

Leef Hansen

Halle/Saale

Schweigen aufzeichnen

Medio-Performative Strategien im Umgang mit Vergangenheit in Joshua Oppenheimers *The Look of Silence*

Abstract: Am Beispiel von Joshua Oppenheimers *The Look of Silence* analysiert der Beitrag, wie „Dokumentarische Interventionen“ durch eine Verschränkung von Inszenierung, Intervention und Beobachtung einen medialen Erfahrungsraum erschaffen, in dem sich klassische Täter-Opfer-Dichotomien durch medio-performative Strategien in Form einer „Gleichzeitigkeit von Ungleichen“ neu interpretieren lassen.

Leef Hansen (M.F.A), künstlerisch-wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Abteilung für Medien- und Kommunikationswissenschaft der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Leef Hansen erhielt Bachelor of Arts-Abschlüsse in Politikwissenschaft, Medien- und Kommunikationswissenschaft sowie Wirtschaftswissenschaften und einen Master of Fine Arts-Abschluss im Fachbereich Medienkunst und Gestaltung an der Bauhaus Universität Weimar. Weitere Informationen unter: leefhansen.com.

1. Das Erscheinen disparater Perspektiven im filmischen Erfahrungsraum von *The Look of Silence*

Durch die dokumentarische Arbeit des US-amerikanischen Filmregisseurs Joshua Oppenheimer mit den Verantwortlichen des Genozids in Indonesien¹ erfährt eine Familie, unter welchen Umständen ihr Sohn Ramli getötet wurde und wer seine Mörder waren.² Der jüngste Bruder Adi initiiert daraufhin – zusammen mit dem Regisseur – einen Prozess, um das kollektive Schweigen zu (durch)brechen. Sie konfrontieren die Männer, welche für die Gewalttaten (mit-)verantwortlich sind, vor der Kamera.

Dieser Beitrag analysiert anhand Oppenheimers Dokumentarfilm *The Look of Silence* (2014), wie durch Streitgespräche zwischen Überlebenden und Verantwortlichen des indonesischen Genozids von 1965 ein medialer Erfahrungsraum konstituiert wird, in dem das Erscheinen disparater Perspektiven in seiner Gleichzeitigkeit sichtbar und gerade die Unvereinbarkeit der sich begegnenden und zugleich ausweichenden Blicke in der filmischen Gegenwärtigkeit erfahrbar wird. Im Kontext des Filmes wird das Dokumentarische als künstlerisch-kulturelle Intervention³ begriffen, deren politische Dimension sich gerade in der reflexiven Verschränkung von Produktions- und Rezeptionsebene manifestiert. *The Look of Silence* schafft hierbei vor allem einen virtuellen Erfahrungsraum⁴, in dem durch die spezifische

¹ Der Genozid in Indonesien ereignete sich von 1965 bis 1966. Ihm fielen einerseits Mitglieder und Sympathisanten der Kommunistischen Partei Indonesiens zum Opfer und andererseits Menschen, welche als solche bezeichnet wurden. Die Zahl der in diesem Zeitraum getöteten Menschen ist bis heute nicht klar benennbar, beläuft sich jedoch auf mindestens 500.000 Personen; vgl. Robinson 2018: 3–4, 120–121. Die Akteure des Genozids wurden bis heute weder national noch international zur Verantwortung gezogen.

² Oppenheimer wurde für seinen ersten Film über den Genozid in Indonesien *The Act of Killing* (2012) insbesondere für die fehlende Darstellung des historischen Kontexts des Massenmords sowie die Nähe zu den Mördern kritisiert; vgl. Assheuer 2015 sowie Cribb 2013.

³ Unter künstlerisch-kulturellen Interventionen verstehe ich bezüglich des Filmes prozessorientierte und partizipatorische Methoden, deren dokumentarische Mittel und Strategien „auf die Veränderung sozialer und politischer Zusammenhänge zielen.“; von Borries, 2012: 128.

⁴ Der beschriebene virtuelle Erfahrungsraum in *The Look of Silence* ist in mehrfacher Hinsicht dem direkten körperlichen Zugriff der Rezipierenden entzogen. Zum einen bewegen sie sich sehend und hörend in einer filmischen Welt, welche sie zwar emotional und kognitiv berühren kann, die aber nicht physisch betretbar ist. Zum anderen bleibt dieser Erfahrungsraum auch insofern virtuell, als er sich einer freien ‚Erkundung‘ widersetzt – die Erfahrung ist stets gelenkt durch die Vorgaben der Bildbewegung und kann lediglich innerhalb des medialen Raumes mit dem dazugehörigen Dispositiv erfahren werden. Gerade diese Beschränkung aber ermöglicht eine besonders intensive Involvierung in das

Inszenierung von Akten des „Blickens“⁵ eine Verhandlung sozialer Wirklichkeit provoziert wird, welche nicht nur verdrängte Gewalterfahrungen sichtbar macht, sondern auch die Mechanismen ihrer Unterdrückung und das damit verbundene Schweigen zur Disposition stellt. Joshua Oppenheimer kommentiert den filmischen Produktionsprozess in diesem Sinne wie folgt:

Ich kreierte [in *The Look of Silence*] Situationen auf eine durchsichtige Weise. Man versteht, warum ich ein Treffen arrangiert habe, warum es an einem bestimmten Ort stattfindet. Man erkennt auch, wann die Teilnehmenden, mich eingeschlossen, einfach überwältigt werden und aus ihrer Comfort-Zone herausgezwungen werden, wenn unsere Masken fallen.⁶

Die filmische Dokumentation des Aufeinandertreffens von Überlebenden und Verantwortlichen eröffnet dabei einen außergewöhnlichen Raum der Begegnung: In einem gesellschaftlichen Kontext, der bis heute von ungebrochenen Machtverhältnissen, erzwungenem Schweigen und fehlender Aufarbeitung geprägt ist, ermöglicht erst die mediale Situation eine Konfrontation und Intervention, welche im alltäglichen Nebeneinander der beiden Gruppen unwahrscheinlich scheint. Oppenheimers Bemerkung über die „fallenden Masken“ verweist zudem auf Momente, in denen die Disparität der Perspektiven über die Blickkonstellationen sichtbar und die sozialen Rollenbilder durchlässig werden. Gerade in diesen Momenten der Überwältigung, wenn die gewohnten Schutzschilde der (Selbst-)Inszenierung versagen, wird auf der Rezeptionsebene ein Erfahrungsraum zugänglich, in dem das Disparate – die unvereinbaren Perspektiven von Überlebenden und Verantwortlichen – in seiner Gleichzeitigkeit sichtbar wird. Die „Durchsichtigkeit“ der Situation, von der Oppenheimer spricht, bezieht sich dabei nicht nur auf die Transparenz des filmischen Prozesses, sondern auch auf jene Momente, in denen sich im Erfahrungsraum dieser besonderen Begegnungen neue Möglichkeiten des Sehens und Gesehen-Werdens eröffnen.

