

Das Spannungsverhältnis zwischen Tod und dokumentarischem Film

Der folgende Beitrag beschäftigt sich mit dokumentarischen Filmen, insofern diese extreme Ereignisse wie Genozid, Massenmord oder gewalttätige Tötungen¹ in einem weiten Sinne thematisieren. Anders als Spielfilme, deren Wirklichkeitskonstruktionen und Narrationen von vornherein nicht den Anspruch des Realen erheben, beziehen sich dokumentarische Filme auf nichtfilmische Ereignisse, indem sie diese aufnehmen, referenzieren und mit einem exklusiven Wirklichkeitsanspruch versehen. Obwohl auch Spielfilme ›auf realen Begebenheiten‹ beruhen können, folgen diese anderen dramaturgischen Intentionen, Inszenierungsweisen und Darstellungskonventionen als dokumentarische Filme, in denen die aus der Realität entnommene Aufnahme zugleich die Grundlage ihrer Glaubwürdigkeit und Legitimation bildet. Die ›Aura‹ des Realen, die sich um das als ›echt‹ wahrgenommene Bild rankt, erzeugt eine andere Involvierung des Publikums, als der Spielfilm. Daraus erwächst die Frage, wie gesellschaftlich tabuisierte Themen wie Tod und Sterben vor allem vor dem Hintergrund ihrer gewalttätigen Herbeiführung in ein dokumentarisches Bild gesetzt und vermittelt werden können. Während diese Frage für den fiktiv inszenierten, gewalttätigen Tod einfach zu beantworten ist, da dieser häufig in Spielfilmen vorkommt und nicht selten ›lustvoll‹ inszeniert wird, ist sie für reale, sich vor einer Kamera abspielende, für sie inszenierte oder auf sie hindeutende (massenhafte) Tötungshandlungen in dokumentarischen Filmen ungleich schwieriger zu beantworten – zum einen, da eine als real ausgewiesene Tötungsszene beim Publikum andere Wahrnehmungen und Affekte aus-

1 Es geht in diesem Beitrag weniger darum, eine angemessene, verschiedene Definitionen gegeneinander abwägende Differenzierung massenhafter Tötungsakte vorzunehmen, da es für die Frage nach Ästhetik und Diskurs dokumentarfilmischer Darstellungen von Massenmorden unerheblich ist, wo hier die Grenzen definitorisch gezogen werden (vgl. Barth 2006: 12 ff.). Ausgegangen wird vielmehr von sozialen, kulturellen oder politischen Gewaltakten, die auf spezifische Bevölkerungsgruppen gerichtet sind.

löst, als im Spielfilm, zum anderen, da die dokumentarische Beobachtung und Inszenierung realer Tötungsszenen an dokumentarfilmische, ethische oder auch rechtliche Grenzen (wie z.B. Persönlichkeitsrechte, unterlassene Hilfeleistung) stößt.

Der Versuch, derart außergewöhnliche, verstörende und traumatisierende Ereignisse aus der Realität audiovisuell in Szene zu setzen und damit eine soziomediale Seherfahrung des realen Todes für ein Publikum zu übersetzen, stellt zweifellos eine Herausforderung für dokumentarische Filmemacher*innen dar. Deshalb haben dokumentarische Filmemacher*innen für diesbezügliche Bildinszenierungen, wie der folgende Beitrag exemplarisch und in einem explorativen Aufriss zu zeigen versucht, verschiedene Darstellungslösungen entwickelt. Aus Sicht der Kultur- und Filmsoziologie sind die filmischen Repräsentationen des Todes insofern von Interesse, als angenommen werden kann, dass diese auf den gesellschaftlichen Umgang und mit dem Tod bzw. die Veränderungen dieses Umgangs verweisen (vgl. Moebius/Weber 2008: 264 ff.). Nach Stephan Moebius und Tina Weber sind es die – bei ihnen vor allem fiktionalen – filmischen Todesbilder, die auch die Todesbilder in der Realität prägen und seit den 1970er Jahren verstärkt zu beobachten sind. Damit weisen sie filmischen Darstellungen eine sozio-kulturelle Bedeutung zu, da diese gesellschaftliche Bilder über den Tod »doch wesentlich stützen, prägen oder präfigurieren« (ebd.: 269) und damit Veränderungen in der filmischen Repräsentation zugleich auf einen veränderten Umgang in der Gesellschaft verweisen.

Mit Blick auf den Zusammenhang von Genoziden und Massentötungen, bei denen auch Fragen nach gesellschaftlichen Verantwortlichkeiten aufgeworfen werden, und deren Darstellung in dokumentarischen Filmen ist anzunehmen, dass hier mehr Einfluss auf die kollektiven Vorstellungen genommen wird, da dokumentarische Bilder sich mit einem anderen Wirklichkeitsanspruch vermitteln, als die Bilder des Spielfilms. Die beobachtbare Zunahme dokumentarischer Filme über Genozide und Massentötungen lässt vermuten, dass sich hierdurch ein Wandel im kollektiven Bewusstsein mit Blick auf Verbrechen gegen die Menschlichkeit vollzogen hat. Letztlich ermöglichen dokumentarische Filme über den (gewalttätig herbeigeführten) Tod zudem existenzielle Erfahrungen mit der eigenen Sterblichkeit und ihrer Unberechenbarkeit.

Im folgenden Abschnitt wird der Film im Durchgang einiger filmsoziologischer Ansätze mit der einschlägigen Metapher eines »Spiegels der Gesellschaft« (Kracauer 1974: 249) in Verbindung gebracht, der hier insbesondere als Wiedervergegenwärtigung einer Vergangenheit in der Gegenwart diskutiert wird. Was schreibt sich, sofern man Filme als kulturelle Texte verstanden wissen möchte, an gesellschaftlicher Bedeutung in die Beobachtung und Darstellung des Todes in den dokumentarischen Film ein, worüber gibt diese Art von Filmen Auskunft in Bezug auf das gesellschaftliche Verhältnis zum gewalttätig herbeigeführten Tod? Davon zunächst unbenommen ist die Frage, was und wie der (dokumentarische) Film genau widerspiegelt, da auch dokumentarische Filme auf Inszenierungen ihres Materials beruhen. Da sich Genozide, Massenmorde und gewalttätige Tötungen in einem gesellschaftlichen Zusammenhang ereignen, kommt dokumentarischen Filmen eine diesbezüglich besondere, in verschiedene Richtungen weisende Bedeutung zu, wie man beispielsweise aus den Filmen über den Nationalsozialismus und die Shoah weiß. Sie enthalten die Erinnerung an traumatische Ereignisse und liefern zugleich Aufarbeitungen und Erklärungsversuche für die Verbrechen von Gesellschaften. Während Spielfilmen bezüglich Nationalsozialismus und Schoah der Vorwurf gemacht wird, aufgrund von Dramaturgien und der Tendenz zur Unterhaltung zu vereinfachen, zu personalisieren, zu emotionalisieren und gesellschaftliche Strukturen auszublenden (vgl. Wirtz 2008: 10 ff.), übernimmt der dokumentarische Film andere medienkommunikative Verpflichtungen in der Darstellung seiner Themen und ist der nichtfilmischen Wirklichkeit verpflichtet.

Daran anschließend wird die Frage gestellt, in welchem grundsätzlicheren Verhältnis der dokumentarische Film in seiner Form zu der Darstellung des Todes steht. Gibt es ein besonderes Verhältnis zu diesem Sujet, das sich aus der konventionellen Besonderheit dokumentarischer Filme ergibt? In welchem Zusammenhang stehen der dokumentarfilmische Darstellungs- als Erfahrungsraum mit der Beobachtung und Inszenierung des (gewaltvoll herbeigeführten) Todes? Schließlich werden einige Filmbeispiele vorgestellt, die so ausgewählt wurden, das sich eine gewisse Bandbreite an Darstellungsmöglichkeiten zeigt, die keinesfalls den Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann, jedoch auf einige typische Merkmale hinweist.

Der Film als Spiegel einer Vergangenheit in der Gegenwart

Das 20. Jahrhundert wird als »Zeitalter der Extreme« bezeichnet (Hobsbawm 1994). Kein Jahrhundert zuvor hatte so viele Tote durch regionale Konflikte und globale Kriege zu beklagen. Die Zahl der durch Gewalt und aus politischen Motiven massenhaft zu Tode gekommenen Personen geht in die hundert Millionen (vgl. ebd.: 26). Angesichts der unendlichen Zerstörungen und Menschenverluste als Folgen des Zweiten Weltkriegs fragen sich Max Horkheimer und Theodor W. Adorno (1998: 1) in der *Dialektik der Aufklärung*, »warum die Menschheit, anstatt in einen wahrhaft menschlichen Zustand einzutreten, in eine neue Art von Barbarei versinkt«. Und sie schließen, dass der Prozess der (instrumentellen) Aufklärung bereits den Keim seiner Selbstzerstörung in sich trage (vgl. ebd.: 3), zu der das Kino als kulturindustriell kommerzialisiertes Artefakt und Illusionsmaschine beitrage. Norman M. Naimark (2018: 92) weist auf diese Ambivalenz der Moderne hin, wenn er betont, dass zahlreiche Aspekte, angefangen von technischen Errungenschaften der Kommunikationsmöglichkeiten bis hin zur Modernisierung administrativer Organisationsformen, genozidalen Ereignissen Vorschub leisteten. Es scheint, als ob exzessive Gewalt und Tötungsakte in sämtlichen Formen nicht der Vergangenheit angehören, sondern tiefer in den Sozialformen der Gesellschaft angelegt sind, als es die oberflächlichen Domestizierungen der menschlichen Natur nahezu legen scheinen (Sofsky 2002).

