



**Universität  
Zürich** <sup>UZH</sup>

Masterarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades

**Master of Arts in Filmwissenschaft**

der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich

im Rahmen des „universitätsübergreifenden Master-Studiengangs *Netzwerk Cinema CH*“

**Wenn der Film Körper und Gesten des Terrors aufführt**

Eine Analyse von Joshua Oppenheimers THE ACT OF KILLING

Verfasserin/Verfasser: Ana Matijašević

Matrikel-Nr.: 07-916-604

Referentin/Referent: Prof. Dr. Margrit Tröhler

Seminar für Filmwissenschaft

Abgabedatum: 24. April 2015

# Inhaltsverzeichnis

<b>Einleitung</b> .....	<b>2</b>
Fragestellung und Thesen.....	4
Vorgehen.....	6
<b>1 THE ACT OF KILLING</b> .....	<b>8</b>
1.1 Filminhalt .....	8
1.2 Entstehungshintergrund.....	10
<b>2. Dokumentarfilm</b> .....	<b>12</b>
2.1 Der <i>neue Dokumentarfilm</i> nach Williams .....	12
2.2 Eine dokumentarische Fiktion, die Geschichte schreibt .....	16
2.3 Der semio-pragmatische Ansatz von Roger Odin.....	18
2.4 Distinktion: Dokumentarfilm und Film im Film .....	22
Analyse I: Von der Fiktion zum performativen Dokumentarfilm.....	24
<b>3. Authentizität und Wiederholung</b> .....	<b>27</b>
3.1 Authentischer Dokumentarfilm oder authentische Akteure? .....	28
3.1.1 Der Film als Zeugnismedium .....	30
3.1.2 Soziale Akteure als Zeugen und reale Enunziatoren .....	33
3.2 Reinszenierung historischer Ereignisse.....	36
3.2.1 Das Reenactment: Annäherung an eine diffuse Performancepraxis .....	37
3.2.2 Subjektivierung durch Wiederholung .....	40
3.2.3 Die Bewusstseinsbilder der sozialen Akteure.....	41
ANALYSE II Faziale Zeugenschaft und erinnerte Geschichte .....	43
ANALYSE III Ein Blick auf die Bewusstseinsbilder von Massenmördern.....	50
Fazit.....	58
<b>Schlusswort</b> .....	<b>60</b>
<b>Quellenangaben</b> .....	<b>61</b>
Literatur .....	61
Abbildungsverzeichnis .....	63
Filmografie .....	64

## Einleitung

„Jeder Mensch erfindet sich eine Geschichte, die er für sein Leben hält.“ –Dieses Zitat von Max Frisch aus seinem Roman „Mein Name sei Gantenbein“ befasst sich mit Fragen nach der Identität eines Menschen und seiner sozialen Rolle. „Ich probiere Geschichten an wie Kleider“, gesteht der Ich-Erzähler. Ähnlich wie diese Figur im Roman agieren die Protagonisten im Dokumentarfilm THE ACT OF KILLING. Sie erfinden sich eine eigene Geschichte und erklären sie zur ihrigen. Auch sie schlüpfen in verschiedene Kostüme und befassen sich mit ihrem Leben – damals und heute: Als Cowboys, Gangster oder gar Dragqueens entwerfen sie ein Ich, das ihrer Vergangenheit entsprechen soll und zu definieren versucht, was sie heute sind. Dieses Spiel mit der möglichen Identität wäre nicht so beunruhigend, wenn die Protagonisten von THE ACT OF KILLING keine Mörder wären. Das sind sie jedoch. Sie sind Massenmörder.

Die Thematik des Dokumentarfilms: Eine Gruppe von indonesischen Massenmördern spielt die Morde nach, die sie in den Sechzigerjahren begingen, und reden darüber, wie sie sich dabei fühlten. THE ACT OF KILLING ist ein Film von seltener Dringlichkeit: Er öffnet die Wunde des Indonesischen Genozids, der 1965-1966 defensiven Schätzungen zufolge eine Million Menschenleben forderte. Die Kommunistische Partei (PKI) sollte damals völlig ausgelöscht werden. Diese Tragödie sitzt tief im Bewusstsein des Volkes und wurde nie aufgearbeitet. Die Täter kamen straflos davon und sind noch heute uneinsichtig, was ihre mörderischen Taten angeht. Die Opfer (Überlebende und Hinterbliebene) sind bis heute von der Verfolgung und Unterdrückung gezeichnet. Wenige Werke in der Geschichte des Films tragen eine so dringliche moralische Notwendigkeit in sich, über geschichtliche Ereignisse zu reden und sie sichtbar werden zu lassen. Dabei geht es dem Regisseur Joshua Oppenheimer nicht um die faktische Rekonstruktion der Geschichte, vielmehr beschäftigt er sich mit der kollektiven Amnesie und rückblickenden Irreführung eines Volkes.

THE ACT OF KILLING beschäftigt sich auf eine ungewöhnliche Weise mit einem historisch komplexen und schmerzlichen Thema. In traditioneller Cinéma-vérité-Manier fordert Oppenheimer seine Akteure auf, ihre vergangenen Taten

nachzustellen. Diese Taten werden nicht möglichst real inszeniert, sondern in einem fiktionalen Film, den die Täter selbst gestalten können. Dieses methodische Vorgehen bedingt, dass der Film Fakten und Fiktionen verbindet. Die Unfassbarkeit des Indonesischen Genozids drängt den Film an die Grenze eines Wirklichkeitsbezugs. Ich fasse THE ACT OF KILLING als geschichtsschreibenden Film auf, der sich per Definition – also aufgrund seines methodischen Vorgehens und seiner Themenwahl – in einem Bereich zwischen Fiktion und Realität ansiedeln lässt. Trotz seines dokumentarischen Vorhabens lassen sich fiktive Züge erkennen, die Oppenheimer bewusst nicht zu umgehen versucht. Das dokumentarische Quellenmaterial kombiniert er mit stilisierten Reenactments und ordnet sie in eine narrative Struktur, die ohne explizite Erzählinstanz auskommt.

Dieses Nachstellen in den Reenactments, die Wiederholung der Handlungsvollzüge aus der Vergangenheit, orientiert sich ästhetisch nicht an der ausserfilmischen Realität. Die retrospektiven Inszenierungen werden fiktional so bizarr verpackt, dass man auf den ersten Blick kaum eine Verbindung zur realen Welt herstellen kann. Obwohl sie keine glaubwürdige Vermittlung der Wirklichkeit anstreben, gelangen sie dennoch zu einer aussergewöhnlichen Form von Authentizität. Obwohl die Begriffe Authentizität und Wiederholung zunächst unvereinbar scheinen, gehen sie in THE ACT OF KILLING eine Symbiose ein: Sie bedingen und ergänzen sich. Diesem Paradox möchte ich mich in der vorliegenden Masterarbeit annähern.