Der dokumentarische Ansatz von *The Look of Silence* geht über eine binäre Konzeption von Täter- und Opferperspektiven hinaus, wie sie zum Beispiel von Hartmut Rosa als charakteristisch für moderne Weltbeziehungen beschrieben wird. Der Film eröffnet durch seine medio-performative Ausrichtung einen Erfahrungsraum, in dem sich gerade in der Gleichzeitigkeit des Ungleichen – der disparaten Perspektiven von Überlebenden und Verantwortlichen – Formen der Intervention einerseits inszeniert werden und sich andererseits im filmischen Prozess selbstorganisierend ereignen. Diese Sichtweise auf den medialen Erfahrungsraum von *The Look of Silence* sowie mit ihm verbundene Konstellationen

filmische Geschehen. Die Rezipierenden können sich dem Sog der Bilder und Töne hingeben, sich führen und verführen lassen auf eine Weise, wie es in realen Räumen nicht möglich wäre. Der Film erschafft so eine eigene Raumerfahrung, in welcher die Grenzen zwischen Innen und Außen, Eigenem und Fremdem stets zu Disposition stehen; vgl. Seel 2014: 291.

⁵ Fischer-Lichte 2021: 177.

⁶ <https://www.planet-interview.de/interviews/joshua-oppenheimer/47952/> (17.12.2024).

von Macht und Gewalt sind bezüglich unseres kulturellen Verständnisses von Selbst und Lebenswelt tief mit der Dichotomie von „aktiv“ und „passiv“ verbunden und spiegeln sich in grundlegenden dualistischen Konzepten wie dem von „Subjekt und Objekt“ wider. Die dichotome Perspektive zwischen Aktivität und Passivität, welche hier anklingt,⁷ ist auch in der Struktur vieler europäischer Sprachen verankert, welche vorrangig nur diese zwei Handlungsmodi kennen.⁸

In anderen Sprachen, etwa im Altgriechischen oder auch im Sanskrit, existiert dagegen eine dritte Form, ein Medium (manchmal auch Neutrum), welches eine Beziehung und ein Geschehen beschreibt, in dem sich Dinge ereignen, ohne Täter und Opfer zu (re-)produzieren.⁹

Dieser Umstand lässt Harmut Rosa zu der Aussage kommen, dass derartige dichotome Trennungen eine spezifisch moderne Sichtweise prägen, „in der sich Menschen kaum anders, denn als ‚Opfer‘ oder als ‚Täter‘ von Handlungen und Prozessen verstehen und erfahren.“¹⁰ Dieses binäre Verständnis manifestiert sich in einer Weltbeziehung, welche durch Trennung von der Welt und eine nachfolgende Überwindung dieser Trennung mittels Aktivität gekennzeichnet ist. Der Korridor der Erfahrung, welchen wir in unseren westlich geprägten Kulturkreisen und den darin vorkommenden medialen Gefügen demnach beschreiten, ist somit durch den stetigen Versuch geprägt, Passivität als einen Zustand zu begreifen, welchen es zugunsten von Aktivität zu unterbinden beziehungsweise zu überwinden gilt. Eine derartig dualistische Betrachtung suggeriert ein Entweder/Oder: Im Kontext asynchroner Machtbeziehungen und damit verbundenen Exzessen von Gewalt – wie sie *The Look of Silence* thematisiert werden – lassen wir uns scheinbar entweder als Täter oder als Opfer begreifen. Mit dem Konzept des „Medio-Performativen“, welches mit dem Begriff der Disparität arbeitet, betone ich ein Nebeneinander von Ungleichem, das im konkreten Falle *The Look of Silence* in einem dynamischen Nebeneinander widerstreitender Perspektiven durch Inszenierung, Intervention und Beobachtung sichtbar wird. Die Anerkennung von Disparität ermöglicht es, die vermeintliche Trennung von Aktivität und Passivität als zwei Seiten einer Medaille aufzufassen, hinsichtlich derer multiple, scheinbar widersprüchliche Positionen gleichzeitig existieren und sich wechselseitig bedingen können.

Diese performative Doppelbewegung vollzieht sich dabei in der medialen Präsenz der sich begegnenden Akteure ebenso wie in der Erfahrung der Rezipierenden. Im Rahmen des Beitrags untersuche ich daher, ausgehend von Martin Seels bildtheoretischen Überlegungen zum Begriff des „Erscheinens“ und Erika Fischer-Lichtes Performativitätstheorie, wie *The Look of Silence* einen medialen Erfahrungsraum eröffnet, in dem die disparaten Perspektiven zwischen Überlebenden und Verantwortlichen des indonesischen Genozids in ihrer

⁸ Vgl. Rosa 2021: 1.

⁹ Rosa 2019: 8.

¹⁰ Rosa 2021: 1.

spezifisch filmischen Präsenz dazu führen, dass ein Sprechen über die Ereignisse der Vergangenheit unter veränderten Vorzeichen möglich wird. Dabei interessiert mich besonders die medio-performative Dimension der Blicke, in der sich Inszenierung, Intervention, Beobachtung und damit zusammenhängende Ereignisse wechselseitig durchdringen.

2. Dokumentarische Praktiken und Formen als Interventionen

Die Analyse von *The Look of Silence* als Beispiel einer „Dokumentarischen Intervention“ macht es erforderlich, zunächst den begrifflichen und konzeptuellen Rahmen abzustecken, in welchem sich die Untersuchung bewegt. Diese gliedert sich in vier Schritte: Zunächst wird der Begriff des Dokuments im Kontext des Dokumentarischen geschärft, um dann seine Beziehung zur Intervention herauszuarbeiten. Darauf aufbauend wird die Wendung „Dokumentarische Interventionen“ als eigenständiger theoretischer Ansatz entwickelt. Diese theoretische Rahmung ermöglicht es schließlich, die spezifische Qualität von *The Look of Silence* als dokumentarisch-interventionistischem Erfahrungsraum in seiner medio-performativen Dimension zu profilieren.

Die Konstitution des Dokumentarischen ist grundsätzlich nicht unabhängig von seiner Stellung zu anderen medialen Gattungen sowie Künsten zu denken. Es findet sich in unterschiedlichen Facetten und Varianten im Rahmen bildender sowie darstellender Künste¹¹ und verweist hierbei „weit über den Einzugsbereich von technischen Einzelmedien hinaus“ auf ein „komplexes intermediales und disziplinenübergreifendes Zusammenspiel“ von Praktiken und Formen innerhalb „digitalkulturelle[r] sowie plattformbasierende[r]“¹² Erfahrungsräume.

Als eine zentrale Komponente derartiger Medienkulturen verstehe ich unter dem Begriff demnach Praktiken und Formen von „[Bewegt]Bild, Text und Ton/Sound“¹³ in denen diese als Akte einer medialen Verhandlung sozialer Wirklichkeit¹⁴ und einer in diesem Zusammenhang „aufgesuchten, jedoch nicht unabhängig von ihnen bestehenden Szenerie aufgefasst werden.“¹⁵ Die Praktiken beziehen sich hierbei auf Methoden, Vorgehensweisen und Handlungen, welche im Prozess der Produktion sowie Rezeption im Umgang mit dokumentarischem Material sowie Apparaturen

¹¹ Vgl. Seel 2014: 143–144.

¹² Balke et. al 2020: 8–9.

¹³ Vgl. Heller 2002: 124–128.

