Hans Block/Moritz Rieseewieck.
The Howling. USA 1981. R: Joe Dante.
The Terrible Turkish Executioner. FRA 1904. R: Georges Méliès.
The Wrestling Dog. USA 1894. R: William K.L. Dickson.
Trained Bears. USA 1894. R: William K.L. Dickson.
Wer war Hitler. DEU 2017. R: Hermann Pölking-Eiken.

Serien/Serienepisoden

Don't F**k with Cats: Hunting an Internet Killer. USA 2019. R: Mark Lewis.
Holocaust. USA 1978. R: Marvin J. Chomsky.
Holocaust: Menschenjagd. DEU 2000. R: Philip Remy.
Familienkino: Mein Krieg. DEU 1978–1979. R: Michael Kuball/Alfred Behrens.
Galileo History Now: Der Filmsammler. DEU 2010.

Webseiten

4chan (2024): »Press«. Aufgerufen am 25.04.2024, <https://www.4chan.org/press>
Alt, Dirk: »Neuigkeiten aus dem Archiv«. Aufgerufen am 19.07.2022, <https://karlhoeffke.s.de/author/dirk-alt/>
Bundesarchiv (2024): »Übernahme von Filmen«. Aufgerufen am 07.01.2025, <https://www.bundesarchiv.de/unterlagen-abgeben/film-uebernahme-filmfoerderungfilmregister/uebernahme-von-filmen/#c54865>
Bundesministerium des Innern (2012): »Verfassungsschutzbericht 2012«. Aufgerufen am 19.07.2022, <https://www.bmi.bund.de/SharedDocs/downloads/DE/publikationen/themen/sicherheit/vsb-2012.pdf?blob=publicationFile&v=3>
Collins English Dictionary: »Syncope«. Aufgerufen am 17.11.2023, <https://www.collinsdictionary.com/de/worterbuch/englisch/syncope>
Cult Collectibles (2023): »The Howling 1981 Poster«. Aufgerufen am 18.05.2023, <https://cultcollectiblesonline.com/product/the-howling-1981-british-quad-poster>
Dänisches Filminstitut: »Lion Hunting«. Aufgerufen am 04.01.2024, <https://www.stumfilm.dk/en/stumfilm/streaming/film/lovejagten>

- Find a Death (2023): »Thread: Christine Chubbuck«. Aufgerufen am 03.08.2023, <https://findadeathforum.com/showthread.php?4399-Christine-Chubbuck&highlight=chubbuck>
- Friend, David (2016): »Rebecca Hall on bringing humanity to TV reporter's on-air suicide in ›Christine‹«. Aufgerufen am 21.05.2023, <https://web.archive.org/web/20161117212808/https://www.sudbury.com/national-entertainment/rebeccahall-on-bringing-humanity-to-tv-reporters-on-air-suicide-in-christine-460219>
- Funke, Hajo: »David Irving, Holocaust Denial, and his Connections to Right Wing Extremists and Neo-National Socialism (Neo-Nazism) in Germany, 1999«. Aufgerufen am 19.07.2022, <https://www.hdot.org/funke/>
- Global Internet Forum to Counter Terrorism (2023): »2023 GIFCT Annual and Transparency Report«. Aufgerufen am 20.04.2024, <https://gifct.org/2024/04/04/our-impact-in-2023/>
- Global South Studies Center (2020): »Über den Begriff Global South – 22.10.2020«. Aufgerufen am 08.12.2023, <https://gssc.uni-koeln.de/das-zentrum/global-south>
- Höffkes, Karl (2015a): »Neuigkeiten aus dem Archiv – 29.05.2015«. Aufgerufen am 20.07.2022, <https://karlhoeffkes.de/neuigkeiten-aus-dem-archiv-29-05-2015/>
- Höffkes, Karl (2015b): »Neuigkeiten aus dem Archiv – 08.07.2015«. Aufgerufen am 22.08.2022, <https://karlhoeffkes.de/neuigkeiten-aus-dem-archiv-10-07-2015-2/>
- Höffkes, Karl (2022a): »Willkommen«. Aufgerufen am 18.07.2022, <https://archiv-akh.de/>
- Höffkes, Karl (2022b): »Pressemappe«. Aufgerufen am 18.07.2022, <https://karlhoeffkes.de/uploads/Pressemappe.pdf>
- Horrormagazin (2023): »Filmdaten The Howling 1981«. Aufgerufen am 18.05.2023, <https://www.horrormagazin.de/film/the-howling>
- Institut für Staatspolitik (2020): »Das war die 21. Sommerakademie des IfS«. Aufgerufen am 18.07.2021, <https://staatspolitik.de/das-war-die-21-sommerakademie-des-ifs/>
- Landgericht Berlin: »Urteil vom 29.06.2010, Aktenzeichen: 27 O 1161/09«. Aufgerufen am 19.07.2022, <https://research.wolterskluwer-online.de/document/2ead3f02-8040-445b-b128-a4e06bd61f40>
- LMW (2017a): »Beitrag von misterpelicanpants, 03.02.2017«. Aufgerufen am 04.08.2023, <https://forums.lostmediawiki.com/post/7913>
- LMW (2017b): »Beitrag von dycaite, 03.02.2017«. Aufgerufen am 04.08.2023, <https://forums.lostmediawiki.com/post/7922>
- LMW (2017c): »Beitrag von misterpelicanpants, 03.02.2017«. Aufgerufen am 04.08.2023, <https://forums.lostmediawiki.com/post/7929>
- LMW (2017d): »Beiträge von The Negotiator und dycaite, 03.02.2017«. Aufgerufen am 04.08.2023, <https://forums.lostmediawiki.com/thread/208/christine-chubbuck-tape?page=8>
- LMW (2017e): »Beitrag von Lucy, 04.02.2017«. Aufgerufen am 04.08.2023, <https://forum.s.lostmediawiki.com/thread/208/christine-chubbuck-tape?page=9>
- LMW (2017f): »Beitrag von Lucy, 05.02.2017«. Aufgerufen am 05.08.2023, <https://forum.s.lostmediawiki.com/thread/208/christine-chubbuck-tape?page=10>
- LMW (2017g): »Beitrag von ApolloJustice, 06.02.2017«. Aufgerufen am 04.08.2023, <https://forums.lostmediawiki.com/thread/208/christine-chubbuck-tape?page=10>

