

Jens Eder

Aus der Täterperspektive. Nähe und Erkenntnis im Dokumentarfilm

2016

<https://doi.org/10.25969/mediarep/12934>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Eder, Jens: Aus der Täterperspektive. Nähe und Erkenntnis im Dokumentarfilm. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 25 (2016), Nr. 1, S. 45–62. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/12934>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

https://www.montage-av.de/pdf/2016_25_1_MontageAV/montage_AV_25_1_2016_45-62_Eder_Aus_der_Taeterperspektive.pdf

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Aus der Täterperspektive

Nähe und Erkenntnis im Dokumentarfilm

Jens Eder

Wenn audiovisuelle Medien Konflikte, Gewalt und Leid darstellen, erfolgt dies stets in einer bestimmten Perspektive, zu der wir uns als Zuschauer verhalten müssen. Denn diese Perspektive übt erheblichen Einfluss darauf aus, wie wir uns als politische Wesen verhalten: ob wir gleichgültig bleiben, Empörung über Täter oder Mitgefühl mit Opfern empfinden und ob solche Empfindungen die Kraft haben, uns zum Handeln zu bewegen. Diese Verbindung zum Denken, Fühlen und Verhalten, zu Erkenntnis und Erfahrung verleiht Formen der Perspektivierung eine politische und ethische Dimension.

Angesichts dessen ist die Zunahme audiovisueller Darstellungsformen bedeutsam, von denen es heißt, sie ließen ihr Publikum das Geschehen «aus der Täterperspektive» miterleben. Nicht nur fiktionale Produktionen wie *BREAKING BAD* (Vince Gilligan, USA 2008–2013) koppeln ihre Zuschauer an die Erlebnisse von Tätern oder Täterinnen. Auf Videoplattformen stellen Schläger und Mörder reale Gewalttaten zur Schau, das Fernsehen greift manches davon auf. «Täterperspektiven» verbreiten sich sogar im politischen Dokumentarfilm, der häufig einer Ethik des Sichtbarmachens von Leid und Ungerechtigkeit verpflichtet ist und geprägt von der Perspektive des Opfers, dem eine Stimme verliehen wird (vgl. Winston 1988). Dokumentarfilme aus der Täterperspektive ziehen oft Kritik auf sich; so wurde Joshua Oppenheimers *THE ACT OF KILLING* (DK/N/GB 2012) vorgeworfen, die Täter zu verharmlosen und die Opfer zu vernachlässigen (vgl. z.B. Frazer 2014). Dennoch nähern sich viele, ganz unterschiedliche Dokumentarfilme der Tätersicht an, darunter *DAS MINISTERIUM FÜR STAATSSICHERHEIT – ALLTAG EINER BEHÖRDE* (Christian Klemke &

Jan N. Lorenzen, D 2002), *WALTZ WITH BASHIR* (Ari Folman, IL/F/D 2008), *THE TROUBLE WITH PIRATES* (James Rogan, GB 2010), *MASTER OF THE UNIVERSE* (Marc Bauder, D 2013) oder *DER ANSTÄNDIGE* (Vanessa Lapa, A/IL/D 2014).

Mögliche Erklärungsansätze für die Faszination der Täterperspektive reichen vom Wunsch, Tatmotive zu begreifen und Situationskontrolle zu gewinnen, über Neugierde, Angstlust, Voyeurismus, die Identifikation mit Aggressoren bis zum Mitgenießen sadistischer Machtausübung (vgl. Kunczik/Zipfel 2010, 96–140). Auch angesichts solcher Rezeptionsmotive wird die Tätersicht bei nicht-fiktionalen Werken häufig als unzulässige, ja unmoralische Darstellungsoption bewertet. Judith Butler verweist auf die Furcht, von der Sichtweise der Täter angesteckt zu werden:

Our fear of understanding a point of view belies a deeper fear that we shall be taken up by it, find it is contagious, become infected in a morally perilous way by the thinking of the presumed enemy. (2004, 8)

Dennoch betont sie die Notwendigkeit, sich mit der Sicht der Täter auseinanderzusetzen, um deren Handlungen zu verstehen und mit ihnen umgehen zu können.

Dokumentarfilme, die Gewalt aus der Täterperspektive darstellen, leisten dazu vielfältige Beiträge. Als Grundlage für ihre ethische und politische Einschätzung werde ich drei Fragen klären: Was ist mit der Wendung «aus der Täterperspektive» überhaupt gemeint? Welche Formen von Täterperspektiven gibt es im Dokumentarfilm? Und welche Potenziale ästhetischer Erfahrung und politischer Erkenntnis verbinden sich mit solchen Perspektivformen? Die Forschung zum Thema Medien und Gewalt untersucht bisher weder die Perspektivierung von Gewaltdarstellungen noch deren mögliche Erkenntnisgewinne systematisch, sondern bleibt weitgehend auf Wirkungen wie Aggression oder Angst fixiert (vgl. Kunczik/Zipfel 2010; Eitzen 2013). Mit den folgenden Überlegungen möchte ich auch auf diese Forschungslücke aufmerksam machen; doch zunächst werde ich zeigen, dass mit «Täterperspektive» ganz verschiedene Arten der Annäherung an das Erleben von Tätern gemeint sein können. Zwei verbreitete, in vieler Hinsicht gegensätzliche Grundformen stelle ich anhand der Beispiele *COLLATERAL MURDER* (WikiLeaks, USA 2010) und *THE ACT OF KILLING* vor, um ihre jeweiligen Erkenntnispotenziale anzudeuten.