¹⁴ Wirklichkeit wird hier als etwas verstanden, das durch menschliche Erfahrung und mit dieser in Zusammenhang stehenden gesellschaftlichen Praktiken konstruiert wird. Sie umfasst das für uns wirklich „Erscheinende“; vgl. Seel 2018: 81, also das, was durch ein Zusammenspiel von Kultur und Medien und einer damit verbundenen Erfahrung interpretierbar wird.

¹⁵ Seel 2014: 292.

angewendet werden, um ihr Verhältnis zu Wirklichkeit und Wissen iterativ zu verhandeln.¹⁶ Hierzu zählen Prozesse wie sammeln, sichten, erkunden, beobachten, befragen, montieren, (de-)konstruieren, (re-)kontextualisieren, überführen, finden, um an dieser Stelle nur einige zu nennen. Sie umfassen ethische, soziale und politische Dimensionen, welche in der Verhandlung sozialer Wirklichkeit seitens aller beteiligten Akteur_innen¹⁷ wirksam sind.

Die Form bezieht sich auf Strukturen, Formate sowie ästhetische Mittel, welche verwendet werden, um das Dokumentarische mittels der zuvor genannten Prozesse in Verhandlungen sozialer Wirklichkeiten zu überführen. In der Verschränkung visueller und auditiver Dokumente mit narrativen Strukturen bestimmt sie, wie Wirklichkeiten innerhalb des Mediums dargestellt und organisiert werden.

Die Auswahl und Anwendung dokumentarischer Praktiken und Formen verdeutlicht dabei eine interventionistische Grundhaltung, welche sich auf den Status von Dokumenten auswirkt: Dokumente werden im Kontext „Dokumentarischer Interventionen“ von mir als materielle und mediale Ausgangspunkte für Prozesse der Verhandlung sozialer Wirklichkeit verstanden. Als filmische Aufzeichnung und Anordnung, wie im Falle von *The Look of Silence*, verstehe ich sie als performative Akte, welche kulturelle Zusammenhänge nicht nur abbilden, sondern inszenieren und diese entweder stabilisieren oder destabilisieren. Dokumente entstehen durch Praktiken und Formen mittels medialer Akte der Verhandlung, wobei ihre Bedeutung in spezifischen

¹⁶ Vgl. Latour 2022: 136–137.

¹⁷ „Akteur ist“ – schreibt Bruno Latour in *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft* – „wer von vielen anderen zum Handeln gebracht wird“; Latour 2022: 81. „Ein »Akteur« [...] ist nicht der Ursprung einer Handlung, sondern das bewegliche Ziel eines riesigen Aufgebots von Entitäten, die zu ihm hinströmen“; ebd.. „Handeln ist definitionsgemäß nicht lokalisierbar, sondern stets verlagert, verschoben, dislokal“; ebd. „Handeln wird entlehnt, verteilt, suggeriert, beeinflusst, dominiert, verraten, übersetzt“; ebd. Der Begriff des Akteurs im Sinne Latours unterstreicht hierbei vor allem, dass dieser die „Hauptquelle der Unbestimmtheit über den Ursprung der Handlung darstellt“; ebd.: 82. Dieser Aspekt hinsichtlich des Akteurs steht in einem direkten Zusammenhang mit der Verhandlung von Wirklichkeiten und Wissen. Der Bezug zwischen Handlung und Verhandlung zeigt sich darin, dass viele Handlungen ein Teil von Verhandlungen sind. Verhandlungen können Handlungen beeinflussen oder initiieren, indem sie Rahmenbedingungen setzen, innerhalb derer Handlungen stattfinden. Ebenso können Handlungen die Grundlage für weitere Verhandlungen bilden, besonders wenn sie widerstreitende Interessen oder Machtverhältnisse sichtbar machen. Im kulturellen und sozialen Kontext beutetet dies mit Latour, dass Wirklichkeiten und Bedeutungen nicht fixiert sind, sondern durch kontinuierliche Verhandlungen und Handlungen von Akteuren in einem Netzwerk entstehen. Was wir als Wirklichkeit wahrnehmen, ist demnach das Ergebnis von Handlungen und Prozessen der Verhandlung zwischen Akteuren, welche diese Wirklichkeit konstruieren. Der Begriff des Akteurs im dokumentarischen Kontext umfasst daher alle handelnden und gestaltenden Instanzen, welche an den Prozessen der Produktion und Rezeption dokumentarischer Werke beteiligt sind. In Anlehnung an Latours Akteur-Netzwerk-Theorie lässt sich der Begriff bewusst weit fassen: Akteure sind alle Entitäten, welche eine Wirkung auf andere ausüben und das dokumentarische Netzwerk mitgestalten.

Anwendungszusammenhängen in Erscheinung tritt. Dokumente sind in diesem Verständnis daher immer schon opak, also interpretationsbedürftig. Als materielle oder digitale Spuren sozialer Wirklichkeit – seien es Fotografien, Bewegtbilder oder andere mediale Artefakte – müssen ihre Zusammenhänge durch interventionistische Akte des Aufzeichnens und Erscheinen-Lassens sowie Strategien der Inszenierung erst sichtbar gemacht werden. In diesen performativen Akten der Sichtbarmachung werden kulturelle Bedeutungen nicht nur vermittelt, sondern im Vollzug dokumentarischer Praktiken und Formen selbst hervorgebracht. Dies geschieht im Rahmen sozio-kultureller Verhandlungen, welche ihre Bedeutungen konstituieren und zugleich die Bedingungen ihrer Lesbarkeit mitreflektieren.

3. Das Dokumentarische als künstlerisch-kulturelle Intervention

Diese medialen Prozesse und ihre formale Ausgestaltung manifestieren sich nicht im luftleeren Raum, sondern sind eingebettet in einen kulturellen Bedeutungszusammenhang. Das Dokumentarische erweist sich dabei als eine künstlerisch-kulturelle Kategorie¹⁸, in der die beschriebenen Verhandlungen der Akteure die Bedingungen ihrer Lebenswelt¹⁹ nicht nur naturalistisch abbilden, sondern stets eingreifend gestalten. Ich verstehe dokumentarische Formen und Praktiken daher als inhärent inszenatorisch und interventionistisch. In ihrem Rahmen besteht die Möglichkeit in unsere Lebenswelt einzugreifen und dadurch Prozesse zur Generierung von Wirklichkeit und damit verbundenem Wissen zu erzeugen. Dies geschieht, indem innerhalb „Dokumentarischer Interventionen“ spezifische Narrative geformt und Perspektiven zum Erscheinen gebracht werden, welche den Status Quo unserer Lebenswelt entweder stabilisieren oder destabilisieren. Ich verstehe das Dokumentarische - mit seinen unterschiedlichen Modi²⁰ – daher als Intervention, innerhalb derer Ausschnitte von Lebenswelt sowie

¹⁸ Vgl. Von Borries: 126–127, 134–135.