Ob aus politischen, ethnischen oder anderen Motiven, dem Prozess der Zivilisation (Elias 1998), in dem Fremdzwang in Selbstzwang übergeht und willkürliche sowie spontan ausgeübte Gewaltakte allmählich zurückgedrängt werden, stehen sich organisierte Verbrechen und massenhaft ausgeführte, eruptive Gewaltphänomene gegenüber. Die »Pazifizierung im Innern der Gesellschaft« (Elias 1982: 15) erweist sich immer wieder als brüchig, wofür die bis heute andauernden Spannungen und Konflikte in Ex-Jugoslawien und anderen europäischen Regionen stehen. Darüber hinaus lässt sich eine allgemeine Verrohung des gesellschaftlichen Diskurses im Angesicht aktueller Krisenphänomene wie Demokratiemüdigkeit, neue Autoritarismen oder der Zerstörung der Umwelt konstatieren, in der sich grundsätzliche Potenziale einer latent vorhandenen Bereitschaft von Gewaltausübung und Tötungshandlungen zumindest andeuten.

Historisch eines der zentralen und zugleich filmisch vielfach aufgegriffenen Beispiele von massenhafter Tötung ist die rassistische und biopolitisch motivierte, systematisch durchgeführte Verfolgung und Ermordung ganzer Bevölkerungsgruppen, vor allem der europäischen Juden.² Korrespondierende Dokumentarfilme, in denen Vergangenheit im Licht der Gegenwart bearbeitet und verstehbar gemacht werden soll, stellen einen bedeutsamen Teil des historisch »zerbrochenen Spiegels« deutscher Geschichte dar, in dem Krieg, Massenmord und Ausrottung kollektiv vegegenwärtigt werden (Jarausch/Geyer 2005). Damit können sie Teil des kulturellen Verarbeitungsprozesses und Selbstverständnisses der Bundesrepublik Deutschland werden. Ikonisch geworden sind hier so gegensätzliche Filme wie *Nacht und Nebel* (Frankreich 1956, Alain Resnais), der drastische Darstellungen der ermordeten KZ-Häftlinge zeigt, oder *Shoah* (Frankreich 1985, Claude Lanzmann), der darauf gänzlich verzichtet.

Genozide und Massenmorde durchziehen das gesamte 20. Jahrhundert und wurden nicht nur durch den Nationalsozialismus begangen. Angefangen mit der Vertreibung und Ermordung der Armenier durch die Jungtürken über die stalinistischen »Säuberungen« der 1930er und 1940er Jahre bis hin zu regionalen ethnischen Konflikten im nah- und fernöstlichen sowie im süd-ostasiatischen Raum, in Ruanda, im Sudan oder Ex-Jugoslawien, finden sich zahlreiche Beispiele für Verbrechen gegen die Menschlichkeit. Naimark (2018) unterscheidet in diesen Größendimensionen zwischen kommunistischen und antikommunistischen Genoziden sowie Genoziden nach dem Kalten Krieg. Es existieren nicht nur zum Nationalsozialismus, sondern zu den meisten der genannten Konflikte dokumentarische Filme, die traumatische Erfahrungen darstellen und (be-)greifbar zu machen versuchen.

Filmsoziologisch ist dies ein wichtiger Befund. Die moderne Gesellschaft bearbeitet und reflektiert ihre Gegenwart und Vergangenheit u.a. in filmischen Artefakten. Filme eignen sich prinzipiell, um gesellschaftliche Themen zu verarbeiten und anschaulich zu vermitteln, wobei gerade diese Art von Filmen, die sich mit traumatischen Kollektiverfahrungen

2 Siehe dazu die akribische Aufarbeitung des bürokratisch organisierten Genozids bei Hilberg 1999 durch die Nationalsozialisten, deren Monstrosität und zugleich kühle administrative Sachlichkeit im Tatvortrag als moderner Archetypus des Völkermords erachtet wird (vgl. Barth 2006: 78).

beschäftigen, anfällig ist für Stereotypisierungen und Vereinfachungen komplexer Gewalt- und Tötungsdynamiken. Indem der Film diese aufgreift und zur Darstellung bringt, berührt er einerseits das kollektive Selbstverständnis gesellschaftlicher Gruppen und Generationen durch genealogische Involvierung der Nachkommenschaft, andererseits aber kann es gerade bei Filmen dieser Art zu einer unmittelbaren existenziellen Erfahrung mit der eigenen Vergänglichkeit des Menschen kommen.

Sowohl dem Spielfilm als auch dem dokumentarischen Film wohnt eine Erinnerungs- und (Wieder-)Vergegenwärtigungsfunktion inne; es handelt sich um ein erinnerungskulturelles Medium (im Überblick aus einer soziologischen Perspektive: Heinze 2022; zum Spielfilm als soziales Gedächtnis vgl. Dimbath 2018: 199 ff.), das sowohl gesellschaftliche Ereignisse als auch individuelle Schicksale aufgreift. Der Film ist wichtiger Teil der modernen Medienkultur und steht zu dieser in einem vielfältigen kommunikativen Verweisungszusammenhang. Astrid Erll und Stephanie Wodianka (2008: 1) sprechen vom »plurimedialen Erinnerungsfilm«, der im Rahmen der Vergegenwärtigung von Vergangenheit das »Leitmedium« von Erinnerungskulturen darstellt. Sie erkennen die Bedeutung des Erinnerungsfilms nicht nur in seiner Repräsentation, sondern in den »plurimedialen« Verflechtungen, in die Filme im Rahmen von Gedächtnis- und Erinnerungskulturen eingebunden sind. Damit wird seine kommunikative Funktion der kollektiven Verständigung hervorgehoben, die gerade im hier infrage stehenden Zusammenhang zentral ist. Der Erinnerungsfilm zeichnet nicht auf, sondern er gestaltet, wie Filme die Vergangenheit aus Sicht einer Produktionsgegenwart verstehen wollen. Die Gestaltungs- als Deutungsmacht ist insofern ein wichtiges Kriterium, da Zeitgeschichtsaneignung im hohen Maße über den Film erfolgt (Moller 2018) und sich in diesem konstituiert. Wo der Spielfilm sich in seiner Dramaturgie die Freiheit der Fiktion auch da erlauben kann, wo seine Geschichten auf realen Begebenheiten basieren, ist der dokumentarische Film dem Ablauf und den verfügbaren Bildern der Wirklichkeit stärker verpflichtet – wobei die Fiktionalität nicht als Gegensatz zum Dokumentarischen verstanden werden darf.³ Beide Formen arbeiten selektiv, gestaltend und interpretativ.

3 Eine filmische Mischform, die für historische Aufarbeitungen häufig genutzt wird, ist die Dokufiktion. Diese basiert auf realen Ereignissen und historischen Zeitabschnitten, nutzt

Der Film eröffnet die Möglichkeit, (un-)menschliche Handlungen zu beobachten und zugänglich zu machen. Mit Blick auf (massenhafte) Tötungsszenen berühren diese die/den einzelne/n Zuschauer*in auf eine besonders existenzielle Weise. Das, was Menschen auf der Leinwand (anderen Menschen an-)tun oder (an-)getan haben, betrifft Subjektivität exemplarisch und berührt Fragen von Humanität, was besonders für Themen gilt, bei denen Menschen Handlungen vollziehen, die die Würde und körperliche Unversehrtheit des Anderen herabsetzen oder gewalttätig verletzen. Gewalt und Tötungsakte stehen in einem unmittelbaren Verhältnis zum Publikum als menschliche Wesen, was umso mehr gilt, je ›realer‹ und expliziter derartige Szenen gezeigt werden. Das Publikum wird zum stellvertretenden Zeugen von Handlungen, die die Integrität einer Person in einem existenziellen Sinne betreffen und herabsetzen. Der Film erscheint wie ein Spiegel des Selbst, der mit dem Menschen(un)möglichen vertraut macht und einerseits ermöglicht, die Rolle der Täter, andererseits die der Opfer imaginär zu durchleben. Durch den Realismus und die Wahrnehmungsnahe der Film-bilder, die insbesondere für dokumentarische Aufnahmen gilt, erschüttern Gewalt- und Tötungshandlungen die Gewissheit der körperlichen Integrität und Unversehrtheit.

Der »lebendige Spiegel« gilt in der Kulturgeschichte als eine wichtige, wenn auch häufig mit Unbehagen verwendete Form der subjektiven Selbstbetrachtung und Erhellung (Konersmann 1991). Die Metapher vom Film als Spiegel lässt sich auf Siegfried Kracauer, der diese Metapher verschiedentlich in seinen medientheoretischen Schriften konturierte, zurückführen. Dabei geht es weniger um eine marxistische Lesart des Films im Sinne einer sozio-ökonomisch-kulturellen Widerspiegelung gesellschaftlicher Verhältnisse. Kracauer spielt vielmehr auf die Möglichkeit an, die tieferen existenziellen Schichten und Prädispositionen unseres menschlichen Daseins zu durch-messen: »Filme ergänzen das wirkliche Leben. Sie verleihen öffentlichen Meinungsbefragungen Farbe. Sie schärfen unsere Bewußtheit fürs Ungreifbare und spiegeln den verborgenen Verlauf unserer Erfahrung.« (Kracauer 1974: 249; zum Film als »Spiegel der Gesellschaft« ferner Kroner 1973) In eine ähnliche Richtung weist Kracauers Ansatz seiner psychologischen

jedoch die Fiktionalisierung für nicht oder nur schwer dokumentarisch bebilderbare Szenen. Ein bekanntes Beispiel hierfür ist *Todesspiel* (Deutschland 1997, Heinrich Breloer).