Reenactments im Dokumentarfilm sind filmhistorisch nichts Neues. Auch wurden historische Traumata auf diese Weise schon neu perspektiviert (es sei auf Claude Lanzmanns SHOAH (1985) und Rithy Panhs S-21, LA MACHINE DE MORT KHMÈRE ROUGE (2003) verwiesen). Meines Erachtens hebt sich THE ACT OF KILLING von diesen Filmen ab, weil er den prekären Realitätsbezug nicht zu verbergen versucht, sondern im Gegenteil ihn ostentativ zur Schau stellt und thematisiert. Darüber hinaus wird auf formal-ästhetischer Ebene die Nähe zum fiktionalen Film nicht gescheut. In einem Interview behauptet Oppenheimer: „Fiction allows us to both evade truth and to approach it – or rather, it’s fiction that allows us to ‚construct‘ our world.“ Während Oppenheimer die Fiktion nutzt, um sich der Wahrheit anzunähern, bedienen sich seine Akteure der Fiktion, um der Wahrheit zu entfliehen. Die Reenactments werden

genutzt, um eine mögliche Identität zu konstruieren, die mit ihrer eigenen Auffassung von der Vergangenheit übereinstimmen soll. THE ACT OF KILLING fängt die Diskrepanz zwischen dem, was ein Mensch ist, und dem, wofür er sich selbst hält, ein. Diese Kluft wird nicht nur formal-ästhetisch im Dokumentarfilm sichtbar, sondern manifestiert sich auch in der Persönlichkeit der Protagonisten. Was in den Bildern zu sehen ist, vermag mehr über ein menschliches Wesen zu sagen, als einem vielleicht lieb sein mag.

## **Fragestellung und Thesen**

Mit dem Ziel, die vergangenen Ereignisse – über die in Fiktion umgesetzten Erinnerungen der Täter – nachvollziehbar zu rekonstruieren, sie in einen Erklärungszusammenhang zu stellen, sichtbar zu machen und für die Gegenwart zu gewinnen, gewährt Oppenheimer einen Einblick in die politische Kultur Indonesiens, die durch eine tiefgreifende Angst des Volkes sowie Korruption und Straflosigkeit der Mächtigen gezeichnet ist. Oppenheimer bekommt durch seine Arbeitsweise Zugang zu einem noch nie angegangenen Thema und bringt den blockierten indonesischen Erinnerungsdiskurs in Gang, indem er einen Dokumentarfilm vorlegt, der gleichzeitig aufschlussreich und verstörend wirkt. THE ACT OF KILLING lässt seine Zuschauer über Kultur und Politik nachdenken und macht vor allem eins: Er stellt unser Urteilsvermögen auf die Probe. Wir sehen Menschen, die monströse Taten vollbracht haben, in alltäglichen Situationen und sehen, dass diese Massenmörder Menschen sind: Der Zuschauer wird mit seiner eigenen Auffassung von Gut und Böse konfrontiert.

Für die filmwissenschaftliche Betrachtung des Films lassen sich folgende für meine Masterarbeit relevante Forschungsfragen ableiten:

- Inwieweit ermöglicht das Medium Film eine Problematisierung des Diskurses über den Indonesischen Genozid?
- Wie lassen sich Formen geschichtlichen Wissens fassen, die nur filmästhetisch vermittelt vorstellbar sind?

- Inwiefern treten die medialen Eigenheiten des Films gerade in historiographischen Verwendungsweisen besonders hervor?
- Lassen sich geschichtliche Informationen mit filmischen Subjektivierungstechniken fassen? Wenn ja, wie sind diese an die Ausdrucksform des Mediums gebunden?

Antworten auf diese Fragen möchte ich anhand der Analyse des Films THE ACT OF KILLING herausarbeiten. Regisseur Oppenheimer schreibt in einem Artikel in The Guardian: „THE ACT OF KILLING is not a documentary about a genocide 50 years ago. [...] The film is not a historical narrative.“ Ich möchte behaupten, dass es genau diese Abkehr von einer Historisierung der Ereignisse ist – ob in narrativer Form oder nicht –, die es dem Film erlaubt, sich auf eine andere Weise der Geschichte anzunähern. Die Unfassbarkeit des historischen Ereignisses lässt den Dokumentarfilm auf eine Rhetorik zurückgreifen, die dem Spielfilm entnommen scheint. THE ACT OF KILLING legt dabei seine Konstruiertheit offen und verlagert sein dokumentarisches Vorhaben auf eine weitere Ebene. Trotzdem soll in diesem Fiktionalisierungsschritt die Authentizität nicht abhandenkommen. Oppenheimer wendet sich in seinem methodischen Vorgehen der Fiktion zu, damit er Zugang zum Imaginären seiner Akteure findet. Durch die Fiktion verschafft er Freiräume, die einen ungewöhnlichen Blick auf das Innere eines Menschen gewähren.

Folgende Thesen ergeben sich für die Analyse dieser Arbeit:

- THE ACT OF KILLING verfolgt historiographische Ambitionen und kann als geschichtsschreibender Film aufgefasst werden, der geschichtliches Wissen generiert, das nur filmästhetisch vermittelt vorstellbar ist. Vermeintlich anti-dokumentarische, formal-ästhetische Strategien ausserhalb des wissenschaftlichen Regelwerks machen THE ACT OF KILLING historiographisch wertvoll.
- Der Film im Film ist ein über die Fiktion erzähltes autobiografisches Narrativ, das von den Tätern gestaltet und erzählt wird. THE ACT OF KILLING operiert

folglich mit einem Authentizitätsversprechen, das sich an die Zeugen (und gleichzeitig Täter) als Medium und Subjekte richtet.

- THE ACT OF KILLING ist eine observierende Dokumentation der Imagination. Oppenheimers Methode der Subjektivierung, in der Bewusstseinsbilder durch Reenactments nach aussen getragen werden, lässt den Zuschauer auf das Innere der Protagonisten blicken.

Die vorliegende Masterarbeit verfolgt demnach zwei Ziele: Zum einen wird die Rolle von Film als alternativer Historiographie besprochen, zum anderen sollen formal-ästhetische Strukturen im Film analysiert werden, die diesen Film zu einem geschichtsschreibenden und historiographisch wertvollen machen. Dabei stellen das methodische Vorgehen von Oppenheimer und Techniken der Subjektivierung die Schwerpunkte dar.

## **Vorgehen**

Damit die Thesen anhand von THE ACT OF KILLING detailliert untersucht werden können, ist vor der Analyse eine theoretische Fundierung vonnöten. Die Arbeit ist in zwei Teile gegliedert. Der erste Teil befasst sich mit dem Dokumentarfilm im Allgemeinen und dem Zusammenspiel von faktischen und erfundenen Elementen im Dokumentarfilm. Gerade ein Film wie THE ACT OF KILLING, der sich mit einem geschichtlichen Thema, einem scheinbar unfassbaren Geschehen befasst, muss seinen ereignishaften Charakter durch Bilder entfalten können, die erst erschaffen werden müssen. Die Sichtbarmachung von etwas Unsichtbarem, die Rekonstruktion vergangener Sachverhalte und die Bearbeitung eines geschichtlichen Ereignisses aus einer zeitlichen Distanz bringen unweigerlich Fiktionalisierungsschritte mit sich, die den dokumentarischen Charakter des Filmes infrage stellen können, aber nicht zwingend müssen. THE ACT OF KILLING versucht den prekären Realitätsbezug bewusst nicht zu vertuschen, sondern bekennt sich dazu. Mehr noch: Er thematisiert auf der formalen Ebene die Nähe zum fiktiven Film. Meine Argumentation stütze ich in erster Linie auf Linda Williams Aufsatz „Spiegel ohne Gedächtnisse. Wahrheit, Geschichte und der neue Dokumentarfilm“ (1993) und Hayden Whites Text „Der

historische Text als literarisches Kunstwerk“ (1991). Um den Aspekt der filmischen Historiographie zu vertiefen dient mir Simon Rothöhlers Monografie „Amateur der Weltgeschichte – Historiographische Praktiken im Kino der Gegenwart“ (2011), die auch für die zwei anderen Thesen zum Einsatz kommt. Nicht nur die Vorgehensweise steht in diesem Kapitel im Fokus, auch die filmische Darstellung wird untersucht. Dabei verankere ich meine Untersuchung im konzeptuellen Fundament der Semio-Pragmatik und arbeite mit Roger Odins Essay „Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre“ (1998 [1993]) und Margrit Tröhlers Aufsatz „Filmische Authentizität – Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation“ (2004). An dieser Stelle beginne ich mit der ersten kurzen Analyse, die sich der Eröffnungssequenz von THE ACT OF KILLING widmet.