¹⁹ Ich verstehe unter dem Begriff Lebenswelt im Kontext „Dokumentarischer Interventionen“ jenen komplexen Erfahrungsraum, in dem sich individuelle und kollektive Wirklichkeiten überschneiden. Sie ist zugleich Ausgangspunkt und Gegenstand dokumentarischer Praktiken und Formen, welche in sie eingreifen und sie reflexiv erfahrbar machen. Als Bedingungsgefüge sozialer Wirklichkeit umfasst sie sowohl die konkreten Alltagserfahrungen als auch die historisch gewachsenen Macht- und Bedeutungsstrukturen, welche sie selbst prägen.

²⁰ Bill Nichols Systematisierung dokumentarischer Modi in *Introduction to Documentary* bietet einen analytischen Rahmen für unterschiedliche dokumentarische Praktiken. Seine Kategorisierung – vom observierenden über den partizipativen bis hin zum reflexiven und performativen Modus – ermöglicht es, die spezifischen Strategien zu erfassen, mit denen dokumentarische Arbeiten in Wirklichkeiten eingreifen. Diese Erkenntnisse Nichols fließen

Ereignisfolgen in ihr inszeniert und provoziert werden, welche nicht unabhängig von ihrer Darstellung bestanden haben und zum Zeitpunkt der apparativen Aufzeichnung – und der damit verbundenen Aneignung²¹ - dort draußen auch nicht für jeden zugänglich waren.

Das Dokumentarische konstituiert sich in diesem Sinne als ein Modus der Verhandlung, welcher sich in der Spannung zwischen Praktik und Form manifestiert. Durch das Zusammenwirken von Praktik und Form entstehen Zeichennetzwerke, welche kulturell codiert sind und gesellschaftliche Wahrnehmungs- und Deutungsmuster reflektieren. „Innerhalb dieser werden Bilder dargeboten und formuliert in einem Zustand von sichtbarer Fläche und dem auf ihr Dargebotenen.“²² Diese Bilder sind dabei stets in kulturelle Bedeutungszusammenhänge eingebettet und tragen zur Verhandlung kollektiver Sichtweisen und Wertvorstellungen bei.

Mit dem Verständnis von „Kultur als Aufführung“²³ betrachte ich das Dokumentarische als eine Verhandlung „von Aspekten und Bezügen des Erscheinenden“²⁴. Obwohl es sich hierbei um nicht-fiktionale Darstellungen handelt, schafft das Dokumentarische als künstlerisch-kulturelle Kategorie durch seine audiovisuellen Strategien mediale Erfahrungsräume, in denen gesellschaftliche Verhältnisse sowie damit verbundene Machtstrukturen entweder stabilisiert oder destabilisiert werden. Hierbei werden bereits bestehende oder selbst produzierte Dokumente genutzt und auf eine Weise inszeniert, sodass sie als Fakten oder Wirklichkeiten wahrgenommen werden. Derartige Inszenierungen werden hierbei auf Arten und Weisen verhandelt, dass sie die zentralen Aussagen und/oder Behauptungen innerhalb des Prozesses der Produktion unterstützen und dessen politische und/oder soziale Botschaft verstärken – worauf sich Prozesse der Rezeption mit ihrer jeweils eigentümlichen Art der Verhandlung dann beziehen.

Die innerhalb des Dokumentarischen vorkommenden Strategien der Inszenierung sind demnach gezielt initiierte oder durchgeführte sinnliche und mediale Prozesse, welche eine Verhandlung von Ereignissen und Perspektiven darstellen und hierbei

mit in das Konzept der „Dokumentarischen Intervention“ ein, welches davon ausgeht, dass jede dokumentarische Praktik und Form die gesellschaftliche Konstruktion von Wirklichkeit beeinflusst und verändert und damit im Kontext medial-kultureller Zusammenhänge stabilisierend oder destabilisierend wirkt.

²¹ Vgl. Seel 2014: 292.

²² Seel 2022: 283–284.

²³ Ausgehend von diesem Kulturbegriff lassen sich Performativität und mit diesem Begriff assoziierte Phänomene des Dokumentarischen durchaus als netzwerkartige Konstruktionen von Wirklichkeit auffassen, welche im Kontext der Metapher von „Kultur als Aufführung“ nahbar und gleichzeitig dynamisiert in Erscheinung treten. „Denn unter »Aufführung« wird nicht die Repräsentation eines Vorgegebenen verstanden“ (Fischer-Lichte 2021: 39) sondern dynamische Prozesse, welche die Wirklichkeiten, auf die sie verweisen, durch ihre Produktions- sowie Rezeptionsprozesse überhaupt erst hervorbringen.

²⁴ Seel 2022: 283–284.

eine auffällige raum-zeitliche Anordnung erzeugen, in der sich Vergangenes und Zukünftiges in der Gegenwart überlagern, wobei die Art und Weise, wie diese Verbindungen interpretiert werden, nicht vorhersagbar sind.²⁵ Aktuelle dokumentarische Produktionen wie *The Look of Silence* möchte ich daher unter dem Begriff der „Performativen Selbstreflexivität“²⁶ zusammenfassen. Ein selbstreflexiver Prozess kann performativ²⁷ sein, indem in seinem Verlauf nicht nur beobachtet, dargestellt, repräsentiert oder inszeniert, sondern gleichzeitig seine Form sowie Praktik auffällig wird. Bilder „Dokumentarischer Interventionen“ zeigen, wie sie selbst soziale Wirklichkeiten formen, während sie diese inszenieren. Diese doppelte Ebene – das Darstellen/Repräsentieren/Inszenieren sowie die Reflexion über das eigene Darstellen/Repräsentieren/Inszenieren – lässt sich im Kontext der eingangs erwähnten performativen Doppelbewegung beschreiben, hinsichtlich welcher Akte der Verhandlung sozialer Wirklichkeiten zum zentralen Gegenstand der Betrachtung werden.

Die Matrix „Dokumentarischer Interventionen“ lässt sich abschließend als ein absichtsvolles, auf konkrete Fragen ausgerichtetes kulturelles Handeln interpretieren, welches Narrative schafft, die gezielt in gesellschaftliche Prozesse eingreifen.²⁸

Diese Eingriffe in soziale, politische oder kulturelle Wirklichkeiten werden durch dokumentarische Prozesse ermöglicht und fordern gleichzeitig die Reflexion über die Rolle des Dokumentarischen in der Gesellschaft ein. Mit Sarah Pink lassen sich derartige Interventionen als Einführung von etwas in eine bestehende Situation verstehen:

²⁵ Vgl. Seel 2018: 67–68.

²⁶ Selbstreflexivität manifestiert sich im Rahmen »Dokumentarischer Interventionen« als eine kritische Selbstbetrachtung, welche sich gleichermaßen auf ihre Praktik und Form bezieht. Sie umfasst nicht nur die Reflexion des kreativen Prozesses, sondern auch die Offenlegung der Bedingungen seiner Entstehung. Im Kontext von Praktik und Form bedeutet dies, dass das Dokumentarische seine eigene Machart, seinen Entstehungsprozess und die damit verbundenen Konstruktionen auf performative Weise thematisiert. Diese Selbstreflexivität manifestiert sich als interventionistische Haltung, die ihre eigenen Annahmen, Darstellungsmöglichkeiten und Wirkungsweisen selbst hinterfragt. Indem sie gegen ihre eigenen Konventionen und Gewissheiten interveniert, öffnet sie einen „dritten Raum“ (vgl. Koschorke 2010 9 f.) (hier als Erfahrungsraum beschrieben), in dem neue Formen der Auseinandersetzung mit Wirklichkeit möglich werden.