Geschichte des Weimarer Kinos, in der Filme auf eine tiefenpsychologische, kulturell verarbeitete Disposition zurückgeführt werden, die sich aus ihrer Eigenschaft als kollektive Kommunikationsform innerhalb der Gesellschaft ergebe (vgl. Kracauer 1984: 7). Gegenstand und filmische Verarbeitung eines Themas implizieren demnach kollektive Ängste, Befürchtungen und Hoffnungen, sie eröffnen ihm zufolge aber auch Einblicke in die destruktiven Dynamiken der menschlichen Seele. In der *Theorie des Films* beschreibt Kracauer (1985: 395) vor dem Hintergrund seiner Erfahrung mit »atrocity films«,⁴ dass die Kinoleinwand eine ähnliche Funktion habe wie Athenes blanker Schild im Medusa-Mythos: Sie zeige Ereignisse, die uns aufgrund ihres Schreckens in der Realität versteinern lassen würden. Dazu gehörten für ihn die Aufnahmen aus den befreiten Konzentrationslagern.

In seinem posthum veröffentlichten und Fragment gebliebenen Werk *Geschichte – Vor den letzten Dingen* (Kracauer 1973) bringt er schließlich die Profession der Historiographie und Mikrogeschichte mit den fotografischen Medien zusammen und beschreibt den »Vorraum vor den letzten Dingen« als einen von Bildern und Filmen bevölkerten (und auch verstellten) Raum der Geschichte, der an den Grenzen letzter Wahrheiten und des Allgemeinen zwangsläufig haltmache und nicht mehr zum Absoluten durchzudringen in der Lage sei. Der Film helfe uns, »durch die Dinge zu denken, anstatt über ihnen« (ebd.: 219; Herv. i.O.). Er begegne der Abstraktion der modernen Wissenschaften – in der auch der Tod und die Gewalt ein Abstraktum darstellen – durch die konkrete Darstellung und Erfahrbarkeit der Welt. Diese ermögliche Erinnerung durch den Film: »Anders gesagt, die photographischen Medien erleichtern es uns, die vergänglichen Phänomene der äußeren Welt einzuverleiben und sie derart der Vergessenheit zu entreißen.« (Ebd.) Mithilfe des Films schaut das Publikum in einen Spiegel konkreter Vergangenheiten in Form kultureller Repräsentationen – es schaut aber auch zurück in eine Geschichte der menschlichen Grausamkeiten, wie Walter Benjamin (1977: 255) sie in seiner allegorischen Deutung eines Bildes von Paul Klee als katastrophalen Gang der Geschichte beschreibt.

4 »Atrocity films« ist die Bezeichnung für die frühen Filmaufnahmen aus deutschen Konzentrationslagern durch alliierte Kameramänner, die die grauenhaften Folgen der deutschen Vernichtungspolitik dokumentierten.

Auch in Edgar Morins Anthropologie des Kinos taucht die Leinwand als ein anthropomorpher Spiegel auf, auf der das Imaginäre in Form eines entäußerten menschlichen Doppelgängers erscheine, der, so wäre zu ergänzen, auch das inhumane Gesicht des Menschen hervorzukehren in der Lage ist. Im Kino verdichteten sich nach Morin (1958: 31) im »Double«, das wie in der archaischen »Magie« durch den Film hervorgebracht werde, sämtliche Sehnsüchte und Hoffnungen des Menschen nach Ewigkeit, vor allem sein »wunderlichstes subjektives Bedürfnis: die Unsterblichkeit«. Diese Unsterblichkeit wird durch die Aufzeichnungs- und Speicherfunktion des Films gewährleistet. Aber auch die Täter*innen von Gewalttaten können diesen zweifelhaften Ruhm beanspruchen. Gleichzeitig verselbständigen sich die Doubles auf der Leinwand und werden zu geisterhaften Erscheinungen, die auch in der Nachwelt präsent bleiben. Für Béla Balázs (2001: 17) wird der individuelle Mensch (und sein Leiden, versinnbildlicht in der filmischen Großaufnahme) als Typus erst durch den Film sichtbar, gleichzeitig hat der Film das Potenzial, existenziellen – physischen wie psychischen – Vernichtungen filmisch sichtbar beizuwohnen.

Dokumentarische Filme und die Gestaltung des Wahrnehmungs- und Erfahrungsraums des Todes

Der Film hat bereits in Form und Wahrnehmung seiner Darbietung eine eigentümliche Beziehung zum Tod. Eine frühe Beschreibung der ersten Filmerfahrungen von I. M. Pacatus, einem Pseudonym des russischen Schriftstellers Maxim Gorki, aus dem Jahr 1896 erinnert an eine Welt der Toten und an Platons Höhlengleichnis:

»Gestern war ich im Reich der Schatten. Wenn Sie nur wüßten, wie merkwürdig es ist, dort zu sein. Es gibt nicht einen Laut, und keine Farben. Alles dort – die Erde, die Bäume, die Menschen, Wasser und Luft – ist in eintöniges Grau getaucht. Auf grauem Himmel graue Sonnenstrahlen, graue Augen in grauen Gesichtern, auch die Blätter an den Bäumen sind grau, wie Asche. Das ist nicht das Leben, sondern der Schatten des Lebens. Das ist keine Bewegung, sondern der lautlose Schatten der Bewegung.« (Gorki 1995: 13)

Gorki beschreibt einen frühen – stummen – filmischen Erfahrungsraum, der einer Darstellung des Totenreiches gleicht, in dem das Leben als Schatten seiner selbst erscheint, als eine entrückte Welt von Geisterwesen und abgestorbenen Dingen. Trotz Bewegung auf der Leinwand wirke alles leblos und sei in das aschfahle Grau des Todes getaucht. Jedoch lässt sich diese frühe Wahrnehmung und Beschreibung Gorkis auch auf andere Filme übertragen. *Wundbrand – Sarajevo, 17 Tage im August* (Deutschland 1994, Johann Feindt/Didi Danquart) ist ein in Schwarzweiß gedrehter Film, der einen kleinen zeitlichen Ausschnitt über Alltag und Leben in Sarajevo während des Kosovo-Krieges zeigt. Die Menschen bewegen sich in einer gespenstischen, aschfahlen Welt. Ausgebrannte, skelettartige Busse und Autos sowie zerschossene Häuser und Wohnungen verweisen auf die Belagerungssituation und versinnbildlichen die bizarren Formen des Krieges und die Folgen seiner Zerstörungen. Der Tod ist ein ständiger Begleiter, der in jedem Moment eintreten kann und durch das Klackern von Schüssen angedeutet wird. Die Menschen, die sich in der Öffentlichkeit vorwiegend im Laufschrift bewegen, um nicht Ziel eines der auf den Bergen verteilten Scharfschützen zu werden, entsprechen einer Geisterwelt, wie sie aus Gorkis Filmerfahrung herausgelesen werden kann. Alles ist in Grau gehüllt: Menschen, Straßen, Bäume, Gebäude – das Leben ist aus ihnen und aus ihrer Stadt gewichen.

Sterben und Tod stehen in dokumentarischen Formen in besonderen Beziehungen zu drei medialen Merkmalen des Films: Filme sind »Trägermaterial (FILM 1)«, »Kommunikat (FILM 2)« und »Zeichensystem (FILM 3)« (Kuchenbuch 2005: 30). Im »Trägermaterial (FILM 1)« steckt eine zeitliche Komponente. Das, was zum Zeitpunkt der Rezeption und Aneignung eines Films auf der Leinwand oder dem Bildschirm erscheint, ist vergangen (ausgenommen davon die Live-Übertragung) und existiert nicht länger. Die Illusion des Anwesenden auf der Leinwand beruht auf der realen Abwesenheit des Dargestellten. In diesem Sinne vergegenwärtigt und erinnert der Film an eine vormediale Welt, die jedoch uneinholbar ist. Sie ist nicht nur uneinholbar, sondern auch zu keiner Zeit in der präsentierten Form zugänglich gewesen, wie sie der Film präsentiert. Stanley Cavell (1999: 460) schreibt, dass es sich beim Filmgeschehen um etwas handele, »dem wir niemals gegenwärtig sein können bzw. gewesen sein konnten, außer im Film selbst«. Spielfilm und dokumentarischer Film unterscheiden sich diesbezüglich

in folgender Hinsicht: »Der fiktionale Film filmt eine Welt, die er selbst konstruiert, die er für seine Zwecke erfindet, während der dokumentarische Film eine Welt filmt, die bereits existiert, die er vielleicht einrichtet, die er transformiert, die ihm aber auf jeden Fall vorausgeht.« (Scheinfegel 2006: 211) Dagegen ist das Besondere am dokumentarischen Film, dass in ihm »nicht-fiktionales Material« verwendet wird, das in Verbindung zu »Ereignisverläufen der Wirklichkeit« steht (Hohenberger 2006: 20).

Dokumentarische Filme »are about reality; they're about something that actually happened«, sie sind »about real people« und »tell stories about what happens in the real world« (Nichols 2010: 7ff.). Gleichzeitig aber ist die projizierte Realität eine nur in dieser Form existierende Realität, was sie von der nichtfilmischen Realität abhebt und im Moment der Filmrezeption entrückt:

»Was die Materialität des Films von jeder anderen unterscheidet, liegt in der Abwesenheit dessen begründet, was die Bedingung seines Erscheinens vor uns ist; d.h.: in der Modalität unserer Abwesenheit von ihm, in seiner Bestimmung, Realität und Phantasie (nicht durch Realität als solche, sondern) durch Projektionen von Realität zu offenbaren – durch Projektionen, in denen nach meiner Formulierung Realität davon befreit ist, sich selbst darzustellen.« (Cavell 1999: 448 f.)