Täter und Perspektiven

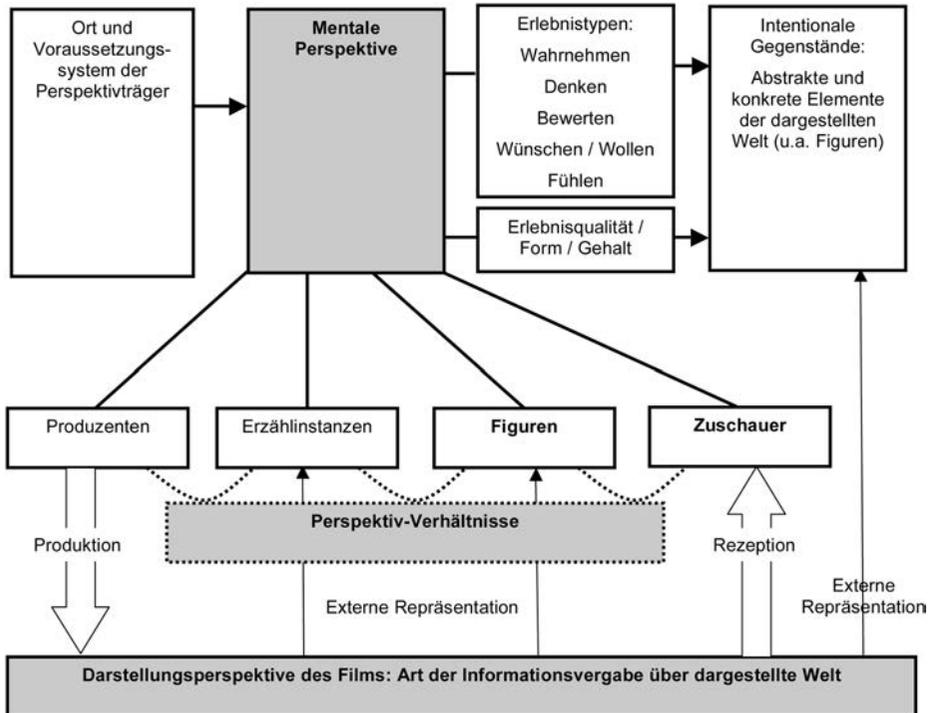
Der Ausdruck «Täterperspektive» suggeriert etwas Einheitliches, umfasst tatsächlich jedoch sehr heterogene Darstellungs- und Erlebnisformen. Das zeigt bereits eine vorläufige Klärung seiner Komponenten: des Täter- und des Perspektivbegriffs. Unter «Täter» verstehen Juristen jemanden, der eine rechtswidrige Tat begeht. Ein solcher Begriff bliebe jedoch an zeit- und kulturspezifische Rechtssysteme gebunden, deren Gesetze beispielsweise auch mordende SS-Schergen, saudische Henker oder skrupellose Banker decken können. Politischen Dokumentarfilmern geht es oft gerade darum, unmenschliche Rechtssysteme und Praktiken anzuklagen. Besser geeignet erscheint daher ein Verständnis von «Tätern» als Akteuren, die andere Menschen durch Gewaltausübung schädigen und dabei gegen universale Rechtsnormen und Moralvorstellungen verstoßen, insbesondere gegen Menschenrechte. Viele Dokumentarfilme stellen das Handeln ihrer Protagonisten als eine solche Form der Gewalt dar, selbst wenn es im Rahmen geltenden Rechts erfolgt. Haupt- oder Mittäter können unmittelbar, mittelbar oder durch Unterlassen handeln, ihre Gewalt kann physischer, psychischer, sozialer, semiotischer oder struktureller Art sein, und sie können zugleich selbst Opfer sein (vgl. Kunczik/Zipfel 2010, 21–24).

Die Möglichkeiten der filmischen Darstellung von Täterschaft fallen entsprechend unterschiedlich aus. Manche Gewaltformen können visuell oder sprachlich direkt wiedergegeben oder reinszeniert werden, andere werden metaphorisch oder durch die Art der Montage thematisiert. Meine Überlegungen konzentrieren sich auf paradigmatische Fälle absichtlicher physischer Gewalt. Diese weist immer noch eine große Bandbreite auf. So unterscheidet Jan Philipp Reemtsma (2010) zwischen Gewalt, die den Anderen beiseiteschaffen, sich seiner bemächtigen oder aber ihn zerstören will. Solche Gewaltformen bringen Unterschiede in der filmischen Darstellung von Täter-Opfer-Verhältnissen und Konflikt- und Beobachtungskonstellationen mit sich. Die Zuschauer beobachten meist nicht nur Opfer und Täter, sondern auch Helfer beider Konfliktparteien, Profiteure und Leidtragende der Gewalt sowie vermittelnde Instanzen auf mehreren Kommunikationsebenen (Zeugen, Reporter, Medien, die Filmemacher selbst). Aufmerksamkeit, Empathie, Sympathie oder Antipathie der Zuschauer können sich auf jeden dieser Akteure beziehen, sodass verschiedene Grundhaltungen entstehen: Empörung über Täter, Mitleid mit Opfern, Wohlwollen gegenüber Helfern und Berichterstattern, aber auch Verachtung der Opfer, Bewunderung der Täter, ästhetischer Genuss oder

analytische Distanz (vgl. Boltanski 2004; Hoskins/O'Loughlin 2010, 45–53). Die Verteilung von Aufmerksamkeit und Parteinahme, das Zulassen oder Blockieren von Empathie sind beeinflusst durch Ideologien und Identitäten der Filmemacher und ihrer Publika.

All dies bildet bei filmischen Gewaltdarstellungen den Hintergrund für Phänomene der Perspektivierung. «Perspektive» verstehe ich zunächst in einem möglichst umfassenden Sinn und zugleich strikt *relational*: nicht als *Standpunkt* oder *Point of View*, sondern als ein *Verhältnis* von jemand zu etwas (Eder 2008, 565–646). Dieses Verhältnis besteht in einer körperlichen oder psychischen Ausrichtung auf Gegenstände aller Art, die einem auf bestimmte Weise gegeben sind: auf Dinge, Menschen, Handlungen, Ideen. In diesem Sinn kann jeglichen in die Filmkommunikation involvierten oder vom Film präsentierten Akteuren eine Perspektive zugeschrieben werden. Dass Zuschauer, Filmemacher, Erzählinstanzen oder Figuren jeweils eine bestimmte Perspektive haben, bedeutet demnach, dass sie in einem spezifischen *somatisch-mental*en *Verhältnis* zu im Film dargestellten Gegenständen und Ereignissen stehen. Dieses Verhältnis umfasst keineswegs nur Sehen oder Wissen, sondern das gesamte Feld körperlichen und mentalen Erlebens: Es gibt Perspektiven des visuellen, akustischen oder propriozeptiven Wahrnehmens, des Imaginierens, Erinnerns und Fantasierens, des Denkens und Wissens, des Bewertens und Fühlens – nicht zuletzt in politischer und moralischer Hinsicht. Diese Teilperspektiven können sich zu einer Einheit fügen, sie können aber auch auseinanderstreben: Während man etwas sieht, kann man an etwas anderes denken; eine moralische Bewertung kann mit amorali-schen Gefühlen einhergehen etc. (Abb. 1).