²⁷ Performativität, besonders im Sinne von Judith Butler, beschreibt Handlungen, welche nicht nur abbilden, sondern Wirklichkeiten durch Akte des Vollzugs mitgestalten. Dies bedeutet, dass Identitäten und damit verbundene soziale Strukturen wesentlich durch Wiederholung und Darstellung entstehen. Performative Akte erzeugen das, was sie ausdrücken und konstruieren Wirklichkeit im Vollzug. Dieses Verständnis wird im Rahmen dieses Beitrags mit dem Akt des Blickes verbunden und der Blick als ein performativer Vorgang beschrieben, in welchem seine aktiven und passiven Aspekte als Verhandlungen von Wirklichkeit untersucht werden.

²⁸ Vgl. Volke 2010: 12.

Interventions can take multiple forms; the concept of intervention is used to denote the introduction of something into a situation. Some interventions are disruptive, some are barely noticeable, but they all become part of the ways in which people, things and processes continue to move forward temporally and spatially.²⁹

In diesem Sinne initiieren „Dokumentarische Interventionen“ Veränderungen und machen gesellschaftliche Probleme sichtbar, ohne dabei selbst die abschließende Lösung zu präsentieren. Sie sind vielmehr Impulse, welche über den künstlerisch-dokumentarischen Bereich hinaus politische respektive kulturelle Debatten anstoßen und damit Teil eines fortlaufenden gesellschaftlichen Transformationsprozesses werden.³⁰

4. Erfahrung als Konzept innerhalb Dokumentarischer Interventionen

„Dokumentarische Interventionen“ eröffnen spezifische Erfahrungsräume, die sich auf verschiedenen Ebenen manifestieren und wechselseitig durchdringen. Der spezifische Erfahrungsraum von *The Look of Silence* lässt sich mit Erika Balsom daher als ein „reicher Schauplatz“ verstehen, welcher in der Auseinandersetzung mit Machtstrukturen und damit verbundenen Exzessen von Gewalt von „Imperativen geprägt ist, die zugleich ästhetisch wie politisch sind.“³¹ Bereits im Produktionsprozess dokumentarischer Arbeiten bilden die Erfahrungen der Akteure einen ersten Referenzraum. Ihre Erfahrungen, ihr Erfahrungswissen und ihre gestalterischen Entscheidungen prägen die Form der Intervention maßgeblich. Dieser produktionsästhetische Erfahrungsraum erweitert sich durch die Intervention selbst, welche neue Erfahrungen bei allen Beteiligten generiert und damit einen dynamischen Prozess der Wissensproduktion in Gang setzt. In der Rezeption entfaltet sich ein weiterer Erfahrungsraum, in dem „Dokumentarische Interventionen“ ihre transformative Kraft entwickeln. Hier werden nicht nur stellvertretend Erfahrungen von sozialer Wirklichkeit suggeriert, sondern auch bestehende Erfahrungshorizonte der Rezipierenden angesprochen, erweitert, stabilisiert oder destabilisiert. Dieser rezeptionsästhetische Erfahrungsraum schafft dabei Begegnungen zwischen individueller und kollektiver Erfahrung, in dem sich neue Perspektiven auf gesellschaftliche Wirklichkeiten eröffnen.

Diese mehrschichtige Dimension von Erfahrung lässt sich besonders eindringlich am Beispiel von *The Look of Silence* nachvollziehen, wo sie sich vor allem im Motiv der „Blickakte“³² manifestiert. Diese bieten innerhalb des Filmes eine Gelegenheit, unter anderem Sprache im Modus der Kommunikation durch unterschiedliche

²⁹ Pink 2021: 234.

³⁰ Vgl. Volke 2010: 12.

³¹ Balsom 2016: 13.

³² Fischer-Lichte 2021: 175.

Prozesse „Dokumentarischer Interventionen“ (wieder-)zu finden³³ wurde zuvor über die Ereignisse der Vergangenheit geschwiegen, so wird dieses Schweigen im metaphorischen Sinne über die Blickakte medial gebrochen. Damit jedoch nicht genug: Die kinästhetische, synästhetische sowie sensorische Kraft von Bewegtbildern im Rahmen „Dokumentarischer Interventionen“ und damit verbundene Dynamiken von „Schöpfung, Neuverbindung und Prozessualität von Erfahrung“³⁴ lassen im Rahmen von *The Look of Silence* auch Formen impliziten bzw. verkörpertem Wissens im Sinne eines Embodiment-Konzeptes sichtbar werden, wodurch eine Re-Perspektivierung der Vergangenheit – motiviert durch Blickakte – unter anderen Vorzeichen möglich wird. Genannte Aspekte betonen eine „Politik der Form“³⁵, welche Erfahrung als ephemeres Ereignis auffasst und diese als ein Gefüge innerhalb „Dokumentarischer Interventionen“ interpretieren lässt. Auf Basis dieser Annahmen thematisiere ich im Folgenden *The Look of Silence* hinsichtlich seiner Strukturen und damit verbundene Akte des Blickes sowie der hinter diesen Strukturen liegenden Prozesse von Produktion und Rezeption. Zudem fokussiere ich die Handlungsprozesse an der Schnittstelle zwischen Erscheinungswirklichkeit sowie damit verbundene Subjekt-/Objekt-Konstitutionen, welche ich im Sinne des Konzeptes der Disparität – also der Gleichzeitigkeit von Ungleichelem – als medio-performativ herausarbeite.

5. Der „Sehtest“ in *The Look of Silence*

Der Dokumentarfilm *The Look of Silence* handelt davon, wie auf Makro- und Mikroebenen in Geschichte(n) interveniert wird. Als exemplarisch für eine derartige Intervention sowie das Durchbrechen der Stille über Akte des Blickes kann eine Szene gelten, in welcher der Protagonist Adi in seiner Rolle als Augenoptiker seinen Onkel mit der Vergangenheit und dessen Rolle als Gefängniswärter im Rahmen eines inszenierten Sehtests konfrontiert.³⁶

Der Onkel hatte in seiner damaligen Rolle die Aufgabe, politische Gefangene zu bewachen, bis diese von den (Para-)Militär-Kommandos abgeführt und auf grausame Weise umgebracht wurden. Er wird im Rahmen der Szene von seinen

³³ Vgl. Canpalat et al. 2020: 7–8.

³⁴ Bee 2018: 99

³⁵ Der Begriff „Politik der Form“ im Kontext des Dokumentarischen bezieht sich auf die Art und Weise, wie die formale Gestaltung eines Films – einschließlich seiner Struktur, seines Stils, seiner Montage und seiner visuellen Ästhetik – inhaltliche Botschaften übermittelt und die Rezeption sowie Interpretation des Films beeinflusst. Diese formale Gestaltung transportiert stets – bewusst oder unbewusst – ideologische Standpunkte, kulturelle Annahmen oder soziale Kommentare und prägt damit die Wahrnehmung der dargestellten Realität; vgl. Öhner/Stölzl 2018: 18.