Mit Blick auf das Thema Tötungshandlungen, Massentötung und Genozid entsteht so zur dokumentarfilmischen Projektion eine innere und äußere Distanz, die ihres Angesicht-Werdens – so insbesondere Kracauer (1985: 11) – überhaupt erst über »materiale Ästhetik« ermöglicht.

Als »Kommunikat (FILM 2)« richtet sich der Film immer an ein Publikum. Filme werden produziert, um gesehen zu werden. Dokumentarische Filme über Tötungen, Massenmord und Genozide sind Appelle an die Menschlichkeit. Ihren Sinn erhalten sie im Rahmen »bedeutungsvoller Diskurse«, in denen sie kommuniziert und angeeignet werden (Mikos 2008: 21). Der Film ist ein diskursives Artefakt. Jedoch liegen Filmen keine inhärenten Bedeutungen jenseits ihrer Rezeption und Aneignung zugrunde, sondern sie sind durch die Polysemie ihrer Darstellungen auf die aktive Aneignung ihrer Zuschauer*innen angewiesen (vgl. Winter 1992: 69 ff.). Während der Spielfilm als Teil der populären Kultur vorwiegend unter dem Aspekt des

(durchaus widerständiges Potenzial enthaltenden) Vergnügens und der Unterhaltung betrachtet wird, spricht Bill Nichols (1991: 3 f.) davon, dass es sich beim dokumentarischen Film um »discourses of sobriety« handelt, womit andere kommunikative Wahrnehmungsschemata aktiviert werden, als dies beim Spielfilm der Fall ist.

In diesem Sinne verbindet sich die diskursiv-kommunikative Seite mit dem Film als »Zeichensystem (FILM 3)«. Filme sind ästhetisch gestaltete Artefakte, die in einem gesellschaftlichen Kontext entstehen und sich mit diesem auf die eine oder andere Art und Weise auseinandersetzen. Die Frage, wie ein Thema wie Sterben und Tod vermittelt werden kann, hängt unmittelbar mit der Frage nach seiner ästhetischen Gestaltbarkeit zusammen. Im Bereich des Spielfilms bilden sich ästhetische Merkmale vor allem über Genrekonventionen (und deren Irritation) und Genrewissen heraus, wodurch gleichzeitig ein Bezug zu gesellschaftlichen Kontexten hergestellt wird: beispielsweise im Western zur frühen (>weißen<) US-amerikanischen Gesellschaft, im Science-Fiction-Film zu gesellschaftlichen Utopien oder Dystopien, in der Komödie zur bürgerlichen Gesellschaft usw. Dagegen sind Genrewissen und Genrekonventionen im dokumentarischen Film weniger stark ausgeprägt, auch wenn sie auf ausdifferenzierten Formen des Dokumentarischen basieren.

Moebius und Weber (2008: 269) stellen einen medien- und kultursoziologischen Zusammenhang zwischen filmischen Darstellungen des Todes und seinen kulturellen Reflexionen her:

»Im Hinblick auf die mediale Repräsentation des Todes, toter Körper und des Sterbens interessiert kultur- und mediensoziologisch sowohl die Frage, wie der sozio-kulturelle Umgang mit dem Tod filmisch dargestellt oder widergespiegelt wird, als auch, ob die medialen Produkte zum Thema Tod (im weitesten Sinne) nicht bestimmte Arten der kulturellen Reflexionen und Praktiken des Todes forcieren und damit umgekehrt die sozio-kulturelle Repräsentationen des Todes wenn nicht eindeutig bestimmen, so aber doch wesentlich stützen, prägen oder präfigurieren.«

Für den dokumentarischen Film stellen Sterben und Tod eine besondere Herausforderung dar. Vivian Sobchack hat für den dokumentarischen Film und seinen Gestaltungsraum zehn Thesen formuliert, die auch

den gewaltsam herbeigeführten Tod implizieren. Es stellt sich für die dokumentarfilmische Repräsentation des Todes eine grundsätzliche Gefahr für die notwendige Bewegung des filmischen Zeichens auf der Leinwand ein, die das Wesen des Films ausmacht und in der die Zuschauer*innen sich selbst als lebendige Wesen erkennen können. Der Film benötigt die lebendige Bewegung – das bewegte Bild, um ›weiterleben‹ und fortlaufen zu können –, die jedoch durch den Tod unterbrochen und auch formal in letzter Konsequenz zum Stillstand geführt wird:

»Dennoch scheint von allen Transformationen des lebenden Körpers in unserer Kultur vom Tod die größte Bedrohung für die Repräsentation auszugehen. Tatsächlich bedeutet er eine solche Herausforderung für unser Verständnis von Repräsentation, daß er als nicht darstellbar erscheint. [...] Der Tod hingegen ist das Zeichen, das allen Zeichen ein Ende setzt.« (Sobchack 2006: 170 f.)

Der Film *War Photographer* (Schweiz 2001, Christian Frei) über den Kriegsfotografen James Nachtwey löst diese ästhetische Herausforderung teilweise dadurch, dass das gewalttätige Sterben und der Tod durch das Fotokameraobjektiv Nachtweys in stillgestellter Form präsentiert wird. Die Schrecken des Krieges werden in Form von Fotografien gezeigt, die als unbewegte Repräsentationen den Fluss der Filmbilder unterbrechen und die dargestellten Tötungsszenen und die verstümmelten Toten doppelt ent-rücken. Grundsätzlich gilt, dass das Sterben und der Tod als transgressive Phänomene einer Zustandsveränderung filmisch ebenso wenig wie grundsätzlich darstellbar sind: Was sich beobachten und damit eben auch filmen lässt, sind äußerliche Veränderungen von Körpern, seien es tierische oder menschliche Körper. Bei einem gewaltsam herbeigeführten Tod ist es die »sichtbare Verletzung« am Körper, die hier als Zeichen des Sterbens (»Sterbenmachens«) gilt (ebd.: 172). Körperliche Gewalt ist der sichtbarste Signifikant eines Prozesses hin zum Tod, filmisch am wirkungsvollsten ausgeführt, sofern dieser sich durch eine »plötzliche, unerwartete Handlung« einschreibt (ebd.: 175). Den eingeschränkten Möglichkeiten der Darstellung des Sterbens bis zum Eintreten des Todes verweigern sich dokumentarische Filme dahingehend, dass ihre Visualisierung weitestgehend vermieden wird. Sofern der Tod doch dargestellt wird, wird dieser als nicht vorhersehbar ausgegeben (vgl. ebd.: 178).

Im Film *Für Sama* (Großbritannien/Syrien 2019, Waad al-Kateab/Edward Watts), der sich explizit mit dem durch militärische Gewalt des Assad-Regimes herbeigeführten Sterben in einem Krankenhaus in Aleppo auseinandersetzt, filmt die Filmemacherin Waad al-Kateab unter Lebensgefahr, während die Stadt und das Krankenhaus beschossen werden. Es handelt sich um grauenhafte Szenen, wenn nach einem Bombenangriff die versehrten Körper von Frauen, Kindern und Alten in eines der letzten Krankenhäuser der Stadt eingeliefert werden und dessen notdürftig ausgestattete OP-Zimmer wie ein Schlachthaus aussehen. Schreie und Hektik verweisen auf die Dramatik der Situation, weil die medizinische Hilfe für viele der eingelieferten Opfer zu spät kommt. Aber selbst in diesem Film, in dem die gewalttätig herbeigeführten körperlichen Verletzungen durch blutende und zerfetzte Körper sichtbar gemacht werden, bleibt die kurze Zeit des sterbenden Körpers im Übergang zum Tod ein Tabu, obwohl die Filmemacherin in den »wilden« Szenen sehr nah an das Leid der Opfer herangeht. Hier werden die Zuschauer*innen, die als lebende Wesen dem realen Tod, wie er im dokumentarischen Film angedeutet wird, beiwohnen, so eine These hinsichtlich dieser scheinbar willkürlichen und plötzlichen Art des Todes, auf ihre eigene Sterblichkeit zurückgeworfen, was andere Reaktionen nach sich zieht als im sich in seiner Dramaturgie und fiktiven Narration selbst erschöpfenden Spielfilm.

Zwar handelt der Film thematisch vom syrischen Machthaber Assad und seinem Krieg gegen Teile der eigenen Bevölkerung und wird so zu einer Anklage und zum Zeugnis gegen ein brutales Regime, jedoch berührt der Film vermutlich noch auf einer anderen Ebene. So wird der plötzliche Einbruch des gewaltsamen Todes im dokumentarischen Film zum Menetekel für den eigenen, nicht vorhersagbaren Todeszeitpunkt. Denn wie bereits Norbert Elias (1982: 10) es beschrieben hat, ist die Auseinandersetzung mit Sterben und Tod weniger ein Problem der Gestorbenen als vielmehr der Lebenden, die mit ihrer eigenen Endlichkeit konfrontiert werden. Damit steht in dokumentarischen Filmen – zumindest auf Seiten der Zuschauenden – weniger das situativ gebundene Ereignis (Krieg, Massentötungen, Genozide usw.) im Mittelpunkt als vielmehr das universale Wissen um die Sterblichkeit und den Tod von Mitmenschen, die zugleich für ihr eigenes potenzielles und hinsichtlich des Zeitpunktes nicht kontrollierbares Lebensende stehen.