Für die Filmanalyse bedeutet dies nicht nur, dass zwischen diversen Aspekten der Perspektive differenziert werden muss. Der Film selbst hat eine oft komplexe *Perspektivenstruktur*, er stellt bestimmte Verhältnisse von Zuschauern, Erzählinstanzen oder Akteuren sowohl zu seiner Welt als auch zueinander her, nähert die Zuschauerperspektive beispielsweise in einer Hinsicht dem Täter, in anderer Hinsicht dem Opfer an. Diese Relationierung von Perspektiven geschieht durch die Gesamtheit filmischer Mittel, von der Bild- und Tongestaltung über die Montage bis zu narrativen oder rhetorischen Strukturen: visuell beispielsweise durch die subjektive Kamera, *eyeline matches*, Point-of-View-Einstellungen und Fokusverlagerungen; auditiv durch subjektiven Ton; epistemisch durch Strukturen narrativer Informationsvergabe; hinsichtlich Erinnerung und Imagination durch Rückblenden oder Voice-over; in affektiver Hinsicht durch Mood-Musik oder Szenen der Empathie (Plantinga 2004 [1999]). Auf diese Weise können Filme



die Perspektiven von Zuschauern, Erzählinstanzen und Figuren miteinander in Konflikt bringen oder sie einander in verschiedener Hinsicht annähern, sodass spezifische Arten der Identifikation und Empathie entstehen (vgl. Eder 2008, 599–681; Gaut 1999).

Durch diese Möglichkeiten der Perspektivmanipulation ermöglicht der Film im Vergleich zur individuellen Alltagsperspektive gänzlich neue Erfahrungen. In mancher Weise kann er sozusagen als Qualia-Maschine fungieren und grundlegende Empfindungen Anderer vermitteln (Eder 2016). Er versetzt uns nicht nur in andere Räume und Zeiten, sondern verfährt dabei in mehrfachem Sinne *multiperspektivisch*: Möglich sind diachrone *Perspektivwechsel*, etwa durch die Montage, synchrone *Perspektivschichtungen*, etwa durch die Voice-over, sowie partielle *Perspektivübernahmen*. Filme können die Perspektiven mehrerer in ihre akustischen, optischen, epistemischen, evaluativen und affektiven Aspekte aufspalten und diese neu kombinieren. Zudem kann die perspektivische Darstellung, indem sie als solche bewusst wird, zur Darstellung der Perspektive selbst werden, die dadurch der Reflexion

1 Perspektivstruktur des Films (Eder 2008, 595)

zugänglich wird. Denn audiovisuelle Medien geben uns «nicht nur ein Objekt zu sehen, sondern auch eine Wahrnehmung dieses Objekts» (Danto 2005 [1979], 136). Kurz, Filme können Perspektiven darstellen, ausdrücken und überlagern. Sie erschaffen eigenwillige, veränderliche Perspektiv-Rhizome, die in der Realität so nicht erlebt werden können. Die Grundfragen der Perspektivanalyse lauten demzufolge: Wer sieht, hört, imaginiert, weiß, bewertet, wünscht und fühlt was, wie, wann und warum? Wessen Perspektiven ähneln sich, wessen Perspektiven streben auseinander, und wessen Perspektiven werden ausgeblendet?

Täterperspektiven sind in solche Strukturen eingebettet. Die Aussage, dass Filme «aus der Täterperspektive» erzählen, ist also eine Vereinfachung, hinter der sich mindestens vier verschiedene Dinge verbergen können: (1) dass ein Film das Erleben von Tätern *ausdrückt*, (2) dass er *affektive* Nähe (Sympathie) zu Tätern erzeugt, (3) dass er das Zuschauer-Erleben dem Täter-Erleben in perzeptueller, epistemischer oder imaginativer Hinsicht *annähert*, sowie (4) dass solche partiellen Perspektivübernahmen nicht nur hinsichtlich der Wahrnehmung, des Wissens und der Vorstellungen von Tätern, sondern auch hinsichtlich ihrer situativen *Ziele, Bewertungen und Gefühle* erfolgen.

Mit diesen Grundbedeutungen der Täterperspektive sind je unterschiedliche Haltungen zu Tätern und unterschiedliche ethische Fragen verbunden. Ein Problemfall liegt vor allem in der vierten Bedeutung vor, wenn Zuschauern durch den Film nahegelegt wird, die auf die Gewalttat bezogenen Evaluationen und Emotionen von Tätern zu teilen, etwa angesichts eines Kriegsverbrechens Freude zu empfinden. Doch selbst dies kann Teil einer kritischen Strategie sein, welche die Zuschauer zeitweise nahe an die Täter heranzuführt und sie dadurch die Möglichkeit, selbst zu Tätern zu werden, erleben lässt – nur um diese Annäherung wieder zurückzunehmen, die Zuschauer in eine perspektivische Distanz zu führen und in ein erkennendes Entsetzen über sich selbst. Die ethische Einschätzung von Täterperspektiven hängt also nicht zuletzt von ihrer Zeitlichkeit ab, ihrem Wandel über den Film hinweg.

Im Folgenden werde ich zwei Grundformen der Täterperspektive anhand des Webvideos COLLATERAL MURDER und des Dokumentarfilms THE ACT OF KILLING veranschaulichen. Auf den ersten Blick könnten diese Filme kaum unterschiedlicher sein. Sie weisen jedoch aufschlussreiche Gemeinsamkeiten auf: Beide nutzen Material, an dem die Täter selbst mitgewirkt haben, um eine Gegenwart zu kritisieren, in der die Täter unbehelligt blieben. Und beide haben aufgrund ihrer Täterperspektive politische Kontroversen ausgelöst. Wie sich zeigen wird, ist mit «Täterperspektive» im einen Fall (COLLATERAL MURDER) jedoch

ein Mitvollzug der Wahrnehmungsperspektive gemeint, im anderen Fall (THE ACT OF KILLING) der Ausdruck von Erinnerungen und Imaginationen, der zu einer partiellen affektiven Annäherung beiträgt.