³⁶ Der Sehtest wiederholt sich im Rahmen von *The Look of Silence* an unterschiedlichen Stellen und mit unterschiedlichen Verantwortlichen des Genozids, wobei er in der jeweils konkreten Situation und darüber hinaus eine metaphorische Dimension im Rahmen des Filmes entfaltet.

Neffen als (Mit-)Täter ‚erblickt‘ und sucht Begründungen für sein Handeln in der damaligen Befehlshierarchie. Die Befragung des Onkels innerhalb des Streitgesprächs führt zu einer schrittweisen Verhärtung beider Positionen, welche im Rahmen der Rezeption körperlich beobachtbar wird. Eine deutliche Zäsur in der Körpersprache des Onkels wird erkennbar, als Adi die Frage nach Reue und Verantwortung in Bezug auf das Handeln seines Onkels in der Vergangenheit stellt. Der Wandel zeigt sich besonders eindringlich in der Veränderung von Blick und Gesichtsausdruck. Die Begründung des Onkels, „er habe niemanden umgebracht“ und im Zweifel sei es besser, „Befehle zu befolgen“ als „selbst angeklagt zu werden“³⁷ – markieren den Kipppunkt des Streitgesprächs, welcher sich simultan in den Blicken und der Mimik beider Gesprächspartner manifestiert.

Durch die Spiegelung des Blickes, den sein Neffe – gewissermaßen als Richter – auf ihn als (Mit-)Täter wirft, sieht der Onkel sich in Folge des Gespräches mit seiner Verwicklung in die Vergangenheit auf eine andere Art konfrontiert. Das Moment des Selbst-Erblickens unter einem anderen Licht führt in der Konsequenz dazu, dass sich Onkel und Neffe sprachlos gegenüber sitzen, sich nun auf eine gänzliche andere Weise wechselseitig erblicken und anblicken als zuvor.

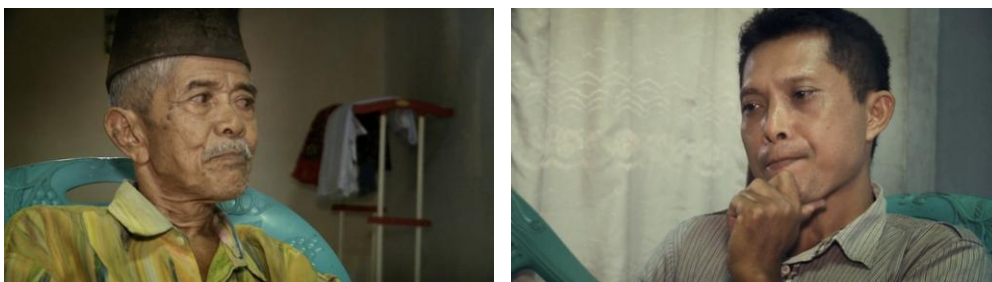


Abb. 1+2: Die Re-Perspektivierung von Machtverhältnissen über Blickstrukturen, Screenshots 00:01:13:20, 00:01:13:26

Die Kamera blickt selbst auf dieses Streitgespräch und das anschließende Schweigen als dritte Instanz – wohlbemerkt in einem durch westliche Kulturtechniken geprägten Setting. Sie filmt die Intervention, welche sie selbst provoziert hat, im Modus eines Dialogs; zuletzt – im Moment als das Gespräch verstummt – ohne montierte Schnitte, ganz so, als würde das Gespräch fort dauern. In diesem Moment gelingt es, Stille zu inszenieren. Auffällig sind hierbei Momente einer stillen Konfrontation, welche vor allem über die Blickkontakte zwischen dem Protagonisten Adi mit den Verantwortlichen auffällig werden. Die Konfrontation über die Vergangenheit in Form von Blicken wird entscheidend über das performative Element des Sehtests inszeniert, welcher als Legitimation des Streitgesprächs gelten kann. Produktionsseitig referentialisiert der Sehtest die

³⁷ *The Look of Silence*. DK 2014, Joshua Oppenheimer, 103 Min.; Koch Media, 00:32:53-00:41:53.

Beobachterposition der Filmemacher_innen und wird zugleich zum Instrument ihrer Intervention; rezeptionsseitig überträgt sich diese doppelte Bewegung auf die Rezipierenden. Der Sehtest wird einerseits zur Metapher für den Produktionsprozess selbst, indem er die Frage nach dem ‚richtigen Sehen‘ mit der Frage nach einer angemessenen Darstellung historischer Ereignisse verbindet. Andererseits überträgt sich das Prüfen des Sehvermögens auch auf das ‚Sehvermögen der Rezipierenden‘ und deren Wahrnehmung in Bezug auf die im Film verhandelten Ereignisse der Vergangenheit. Die systematische Gewalt der Vergangenheit wird auf diese Weise als eine Fortführung unter anderen Vorzeichen über das Motiv des Blickes interpretierbar. Anstatt die Gewalt explizit zu zeigen, wird sie durch (Bild-)Sprache unter anderen Vorzeichen nachvollziehbar. Einerseits provozieren die dokumentarischen Bewegtbilder im Modus des (Auf-)Zeigens Sprache im Akt des (Er-)Blickens. Die filmische Intervention setzt alle Beteiligten auf beklemmende Weise mit der traumatisierten Lebenswelt in eine dynamisch-schwingende Beziehung und bildet einen medialen Erfahrungsraum, welcher sowohl inner- wie außerhalb der filmischen Welt widerhallt. Andererseits wird im Modus des Erscheinen-Lassens noch ein anderes Potenzial sichtbar: Das Filmen der Sprachlosigkeit lässt die währende Tragweite des Konfliktes erkennen, welcher in diesem konkreten Fall sogar eine Familie spaltet. In dem Moment, als die Kamera das Schweigen im Modus eines Dialoges filmt, offenbaren die Bilder ihr sensorisches Potenzial. Diese navigieren hier an der Grenze von Sprache bzw. dem Sagbaren einen Zustand, den sie produzieren, provozieren sowie aufzeigen und auf Basis dokumentarischer Praktik und Form zum Erscheinen bringen. Schlussendlich führt dies zu einer performativen Erfahrung von Stille und damit zu einer neuen Qualität der Perspektivierung ebendieser Erfahrung im Kontext dieses speziellen Konfliktes.

Der Erfahrungsraum wird somit zu einem Raum, in welchem die Gewalt der Vergangenheit sichtbar wird und in dem die Gewalttaten zeitlos erscheinen. Denn was der Film sichtbar macht, ist unter anderem, dass Gewalt und damit verbundene Exzesse – raum-zeitlich betrachtet – selten mit dem Ende von physischer Gewalt enden, sondern unter anderen Vorzeichen fortbestehen.

Innerhalb des Filmes gibt es weitere Interventionen dieser Art. *The Look of Silence* überschreitet hierbei die Grenzen konventionellen dokumentarischen Arbeitens deutlich. Außergewöhnlich ist nämlich, dass – innerhalb des Prozesses der Produktion – die Überlebenden eines Genozids die Verantwortlichen mit der gemeinsamen Vergangenheit im Rahmen medial-inszenierter Streitgespräche konfrontieren, während letztere noch die gleichen Machtpositionen in der Gesellschaft innehaben. Die Konfrontation der Perspektiven von Überlebenden und Verantwortlichen in *The Look of Silence* ist zudem eindrucksvoll, da sie filmisch – über die Inszenierung der Perspektiven und der damit verbundenen Blickstrukturen bzw. „Blickakte“³⁸ auf Basis der Sehtests – eine interessante

³⁸ Fischer-Lichte 2021: 177.