Im zweiten Teil der Arbeit geht es um zwei auf den ersten Blick unvereinbare Begriffe: Authentizität und Wiederholung. Wie bereits angedeutet greifen diese zwei Termini in THE ACT OF KILLING ineinander und bedingen sich sogar. Ich werde deshalb zunächst den Authentizitätsbegriff für diesen Dokumentarfilm diskutieren und auf den Film als Zeugnismedium eingehen. Darauf folgt eine Annäherung an das Reenactment als diffuse Performancepraxis. Als theoretische Grundlage dient mir zunächst die Monografie „Theater als Zeitmaschine – Zur performativen Praxis des Reenactments“ (2012) von Jens Roselt und Ulf Otto, danach werde ich mit Bill Nichols’ „Documentary Reenactmen and the Fantasmatic Subject“ (2008) näher auf das filmische Reenactment eingehen.

In einem letzten Schritt werde ich die Reenactments vor dem Hintergrund der Subjektivierung im Film und der Fokalisierung von Metz (1991) diskutieren, bevor diese Überlegungen auf THE ACT OF KILLING übertragen werden. Dabei arbeite ich mit dem 1997 ins Deutsche übersetzte Werk „Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films“ von Metz.



# 1 THE ACT OF KILLING

Im August 2012 feierte THE ACT OF KILLING seine Weltpremiere am Telluride Filmfestival in Colorado. Drei Monate später wurde er in Indonesien aufgeführt und löste nicht unerwartet eine Kontroverse aus<sup>1</sup>. Da der Film ein komplexes und politisch aufgeladenes Thema behandelt, wird zunächst der Inhalt und Entstehungshintergrund von THE ACT OF KILLING erläutert.

Regisseur des Films ist der in Amerika geborene Joshua Oppenheimer (\*1974). THE ACT OF KILLING ist sein Langfilm-Debüt und wurde 2013 vom Guardian als der beste Film des Jahres gekürt<sup>2</sup>. Neben der US-amerikanischen Kinoversion, die rund zwei Stunden dauert, existiert noch eine Director's cut-Version von rund 160 Minuten. Es sei darauf hingewiesen, dass sich die vorliegende Masterarbeit mit der Director's cut-Version befasst.

## 1.1 Filminhalt

Eine Gruppe von Massenmördern, die unter staatlicher Anordnung Tausende von Menschen in den Sechzigerjahren töteten, erfinden eine Mise-en-scène, in der sie sich darstellen, wie sie sich heute sehen und spielen ihre vergangenen Taten nach. In ihrem eigens gedrehten Spielfilm stellen sie sich im Grunde als Helden dar, die sie ihrer Meinung nach heute noch sind. Mit „sie“ sind drei Hauptakteure gemeint: Anwar Congo, der auf dem Fokus des Films liegt, und seine zwei damaligen Weggefährten Adi Zulkadry und Herman Koto. Sie gehörten einer jener Todesschwadronen an, die in Indonesien nach dem Militärputsch von 1965 im Kampf gegen die „Kommunisten“ mordend durchs Land zogen. Sie sind Massenmörder.

Sieben Jahre lang hat Oppenheimer sich immer wieder mit seinen Protagonisten getroffen, sie gefilmt und ihnen das gedrehte Material vorgeführt. Er war es, der ihnen vorschlug, einen Film über sich und die Ereignisse von damals zu drehen. Dankend nahmen sie dieses Angebot an und begannen zu erzählen. Einen „schönen Familienfilm“ soll sich Protagonist Congo gewünscht haben, als Oppenheimer die

---

<sup>1</sup> Journalisten Kanupriya Kapoor und Jonathan Thatcher für Reuters UK [letzter Zugriff 12.03.15]: <http://uk.reuters.com/article/2014/02/27/indonesia-massacre-idUKL3N0LV2WM20140227>.

<sup>2</sup> The Guardian [letzter Zugriff 12.03.15]: <http://www.theguardian.com/film/2014/mar/06/the-act-of-killing-prize-guardian-film-awards>.

Idee auf den Tisch legte<sup>3</sup>. Davon zeugen die Szenen, in denen sich Congo, umgeben von tanzenden Frauen, als Held inszeniert – offensichtlich in einer, oder besser, in seiner Fantasiewelt.

Neben den Reenactment-Szenen und den damit verbundenen Aufnahmen im Stile eines Making-of sehen wir Beobachtungen der indonesischen Gegenwart, der die Setzung einer politischen und gesellschaftlichen Zäsur zur Ära des Massakers bis heute nicht wirklich gelungen scheint. Der unqualifizierte und etwas begriffsstutzige Herman Koto kann hier für ein Regionalparlament kandidieren, und Bestechungsgeschenke gehören zur Normalität im Wahlkampf. Auch sieht man, wie die chinesische Gemeinde mit Schutzgelderpressungen schikaniert wird und Frauen den exzessiven männlichen Chauvinismus der zurückgebliebenen Nationalisten ertragen müssen. Ebenfalls werden Aufnahmen absurder politischer Veranstaltungen gezeigt, in denen begrüsst wird, dass Gangster ausserhalb des politischen Regelwerks agieren. Ein Politiker der Pancasila Jugend, einer paramilitärischen Organisation, die massgeblich am Genozid beteiligt war, spricht in seiner grell orangen Uniform zum Publikum: „We need gangster who are willing to take risks in business. Use your muscles! Muscles aren't for beating people up although beating people up is sometimes needed!“ – Auf diese Aussage folgt Gelächter und Applaus im Zuschauerraum (THE ACT OF KILLING 00:35:45). Wir begleiten Oppenheimers Akteure auch in privaten, alltäglichen Situationen; beim Bowlen oder Zahnarzt, mit Enkeln spielend oder singend und betrunken in einer Spelunke.

THE ACT OF KILLING ist keine historisch korrekte Aufarbeitung der damaligen Verbrechen. Vielmehr ist der Film eine Auseinandersetzung mit der Phänomenologie der Täterschaft, die psychologische und historische Rekonstruktion eines grausamen Ereignisses und die Offenlegung von Erinnerungsprozessen in Bezug auf dieses Ereignis. Oppenheimer verzichtet auf ein autoritäres Voice-over und genaue Fakten zum Genozid. Allein die Schrifteinblendung zu Beginn des Films und die kurze Bildunterschrift zur Einführung der Akteure geben Informationen zum Gezeigten.

---

<sup>3</sup> Anmerkungen des Regisseurs [letzter Zugriff 10.04.15]:  
<https://theactofkillingde.wordpress.com/joshua-oppenheimer-uber-the-act-of-killing/>

Obwohl die Inszenierung vergangener Taten im Dokumentarfilm filmhistorisch nichts Neues ist, stellen sie in *THE ACT OF KILLING* eine Besonderheit dar. Während Bill Nichols behauptet: „Usually, documentaries embed reenactments as acknowledged reconstructions (fictional representations) of historical but originally unfilmed events within a larger context of nonfiction representation“ (2013: 25), geht Oppenheimer einen Schritt weiter und überlässt seinen Akteuren die Rekonstruktion ihrer eigenen Geschichte. Mit diesen Reenactments gehen auch die Aufnahmen im Stile des Making-of einher. Die Dreharbeiten und die damit verbundenen Interviews und Besprechungen sowie die Situationen, in denen Oppenheimer seinen Akteuren das gedrehte Material vorführt, werden hier untersucht.