COLLATERAL MURDER: Die Tat aus der Täterperspektive wahrnehmen

Das Video COLLATERAL MURDER hat im Jahr 2010 die Whistleblower-Plattform WikiLeaks bekannt gemacht (vgl. Walczak 2012; Christensen 2014). Es besteht hauptsächlich aus Aufnahmen der Bordkamera eines US-Kampfhubschraubers. Sie zeigen einen Angriff des Helikopters in Bagdad am 12. Juli 2007, dem mehrere Zivilisten zum Opfer fielen, darunter zwei Journalisten der Agentur Reuters. Das Militär gab das geheime Videomaterial auch auf Anfrage der Nachrichtenagentur nicht heraus. Anfang 2010 spielte dann der Army-Nachrichtenanalyst Bradley Manning (später Chelsea Manning) die digitalen Videodaten WikiLeaks zu. Die Organisation entschlüsselte sie und stellte zwei Fassungen des Videos online. Die bearbeitete, achtzehnminütige Version mit dem Titel COLLATERAL MURDER wurde seither allein auf YouTube über 15 Millionen Mal gesehen und 100.000 Mal kommentiert. Ihre Veröffentlichung löste weltweit heftige Diskussionen aus. Obwohl sie offenkundig ein Kriegsverbrechen dokumentiert, wurde (im Gegensatz zu Manning) keiner der beteiligten Soldaten verurteilt. Doch vermittelte das Video erstmals einer breiten Öffentlichkeit Einblicke in militärisches Handeln durch «die bewegten Bilder aus dem Inneren der Kriegsmaschinerie selbst» und «stellt den bislang spektakulärsten Versuch dar, die Beweiskraft solcher Aufzeichnungen für die Analyse eines Kriegsgeschehens auszuschöpfen» (Walczak 2012, 35).

Dass COLLATERAL MURDER überhaupt derartige Aufmerksamkeit erregte, wurde oft darauf zurückgeführt, dass es den Angriff aus der Täterperspektive der Helikopter-Crew zeige. Das trifft allerdings nur bedingt zu. Bereits der Titel enthält die Wertung einer übergeordneten Erzählinstanz, und das Video beginnt mit einem Prolog, der die getöteten Journalisten vorstellt und das Geschehen einordnet. Danach folgt das untertitelte, durch Schnitte geraffte Originalmaterial. Man sieht die Opfer in unscharfen Totalen der Bordkamera, hört die Funkprüche der Soldaten (Abb. 2). Zunächst beobachten und beschießen sie eine Gruppe vermeintlicher Gegner, darunter die Journalisten. Als ein Kleinbus hält, um einen Schwerverletzten zu retten, zerfetzen die Soldaten mit ihrer Bordkanone auch die Helfer und das Fahrzeug. Bodentruppen erreichen das Schlachtfeld und bergen zwei verletzte Kinder aus dem Bus.



Fucking prick.

2 COLLATERAL
MURDER: unmit-
telbar vor dem
Angriff

Durch analytische Bilder tritt die Erzählinstanz wieder hervor und konfrontiert die damalige Militäraussage «No innocent civilians killed» mit dem Ausmaß der Zerstörung. Das Video schließt mit einem Epilog, einer Widmung an Kriegsoffer und dem Appell «WikiLeaks needs your help».

Die Täterperspektive ist also in eine *deutende und wertende* Erzählperspektive eingebettet, die das Geschehen bereits durch den Titel als Kriegsverbrechen benennt und durch Prolog und Epilog nahelegt, dass es sich nicht um das einzige des US-Militärs handelt. Als Erzählinstanz vermittelt WikiLeaks eine Reihe von Aufforderungen: Das Militär soll sich bekennen, die Verantwortlichen sollen zur Verantwortung gezogen werden, Maßnahmen gegen solche Kriegsverbrechen sollen getroffen werden, die Zuschauer sollen Whistleblower und Kriegsoffer unterstützen.

Doch selbst wenn man die Analyse auf den unkommentierten Hauptteil des Videos beschränkt, wird deutlich, inwiefern die Rede von der Täterperspektive zu differenzieren ist. Einerseits kann man insofern eindeutig von einer Täterperspektive sprechen, als die *Wahrnehmung* der Hubschrauberbesatzung den Zuschauern erschreckend nahe gebracht wird. Dies ergibt sich aus der technischen Medialität der Bilder und Töne. Das starke Teleobjektiv von Lockheeds *Target Acquisition and Designation Sights System* übermittelt ein kontrastarmes Schwarzweißbild in einer totalen, distanzierten Aufsicht. Ein Fadenzentrum im technischen *overlay* zentriert das Bild auf die Nichtsahnenden, die Kamera folgt ihren Bewegungen. Aufgrund der geringen Schärfe

sind individuelle Merkmale und Mimik der Opfer nicht erkennbar, nur ihre zunächst entspannten, dann panischen Körperbewegungen. Diese Bilder konnten Pilot und Schütze im Helikopter sowohl auf einem Monitor als auch über eine Vorrichtung an ihren Helmen verfolgen, mit Kopfbewegungen steuerten sie die Kamera. Über Kopfhörer und Mikrofone verständigten sie sich untereinander in Funksprüchen, die ebenfalls aufgezeichnet wurden. Als Zuschauer sehen wir also im Wesentlichen das, was die Soldaten sahen, und hören das, was sie hörten.

Auffällig und von starker Wirkung ist in dieser Konstellation die *Entkopplung* von Bild und Ton: Man *hört* nur die Soldaten, aber sieht sie nicht. Man *sieht* nur die Opfer, aber hört sie nicht. Dabei zeichnet sich die visuelle Ebene sowohl durch eine Fokussierung auf die Opfer als auch durch eine Distanzierung von ihnen aus. Eine *Distanzierung* ergibt sich aus der Vogelperspektive, der Totalen, der Unschärfe, dem Schwarzweiß, der Unsichtbarkeit der Mimik, dem Fehlen der Stimmen und Schreie. Eine *Fokussierung* der Opfer erfolgt durch das schwebende Umkreisen des Helikopters, durch das Fadenkreuz, das die vorgesehene Handlungsoption markiert, und durch die zielenden Schwenks und Ransprünge der Kamera, die mit der Bordkanone an den Blick des Schützen gekoppelt ist. Währenddessen hören wir *offscreen*, im technischen Klangraum der Funksprüche, die auf die Bildbewegungen bezogenen Stimmen der Soldaten, die in ihrer Sprechweise und Klanglichkeit kaum unterscheidbar sind. Wir hören, wie in Sekundenschnelle tödliche Entscheidungen fallen, wir hören militärische Funktionssprache, einen Ton zwischen Kälte und Destruktionslust, wir hören gegenseitige Aufforderung und Anerkennung, vor allem aber die zynische Enthumanisierung der Opfer.

Diese Annäherung an das Wahrnehmungserleben der Täter gibt Aufschluss über Faktoren, die den «Kollateralmord» begünstigten: über situative Verhaltens- und Bewertungsoptionen, die treibende Gruppendynamik im Klangraum naher Stimmen, die visuelle und akustische Distanz zu den Opfern, die impliziten Handlungsaufforderungen der technischen Zielvorrichtung.