Die Möglichkeiten der dokumentarfilmischen Bildgestaltung des Todes berühren somit grundlegende ethische, ästhetische und existenzielle Fragen, die insbesondere auch bei Filmen über Genozide und Massenmorde von elementarer Bedeutung sind. Alle drei Dimensionen sind miteinander verbunden: Die ethische Perspektive berührt die Frage, was vor dem Hintergrund medialer Sehgewohnheiten gezeigt werden kann – und was nicht. Sie berührt die Frage nach den gesellschaftlichen Tabus und Möglichkeiten, mit dem gewaltvollen Tod in einem dem Anspruch nach realistischen Filmformat umzugehen und tut dies umso mehr, sofern jeweils in den Darstellungen Anklagen gegen Machthaber und Regime geführt werden. Insofern kann davon ausgegangen werden, dass Bilder des gewaltvollen Todes und Sterbens vor dem Hintergrund realer politischer Ereignisse auch in einen Diskurs über Macht und Verbrechen münden können und somit die öffentliche Auseinandersetzung über Gedächtnis und Erinnerung prägen. Die ästhetische Dimension betrifft unmittelbar die ethische, da die Umsetzung vor den Herausforderungen steht, was gezeigt werden kann und darf; es wird sich im nächsten Kapitel weiter zeigen, welche Formen für den gewaltsamen Tod und das Sterben gefunden werden können. Und letztlich führen die ethische und ästhetische Dimension zu Fragen der Wahrnehmung, Aneignung und Rezeption derartiger Filme, deren Antworten aufgrund fehlender Untersuchungen nur vermutet werden können. Jedoch liegt es nahe, dass bei der Beobachtung realer Gewalt und dem damit verbundenen Leid jenseits seiner politischen Dimensionen ein empathischer Effekt ausgelöst werden kann, der auf eine existenzielle Erfahrung hinausläuft. Im Folgenden wird es deshalb darum gehen, exemplarisch weiter aufzuzeigen, wie dokumentarische Filmemacher*innen mit diesen Herausforderungen umgegangen sind.

Die Darstellung von Tötungen, Massenmord und Genoziden im dokumentarischen Film

Auch wenn Sterben und der reale – gewaltvoll herbeigeführte – Tod nicht nur ein gesellschaftliches, sondern weitgehend auch ein dokumentarfilmisches Tabu darstellen, widmen sich Filmemacher*innen dennoch diesem Thema. Wie bereits angedeutet, gibt es unterschiedliche Möglich-

keiten, dokumentarfilmisch Tötungen, Massenmorde und Genozide in Szene zu setzen, jedoch ist der Prozess des Sterbens bis zum Eintritt des Todes ein Phänomen, das sich offenbar nur in stellvertretenden oder fiktionalisierten Ikonografien darstellen lässt.

Extrem(istisch)e Ausnahmen für die Aufzeichnung realer Gewalt- und Tötungsakte vor der Kamera stellen bewusst inszenierte Videos dar (Coenen 2022), die etwa vom sogenannten Islamischen Staat (IS) bei Hinrichtungen entstanden sind oder auch der Live-Stream des Attentäters von Christchurch (Neuseeland), der seinen Amoklauf auf *Facebook* synchron übertrug. Im Fall des Anschlags 2016 in München durch einen 18-jährigen Täter waren es Überwachungskameras, die die Erschießung von Menschen zufällig zeigten. Die Unmittelbarkeit der Darstellung des Tötungsaktes ist eine besondere (und besonders grausame) Form des Dokumentarischen als Politik der Sichtbarmachung, die einen eklatanten Bruch mit dem Tabu des realen Todes in der Moderne markiert. Die mediale Dauerpräsenz des gewalttätigen Todes scheint jedoch im Widerspruch zur Verdrängung des Sterbens und des Todes in der modernen Leistungsgesellschaft zu stehen.

Das gewalttätige Sterben und der Tod, obwohl oder gerade weil gesellschaftlich sowie dokumentarfilmisch tabuisiert, entfalten offensichtlich eine eigenartige mediale Anziehungskraft. Nicht anders lassen sich die semi-dokumentarischen Formen der ›Snuff-Filme erklären. Snuff-Filme, auch Shockumentary genannt, sind eine Art »Gewaltpornografie« und spielen mit dem Versprechen, reale Gewaltszenen und gewaltpornografische Darstellungen zu zeigen (Lexikon der Filmbegriffe 2021). Als Ursprung der Snuff-Filme gilt der Film *Slaughter* (Mexiko/USA 1971, Michael Findlay), welcher mit einem erweiterten Ende, der als real inszenierten Tötung eines Mädchens durch die Filmcrew, unter dem Titel *Snuff* veröffentlicht wurde. Die Übergänge zwischen dokumentarisch und fiktional sind in Snuff-Filmen fließend, wobei die als real ausgewiesenen Gewalt- und Tötungsszenen sich im Nachhinein häufig als inszenierte Täuschung herausgestellt haben. In der Folge entstanden zahlreiche weitere Filme, in denen mit dem gewalttätigen Tod in einer als realistisch inszenierten Form und so genanntem ›found footage‹ gespielt wurde.

Diese Art von Filmen spielen mit der Erwartungshaltung der Zuschauer*innen, an realen Tötungsszenen teilzunehmen. Mit drastischen Aufnahmen, die schockieren sollen, spielen auch Filme, bei denen

es um Tiertötungen geht, wie sie beispielsweise in den *Mondo Cane*-Pseudo-Dokumentationen zu finden sind. Einer der ersten expliziten dokumentarischen Filme über Tiertötungen in Schlachthäusern ist *Le Sang des Bêtes* (Frankreich 1949, Georges Franju), in dem surreale Aufnahmen aus der frühen Nachkriegszeit in Paris, unterlegt mit musikalischen Liebesromanzen und einer Poetisierung der Stadt, mit Darstellungen brutaler Tiertötungen von Pferden und Rindern kontrastiert werden. An diese Szenen erinnern auch die Tiertötungsszenen im dritten Kapitel des Films *Workingman's Death* (Österreich 2005, Michael Glawogger), das übertitelt ist mit »Lions« und in einem offenen Schlachthaus in Port Harcourt in Nigeria spielt. Auch hier werden brutale Tiertötungen und die Weiterverarbeitungen von Tierkadavern gezeigt. Auch wenn gewaltsame Tiertötungen sich nur schwer mit gewalttätigen Tötungen von Menschen vergleichen lassen, eint beide Formen das Moment der Schockwirkung, dem das Publikum durch den Eindruck der realen Inszenierung ausgesetzt ist.

Die Reihe *Gesichter des Todes* (zuerst USA 1978, Conan LeCilaire), die bis 1993 auf insgesamt acht Filmfolgen angewachsen war, spielt schon im Titel auf die verschiedenen Darstellungen von Sterbens- und Tötungsszenen an, die über den Off-Kommentar des fiktiven Pathologen Dr. Francis B. Gröss beschrieben werden, aus dessen Videosammlung angeblich die einzelnen Filmszenen stammen. Der Film folgt einer Aneinanderreihung von – als dokumentarisch ausgewiesenen – Tier- und Menschötungen, deren realer Gehalt allerdings nicht verbürgt ist. Fakt und Fiktion vermischen sich, und es bleibt unklar, wieviel reale Anteile der Film überhaupt aufweist, auch wenn einige Szenen als »real« gelten.

Ein mediales Spiel mit dem pornografisch anmutenden Voyeurismus von Gewalt und Tod betreibt die vielfach prämierte Mockumentary *Mann beißt Hund* (Belgien 1992, Rémy Belvaux/André Bonzel/Benoît Poelvoorde), in der der Serienkiller Ben im Direct Cinema-Stil »Schwarzweiß« bei seinen alltäglichen Tötungsakten von einem Filmteam begleitet wird, wobei dieses sich im Verlauf des Films von der Beobachterinstanz immer mehr in die absurde Handlung hineinziehen lässt und dadurch zum Mittäter wird (vgl. Heinze 2015: 153 ff.). Hier wird fiktiv in dokumentarfilmischer Ästhetik durchgespielt, was an (semi-)dokumentarischen Formen offenbar den Reiz an der Beobachtung von Tötungs- und Todesszenen ausmacht und deren Darstellungen prägt.

Auch wenn die genannten Filme die Schaulust der Zuschauer*innen an Gewalt- und Tötungsszenen exploitativ auszunutzen scheinen, entfalten sie doch trotz ihrer fiktionalen Inszenierung des Realen eine eigentümliche Atmosphäre – hier steht der Tötungsakt als anziehende und voyeuristisch inszenierte Seherfahrung im Vordergrund, wobei filmisch mit der Realität als Möglichkeit gespielt wird und es daher weniger um die Sichtbarmachung des Leids durch gewalttätige Handlungen geht. In ihnen ist das eigentliche Sterben und der Tod nur angedeutet oder fiktional ›gefaßt‹.