## 1.2 Entstehungshintergrund

Regisseur Joshua Oppenheimer nimmt sich in *THE ACT OF KILLING* des Indonesischen Genozids an, der sich gegen die kommunistische Partei (PKI) und deren Anhänger richtete. Dazu zählte die Regierung auch Sympathisanten der Partei, Intellektuelle und ethnische Chinesen. Infolge eines gescheiterten Putschversuchs wurde unter dem damaligen General Haji Mohamed Suharto im Oktober 1965 eine Serie von Massakern verübt. Millionen von Menschen wurden bis Ende 1966 von Paramilitärs und Gangster-Banden ermordet. In einem geheimen Bericht von 1968 hat die CIA, die die Ermordungen unterstützte, den Genozid als „one of the worst mass murders of the 20th century“<sup>4</sup> beschrieben. Dieser Genozid ist nie aufgearbeitet worden. Erst *THE ACT OF KILLING* gelang es, den Dialog zu eröffnen und die Gräueltaten ins internationale Bewusstsein zu rufen. Der Film gewann an der Berlinale 2013 den Preis in der Kategorie Bester Dokumentarfilm und neben 52 weiteren Preisen wurde er 2014 für einen Oscar nominiert.<sup>5</sup>

In Indonesien konnten bis heute die bisherigen Regime und die Täter, die unbescholten neben den Angehörigen ihrer Opfer leben, den Dialog unterdrücken. Jedoch lässt der am 9. Juli 2014 gewählte neue Präsident Joko Widodo Hoffnung

---

<sup>4</sup> Jonah Weiner für *The New Yorker*. The Weird Genius of „The Act of Killing“ [letzter Zugriff 19.03.15]: <http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-weird-genius-of-the-act-of-killing>.

<sup>5</sup> Gewinner dieses Jahres in der Kategorie „Bester Dokumentarfilm“ war ‚Twenty Feet from Stardom (2013) von Morgan Neville. [Letzter Zugriff 14.03.15]: <http://www.imdb.com/title/tt2375605/awards>.

aufkommen. Er gehört der Demokratischen Partei des Kampfes Indonesiens (PDI-P) an und konnte sich gegen seinen Gegner Prabowo Subianto durchsetzen. Dieser war ein Militärmachthaber und verantwortlich für diverse Menschenrechtsverletzungen während der Suharto-Diktatur. Widodo, der keinen langen Marsch durch Parteien oder Militär hinter sich hat, wurde von beachtlichen 90 Prozent des Stimmvolks gewählt.<sup>6</sup> Es ist dasselbe Volk, das den Genozid und die Straflosigkeit der Suharto-Diktatur und der Täter akzeptieren musste. Dies führte zu einer besorgniserregenden politischen Kultur in Indonesien. Die Verherrlichung der Täter und die Ignoranz gegenüber den Opfern werden heute noch aufrechterhalten. So zeigt das indonesische Staatsfernsehen jährlich den 1984 produzierten und vom Staat finanzierten, viereinhalbstündigen Propagandafilm PENGKHIANATAN G 30 S/PKI, ein Slasher-Film, der Kommunisten als gewalttätige Verbrecher präsentiert und sie somit weiterhin als „die Bösen“ im Bewusstsein des Volkes zu festigen versucht. Dieser Film gehört ebenfalls zum Standardprogramm der Grundschulen; Kinder müssen sich den gewaltvollen Film einmal jährlich angucken (vgl. *Vice*-Interview mit Oppenheimer<sup>7</sup>).

In diesem Kontext, in dem ein subventionierter Slasher-Film die Verlierer des Genozids unterdrückt und die Täter rechtfertigen soll, entstand Oppenheimers Film. Was zunächst ein Film über die Opfer hätte werden sollen, wurde schliesslich ein Porträt über die Täter, da das Militär, aber auch die Angst der Menschen die Dreharbeiten mit den Betroffenen erschwerte. Der Film über die Täter wurde hingegen unterstützt und sogar gutgeheissen. Oppenheimer stiess während seiner Recherche auf stolze und einflussreiche Täter und liess sie in *THE ACT OF KILLING* ihre Verbrechen nachspielen – in einem eigens gedrehten Spielfilm, dessen Herstellung wir im Film teilweise mitverfolgen.

Zwei Jahre nach *THE ACT OF KILLING* veröffentlichte Oppenheimer *THE LOOK OF SILENCE* (2014). Ein Film, der sich mit den Überlebenden und Opfern auseinandersetzt und in gewisser Weise eine Fortsetzung seiner Arbeit im Bezug auf

---

<sup>6</sup> Manfred Rist für die NZZ. Joko Widodo stützt sich auf das Volk [letzter Zugriff 26.03.15]: <http://www.nzz.ch/international/asien-und-pazifik/joko-widodo-stuetzt-sich-auf-das-volk-1.18407726>.

<sup>7</sup> The VICE Podcast 034 [letzter Zugriff 24.03.15]: [https://www.youtube.com/watch?v=9IbGiP\\_9Jd8](https://www.youtube.com/watch?v=9IbGiP_9Jd8) (00:14:45).

den Indonesischen Genozid darstellt. Wie der Filmtitel verrät, sind es Momente des Schweigens, die der Film festhält. Momente, die noch schwerer wiegen als die grausamen Beschreibungen dessen, was die Täter ihren Opfern angetan haben. Der Film sahnte 16 Preise ab, unter anderem in Venedig und Berlin<sup>8</sup>.

## 2. Dokumentarfilm

Einzugrenzen, was im Allgemeinen unter dem Begriff Dokumentarfilm verstanden wird, ist ein schwieriges Unterfangen. Die heute vorhandenen Definitionen sind beinahe ebenso zahlreich wie die dokumentarischen Praktiken und Ansätze, mit denen gearbeitet wird. Den Dokumentarfilm in seiner formalen Ausprägung, seinem Bezugsverhältnis zur realen Wirklichkeit und auch seinem diskursives Verhältnis gegenüber dem Zuschauer zu definieren, scheint bis heute noch nicht gelungen zu sein. Als sich Errol Morris in einem *Vice*-Interview zu *THE ACT OF KILLING* äussert, beginnt sein Definitionsversuch zunächst mit einer Aussage darüber, was der Dokumentarfilm nicht ist: „[...] whatever documentary is, it's not adult education. Presumably it's an art form where we are trying to communicate something about the real world [...]“<sup>9</sup>. Trotz dem pauschalisierenden Eindruck dieser Aussage, die keine wirkliche Klärung der Gattung zulässt, weist Morris' Definitionsversuch zwei wesentliche Aspekte auf, über deren grundsätzliche Annahmen weitgehende Einigkeit herrscht. Einerseits beschäftigt sich der Dokumentarfilm mit der Realität (real world), die ausserhalb des Filmes existiert, andererseits ist es ein kreativer Akt der Darstellung (art form). Der Dokumentarfilm zeigt also einen durch filmästhetische Mittel präsentierten und somit konstruierten Ausschnitt der Realität und steht in einem bestimmten Verhältnis zur (nicht-filmischen) Realität.

### 2.1 Der *neue Dokumentarfilm* nach Williams

Die These, dass *THE ACT OF KILLING* historiographische Ambitionen verfolgt beziehungsweise ein geschichtsschreibender Film ist, lässt sich grundlegend damit belegen, dass er sich mit einem vergangenen Ereignis auseinandersetzt und es

---

<sup>8</sup> „The Look of Silence“ auf IMDB, Awards [letzter Zugriff 12.02.15]: [http://www.imdb.com/title/tt3521134/awards?ref\\_=tt\\_awd](http://www.imdb.com/title/tt3521134/awards?ref_=tt_awd).