Zugleich spaltet das Video die Teilperspektiven auf: Es erzeugt zwar Nähe zur *Wahrnehmungsperspektive* der Täter, legt zugleich aber konträre *Wissens-, Wert- und Affektperspektiven* nahe. Einerseits *wissen* die Soldaten mehr als militärisch ungeschulte Zuschauer. Sie kennen beispielsweise den Kontext der Situation und können das grafische *overlay* der Bordkamera lesen. Es verrät, dass der Hubschrauber anfangs Hunderte Meter von seinen Opfern entfernt war, die ihn also nicht

als Bedrohung wahrnehmen, sich nicht zu erkennen geben konnten. Andererseits wissen die Zuschauer auch mehr als die Soldaten. Durch Inserts erfahren sie etwa, dass sich unter den vermeintlichen Gegnern Journalisten befinden, die keine Waffen, sondern Kameras in den Händen halten. Sie kennen die verheerenden Folgen des Angriffs und dessen Bewertung durch die Erzählinstanz. Wenn sie sich an moralischen Werten orientieren, werden sie zudem die Brutalität und die Äußerungen der Soldaten als verabscheuungswürdig *bewerten* («Oh yeah, look at these dead bastards. – Nice»; «I think they just drove over a body. – Yeah»; oder «Well it's their fault for bringing their kids into a battle.»). Während sich in den Stimmen der Soldaten Gruppengefühle, Aggression und Verachtung der Opfer ausdrücken, dürfte die *Affektperspektive* der meisten Zuschauer von Entsetzen und Empörung geprägt sein. Der Einschluss in den Sicht-, Klang- und Handlungsraum der Soldaten verstärkt solche Reaktionen, simuliert eine unerträgliche Zwangslage, bei der man mit Tätern, deren Handeln man verurteilt, ohne es beeinflussen zu können, auf engstem Raum zusammengesperrt ist. Nicht zuletzt aus dieser Perspektivenstruktur ergibt sich die Schockwirkung des Videos, die in dokumentierten Zuschauerreaktionen deutlich wird. Eine überwältigende Mehrheit der YouTube-Kommentare drückt Entsetzen, Ekel, Grauen, Mitleid mit den Opfern und moralische Empörung über die Soldaten aus, daneben auch Scham und Schuldgefühle. Eine kleinere Zahl scheint dagegen die Täterperspektive auch in evaluativer Hinsicht zu teilen und äußert sich mit Genugtuung oder Achselzucken über die Vernichtung der vermeintlichen Terroristen. Dabei ist jedoch meist eine trotzigte Abwehr der intendierten Bewertungsperspektive des Videos spürbar.

The Act of Killing: Erinnerungen von Tätern performativ ausstellen

Wie COLLATERAL MURDER fand auch THE ACT OF KILLING internationale Aufmerksamkeit aufgrund seiner «radikalen Täterperspektive» (Kothenschulte 2013), zahlreiche Kritiken beginnen mit diesem Stichwort. Während jedoch COLLATERAL MURDER die situative Wahrnehmung der Täter *während* des Gewaltakts vermittelt und perzeptuelle Nähe bei affektiver Distanz erzeugt, verleiht THE ACT OF KILLING dem Umgang mit früheren Gewalttaten performativ Ausdruck.

Der Film handelt von den Massenmorden im Indonesien der Jahre 1965/66. Bei der Machtübernahme von General Suharto ermordeten die Armee und Paramilitärs Hunderttausende angeblicher

Kommunisten. Von westlichen Regierungen gestützt, blieb Suharto Jahrzehnte an der Macht. Bis heute besetzen frühere Mörder gesellschaftliche Machtpositionen, die Familien der Opfer sind ihnen weiterhin ausgeliefert.

Mit dieser Thematik setzt sich Oppenheimer seit 2001 in mehreren Filmen auseinander, vor allem in *THE GLOBALISATION TAPES* (IND 2003), *THE ACT OF KILLING* (2012) und *THE LOOK OF SILENCE* (DK 2014). Da der Regisseur beim ersten dieser Filme die Erfahrung machen musste, dass die Opfer aus Angst schwiegen, wendet er sich in *THE ACT OF KILLING* den gealterten Mördern zu, die mit ihren Gräueltaten prahlen und in dem US-amerikanischen Filmemacher einen Verbündeten vermuten. Oppenheimer führt mit den filmbegeisterten Tätern nicht nur Interviews, sondern gibt vor, mit ihnen einen Historienfilm zu drehen, in dem sie die Geschichte der Kommunistenmorde aus ihrer eigenen Perspektive reinszenieren.

THE ACT OF KILLING dokumentiert die Arbeit an diesem Film. Die Montage verknüpft vier Sequenztypen miteinander: Erstens erzählen die Täter von ihren Erinnerungen an das Foltern und Morden, das sie bereitwillig am Tatort demonstrieren. Zweitens werden fertige Szenen des Films-im-Film eingebettet, die sowohl reale Morde fiktionalisieren als auch Angst- und Versöhnungsfantasien der Mörder ausdrücken (Abb. 3). Drittens zeigt Oppenheimer Vorbereitungen zum Dreh: Die Laiendarsteller probieren Kostüme, wechseln zwischen Täter- und Opferrollen, sichten das Material und kommen darüber ins Gespräch.

3 THE ACT OF KILLING: Der Massenmörder Anwar Congo in der Rolle des Opfers



Ein vierter Sequenztyp erfasst schließlich ihre Verbindungen zu mächtigen Politikern und Paramilitärs, es entsteht das Bild einer korrupten und gewalttätigen Gesellschaft, welche die Täter bis heute trägt.

In der Montage dieser Sequenztypen erzählt *THE ACT OF KILLING* eine fast klassisch aufgebaute Geschichte. Im Verlauf des Filmdrehs wandelt sich die Haltung des Protagonisten, des alternden Massenmörders Anwar Congo, zumindest scheint es so: Auf anfänglichen Stolz über seine Verbrechen folgen Rechtfertigungsversuche, dann ein schrittweises Zusammenbrechen der Abwehrmechanismen, schließlich Schuldkenntnis und Selbstekel. Am Schluss des Films schüttelt ihn am Tatort ein schier endloser Würgekrampf.

Die Authentizität seiner Entwicklung bleibt allerdings prekär, zum einen aufgrund des auffälligen Rollenspiels der Täter auch im Alltag, zum anderen aufgrund der filmischen Form. Durch die Kombination der Sequenztypen weist *THE ACT OF KILLING* eine immense stilistische Bandbreite auf, vom *Cinéma vérité* bis zu Genrestilen, vom Film Noir bis zum Musical. Die dokumentarischen Motive, die Oppenheimer aufsucht, sind oft von Surrealität oder Groteske geprägt. Alltag, Fantasie und Fiktion durchdringen einander, und die Perspektive der Täter weist ebenfalls diese Durchdringung auf.