- LMW (2017h): »Beitrag von spotti, 16.02.2017«. Aufgerufen am 08.08.2023, <https://forums.lostmediawiki.com/thread/208/christine-chubbuck-tape?page=14>
- LMW (2017i): »Beitrag von dycaite, 15.02.2017.« Aufgerufen am 05.08.2023, <https://forums.lostmediawiki.com/thread/208/christine-chubbuck-tape?page=13>
- LMW (2017j): »Beitrag von joseph TODD, 16.02.2017«. Aufgerufen am 07.12.2022, <https://forums.lostmediawiki.com/thread/208/christine-chubbuck-tape?page=14>
- LMW (2017k): »Beiträge von ApolloJustice und James, 17.02.2017«. Aufgerufen am 08.08.2023, <https://forums.lostmediawiki.com/thread/208/christine-chubbuck-tape?page=14>
- LMW (2017l): »Beitrag von dycaite, 20.02.2017«. Aufgerufen am 05.08.2023, <https://forums.lostmediawiki.com/thread/208/christine-chubbuck-tape?page=15>
- LMW (2017m): »Beitrag von johnsonmatthewww, 20.02.2017«. Aufgerufen am 04.08.2023, <https://forums.lostmediawiki.com/thread/208/christine-chubbuck-tape?page=15>
- LMW (2021a): »Beitrag von theCarbonFreeze, 09.04.2021«. Aufgerufen am 28.08.2023, <https://forums.lostmediawiki.com/post/41476/thread>
- LMW (2021b): »Beitrag von emptyeyesemptymind, 09.04.2021«. Aufgerufen am 09.08.2023, <https://forums.lostmediawiki.com/post/41486/thread>
- LMW (2021c): »Beitrag von Don Rodrigo, 09.04.2021«. Aufgerufen am 28.08.2023, <https://forums.lostmediawiki.com/post/41475/thread>
- LMW (2021d): »Beitrag von shlomo200, 11.04.2021«. Aufgerufen am 28.08.2023, <https://forums.lostmediawiki.com/post/41616/thread>
- LMW (2021e): »Beitrag von dycaite, 11.04.2021«. Aufgerufen am 28.08.2023, <https://forums.lostmediawiki.com/post/41608/thread>
- O'Connor, Ciaran (2021): »Gaming and Extremism: The Extreme Right on Twitch«. Aufgerufen am 25.05.2024, <https://www.isdglobal.org/isd-publications/gaming-and-extremism-the-extrememright-on-twitch/>
- Reddit (2021): »Posting von Illier1 im Subreddit r/4okLore«. Aufgerufen am 06.05.2024, https://www.reddit.com/r/4okLore/comments/qis7kq/comment/hilj003/?utm_source=share&utm_medium=web3x&utm_name=web3xcss&utm_term=1&utm_content=sharebutton
- Riesman, Abraham Josephine (2016): »How the Video of Christine Chubbuck's Suicide Became a Very Macabre ›Holy Grail«. Aufgerufen am 09.01.2023, <https://www.vulture.com/2016/01/death-hags-christinechubbuck-suicide-video.html>
- Sarasota County Sheriff's Department (1974): »Police Report Case 74-15120 Attempted Suicide Christine Chubbuck«. Aufgerufen am 12.12.2022, <https://archive.org/details/s/sixty90protonmailCC/mode/2up>
- Seidl, Ulrich (2024): »Regiestatement«. Aufgerufen am 10.01.2024, <https://www.ulrichseidl.com/de/ulrich-seidldregisseur/filme/safari>
- Selenskyj, Wolodymyr (2023): »The execution of a Ukrainian captive... (Post auf Twitter vom 12.04.2023)«. Aufgerufen am 24.06.2024, <https://x.com/ZelenskyUa/status/1646067913932132352?s=20>
- Similarweb (2024): »Top Websites Ranking«. Aufgerufen am 25.04.2024, <https://www.similarweb.com/topwebsites/>