<sup>9</sup> Werner Herzog and Errol Morris talk about „The Act of Killing“ [letzter Zugriff 12.02.15]: <https://www.youtube.com/watch?v=LLQxVy7R9qo>.

filmisch in die Gegenwart holt. Der Film zeigt aber nicht einfach ein historisches Ereignis, sondern leistet selber geschichtsschreibende Arbeit. Mit dieser Methode setzt sich der Film von denjenigen ab, die einem Ereignis beiwohnen und es unmittelbar dokumentieren können. Die Frage nach der Position eines solchen Films im Spannungsfeld der Fiktion und Nichtfiktion stellt deshalb eine Schwierigkeit dar.

Filme, die im Stile des Cinéma vérité oder Direct Cinema<sup>10</sup> gedreht wurden, also vor Ort ein Ereignis aufnehmen konnten, wurden berechtigterweise kontrovers auf ihren dokumentarischen Charakter hin diskutiert. Denn auch diese Filme, die eine nicht-inszenierte vorfilmische Realität<sup>11</sup> einfangen, kadrieren (rahmen) diese Realität, nehmen eine spezifische Perspektive ein, beeinflussen das Geschehen womöglich auch mit der Kamerapräsenz, und nicht zuletzt wird die Abfolge durch eine Montage geformt. Das tatsächliche Ereignis wird somit in eine filmische Realität übertragen und von dieser letztlich präsentiert. Damit sei festgehalten, dass jede noch so unmittelbare Verfilmung eine gewisse Fiktionalisierung bewirkt.

In *THE ACT OF KILLING* wird etwas zum Thema gemacht, das gar nicht direkt aufgezeichnet werden kann. Die Frage nach dem Realitätsbezug stellt sich damit umso mehr, denn der Film muss sein dokumentarisches Vorhaben auf einer anderen Ebene umsetzen. Nicht nur die zeitliche Distanz des Ereignisses bringt bereits eine Fiktionalisierung mit sich, auch die Vorgehensweise, vergangene Taten über die Fiktion nachstellen zu lassen, bringt eine weitere Ebene der Fiktionalisierung mit sich.

In ihrem Aufsatz „Spiegel ohne Gedächtnisse“ (2003 [1993]) befasst sich Linda Williams mit einer „neuen Form von Dokumentarfilmen“, die es sich gar nicht zum Ziel machen, ein „Spiegel mit Gedächtnis“ zu sein, „im Sinne des Cinéma vérité als Aufzeichnung von Ereignissen, so wie sie stattgefunden haben“ (2003: 28). Was diese neuen Dokumentarfilme gemeinsam haben, ist die Rekonstruktion vergangener Sachverhalte. Mit dieser Nachbildung versuchen sie aber nicht, ein möglichst

---

<sup>10</sup> Das amerikanische Direct Cinema und das französische Cinéma vérité unterscheiden sich durch unterschiedliche Authentifizierungsstrategien und deren filmische Methoden. Das Direct Cinema versucht, „Authentizität“ durch eine beobachtende, distanzierte Herangehensweise zu erlangen, während das Cinéma vérité die „Wirklichkeit“ durch eine Involvierung des Filmemachers erzeugen will.

<sup>11</sup> Hohenberger hat in ihrer Arbeit „Die Wirklichkeit des Films: Dokumentarfilm – ethnografischer Film – Jean Rouch“ (1988) fünf verschiedene Realitätsbezüge des Dokumentarfilms ausgemacht: Nichtfilmische Realität, Vorfilmische Realität, Realität Film, Filmische Realität, Nachfilmische Realität. Die vorfilmische Realität ist „die Realität, die im Moment der Filmaufnahme vor der Kamera ist [...]. Aus ihrem Verhältnis geht hervor, welchen Realitätsausschnitt ein Filmer gewählt hat“ (Hohenberger 1988: 33).

kohärentes Bild der einstigen Wirklichkeit wiederzugeben: „Die in diesen Filmen untersuchten, vergangenen Ereignisse werden nicht als vollständig, totalisierbar oder zur Gänze verstehbar präsentiert. Sie sind Fragmente, Bruchstücke der Vergangenheit, vom Gedächtnis hervorgerufen, keine einheitlich darstellbaren Wahrheiten [...]“ (Williams 2003: 35). Gemäss Williams gestehen diese neuen Dokumentarfilme eine oftmals verschwiegene, aber schlussendlich unvermeidbare Charakteristik des Dokumentarfilms offen ein: Dokumentarfilme können die Realität nicht repräsentieren, sie können sich lediglich der Realität annähern<sup>12</sup>. Mit dieser Erkenntnis distanziert sich der neue Dokumentarfilm von den Bestrebungen des Dokumentarfilms, die Realität möglichst wahrheitsgetreu einzufangen. Williams interessiert demnach das „Paradox der aufdringlichen Manipulation dokumentarischer Wahrheit in Kombination mit einer ernsthaften Suche nach einer letzten Wahrheit“ (Williams 2003: 28). Dieses Abgrenzen der neuen Dokumentarfilme nennt Williams „Anti-vérité-Dokumentarfilm“ und bezieht sich damit auf die Dokumentarfilm-Strömung der Sechzigerjahre<sup>13</sup> (2003: 34). Unter diesem vérité-Stil versteht Williams das beobachtende Aufzeichnen der vorfilmischen Realität, wie es das amerikanische Direct Cinema verfolgte. Diese Bewegung wurde durch eine Reihe von technischen Weiterentwicklungen ermöglicht und macht aus dem Filmemacher keinen „Regisseur, der Anweisungen gibt, sondern einen Beobachter – im Idealfall sein eigener Kameramann –, der Ereignisse, die sich auch ohne ihn abgespielt hätten, aufzeichnet“ (Roth 1982: 11). Damit verfolgten die Vertreter des Direct Cinema das Ziel, die vorfilmische Realität einzufangen, ohne sie zu manipulieren, um so ein „Stück Realität“ festhalten zu können. Anders gestaltet sich die Position des Filmemachers beim (französischen) Cinéma vérité: Hier ist der Filmemacher nicht zurückhaltend; er interveniert, manipuliert und steuert. Gemäss Roth provoziert das Cinéma vérité die Personen vor der Kamera zu Aussagen und Aktionen und bedient sich auch inszenatorischen Möglichkeiten (vgl. Roth 1982:

---

<sup>12</sup> Bill Nichols stellt dies auch beim Film *THE THIN BLUE LINE* (1988) fest, der anhand verschiedener Quellen einen Mord zu rekonstruieren versucht und mit Reenactments arbeitet: „Though realist in many respects, the film blocks the ‚natural‘ largely unquestioned assumption of a direct correspondence between realism and the truthfulness of claims about the real world“ (1991: 58).

<sup>13</sup> In ihrer Übersetzung von Linda Williams *Essay* macht Eva Hohenberger darauf aufmerksam, dass die Autorin „den Terminus *cinéma vérité*, oder auch nur das Kürzel *vérité*, für die Tradition des amerikanischen *cinema direct* [benutzt - A.M.]“ (Williams 2003: 25, Anmerkung in Fussnote 1).

16f.). Demnach wird in der französischen Tradition des Cinéma vérité in die vorfilmische Realität eingegriffen, um „reale“ Äusserungen zu erzeugen oder gar zu evozieren.