Im Gegensatz zu *COLLATERAL MURDER* schließt *THE ACT OF KILLING* die Zuschauer aber niemals mit der Wahrnehmung der Täter kurz. Was ist also gemeint, wenn Filmkritiken behaupten, es handle sich um einen Film aus der Täterperspektive?

Das möchte ich an einer zentralen Szene gegen Ende der Erzählung veranschaulichen, einer Film-im-Film-Probe im Neo-Noir-Stil, in der Anwar Congo, der Täter, selbst ein Opfer spielen soll. Draußen strömt der Regen. Der schäbige Raum ist in blaues Low-Key-Licht und harte Schatten getaucht, Congo sitzt vor einem Holztisch, im Mittelpunkt der Halbtotalen. Er trägt einen dunkelblauen Anzug, sein Gesicht weist künstliche Blutspuren auf. Während sein Kumpan Herman Koto ihn auffordert, nicht länger nachzudenken, wirkt Congo sehr erschöpft. Gierig trinkt er das dargereichte Wasser. Koto legt ihm eine Drahtschlinge um den Hals und beginnt ihn zu würgen – eine Tötungsart, die Congo am Anfang des Films selbst mit unheimlicher Fröhlichkeit demonstriert hatte. Nun röchelt er, winkt mit der Rechten zum Abbruch. Koto legt ihm besorgt die Hand auf die Schulter: «Alles in Ordnung?» – «Ich kann das nicht nochmal machen.» Als Koto ihm abermals Wasser reicht, wirkt Congos rechte Hand wie gelähmt, er greift die Flasche mit der zitternden Linken, trinkt aber nicht. Schweigend sackt er auf seinem Stuhl zusammen, während Koto ins Off

signalisiert, dass nicht mehr gedreht werden soll. Mit einem harten Umschnitt setzt ein unangenehmes Geräusch ein. Im Urwald klettern Makaken Bäume herunter und fressen grellrotes Fleisch – die Überreste einer anderen Szene, in der Congo von dem als «Kommunistin» und Rachegöttin kostümierten Koto gezwungen wurde, seine eigene Leber zu essen.

Mit «Täterperspektive» sind drei Merkmale dieser Sequenz und des Films im Allgemeinen angesprochen:

(1) Das erste bezeichne ich als *parasomatische Kopräsenz* mit dem Täter: Die Zuschauer begleiten Anwar Congo, als seien sie ihm in gemeinsamen Situationen mit geteilten Handlungsmöglichkeiten raumzeitlich nahe, hier bei der Probe. Im Unterschied zu *COLLATERAL MURDER* wirken dabei sichtbares Verhalten und Körperlichkeit des Täters auf die Zuschauer ein und rufen ein körperliches Miterleben hervor, das als somatische Empathie (Brinckmann 1999), Simulation (Grodal 2009, 181–204) oder im Rückgriff auf das Konzept der Spiegelneuronen (Gallese/Guerra 2012) beschrieben worden ist.

(2) Eine zweite Ausprägung der Täterperspektive besteht darin, dass dem Erleben der Täter verschiedentlich *Ausdruck* verliehen wird. Dabei ist zwischen dem Ausdrucksverhalten von Akteuren (*expression*) und der Expressivität des Films selbst (*expressiveness*) zu unterscheiden (Robinson 2007): Zum einen offenbaren die Täter in *THE ACT OF KILLING* bewusst oder unbewusst ihre Gedanken und Gefühle, etwa durch Mimik, Gestik, Stimme, Verhalten, das Reenactment, die Fantasien von Rache und Versöhnung. Zum anderen vermitteln expressive Formen des Films das Innenleben der Täter. So drücken der Noir-Stil, die unangenehmen Sublimaltöne und die Fleisch fressenden Affen Congos Gefühlswelt kurz vor seiner Schuldeinsicht aus. Oppenheimer (2013) bezeichnet sein Werk denn auch als «documentary of the imagination»: Die Morde der Vergangenheit erscheinen in der subjektiven Brechung durch die Vorstellungswelten der Täter, ihre Erinnerungen und Fantasien. Täter- und Zuschauerperspektive richten sich damit zugleich auf die mörderische Vergangenheit und die korrupte Gegenwart.

(3) Mit Kopräsenz und Ausdruck sind drittens Momente einer *affektiven Annäherung* verbunden (vgl. Eder 2008, 628–706). Oft präsentiert sich Congo als freundlicher älterer Herr mit ausdrucksvollem Gesicht, der vorübergehend Empathie, ja Sympathie hervorzurufen vermag, bis die Erinnerung an seine Morde solche Reaktionen wieder blockiert. Da moralische Urteile vom Kontext beeinflusst werden, erscheint

der bestätigungsbedürftige Congo, der Entenküken pflegt und seine Schuld nicht mehr zu verdrängen vermag, immerhin sympathischer als die anderen Mörder, die in raffinierter Abwehr oder stumpfer Gefühlosigkeit verharren. So sucht Oppenheimer eine *affektive Ambivalenz* hervorzurufen, in der sich Empathie mit Ekel, Komik mit Grauen, Faszination mit Entsetzen mischen.

Von vielen Kritikern wurde der Film wegen dieser Täterperspektive angegriffen (vgl. Suchsland 2012; Crichlow 2013; Frazer 2014). Vorgeworfen wurden ihm unangemessene Gefühle, mangelnde Authentizität, Verharmlosung der Täter, Vernachlässigung der Opfer, Verhinderung tiefgehender Auseinandersetzung. Seine Form sei effektlos, seine Aussagen banal. Solche Reaktionen sind verständlich: Es erscheint ungerecht, wenn Aufmerksamkeit und Empathie nicht Opfern, sondern Tätern zukommen. Meiner Ansicht nach beruht die Kritik dennoch auf einem Missverständnis: Zum einen übersieht sie die diskursive Rolle und die Mehrfachadressierung des Films, der sich nicht nur an westliche Zuschauer richtet. Seine spektakuläre Täterperspektive wirkte als Diskursereignis und erzeugte internationale Aufmerksamkeit auch für Oppenheimers folgenden Film *THE LOOK OF SILENCE*, der die komplementäre Opferperspektive einnimmt. Zum anderen trifft die Kritik an *THE ACT OF KILLING* eigentlich die Zuschauer. Denn der Film stellt die Täterperspektive ja dezidiert aus, macht sie der Reflexion zugänglich. Seine Betonung theatraler Momente macht unverkennbar, dass die Täter auch im Alltag ununterbrochen Rollen spielen und Taktiken der Selbstinszenierung folgen. Daher sind die Zuschauer zu einer skeptischen *Interpretation* der Täterperspektive aufgefordert: zur Aufmerksamkeit auf körperliche Mikroexpressionen, psychologische Stimmigkeit, Zeichen der Verdrängung, soziale Rollenmuster, situative Einflüsse, performative Selbstentwürfe (vgl. Goffman 2003 [1959]). Damit ist auch eine Selbstbefragung der Zuschauer verbunden, welche die Alterität der Mörder nicht einfach als gegeben hinnehmen können.