Wechselbeziehung der Modi von aktiv und passiv vorschlägt, welche ich eingangs als Gleichzeitigkeit des Ungleichen bezeichnet habe und die ich nun näher erläutere.

6. Erfahrungsräume des Medio-Performativen – Ein Fazit

Dort, wo keine lebensweltliche Handlungsmacht vorhanden ist, eröffnet das filmische (Auf-)Zeigen sowie Erscheinen-Lassen in Erfahrungsräumen des Medio-Performativen³⁹ Momente einer Verschiebung von Bedeutung hinsichtlich der Rollen von „Täter“ und „Opfer“. Die asymmetrischen Machtverhältnisse werden dabei innerhalb des medialen Rahmens nicht aufgelöst, sondern durch Praktiken und Formen „Dokumentarischer Interventionen“ in ihrer scheinbaren Stabilität hinterfragt. Der Film gewinnt sein interventionistisches Potential gerade dadurch, dass er die Widersprüche zwischen (Selbst-)Darstellungen, körperlichen Reaktionen und gesellschaftlichen Machtpositionen sichtbar macht. Über die filmische Inszenierung der Perspektiven und Blicke werden komplexe Wechselbeziehungen zwischen Aktivität und Passivität thematisiert, welche binäre Zuschreibungen unterlaufen. Während die historische Machtposition der Verantwortlichen in der medialen Gegenwart formal gebrochen scheint, offenbart sich in den Gesprächen der Wille einer Fortschreibung. Dieser manifestiert sich besonders in den Versuchen der Verantwortlichen, die Deutungshoheit über die Vergangenheit zu bewahren. Die medio-performative Dimension dieser Auseinandersetzung zeigt sich in einem dynamischen Erfahrungsraum, in dem die Grenzen zwischen aktiver Inszenierung und Intervention sowie passiver Beobachtung gleichzeitig sichtbar werden. Besonders deutlich wird dies in der Verschränkung historischer und gegenwärtiger Perspektiven. Die Sehtests fungieren dabei als metaphorischer Rahmen, in welchem Vergangenheit und Gegenwart innerhalb der Produktion aufeinandertreffen: Während Adi die physische Sehfähigkeit der Verantwortlichen prüft, konfrontiert er sie gleichzeitig mit ihrer historischen Verantwortung. Die gegenwärtige Situation der Untersuchung wird so zum reflexiven Erfahrungsraum, in welchem Dokumentation und Intervention untrennbar miteinander verwoben sind. In diesem Spannungsfeld überlagern sich persönliche und kollektive Erinnerungen. Adis individuelle Suche nach Aufklärung über den Tod seines Bruders steht stellvertretend für ein kollektives Trauma, welches in der indonesischen

³⁹ Verschiedene Sprachen weisen in diesem Bezug Ansätze auf, welche über die Dichotomie von aktiv und passiv hinausweisen, etwa durch die sprachliche Konzeption eines „mediopassivs“; Rosa 2019: 8, einer Art dritten Stimme, welche zwischen Aktivität und Passivität navigiert. „Es schneit, es begab sich, so geschah es, dass:“; Rosa 2019: 8–9. Anhand derartiger Formulierungen weist Hartmut Rosa Formen eines sprachlich verankerten „mediopassivs“ aus. Vor allem Formulierungen wie „und so geschah es, dass...“ weisen zudem auf eine performative Dimension hin, mit welcher Sprache in diesem Fall das erzeugt, was sie ausdrückt und dadurch eine sprachliche Wirklichkeit im Vollzug konstruiert. Was in diesem Falle für Sprache festzustellen ist, lässt sich – so meine These – auch für Kunst im Allgemeinen, audio-visuelle Medienkunst und im Speziellen für Bilder feststellen.

Gesellschaft fortlebt. Die Reaktionen der Verantwortlichen zeigen, wie individuelle Erinnerungen und gesellschaftliche Verdrängungen ineinandergreifen. *The Look of Silence* lässt sich in diesem Kontext nicht als distanzierte Beobachtung oder Repräsentation der Vergangenheit auffassen, sondern als eine Form der „performativen Selbstreflexivität“: Innerhalb dieser macht der Sehtest die Apparatur des Films selbst sichtbar und verdeutlicht damit das Moment der Intervention. Durch das (Auf-)Zeigen des interventionistischen Vorgangs innerhalb des Sehtests wird die Illusion durchbrochen, dass die Kamera ein neutrales Fenster zur Wirklichkeit sein kann. Stattdessen wird der technische und inszenatorische Prozess der Verhandlung dieser speziellen Vergangenheit betont. Die Anwesenheit der Kamera wird auf diese Weise vordergründig. Die Brille als Apparatur zur Sehtestung lenkt die Aufmerksamkeit innerhalb der Rezeption zudem auf den Vorgang der visuellen Vermittlung der Vergangenheit selbst. Der Sehtest als „Untersuchung“ spiegelt die interventionistische Grundhaltung wider, welche bereits im Rahmen der Produktion angelegt ist: Adi ist hier aktiver Fragensteller und passiver Beobachter zugleich, die Verantwortlichen sind gleichzeitig passive Objekte der Untersuchung sowie aktive Subjekte ihrer eigenen Geschichtsdarstellung. Auch das Produktionsteam – allen voran Joshua Oppenheimer sowie weitere anonyme indonesische Filmemacher_innen – bewegen sich in diesem komplexen Spannungsfeld. Als kreative Akteur_innen gestalten sie den Film aktiv, indem sie Aufnahmesituationen arrangieren, Perspektiven wählen und Begegnungen inszenieren und provozieren. Sie werden jedoch zugleich auch zu passiven Zeug_innen sich entfaltender Konfrontationen und damit zum Teil einer Verhandlung, welche sie selbst dokumentieren. Diese Gleichzeitigkeit des Ungleichen, bestehend aus aktiven und passiven Doppelrollen, spiegeln die medio-performative Dynamik von *The Look of Silence* wider. Die dokumentarische Beobachtung ist hier Intervention und Inszenierung, während die Intervention sowie Inszenierung unmittelbarer Teil der Beobachtung sind.

Indem der Film einen Erfahrungsraum schafft, in dem Beobachtung immer schon Intervention und Inszenierung ist und jede Intervention und Inszenierung zugleich Beobachtung erfordert, wird die Disparität bezüglich traditioneller Zuschreibungen und Positionen (Täter/Opfer, aktiv/passiv) sichtbar. Der Film zeigt, dass die klare Trennung zwischen Täter/Opfer und aktiv/passiv nicht aufrechterhalten werden kann. Deutlich wird hier eine Gleichzeitigkeit bzw. das Nebeneinander von Ungleichem. Damit wird eine alternative Ordnung erlebbar. Durch die wiederholten Interventionen sowohl im Rahmen der Wirklichkeit des Filmes als auch darüber hinaus, „werden historisch-kulturelle Möglichkeiten verkörpert und auf diese Weise sowohl der Körper als ein historisch-kulturell markierter, als auch Identität neu interpretier[bar].“⁴⁰ Eben hier eröffnen sich neue Möglichkeiten des Sehens und Gesehen-Werdens.