Für die Analyse von THE ACT OF KILLING ist die Abgrenzung des Begriffs vérité von direct wichtig, da die neuen Anti-vérité-Dokumentarfilme gemäss Williams gar nicht erst versuchen eine möglichst unbeeinflusste Wirklichkeit darzustellen. Sie spricht den neuen Dokumentarfilmen auch gar keine Möglichkeit zu, die Realität direkt einfangen oder wiedergeben zu können, da sie sich mit einer Realität beschäftigen, die entweder nicht mehr existiert (einen historischen Anlass, der in der Vergangenheit liegt) oder die zu abstrakt ist, um überhaupt aufgezeichnet zu werden („Trauma einer unerreichbaren Vergangenheit“) (Williams 2003: 28). Das historische Ereignis dieser Filme ist gemäss Williams „per definitionem der dokumentarischen Form des Cinéma vérité unzugänglich, das einen Vorgang im Prozess seiner Entstehung erfassen will“ (2003: 34). Auch Volker Wortmann macht auf diese Unzulänglichkeit, die Dokumentarfilme oftmals auszeichnet, aufmerksam: „Informationstheoretisch gesprochen, haben Ereignisse nur dann einen Nachrichtenwert, wenn ihr Sich-Ereignen eher unwahrscheinlich ist. Und da sich das Unwahrscheinliche bekanntlich nicht antizipieren lässt, ist es auch für eine Dokumentarfilmproduktion nicht kalkulierbar“ (Wortmann 2012: 142).

Der Indonesische Genozid ist ein historisches Ereignis, das in der Geschichtsschreibung wenig Beachtung findet.<sup>14</sup> So muss Oppenheimer ähnlich einem Historiker vorgehen und einen vergangenen Anlass aufarbeiten. Daraus resultiert in Anlehnung an Williams, dass der neue Dokumentarfilm (gegenüber dem Direct Cinema) die Wahrheit nicht im Dargestellten sucht, sondern im Darstellen selbst. THE ACT OF KILLING greift dabei zurück auf die filmische Technik des Reenactments. Das Ziel dieser Vorgehensweise ist simpel und in diesem Fall auch erforderlich: „Das Dilemma (und damit zugleich die Unvermeidlichkeit filmischer Reenactments) besteht eben darin, dass Ereignisse [...] nur dann einen dokumentarischen Wert haben, wenn ihre Dokumentation eher unwahrscheinlich ist, sie zum anderen aber ihren ereignishaften Charakter nur dann entfalten können,

---

<sup>14</sup> Vgl. Filmkritik von Nina Belz für die NZZ [letzter Zugriff 24.01.15]: <http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/fernsehen/die-selbstgefaelligkeit-der-moerder-1.18264086>.



wenn es Bilder von ihnen gibt, sie sich also massenmedial kommunizieren lassen.“ (Wortmann 2012: 143).

Im Abschnitt 3.2.1 soll näher auf das Thema Reenactment eingegangen werden, welches Oppenheimer nicht dazu nutzt, die Vergangenheit darzustellen, sondern sie mit Bildern der Gegenwart zu reaktivieren. In diesen filmischen Bildern entfaltet sich der ereignishaft Charakter von THE ACT OF KILLING, der später analysiert werden soll. Zunächst soll aber auf die Kombination und das Zusammenspiel von fiktionalen und nicht fiktionalen Elementen im Dokumentarfilm eingegangen werden. Auf diese theoretische Grundlage folgt die erste Analyse. Untersucht wird die Eröffnungssequenz, die den subjektiven Standpunkt und die Konstruiertheit des Films offenlegt.

## **2.2 Eine dokumentarische Fiktion, die Geschichte schreibt**

Aufbauend auf den Ausführungen von Williams möchte ich mich der ersten These widmen. Dass THE ACT OF KILLING historiografische Ambitionen verfolgt, lässt sich damit begründen, dass er ein nicht sichtbares Trauma mit filmischen Bildern materialisiert, die sich massenmedial kommunizieren lassen. Dabei werden trotz seines dokumentarischen Vorhabens fiktive Elemente verwendet, die in einem vermeintlich nicht fiktionalen Film eingebettet sind. Sein Gegenstand ist ein realer, doch bringt die Aufarbeitung aus einer zeitlichen Distanz und mit Elementen der imaginativen Erzählung (Film im Film) eine Fiktionalisierung des Gegenstandes mit sich. THE ACT OF KILLING ist ein Film, der ostentativ die Grenze zwischen Fiktion und Nichtfiktion verwischt und damit als „dokumentarische Fiktion“ bezeichnet werden kann (Tröhler 2004: 151).

Auch die Geschichtsschreibung lässt sich zwischen diesen zwei Gattungen anordnen. Die von Williams bezeichneten „neuen Dokumentarfilme“ weisen gewissermassen eine ähnliche Arbeitsweise auf wie die des Historikers. Einerseits operieren Historiker mit Elementen der Realität (intersubjektiv nachweisbare Daten, Zeugen, Quellen), andererseits werden diese in einen bestimmten Kontext gesetzt. Die Informationen werden angeordnet und können in unterschiedliche Bezüge gesetzt werden. Dabei sehen sich auch Historiker gezwungen, Informationslücken zu schliessen. Die Rekonstruktion vergangener Ereignisse ist demnach immer auch eine

„neue“ Konstruktion der Vergangenheit, die zwar Aussagen über die Realität macht, jedoch eine Fiktionalisierung durchlaufen hat. Hayden White stellt in seinem Text „Der historische Text als literarisches Kunstwerk“ (1993 [1986]) die Frage: „Welche Geltung können historische Darstellungen als Beitrag zu einem gesicherten Wissen von Realität überhaupt [...] für sich beanspruchen?“ (White 1993: 101). Die Geschichtsschreibung bezeichnet er als „sprachliche Fiktion, die ebenso erfunden wie vorgefunden ist“ und diskutiert sie im Spannungsfeld zwischen Wissenschaftlichkeit (Anspruch auf Universalität) und Literatur (Fokus auf das Mögliche, nicht Faktische) (ebd.). Da zu einem geschichtlichen Ereignis immer wieder neue Informationen und Quellen auftauchen können, behauptet White, dass historischen Darstellungen ein „vorläufiger und kontingenter Charakter“ immanent ist. Diese provisorische Eigenschaft erklärt sich aus dem Umstand, „dass wir uns Ereignisfolgen auf mehrfache Weisen erklären [können]“ (White 1993: 106). Historische Rekonstruktionen sind immer fragmentarisch und lückenhaft, darum sieht sich der Historiker gemäss White gezwungen, sich seiner „konstruktiven Einbildungskraft“ zu bedienen, damit er mit den gegebenen Quellen die Frage, „was der Fall gewesen sein muss“, klären kann (ebd.). Die Konnexion der Geschichtsschreibung zur Literatur erkennt White im unabdingbaren Aufbau einer Plotstruktur, die aus Ereignissen eine Geschichte macht. Damit einher geht die Narrativierung und Wertung des geschichtlichen Ereignisses:

„Die Ereignisse werden zu einer Geschichte gemacht durch das Weglassen oder die Unterordnung bestimmter Ereignisse und die Hervorhebung anderer, durch Beschreibung, motivische Wiederholung, Wechsel in Ton und Perspektive. [...] Wie eine bestimmte historische Situation anzuordnen ist, hängt von der Geschicklichkeit des Historikers ab, mit der er eine bestimmte Plotstruktur und eine bestimmte Menge von historischen Ereignissen, der er eine bestimmte Bedeutung verleihen will, einander anpasst. Das ist im Wesentlichen ein literarisches, d.h. fiktionsbildendes Verfahren.“ (White 1993: 104ff.)