Lässt man sich auf eine solche *Ethik des Sehens* ein, kann man aus Oppenheimers Werk einzigartige Erkenntnisse gewinnen. Dies betrifft zum einen die Frage, wie Menschen zu Mördern werden. So macht *THE ACT OF KILLING* den Einfluss sozialer Kontexte (der Gangstergruppen) sinnlich erfahrbar und zeigt die Rolle des Mediums Film: Die diffamierende Darstellung angeblicher Kommunisten in einem vielgezeigten Propagandafilm dient den Tätern zur Rechtfertigung (vgl. Emont 2015), vor allem aber nehmen sie ihre eigenen Taten

sozusagen fikionalisiert wahr, gefiltert durch Vorbilder des Hollywoodkinos. Die Mörder imaginieren sich selbst in der Heldenrolle, die grausame Realität wird irrealisiert. Die Folgen der Massenmorde führt *THE ACT OF KILLING* eindrücklich vor Augen: Nicht nur die Überlebenden, sondern auch die Täter sind traumatisiert, was wiederum ihre Abwehr verstärkt.

Oppenheimers folgender Film *THE LOOK OF SILENCE* bestärkt die Vermutung, dass der Regisseur ein gesellschaftliches Langzeitprojekt der Diskurspolitik (vgl. seine Beiträge in Ten Brink/Oppheimer 2012) und der *Restorative Justice* verfolgt (vgl. zu diesem Konzept McCold/Wachtel 2003): Es geht ihm offenbar darum, Tabus aufzubrechen, Begegnungen von Tätern und Opfern herbeizuführen und ein Zusammenleben zu ermöglichen, das auf Einsicht der Täter in ihre Schuld beruht. Eine solche Einsicht und damit ein Verständigungsprozess innerhalb der zerrissenen Gesellschaft ist aber ohne Annäherung an die Täter nicht möglich. Der amerikanische Filmemacher richtet sich also letztlich vor allem an indonesische Publika und übernimmt eine riskante Mediatorenrolle. Dass dies bei aller Problematik insgesamt gelungen ist, zeigen die Auswirkungen von *THE ACT OF KILLING*. Spätestens seit seiner Nominierung für den Academy Award setzte der Film das jahrzehntelang verdrängte Thema der Massenmorde auf die Agenda der indonesischen Öffentlichkeit (vgl. z.B. anon. 2014; Groves 2015) und der Politik (anon. 2015; dagegen Emont 2015), wobei zunehmend auch die Mitschuld des Westens zur Sprache kommt. So zeigt *THE ACT OF KILLING*, dass für die ethische Einschätzung der Täterperspektive die Adressierung bestimmter Publika und deren kultureller Hintergrund von größter Bedeutung sind.

Schluss

COLLATERAL MURDER und *THE ACT OF KILLING* veranschaulichen zwei höchst unterschiedliche Arten der Täterperspektive: im ersten Fall ein Teilen der Wahrnehmung bei konträrer Situationsbewertung, im zweiten Fall die zeitweilige imaginative und affektive Annäherung an einen Täter. Der ethische Extremfall einer Übernahme der Bewertungs- und Gefühlsperspektive von Tätern liegt dagegen in keinem der beiden Filme vor. In der weiteren Erforschung von Perspektiven als Erkenntnisformen ließen sich die getroffenen Unterscheidungen zwischen der Sympathie mit Tätern, dem Ausdruck ihres Erlebens, dem Teilen ihres Wahrnehmens, Wissens, Bewertens und Fühlens auch auf andere Medienproduktionen anwenden. Dabei gäbe es vieles zu bedenken,

etwa die geschlechtsspezifische Modellierung von Täterschaft oder den ideologischen Gebrauch von Perspektivierungsweisen. In jedem Fall zeigen die Beispiele bereits, dass Täterperspektiven keineswegs nur der spektakulären Unterhaltung oder der Erzeugung politischer Aufmerksamkeit dienen, sondern tiefe Erkenntnisse über das Täterhandeln ermöglichen. Die Rahmenbedingungen, unter denen Menschen zu Mördern werden, sind der Wissenschaft hinlänglich bekannt: angebliche Ausnahmesituationen, Enthumanisierung der Opfer, Vorteile für die Täter, situative Gruppendynamiken, die Definition des Tötens als Arbeit und Pflicht (vgl. z.B. Welzer 2007). Deshalb hält Reemtsma (2010) auch die Frage danach, warum «ganz normale Menschen» zu Mördern werden, für «eine alberne Frage». Doch wird sie vermutlich auch deshalb so oft gestellt, weil abstraktes Wissen zum Verständnis extremer Gewalt eben nicht ausreicht. Was die abstrakten Erklärungen konkret bedeuten, welche kulturspezifischen Ausprägungen das Täter-Werden annimmt, wie es sich um Ähnlichkeit oder Alterität der Täter verhält, führen beide Filme der sinnlichen Anschauung vor. Ihre Anklage trifft dabei nicht allein die Täter, sondern zugleich die sozialen Systeme, innerhalb derer sie operieren. Auch dadurch eröffnen Dokumentarfilme den Opfern und der Öffentlichkeit neue Handlungsmöglichkeiten.