Ein anderes Beispiel für die Dokumentation von Tötungsszenen, die anders als die Snuff-Filme auf realen Vorgängen basieren, stellen Bilder des Krieges dar. Paul Virilio (1986) behauptet, einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen Militärtechnologie und der Entwicklung des Kinos entdecken zu können. Dies lässt sich am Beispiel von War Documentaries beobachten (vgl. Gaines 2015: 410 ff.). Militärische Zielfindung und die Aufzeichnung ihrer Resultate beruhen auf derselben Technologie (vgl. Skoller 2015: 404). War Documentaries erzeugen reale Bilder, die innerhalb von Kriegsszenen entstanden sind, sodass Erfahrungen von Soldat*innen aus ihrem unmittelbaren körperlichen Einsatz über *body* oder *helmet cams*, aber auch militärtechnisches Suchgerät vermittelt werden. Die Perspektive ähnelt der von Egoshooter- bzw. First-Person-Shooter-Videospielen.⁵ Durch die Reichweite der Waffen wird deren Effektivität zwar einsichtig, die Opfer jedoch bleiben abstrakt. Jeffrey Skoller (2015: 403) stellt für den dokumentarischen Film in Bezug auf das Thema ›War‹ fest: »The rifle extends the human arm, allowing a person to strike another from a distance and with great accuracy. The photographic camera extends the human eye, allowing a person to see things at great distances up close, and to document events without being present. These inventions immediately transformed warfare.« Ein Beispiel hierfür ist der aus persönlichen Aufnahmen zusammengeschnittene Film *The War Tapes* (USA 2006, Deborah Scranton), der als erster Film den Einmarsch in den Irak aus Sicht dreier Soldaten dokumentiert.

Die Zunahme von (dokumentarischen) Filmen über regionale und globale Tötungen, Massenmorde sowie Genozide lässt sich vermutlich auf

5 Insofern mag es nicht verwundern, dass unter dem Stichwort ›Gamification‹ von Tötungsakten eine Verwischung der Grenzen von Virtualität und Realität stattfindet, beispielsweise in den Spielen *Counterstrike* oder *Call of Duty*.

das wachsende öffentliche Bewusstsein gegenüber Verbrechen gegen die Menschlichkeit seit den 1990er Jahren zurückführen. Naimark (2018: 169) weist darauf hin, dass in den letzten drei Jahrzehnten eine »Ära der Bewusstseinsbildung« in der medialen Öffentlichkeit hinsichtlich der globalen Probleme von Genoziden stattgefunden hat, die sich auch als Ergebnis der zunehmenden Aufarbeitung der NS-Verbrechen verstehen lassen können. Dabei lassen sich dokumentarische Filme, die an entsprechende Ereignisse erinnern, von Filmen unterscheiden, die die Ereignisse im Moment ihrer Abläufe verarbeiten. Der grausam geführte Krieg in Vietnam in den 1960er und 1970er Jahren gilt als eines der ersten Ereignisse, das quasi live über das Fernsehen in die Haushalte der westlichen Welt übertragen wurde und Protest- und Gegenkulturen nicht nur in den USA mobilisierte. Die Sensibilisierung gegenüber massenhaft gewalttätigen Tötungen in verschiedenen gesellschaftspolitischen Kontexten, den Schrecken des Krieges sowie die dokumentarfilmische Aufarbeitung derartiger Verbrechen führt sowohl zu einer beobachtbaren Zunahme von Filmen aus Krisengebieten als auch zu Erinnerungsfilmen, die Ereignisse von Massentötungen aus ethnischen oder politischen Motiven rekonstruieren.

Die Belagerung der Stadt Sarajevo, die zwischen April 1992 und Februar 1996 stattfand und währenddessen circa 11.000 Menschen getötet und 56.000 Menschen verletzt wurden, ist Thema des bereits genannten dokumentarischen Films *Wundbrand – Sarajevo, 17 Tage im August*. In ihm porträtieren Didi Danquart und Johann Feindt den Alltag und die ständige Todesbedrohung, denen die zurückgebliebenen Bewohner*innen der Stadt durch Scharfschützen (Tschetniks) der serbischen Belagerungstruppen ausgesetzt waren. Sterben und Tod versinnbildlichen sich nicht nur durch die eingangs beschriebene Geisterwelt, symbolisiert durch die Zerstörungen in einer bizarren Stadtlandschaft, sondern verkörpern sich vor allem auch in den Gesprächen, die mit leidtragenden Zivilist*innen sowie militärischen Verteidiger*innen der Stadt geführt werden. Aus allen Gesprächspartner*innen scheint die Vitalität des Lebens zugunsten einer durch das Morden erzeugten Leere und Existenzangst gewichen zu sein. Jugendliche berichten von schrecklichen Gewalttaten und Tötungen, an denen sie beteiligt waren oder die sie am eigenen Leib erfahren haben, von Vergewaltigungen und von der ständigen Todesbedrohung, unter der sie leben. Opfer werden zu Tätern, Täter zu Opfern des Krieges, der nicht

nur physisch, sondern vor allem seelisch zerstört. Der Tod drückt sich in den durch den Krieg gezeichneten Körpern der (Über-)Lebenden aus. Hierin zeigt sich das für viele Filme dieser Art signifikante Phänomen, dass der filmisch nicht darstellbare Tod sich in die Körper der Lebenden eingeschrieben hat und zu einer anderen Form des Ausdrucks drängt, der den Akt des Tötens selbst nur stellvertretend darstellen kann.

Maidan (Ukraine/Niederlande 2014, Sergei Loznitsa) ist ein ästhetisch hochanspruchsvolles Porträt der zivilen Proteste gegen das Regime des damaligen russlandfreundlichen Präsidenten Janukovitsch auf dem Unabhängigkeitsplatz in Kiew. Im Stil des Direct Cinema werden Beobachtungen während dieser Tage ohne Kommentierung vorgenommen, die vom friedlichen Protest bis zu wilden Straßenschlachten mit der Polizei reichen. Während die Kamera anfangs noch detailliert die alltäglichen Szenen beobachtet, rückt das Bild mit der Zunahme der eskalierenden Gewalt immer weiter ab von den tatsächlichen Ereignissen, von denen man zum Ende nur noch aus der Distanz über den Ton als Gewaltgeräusche aus der Ferne erfährt.

Auch andere Filme, etwa Harun Farockis *Videogramme einer Revolution* (Deutschland 1992), beschäftigen sich mit politisch bedeutsamen Ereignissen in gesellschaftlich-gewaltvollen Umbruchsituationen, hier am Beispiel des revolutionären Sturzes des rumänischen Diktators Nicolae Ceaușescu im Jahr 1989 und des Kampfes um Bukarest. Der Film endet bezeichnenderweise mit der Aufnahme der toten Körper des Ehepaars Ceaușescu. Die Erschießung der beiden findet zwischen dem Schnellverfahren durch ein Militärgericht und dem Aufbahren der Leichen statt, die als symbolischer Beweis für das Ende des Regimes öffentlich gezeigt wurden. Auch die Tötung selbst wurde offenbar aufgezeichnet, ist aber nicht Bestandteil von Farockis Film.

Auf der dokumentarfilmischen Ebene scheint es gestalterisch ›einfacher‹ zu sein, sich dem Tod als abgeschlossenen Akt zu nähern, in dem man an ihn in der Retrospektion erinnert, mit Überlebenden und Zeitzeugen spricht oder die Orte des Todes – wie in Erinnerungsfilmern an die Shoah – nachträglich aufsucht. Der erste Eindruck einer Reihe von Filmen lässt den Schluss zu, dass ein vorherrschendes Stilmittel die Befragung von Zeitzeug*innen ist, über die ›authentisch‹ grausame Ereignisse rekonstruiert werden können. Es gibt dazu aber auch erweiternde Stilmittel, die sich per-

formativer Formen bedienen (zum performativen Dokumentarfilm siehe Nichols 1995: 149 ff.).

Eine reflexive Form, mit den eigenen Mordtaten subjektiv auf der physischen Ebene umzugehen, liefert Joshua Oppenheimers *The Act of Killing* (Dänemark/Großbritannien/Norwegen 2012), der sich mit dem Völkermord in Indonesien während der 1960er Jahre beschäftigt. Der Film lässt die Tötungsformen an etwa einer halben Million Menschen durch ein performatives Re-Enactment der damaligen Täter*innen als Tötungsprozess, beispielsweise als Erwürgen mit einem Draht, detailliert nachstellen (zu dieser dokumentarfilmischen Form der historischen Wiedervergegenwärtigung Sieber 2016). Der Film bekommt durch die Selbst-Theatralisierung und dem Bewusstsein der Täter*innen, ihren eigenen Film wie auf einer Bühne zu gestalten, surreale Züge, die Oppenheimer durch entsprechende Aufnahmen anderer Theaterszenen noch verstärkt. Die realen Taten werden irrealisiert: »Performative Dokumentarfilme setzen den referentiellen Aspekt der Botschaft in Klammern, suspendieren ihn. Der realistische Aspekt wird hier verlagert, gebrochen und hintangestellt.« (Nichols 1995: 154) Die damaligen Täter*innen durchleben narrativ wie performativ ihre Taten erneut, in denen sich Stolz und Abscheu mischen. Sterben und Tod ihrer Opfer werden einerseits von den bis heute nicht verurteilten Täter*innen (ohne Reue) prahlerisch beschrieben, es werden mit ihnen die Orte der massenhaften Tötungen aufgesucht und schließlich die einzelnen Tötungsakte vor der Kamera nachgespielt. Nur selten zeigt sich die Traumatisierung der Täter*innen in kurzen Unterbrechungen ihrer nachgestellten Handlungen, wenn etwa bei einer Darstellung sich einer der Protagonisten übergeben muss und damit körperliche Spuren der eigenen Verbrechen in der Nachstellung sichtbar werden. Da der Film aufgrund der Bühne, die er den Täter*innen gibt, neben vielfachem Lob und Auszeichnungen auch Kritik hinnehmen musste, drehte Oppenheimer mit *The Look of Silence* (Dänemark 2014) einen Anschlussfilm, der sich mit der Perspektive und dem Leid der Opfer auseinandersetzt.