- Squire, Megan (2019): »Information flow on ›Terrorgram‹ Telegram Channels... (Post auf Twitter vom 09.10.2019)«. Aufgerufen am 23.05.24, <https://x.com/megansquire/status/1181980782417633280?lang=de>
- State of Israel, Ministry of Justice (1992): »The Trial of Adolf Eichmann: Records of Proceedings in the District Court of Jerusalem, Volume 3. Session 54, Part 6«. Aufgerufen am 20.04.2022, www.nizkor.com/hweb/people/e/eichmann-adolf/transcripts/Sessions/Session-054-06.html
- Statista (2024): »Anzahl der Visits von twitch.tv in ausgewählten Monaten von Mai 2019 bis Februar 2024«. Aufgerufen am 07.05.2024, <https://de.statista.com/statistik/date/n/studie/1021471/umfrage/anzahl-der-visitspro-monat-von-twitchtv/>
- The Lost Media Wiki (2023a): »About us«. Abgerufen am 03.08.2023, https://lostmediawiki.com/About_us
- The Lost Media Wiki (2023b): »Christine Chubbuck (partially found on-air suicide footage of television news reporter; 1974)«. Aufgerufen am 08.08.2023, [https://lostmediawiki.com/ChristineChubbuck\(partiallyfoundonairsuicidefootageoftelevisionnewsreporter;_1974\)](https://lostmediawiki.com/ChristineChubbuck(partiallyfoundonairsuicidefootageoftelevisionnewsreporter;_1974))
- The Lost Media Wiki (2023c): »Thread: Christine Chubbuck Tape«. Aufgerufen am 03.08.2023, <https://forums.lostmediawiki.com/thread/208/christine-chubbuck-tape>
- Twitch (2019): »A recording of the stream... (Post auf Twitter vom 09.10.2019)«. Aufgerufen am 28.09.2021, <https://twitter.com/Twitch/status/1182036269519368193>
- Twitch (2024a): »Community Guidelines: Introduction to Safety on Twitch«. Aufgerufen am 03.05.2024, https://safety.twitch.tv/s/article/Community-Guidelines?language=en_US
- Twitch (2024b): »Create an Account on Twitch«. Aufgerufen am 03.05.2024, https://help.twitch.tv/s/article/creating-an-account-with-twitch?language=en_US
- USHMM (2024): »Einsatzgruppen shooting of Jews, Latvia«. Aufgerufen am 03.07.2024, <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1005052>

Digitale Videos

- »Freaky 5 – Lost Footage«. Video-Upload auf dem Kanal von NationSquid. YouTube (hochgeladen im Januar 2017). Aufgerufen am 29.05.2017, <https://www.youtube.com/watch?v=8agGtFmAJFQ>
- »Documentary of mass murder of the Jews from Liepaja«. Video-Upload auf dem Kanal von Yad Vashem. YouTube (hochgeladen am 22.07.2012). 1:20 min. Aufgerufen am 16.06.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=mroRsZ5ygUY>
- »Late Night with the Devil – Official Trailer | HD | IFC Films«. Video-Upload auf dem Kanal von IFC Films. YouTube (hochgeladen am 06.03.2024). 2:34 min. Aufgerufen am 06.07.2024, <https://www.youtube.com/watch?v=cvt-mauboTc>
- »Karl Hoeffkes – Holocaust Archival Footage as a Historical Source Vortrag Yad Vashem«. Video-Upload auf dem Kanal von Karl Höffkes. YouTube (hochgeladen am 19.09.2016). 22:02 min. Aufgerufen am 20.07.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=z93nOznk66U>

- »Eichmann trial – Session No. 54«. Video-Upload auf dem Kanal EichmannTrialEN. YouTube (hochgeladen am 09.03.2011). 1:01:07 min. Aufgerufen am 20.04.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=1yn-q1l3R-k>
- »Material Nr 2490: Lettland, Libau, Erschießung von Juden durch Einsatzgruppen, Juli/August 1914«. Digitalisierter Loop des Wiener-Films, eingestellt auf der Website des Archiv Karl Höffkes. 6:31 min. Aufgerufen am 22.09.2022, <https://archiv-akh.de/filme/2490#1>
- »Løvejagten (1907) Lion Hunting (Nordisk Film Kompagni)«. Video-Upload auf dem Kanal Films by the Year. YouTube (hochgeladen am 15.01.2021). 11:14 min. Aufgerufen am 05.01.2024, <https://www.youtube.com/watch?v=kKeERQ8qtNo>

Julia Willms, geb. 1992, forscht im Bereich Film- und Medienkulturwissenschaften. Sie promovierte an der Universität zu Köln im Kontext des Graduiertenkollegs »anschießen – ausschließen. Kulturelle Praktiken jenseits globaler Vernetzung«. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen Bewegtbildkultur und dessen Interferenzen mit öffentlichen Diskursen, mediale Gewaltdarstellung, Dokumentarfilmtheorie sowie Populärkultur und digitale Medienkulturen.