Literatur

- anon. (2014) Indonesia Reacts to ACT OF KILLING Academy Nomination. In: *Jakarta Globe* (ohne Datumsangabe) [<http://jakartaglobe.beritasatu.com/news/indonesia-reacts-to-act-of-killing-academy-nomination/>] (letzter Zugriff am 01.03.16)].
- anon. (2015) Indonesian Soldiers Ordered to Watch THE LOOK OF SILENCE. In: *Jakarta Globe* (ohne Datumsangabe) [<http://jakartaglobe.beritasatu.com/news/indonesian-soldiers-ordered-watch-look-silence/>] (letzter Zugriff am 01.03.16)].
- Boltanski, Luc (1999) *Distant Suffering. Morality, Media and Politics* [frz. 1993]. Cambridge: Cambridge UP.
- Brinckmann, Christine Noll (1999) Somatische Empathie bei Hitchcock. Eine Skizze. In: *Der Körper im Bild. Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*. Hg. v. Heinz B. Heller, Karl Prümm & Birgit Peulings. Marburg: Schüren, S. 111–120.
- Butler, Judith (2004) *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. New York: Verso.
- Christensen, Christian (2014) COLLATERAL MURDER and the After-Life of Ac-

- tivist Imagery. In: *Medium*, 14.4.2014 [<https://medium.com/@ChrChristensen/collateral-murder-and-the-after-life-of-activist-imagery-3fc2acd82bb#.muuoo8jsp>] (letzter Zugriff am 01.03.16)].
- Crichlow, Warren (2013) «It's All about Finding the Right Excuse» in Joshua Oppenheimer's *THE ACT OF KILLING*. In: *Film Quarterly* 67,2, S. 37–43.
- Danto, Arthur C. (2005) *Bewegte Bilder [1979]*. In: *Philosophie des Films. Grundlagentexte*. Hg. v. Dimitri Liebsch. Paderborn: Mentis, S. 111–137.
- Eder, Jens (2008) *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren.
- Eder, Jens (2016, im Druck) Films and Existential Feelings. In: *Projections. The Journal for Movies and Mind* 9,3.
- Eitzen, Dirk (2013) Cultural Effects of Cinematic Violence. PRIVATE RYAN and THE DARK KNIGHT. In: *Projections. The Journal for Movies and Mind* 7,1, S. 3–24.
- Emont, Jon (2015) The Propaganda Precursor to THE ACT OF KILLING. In: *The New Yorker*, 24.10.2015 [<http://www.newyorker.com/news/newsdesk/the-propaganda-precursor-to-the-act-of-killing>] (letzter Zugriff am 01.03.16)].
- Frazer, Nick (2014) THE ACT OF KILLING. Don't Give an Oscar to this Snuff Movie. In: *The Guardian*, 23.02.14 [<http://www.theguardian.com/commentisfree/2014/feb/23/act-of-killing-dont-give-oscar-snuff-movie-in-indonesia>] (letzter Zugriff am 01.03.16)].
- Gallese, Vittorio/Guerra, Michele (2012) Embodying Movies. Embodied Simulation and Film Studies. In: *Cinema. Journal of Philosophy and the Moving Image*, 3, S. 183–210.
- Gaut, Berys (1999) Identification and Emotion in Narrative Film. In: *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Hg. v. Carl Plantinga & Greg Smith. Baltimore: Johns Hopkins UP, S. 200–216.
- Goffman, Erving (2003) *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. Übers. v. Peter Weber-Schäfer. 10. Aufl. München: Piper. [Amerik. Orig.: *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Anchor Books 1959.]
- Grodal, Torben (2009) *Embodied Visions. Evolution, Emotion, Culture, and Film*. Oxford: Oxford UP.
- Groves, Nancy (2015) Live Q&A: Indonesia, Identity and the Lasting Legacy of 1965. In: *The Guardian*, 13.11.2015 [<http://www.theguardian.com/books/2015/nov/13/live-qa-indonesia-identity-and-the-lasting-legacy-of-1965>] (letzter Zugriff am 01.03.16)].
- Hoskins, Andrew/O'Loughlin, Ben (2010) *War and Media. The Emergence of Diffused War*. Cambridge: Polity Press.
- Kothenschulte, Daniel (2013) Film THE ACT OF KILLING. Wovon Folter-

- knechte träumen. In: *Frankfurter Rundschau*, 14.11.2013 [<http://www.fr-online.de/film/film--the-act-of-killing--wovon-folterknechte-traeumen,1473350,25028300.html>] (letzter Zugriff am 01.03.16)].
- Kunczik, Michael/Zipfel, Astrid (2010) *Medien und Gewalt. Befunde der Forschung 2004–2009*. Berlin: Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend.
- McCold, Paul/Wachtel, Ted (2003) In Pursuit of Paradigm. A Theory of Restorative Justice. In: *International Institute for Restorative Practices*, 12.08.03 [http://www.iirp.edu/article_detail.php?article_id=NDI0] (letzter Zugriff am 01.03.16)].
- Oppenheimer, Joshua (2013) Director's Statement. In: THE ACT OF KILLING. *Press Notes* [<http://ff.hrw.org/sites/default/files/THE%20ACT%20OF%20KILLING%20press%20notes.pdf>] (Letzter Zugriff am 18.11.15)].
- Plantinga, Carl (2004) Die Szene der Empathie und das menschliche Gesicht im Film. In: *Montage AV* 13,2, S. 7–17. [Amerik.: The Scene of Empathy and the Human Face on Film. In: *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Hg. v. Carl Plantinga & Greg Smith. Baltimore: Johns Hopkins UP 1999, S. 239–258.]
- Reemtsma, Jan Philipp (2010) Theorie der Gewalt. Hässliche Wirklichkeit. In: *Süddeutsche Zeitung* 17.5.2010 [<http://www.sueddeutsche.de/kultur/theorie-der-gewalt-haessliche-wirklichkeit-1.258511>] (letzter Zugriff am 01.03.16)].
- Robinson, Jenefer (2007) Expression and Expressiveness in Art. In: *Postgraduate Journal of Aesthetics* 4,2, S. 19–41.
- Smith, Murray (1995) *Engaging Characters*. Oxford: Oxford UP.
- Suchsland, Rüdiger (2012) Muss man mit Mördern Mitleid haben? In: *Artechcock* [<http://www.artechcock.de/film/text/kritik/a/acofki.htm>] (letzter Zugriff am 01.03.16)].
- Ten Brink, Joram/Oppenheimer, Joshua (Hg.) (2012) *Killer Images. Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*. London: Wallflower.
- Walczak, Gerrit (2012) WikiLeaks und Videokrieg. Warum wir noch immer nicht wissen, was wir im *Collateral Murder*-Video sahen. In: *Mittelweg* 36,4, S. 4–39.
- Welzer, Harald (2007) *Täter. Wie aus ganz normalen Menschen Massenmörder werden*. Frankfurt: Fischer.
- Winston, Brian (1988) The Tradition of the Victim in Griersonian Documentary. In: *New Challenges for Documentary*. Hg. v. Alan Rosenthal. Berkeley: University of California Press, S. 269–287.