Dokumentarfilmästhetisch ähnlich innovativ im Umgang mit der versuchten Darstellung von Massentötungen ist *Waltz with Bashir* (Israel/Frankreich/Deutschland 2008). In diesem Film begibt sich der Regisseur Ari Folman, der zur Zeit der Massaker in den Lagern Sabra und Schatila in der israelischen Armee diente und zumindest indirekt Hilfe dazu leistete, auf eine

Erinnerungsreise. Der Trickfilm beruht auf realen Begebenheiten und Interviews, die über die animierten Figuren eine physiognomische Ähnlichkeit mit den realen Personen herstellen. Er behandelt die massenhaften Tötungen von Zivilist*innen – Frauen, Kindern und Alten – in den Palästinenser-Lagern Sabra und Schatila im September 1982 während des ersten Libanonkriegs, überwiegend durchgeführt von christlichen Milizen (Phalangisten) unter den Augen des israelischen Militärs. Diese Tötungsaktion stellte einen Racheakt für den kurz zuvor ermordeten Bachir Gemayel (auf dessen Namen im Titel des Films angespielt wird) dar, den Führer der christlichen Forces Libanaises, der kurz vor seiner Ermordung zum Präsidenten des Libanon gewählt worden war. Der Film macht das Trauma des Regisseurs Folman und den Versuch, sich an die Vorgänge zu erinnern, zum expliziten Gegenstand. So wird aus automedialer, seine Erinnerungen selbst zum Gegenstand des Films machender Perspektive die Sicht eines israelischen Soldaten auf den Alltag des Libanonkriegs erzählt. Die traumatischen, in der Erinnerungsarbeit des Films erst allmählich wiederauftauchenden Ereignisse des Krieges bis hin zum Massaker werden dokumentarfilmisch durch die formalästhetische Inszenierung im Stil des Animationsfilms (ir)realisiert, der eine Distanz zu den Ereignissen erlaubt. Die Wucht des Traumas, der Einbruch der Realität und damit auch die subjektive (Wieder-)Aneignung der Erinnerung durch Folman werden am Ende des Films durch den abrupten Wechsel von der Animation zu realen Aufnahmen versinnbildlicht, die Überlebende und Trauernde bei der Besichtigung der Lager zeigen: Die verdrängte Wirklichkeit hat die Gegenwart des Autors erreicht.

Ein letztes dokumentarfilmisches Beispiel soll die ästhetischen Möglichkeiten der Gestaltung des Erfahrungsraumes von Sterben und Tod verdeutlichen. Der verstörende Film mit dem schlichten und prägnanten Titel *Massaker* (Deutschland/Libanon/Schweiz/Frankreich 2005, Monika Borgmann/Lokman Slim/Hermann Theissen) greift wie *Waltz with Bashir* die Massentötungen in den palästinensischen Lagern Sabra und Schatila im September 1982 auf. Der allein auf mündlichen Beschreibungen der durch verschiedene Farbausleuchtungen unkenntlich gemachten Täter beruhende Film stellt aus deren Sicht detailliert die selbstbegangenen und beobachteten Tötungsvorgänge dar. Als Räume der Gespräche dienen karge Zimmer, in die die Außenwelt nur ab und zu durch Alltagsgeräusche eindringt. Der Film ist streng strukturiert und lebt allein durch die Erzählungen der Täter

und die genaue Beobachtung ihrer körperlichen Reaktionen während der Beschreibungen. Die Traumatisierung, die sich durch nicht vorstellbare Gewaltakte und Brutalität in die Täterkörper eingeschrieben hat, ist wichtiger Bestandteil des Films. Die beschriebene Brutalität ist nur schwer auszuhalten, konfrontiert die Zuschauer*innen jedoch mit dem Gewaltpotenzial von Menschen. Der Film wird zu einer existenziellen Erfahrung und bildet zugleich »Athenes blanken Schild«, von dem Siegfried Kracauer angesichts der Schrecknisse der Welt auf der Leinwand spricht.

Die Zuschauer*innen werden nachträglich zu ›passiven‹ Zeugen einer Transgression durch Tötungsvorgänge, der sie hilflos gegenüberstehen. Wo die Zeugenschaft des Sterbens als Bewusstwerdung gewalttätiger Konflikte das Weltgewissen berührt, worin der Tod nicht nur auf eine individuelle, sondern auf eine kollektive Bedeutung verweist – Elias (1982: 9 ff.) hat die Humanität des sozialen Kontakts und der sozialen Form im Akt des Sterbens bis zum Tod in einem anderen Zusammenhang als gesellschaftliche Aufgabe eindringlich beschrieben –, führt die Konfrontation mit dem gewalttätig herbeigeführten Tod gleichsam zu einer individuellen Erfahrung der subjektiven Hilflosigkeit und der nicht beeinflussbaren Endlichkeit der eigenen Existenz.

Ausblick

Dokumentarische Filme verkörpern aufgrund ihres exklusiven Wirklichkeitsanspruches eine mediale Form, die in besonderer Spannung zu Darstellungen des realen gewaltsamen Todes zu stehen scheint. Unzweifelhaft ist die medienkulturelle Bedeutung, die ihnen im Rahmen von Gedächtnis und Erinnerung an Krieg, Massentötungen und Genoziden sowie in der politischen Kommunikation (von Aktivist*innen) zukommt. Diese medienkulturelle Bedeutung für Gedächtnis- und Erinnerungsdiskurse sowie den politischen Diskurs ist in den letzten Jahrzehnten auch mit der Zunahme an dokumentarischen Filmen dieser Art angewachsen. Dokumentarische Filme beobachten und rekonstruieren nichtfilmische Ereignisse, die als reale Erfahrungen zu Traumatisierungen führen können, zugleich ermöglichen sie einen Zugang und eine Vorstellung über den gewaltsamen Tod, der in den meisten Fällen unzugänglich ist. Neben dieser medienkulturellen Erinnerungs- und Gedächtnisfunktion entfalten sie aber darüber hinaus,

so die diesem Artikel zugrunde gelegte These, eine eigenartige Beziehung zum gewaltsamen Tod, der überdies nicht nur in Bezug auf reale Ereignisse auftaucht, sondern in Exploitation-Filmen als semi-dokumentarische Form der Schaulust überantwortet wird.

Der Tod in der filmischen Repräsentation ist formal grundsätzlich das Ende aller filmischen Bewegung und symbolisiert streng genommen das Ende alles Filmischen, da Bewegungslosigkeit das Ende des bewegten Körpers markiert und letztlich in einen Zustand überführt, zu dem es keinen sichtbaren Zutritt mehr gibt. Leben und Film kommen zum Stillstand. Der Tod als abgeschlossener Akt bleibt filmisch prinzipiell nicht darstellbar. Lediglich die körperliche Hülle bleibt als sichtbares Überbleibsel, das der stofflichen Auflösung durch Verwesung ausgesetzt ist, eine Zeitlang sichtbar: eine in unterschiedlichen Zeitschichten und Zeiträumen stattfindende Verwesung des Filmbildes wie des dargestellten Körpers. Ikografisch stehen hierfür die Fotografien aus den Konzentrationslagern der Nationalsozialisten. Kracauer (1977: 26) hat diese übriggebliebene materiale Hülle als äußeren Naturrest eines hinter dem Bild verschwundenen Lebens in seinem Essay über die Fotografie beschrieben: »Unter der Photographie eines Menschen ist seine Geschichte wie unter einer Schneedecke begraben.« Es gibt keine direkte Beziehung des Films zum eigentlichen Leben und zum Tod, der dokumentarische Film legt lediglich eine indexikalische Spur der Realität. Filmisch gibt es nur die perspektivierte Beobachtung des Sterbens als gewalttätige Einwirkung auf den noch lebenden Körper, nicht aber des Todes als abgeschlossenen Zustand; zudem endet mit der Bewegungslosigkeit des leblosen Körpers jegliche Bewegung des Films, und mit dem Ende des Films verschwindet auch die Illusion von Lebendigkeit auf der Leinwand. Die Repräsentation des Todes bedeutet das Ende des Filmischen.

Das gewalttätig herbeigeführte Sterben und Massentötungen sind selten Bestandteil der Lebenswelt und des Kulturkreises, in dem sich Filmemacher*innen und Zuschauer*innen derartiger Filme bewegen. Diese Filme richten sich kaum an Betroffene, sondern an eine heterogene Weltöffentlichkeit. Und dennoch wird über derartige Filme eine innere Beziehung zwischen den dokumentarfilmischen Darstellungen und dem Publikum hergestellt, insbesondere zum Einzelnen als menschliches Wesen. Ingeheim haben die Filme auch eine (vorläufig) erlösende Wirkung auf die Zuschauer*innen – und die überlebenden Akteure selbst.

Die Figur des Überlebenden ist in zweierlei Hinsicht für dokumentarische Filme mit dem Thema Sterben und Tod relevant: »Der Augenblick des Überlebens ist der Augenblick der Macht. Der Schrecken über den Anblick des Todes löst sich in Befriedigung auf, denn man ist nicht selbst der Tote.« (Canetti 1999: 267) Im Zusammenhang dieses Beitrags triumphieren die Überlebenden einerseits über die Toten im dokumentarischen Film selbst, denn sie sind es, die als Zeitzeugen – Täter und/oder Opfer – überlebt haben und damit nachträglich Medium einer Vergangenheit sind, für die nur sie zeugen können, unabhängig davon, welche Folgen für sie daraus resultieren. Aber auch die Filmemacher*innen und ihr Publikum gehören zur Gruppe der Überlebenden.