⁴⁰ Fischer-Lichte 2021 [2004]: 106

In *The Look of Silence* wird die Disparität der Perspektiven durch die Interventionen komplex dargestellt: Die „Täter“ werden nicht nur als Verantwortliche, sondern auch in ihrer Verletzlichkeit beziehungsweise ideologischen Verblendung gezeigt. Gleichzeitig werden die Überlebenden nicht nur als passive „Opfer“ dargestellt, sondern als aktive Akteure, welche durch ihre Blicke und Fragen bestehende Narrative destabilisieren. Der Film löst so – im Rahmen des medialen Erfahrungsraumes – die vermeintlich klaren Zuschreibungen auf und zeigt, wie beide Gruppen in einem komplexen Geflecht von Macht und Ohnmacht verstrickt sind.

Bei allen Möglichkeiten eines derartigen Aufzeichnens von Disparität und damit verbundenen Machtstrukturen bleibt der Versuch der Wahrheitsfindung im Rahmen der Streitgespräche prekär. So wie ein Sehtest nur bestimmte Aspekte der Sehkraft zu prüfen vermag, kann auch die filmische Untersuchung nur begrenzte Perspektiven und Blickwinkel auf die Vergangenheit eröffnen. Was hier deutlich wird, ist die Komplexität bezüglich der apparativen Verhandlung historischer Wirklichkeit. Indem der Sehtest die genannten Aspekte performativ provoziert und ausstellt, macht er zugleich die Grenzen des Dokumentarischen hinsichtlich der Suche nach historischer Wahrheit sichtbar. Der Film reflektiert damit kritisch seine eigene mediale Bedingtheit sowie Begrenztheit. Er sensibilisiert für seine eigenen Widersprüche, Unschärfen und blinde Flecken und plädiert für einen selbstreflexiven und transparenten Umgang mit den eigenen Bedingtheiten und Beschränkungen hinsichtlich Produktion, Rezeption und damit verbundener Verhandlung von Wirklichkeit.

Literaturverzeichnis

- Assheuer, Thomas (2015): „The Look Of Silence. Eine Brille für die Mörder“. In: *Zeit Online*, <https://www.zeit.de/kultur/film/2015-09/joshua-oppenheimer-film-the-look-of-silence/komplettansicht> (10.10.2024).
- Balke, Friedrich/Fahle, Oliver/Urban, Annette (2020): „Einleitung“. In: Dies. (Hrsg.): *Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart*. Bielefeld: transcript, S. 7–11.
- Balsom, Erika/Peleg, Hila (2016): „Introduction: The Documentarty Attitude“. In: Dies. (Hrsg.): *Documentary Across Disciplines*. Cambridge: MIT Press, S. 10–19.
- Bee, Julia (2018): *Gefüge des Zuschauens. Begehren, Macht du Differenz in Film- und Fernseh Wahrnehmung*. Bielefeld: transcript.
- von Borries, Friedrich (2012): *Glossar der Interventionen*. Berlin: Merve.
- Canpalat, Esra et al. (2020): „Operationen, Foren, Interventionen. Eine Annäherung an den Begriff Gegen \Dokumentarion“. In: Dies. (Hrsg.): *Gegen \Dokumentation. Operationen, foren, Interventionen*. Bielefeld: transcript, S. 7–25.
- Cribb, Robert (2014): „The Act Of Killing“. In: *Critical Asien Studies* 46.1, S. 147–149.
- Fischer-Lichte, Erika (2021 [2004]): *Ästhetik des Performativen*. 12. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Fischer-Lichte, Erika (2021): *Performativität. Eine kulturwissenschaftliche Einführung*. 4. Aufl., Bielefeld: transcript.
- Heller, Heinz B. (2007): „Dokumentarfilm“. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam, S. 149–154.
- Koschorke, Albrecht (2010): „Ein neues Paradigma der Kulturwissenschaften“. In: Eßlinger, Eva et al. (Hrsg.): *Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*. Berlin: Suhrkamp, S. 9–31.
- Latour, Bruno (2022): *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*. 6. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Nichols, Bill (2001): *Introduction to Documenary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Öhner, Vrääth/Stölzl, Lena (2018): „Sichtbarmachen. Problemaufriss mit Dziga Vertov“. In: Büttner, Elisabeth/Öhner, Vrääth/Stölzl, Lena (Hrsg.): *Sichtbar machen. Politiken des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk, S. 7–19.
- Pink, Sarah (2021): *Doing Visual Ethnography*. 4. Aufl., London: Sage.
- Robinson, Geoffrey B. (2018): *The Killing Season. A History of the Indonesian Massacres, 1965-66*. 1. Aufl., Princeton: Princeton University Press.
- Rosa, Hartmut (2019): *Das Unbehagen der Geschlechter*. 16. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Rosa, Harmut (2019): „Spirituelle Abhängigkeitserklärung. Die Idee des Mediopassiv als Ausgangspunkt einer radikalen Transformation“. In: Ders. et al. (Hrsg.): *Große Transformation? Zur Zukunft moderner Gesellschaften*. Wiesbaden: Springer, S. 35–55.
- Rosa, Hartmut (2021): „Zwischen aktiv und passiv: Theorien, Konzepte und Praktiken eines Mediopassiv“. (Workshop). *Universität Erfurt*. <https://www.uni-erfurt.de/universitaet/aktuelles/news/news-detail/workshop-zwischen-aktiv-und-passiv-theorien-konzepte-und-praktiken-eines-mediopassiv> (10.10.2024).
- Seel, Martin (2014): *Aktive Passivität. Über den Spielraum des Denkens, Handelns und anderer Künste*. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Seel, Martin (2022 [2003]): *Ästhetik des Erscheinens*. 7. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Seel, Martin (2018 [2007]): *Die Macht des Erscheinens. Texte zur Ästhetik*. 3. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Stölzl, Lena (2018): „Leere, Grund, Feld: Dokumentarische Bildstrategien der Kritik“. In: Büttner, Elisabeth/Öhner, Vrääh/Stölzl, Lena (Hrsg.): *Sichtbar machen. Politiken des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk, S. 33–48.

Volke, Kristina (2010): „Vorwort“. In: Dies. (Hrsg.): *Intervention Kultur. Von der Kraft kulturellen Handelns*. Wiesbaden: Springer, S. 10–13.

Medienverzeichnis

The Act of Killing. DK/NOR/IDN, Joshua Oppenheimer, 159 Min.

The Look Of Silence. DK 2014, Joshua Oppenheimer, 103 Min.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Die Re-Perspektivierung von Machtverhältnissen über Blickstrukturen, Screenshot aus *The Look of Silence*: 01:13:20.

Abb. 2: Die Re-Perspektivierung von Machtverhältnissen über Blickstrukturen, Screenshot aus *The Look of Silence*: 01:13:26.