In der dokumentarfilmischen Erzählung verkörpert sich eine bestimmte Form von Macht, die nach Canetti (ebd.: 268) umso größer ist, je höher die Zahl der Toten ist, die man überlebt hat. Gleichzeitig stellen die Zuschauer*innen als ›passive‹ Zeugen eines medialen Ereignisses über Sterben und Tod eine Gruppe von Überlebenden dar, die mit dieser Gewissheit dem Ende des Filmes entgegensehen können. Dennoch sind alle, von den Zeitzeugen im Film bis zu den Zuschauer*innen, in einer existenziellen Weise vom dargestellten Sterben und Tod betroffen. Auch wenn es sich bei ihnen um die vermeintlich Triumphierenden im Angesicht des gewalttätig herbeigeführten Todes handelt, dem sie noch einmal – real oder in der Filmprojektion – entronnen sind, müssen sie mit den Evokationen des eigenen Endes leben. Umso schlimmer, möglicherweise gar als lebenslange Strafe für begangene Gräueltaten, stellt sich diese Situation für diejenigen dar, die selbst (massenhaft) gewalttätig getötet haben und – anders als die Zuschauer*innen – mit den realen Bildern und Imaginationen ihrer Taten weiterleben müssen. Auch hieraus entsteht eine existenzielle Erfahrung zwischen Film und Publikum, da es selbst zum Zeugen von zum Teil unfassbaren, dennoch in der Realität vollzogenen Taten wird und sich mit menschlichen Verhaltensweisen konfrontiert sieht, die unter bestimmten gesellschaftlichen Bedingungen hervorbrechen und somit auch von ihm selbst vollzogen werden könnten. Neben der eigentlichen medialen Erfahrung des Todes stellt die gesellschaftliche Eskalation von Gewalt eine aus derartigen Filmen resultierende Einsicht dar, die zeigt, dass mit solchen Möglichkeiten auch in der Zukunft zu rechnen ist. Dieser Art von Realität hat man sich in der Fiktion des dokumentarischen Films zu stellen.

Literatur

- Barth, Boris (2006): *Genozid. Völkermord im 20. Jahrhundert: Geschichte – Theorien – Kontroversen*, München.
- Balázs, Béla (2001): *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt am Main.
- Benjamin, Walter (1977): »Über den Begriff der Geschichte«, in: ders., *Illuminationen*, Frankfurt am Main, S. 251–261.
- Canetti, Elias (1999): *Masse und Macht*, Frankfurt am Main.
- Cavell, Stanley (1999): »Welt durch die Kamera gesehen«, in: Henrich, Dieter/Iser, Wolfgang (Hg.): *Theorien der Kunst*, Frankfurt am Main, S. 447–490.
- Coenen, Ekkehard (2022): »Hinrichten. Beobachtungen zu einer kommunikativen Form des Tötens«, in: *Jahrbuch für Tod und Gesellschaft* 1, S. 105–125.
- Dimbath, Oliver (2018): »Spielfilm als soziales Gedächtnis«, in: Sebald, Gerd/Döbler, Marie-Kristin (Hg.): *(Digitale) Medien und soziale Gedächtnisse*, Wiesbaden, S. 199–221.
- Elias, Norbert (1982): *Über die Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen*, Frankfurt am Main.
- Elias, Norbert (1998): *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, 2 Bde., Frankfurt am Main.
- Erl, Astrid/Wodianka, Stephanie (2008): »Phänomenologie und Methodologie des ›Erinnerungsfilms‹«, in: Erl, Astrid/Wodianka, Stephanie (Hg.): *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*, Berlin/New York, S. 1–20.
- Gaines, Jane M. (2015): »Second Thoughts on ›The Production of Outrage. The Iraq War and the Radical Documentary Tradition‹«, in: Juhasz, Alexandra/Lebow, Alisa (Hg.): *A Companion to Contemporary Documentary Film*, Wiley, S. 410–430.
- Heinze, Carsten (2015): »Das Image des Dokumentarfilms«, in: Ahrens, Jörn/Hieber, Lutz/Kautt, York (Hg.): *Kampf um Images. Visuelle Kommunikation in gesellschaftlichen Konfliktlagen*, Wiesbaden, S. 153–179.
- Heinze, Carsten (2022): »Film«, in: Berek, Mathias/Chmelar, Kristina/Dimbath, Oliver/Haag, Hanna/Heinlein, Michael/Leonhard, Nina (Hg.): *Handbuch Sozialwissenschaftliche Gedächtnisforschung*, Wiesbaden (im Erscheinen).
- Hilberg, Raul (1999): *Die Vernichtung der europäischen Juden*, 3 Bde., Frankfurt am Main.
- Hobsbawm, Eric (2000): *Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts*, 4. Aufl., München.

- Hohenberger, Eva (2006): »Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme«, in: dies (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, 3. Aufl., Berlin, S. 9–33.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (1998): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main.
- Jarausch, Konrad H./Geyer, Michael (2005): *Zerbrochene Spiegel. Deutsche Geschichten im 20. Jahrhundert*, München.
- KINtop 4. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films, Bd. 4: *Anfänge des dokumentarischen Films*, Basel, S. 13–16.
- Konersmann, Ralf (1991): *Lebendige Spiegel. Die Metapher des Subjekts*, Frankfurt am Main.
- Kracauer, Siegfried (1973): *Geschichte – vor den letzten Dingen*, Frankfurt am Main.
- Kracauer, Siegfried (1974): »Filme mit einer Botschaft«, in: ders., *Kino*, Frankfurt am Main, S. 249–263.
- Kracauer, Siegfried (1977): »Die Photographie«, in: ders., *Das Ornament der Masse*, Frankfurt am Main, S. 21–39.
- Kracauer, Siegfried (1984): *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt am Main.
- Kracauer, Siegfried (1985): *Theorie des Films. Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main.
- Kroner, Marion (1973): *Film: Spiegel der Gesellschaft? Inhaltsanalysen des jungen deutschen Films von 1962 bis 1969*, Heidelberg.
- Kuchenbuch, Thomas (2005): *Filmanalyse. Theorien, Methoden, Kritik*, Wien/Köln/Weimar.
- Lexikon der Filmbegriffe (2022): »snuff«, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/s:snuff-517> (21. Februar 2022).
- Mikos, Lothar (2008): *Film- und Fernsehanalyse*, Konstanz.
- Moebius, Stephan/Weber, Tina (2008): »Tod im Film. Beitrag über die mediale Repräsentation des Todes«, in: Schroer, Markus (Hg.): *Gesellschaft im Film*, Konstanz, S. 264–308.
- Moller, Sabine (2018): *Zeitgeschichte sehen. Die Aneignung von Vergangenheit durch Filme und ihre Zuschauer*, Berlin.
- Morin, Edgar (1958): *Der Mensch und das Kino*, Stuttgart.
- Naimark, Norman M. (2018): *Genozid. Völkermord in der Geschichte*, Darmstadt.
- Nichols, Bill (1991): *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington/Indianapolis.

- Nichols, Bill (1995): »Performativer Dokumentarfilm«, in: Hattendorf, Manfred (Hg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms*, München, S. 149–166.
- Nichols, Bill (2010): *Introduction to Documentary*, 2. Aufl., Bloomington/Indianapolis.
- Scheinfelg, Maxime (2006): »Abzeitige Bilder«, in: Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, 3. Aufl., Berlin, S. 209–216.
- Sieber, Gerald (2016): *Reenactment. Formen und Funktionen eines geschichts-dokumentarischen Darstellungsmittels*, Marburg.
- Skoller, Jeffrey (2015): Introduction, in: Juhasz, Alexandra/Lebow, Alisa (Hg.): *A Companion to Contemporary Documentary Film*, Hoboken S. 403–409.
- Sobchack, Vivian (2006): »Die Einschreibung ethischen Raums. Zehn Thesen über Tod, Repräsentation und Dokumentarfilm«, in: Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, 3. Aufl., Berlin, S. 165–194.
- Sofsky, Wolfgang (2002): *Zeiten des Schreckens. Amok, Terror, Krieg*, 2. Aufl., Frankfurt am Main.
- Virilio, Paul (1986): *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*, München.
- Winter, Rainer (1992): *Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft*, München.
- Wirtz, Rainer (2008): »Alles authentisch: so war's. Geschichte im Fernsehen oder TV-History«, in: Fischer, Thomas/Wirtz, Rainer (Hg.): *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Film*, Konstanz, S. 9–32.

Filmografie

- C'est arrivé près de chez vous* (Mann beißt Hund), Belgien 1992, Rémy Belvaux/André Bonzel/Benoît Poelvoorde.
- For Sama* (Für Sama), Großbritannien/Syrien 2019, Waad al-Kateab/Edward Watts.
- Faces of Death* (Gesichter des Todes), USA 1978, Conan LeCilaire.
- Le sang des bêtes*, Frankreich 1949, Georges Franju.
- Maidan*, Ukraine/Niederlande 2014, Sergei Loznitsa.
- Massaker*, Deutschland/Libanon/Schweiz/Frankreich 2004, Monika Borgmann.
- Nuit et brouillard* (Nacht und Nebel), Frankreich 1956, Alain Resnais.
- Shoah*, Frankreich 1985, Claude Lanzmann.
- Slaughter*, Mexiko/USA 1971, Michael Findlay.
- The Act of Killing*, Dänemark/Norwegen/Großbritannien 2012, Joshua Oppenheimer.
- The Look of Silence*, Dänemark 2014, Joshua Oppenheimer.

The War Tapes, USA 2006, Deborah Scranton.

Videogramme einer Revolution, Deutschland 1992, Harun Farocki.

Waltz with Bashir, Israel/Frankreich/Deutschland 2008, Ari Folman.

Workingman's Death, Österreich 2005, Michael Glawogger.

Wundbrand – Sarajevo, 17 Tage im August, Deutschland 1994, Johann Feindt/Didi Danquart.