Der Historiker entscheidet sich gemäss White demnach für eine Struktur und arrangiert seine Quellen individuell. Vor dem Hintergrund von Whites Ausführungen lässt sich Geschichtsschreibung durchaus mit der Produktion von Dokumentarfilmen vergleichen: Sie beschäftigen sich mit der Realität, die ausserhalb des Filmes existiert und ordnen ihre historischen Quellen zu einer Plotstruktur an, was einem kreativen Akt gleichkommt und über die Narration ausgeführt wird. Aus der Synthese von

faktischen und erfundenen Elementen entsteht im literarischen sowie filmischen Text ein Oszillieren zwischen Realität und Fiktion. Der geschichtsschreibende Text (ob in Film oder Literatur) lässt folglich eine Impression von Wirklichkeit entstehen, der innerhalb einer Beweisführung stimmen *könnte*. Der Text ist und bleibt jedoch ein zeitweiliges Konstrukt. Auch Hohenberger macht in ihrem Essay „Verfestigung und Verflüssigung von Geschichte“ (2003) auf die „notwendige Konstruktion ‚des Sinns‘ und der Fakten“ aufmerksam:

„Die mediale Geschichtskonstruktion [hat] gezeigt, dass auch die schriftbasierte Geschichtsschreibung ihre ‚Fakten‘ nicht einfach findet, sondern generiert und mit ihrer Verknüpfung den ‚Sinn‘ von Geschichte erst produziert. [...] Geschichte kann nicht als das gelten, was ‚einmal war‘, sondern als Ergebnis rekonstruierender und konstruierender Praktiken der jeweiligen Gegenwart erst entsteht [...].“ (Hohenberger 2003: 98f.)

Hohenbergers Ausführungen machen auf den heiklen Realitätsbezug der Geschichtsschreibung aufmerksam, was den geschichtsschreibenden Film in eine komplexe Position zwischen den Gattungen Fiktion und Nichtfiktion stellt. Ich behaupte, dass THE ACT OF KILLING die Grenzen zwischen diesen zwei Gattungen verwischt und möchte mich in einem nächsten Schritt mit den vermeintlich anti-dokumentarischen, formal-ästhetischen Strategien befassen, mit denen er arbeitet.

Ebenfalls interessiert mich die Wirkung dieser Strategie. Roger Odin beschreibt in seinem Essay psychologische, gesellschaftliche und mediale Grundlagen, die bei der Wahrnehmung von Dokumentarfilmen eine Rolle spielen. Der gedankliche Zugang des Zuschauers zu Film und Thema basiert auf komplexen gesellschaftlichen, psychologischen und medialen Zusammenhängen, die es nun zu diskutieren gilt. Ich verankere meine Untersuchungen darum im konzeptuellen Fundament der Semio-Pragmatik.

### **2.3 Der semio-pragmatische Ansatz von Roger Odin**

Der ursprünglich aus der Linguistik stammende semio-pragmatische Ansatz wurde von Roger Odin im Essay „Dokumentarischer Film und Dokumentarische Lektüre“ (1998 [1984]) für den Film weiterentwickelt. Das Konzept schliesst historisch gesehen

an die klassische Filmsemiotik an und beinhaltet Verständnisweisen von filmischer Bedeutungskonstruktion und Bedeutungswahrnehmung. Einen Film aus semio-pragmatischer Perspektive zu analysieren heisst, „zu erklären, wie dieser Film in einem gegebenen sozialen Raum funktioniert (oder aber nicht funktioniert)“ (Odin 1995: 85). Odin untersucht die reziproke Beziehung zwischen Film, Zuschauer und Institution, in welcher der Zuschauer den Film sieht.

In Anlehnung an die theoretischen Texte von Metz zur Semiologie des Films (vgl. Metz 1972) versucht Odin die pragmatischen Rahmenbedingungen zu charakterisieren, die Einfluss auf die Positionierung des Zuschauers (Odin nennt ihn Leser) gegenüber dem filmischen Text haben. Bei der Übertragung eines Textes von einem Sender zu einem Empfänger handelt es sich gemäss Odin immer um einen „doppelten Prozess“, der sich sowohl im Raum der „Herstellung“ (Textproduktion) als auch im Raum der „Lektüre“ (Rezeption) abspielt (2002: 42). Der semio-pragmatische Ansatz versucht nun basierend auf diesem zweifachen Prozess einen theoretischen Rahmen bereitzustellen, der sowohl die Frage nach der Art, wie sich der Text in der Herstellung und in der Lektüre konstruieren lässt, als auch die Frage nach der Wirkung dieser Konstruktion ermöglicht. Zu diesem Zweck geht Odin von einer begrenzten Anzahl von Lektüremodi aus. Die Semio-Pragmatik konzentriert sich in der Folge darauf, die grundlegenden Lektüremodi zu beschreiben, die eine pragmatische Reziprozität zwischen Text und Leser definieren (vgl. Odin 1998: 260f.).

Grundsätzlich unterscheidet Odin zwischen einem „fiktionalisierenden“ und einem „dokumentarisierenden Lektüremodus“. Diese zwei Modi unterscheiden sich in Bezug auf das Bild, das sich der Zuschauer von der Erzählinstanz, dem Enunziator, macht (vgl. 1998: 259f.). Nach Odin ist nun der Unterschied zwischen fiktionalem und nicht fiktionalem Film an der Lesart festzumachen: Einer dokumentarisierenden wird eine fiktionalisierende Lesart gegenübergestellt. Dabei kann der Zuschauer selbst entscheiden, in welchem Modus er den Film liest.

Die dokumentarisierende Lektüre zeichnet sich dadurch aus, dass der Zuschauer einen „als real präsupponierten Enunziator“ konstruiert, während der Zuschauer im Falle der fiktionalisierenden Lektüre das Konstruieren eines „Ursprungs-Ichs“ negiert (ebd. 1998: 260). In der dokumentarisierenden Lektüre nimmt der Zuschauer an,

dass die Aussageinstanz einer ausserfilmischen Realität angehört. Dieser „reale Enunziator“ kann für den Zuschauer bzw. den Leser beispielsweise der Kameramann sein, der sich am Schauplatz befand, an dem sich die gefilmten Ereignisse abgespielt haben. Der Kameramann hat die Ereignisse mit seinen eigenen Augen gesehen, und dies stellt für den Zuschauer die Voraussetzung für den realen Enunziator dar (vgl. Odin 1998: 263).

Die Konstruktion eines realen Enunziators ist dabei nicht auf den dokumentarischen Lektüremodus beschränkt. Der Zuschauer kann, so Odin, jeden Film als „Dokument“ lesen. Der Film hat lediglich die Möglichkeit zu versuchen, gewisse unerwünschte Konstruktionen zu „blockieren“ (vgl. Odin 1998: 266f.). Odin koppelt somit die Frage nach dem dokumentarischen Status eines Films von der Frage nach der Wirklichkeit und Nichtwirklichkeit des Dargestellten ab. Die semio-pragmatische Theorie des Nichtfiktionalen läuft daher, so Kessler, letztlich auf den tautologischen Schluss hinaus, „dass der Zuschauer einen Film dann als dokumentarisch auffasst, wenn oder solange er an dessen dokumentarischen Charakter glaubt“ (Kessler 1998: 66). Für Odin ist somit die Konstruktion des realen Enunziators der entscheidende Faktor, damit eine dokumentarisierende Lektüre zustande kommt:

„Das einzige Kriterium, das uns zur Charakterisierung dessen geeignet scheint, was sich bei der Durchführung der dokumentarisierenden Lektüre ereignet, ist tatsächlich, dass der Leser das Bild des Enunziators konstruiert, indem er die Realität dieses Enunziators präsupponiert. Eine solche Spezifizierung der dokumentarisierenden Lektüre gestattet es zu verstehen, warum selbst ein irreales Objekt dem Realitätscharakter der Aussage nicht schadet. [...] Was die dokumentarisierende Lektüre folglich begründet, ist die präsupponierte Realität des Enunziators und nicht der Realität des Dargestellten.“ (Odin 1998 [1984]: 263)

Beim dokumentarisierenden Lektüremodus werden häufig bewusst mehrere reale Enunziatoren konstruiert: So kann der gleiche Dokumentarfilm gleichzeitig die Gesellschaft, den Kameramann, den Regisseur und den Verantwortlichen für den Diskurs (im Lehrfilm der Spezialist) als reale Instanzen der Aussage hervorbringen (vgl. Odin 1998: 264f.). Entsprechend wirken gemäss Odin Filme, die die Konstruktion mehrerer realer Enunziatoren verlangen, oft „dokumentarischer“ (Odin 1998: 270). Bei der fiktivisierenden und dokumentarisierenden Lektüre handelt es

sich demnach nicht einfach um starre Grössen, sondern um flexible Modi, die je nach Ausrichtung mal mehr, mal weniger dokumentarisierend bzw. fiktionalisierend funktionieren.

Rothöhler macht darauf aufmerksam, dass es in Filmen, die sich mit historischen Ereignissen befassen, zu einer „ästhetischen sowie historiographisch produktiven Beziehung kommen kann, da die temporale Verfasstheit der Diegese nie vollständig fiktiv sein kann (wie im Roman)“ (Rothöhler 2011: 33). Historische Ereignisse sind, epistemologisch gesehen, alle „nur“ fiktional, nicht vollständig fiktiv<sup>15</sup>. Der Indonesische Genozid gehört der Vergangenheit an, kann demnach in einer filmischen Vergegenwärtigung nur fiktional sein, ist aber tatsächlich passiert, also gleichzeitig ein realer Enunziator in der dokumentarisierenden Lektüre von *THE ACT OF KILLING*.

Margrit Tröhler befasst sich in ihrem Aufsatz „Filmische Authentizität – Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation“ (2004) mit der Annäherung dieser zwei Gattungen im Film, die „paradoxiertweise einen Effekt filmischer Authentizität“ entstehen lässt (2004: 150). Dieser Effekt ist nicht etwa mit dem „Realitätseindruck“ gemäss Metz (vgl. Metz 1972: 20ff.) zu verwechseln, sondern meint eine besondere Qualität filmischer Darstellungen, die einen „Eindruck von Wahrheit [impression de vérité]“ (Metz zit. in Tröhler 1996: 232) erzeugen können. Tröhlers Argumentation zufolge macht ein Film, der Grenzen zwischen Fiktion und Nichtfiktion verwischt, gleichzeitig auf diese aufmerksam und damit dem Zuschauer bewusst:

„Dokumentarfilme relativieren ihre Aussagen, indem sie vielstimmig und manchmal widersprüchlich gestalten und indem sie ihr narratives Arrangement

---

<sup>15</sup> Im deutschen Sprachraum wird zwischen den Adjektiven „fiktional“ und „fiktiv“ unterschieden. Fiktiv definiert der Duden als „erfunden, erdichtet, angenommen“, fiktional bezeichnet „den Modus der Fiktion, die textuelle und imaginäre Weltenkonstruktion betreffend“ (Tröhler 2002: 32). Das Fiktionale kann also eine fiktive Welt hervorbringen und die fiktionale Rede spricht von fiktiven Dingen. Das Fiktive ist demnach eine Darstellungsform, die sich auf einen imaginären Referenten bezieht, deren Inhalt oder Geschichte erfunden ist. Zwar kann die fiktive, dichterische Wirklichkeit in verschiedenen Formen auf die Realität Bezug nehmen, aber sie kann keinen Wahrheitsbeweis antreten oder verifizierbare Fakten liefern (vgl. Tröhler 2002: 32; vgl. Hattendorf 1994: 52f.). Der Inhalt eines nicht fiktiven Films könnte demzufolge einen Wahrheitsbeweis antreten, wäre somit „wahrheitsfähig“ (vgl. Arriens 1999: 37).

und ihre (zumindest) in der Anlage fikionalisierende Inszenierung transparent machen: Über ihre mediale Reflexivität lenken sie die Aufmerksamkeit auf den subjektiven Standpunkt des Films, auf die Funktion der Kamera als Katalysator im profilmischen Geschehen, auf die Konstruiertheit von Diskursen und Fakten.“ (Tröhler 2004: 150)

Tröhler macht darauf aufmerksam, dass dieser Effekt nicht nur durch die filmische Darstellung, sondern auch vom Rezipienten selbst hervorgebracht wird. Der Effekt filmischer Authentizität ist durch eine formale Gestaltung bedingt, die durch einen Lektüremodus evoziert wird.

THE ACT OF KILLING versucht vergangene Ereignisse – über die in Fiktion umgesetzten Erinnerungen der Täter – in einen Erklärungszusammenhang zu stellen und vor allem: sichtbar zu machen. Dadurch, dass im Film Dreharbeiten beziehungsweise die „Konstruktion“ eines anderen, fiktionalen Films thematisiert werden, bekommt der Film eine selbstreflexive Ebene, die auf die Machart des eigenen filmischen Konstrukts aufmerksam macht. Es sind die surrealen Momente dieses fiktionalen Films im Film, die Einzug in das Dokumentarische von THE ACT OF KILLING halten und zusammen mit den beobachtenden, nicht fiktionalen Aufnahmen einen Kontrast herstellen, der dem Zuschauer bewusst macht, dass nicht nur der integrierte fiktionale Film, sondern auch der eigentliche Film einen subjektiven Standpunkt einnimmt. Dieses Oszillieren zwischen Fiktion und Nichtfiktion soll im Folgenden anhand der Eröffnungssequenz von THE ACT OF KILLING analysiert werden. Sie veranschaulicht, wie die Illusionswelt des Films gebrochen und gleichzeitig bewusst gemacht wird. Davor soll jedoch die Distinktion der zwei filmischen Ebenen präzisiert werden, damit ersichtlich wird, was im weiteren Verlauf der Arbeit als Dokumentarfilm oder eben als Film im Film bezeichnet wird.

## **2.4 Distinktion: Dokumentarfilm und Film im Film**

In THE ACT OF KILLING sehen wir zwei verschiedene Filme. Da beide jeweils einen eigenen „Autor“ bzw. Enunziator haben, scheint diese Distinktion unabdingbar. Einerseits ist es der Dokumentarfilm von Oppenheimer, andererseits der Film, der von seinen Akteuren gedreht und dessen Dreh von Oppenheimer dokumentiert wird. Diese Akteure werden im weiteren Verlauf der Arbeit nach Bill Nichols als soziale

Akteure („social actors“) bezeichnet. Nichols behauptet nämlich, dass auch im Dokumentarfilm die Personen vor der Kamera sich selbst inszenieren – bewusst oder unbewusst. Er spricht von einer „virtuellen Performance“, ausgelöst durch die Präsenz der Kamera (1991: 42f.).

Damit die Übersicht gewahrt werden kann, werden hier die zwei Erzählebenen in THE ACT OF KILLING unterschieden:

1. Ebene Äussere Realität (Metaebene)

Die Observation des Filmemachers: Oppenheimer begleitet seine sozialen Akteure, lässt sie vor der Kamera von ihren vergangenen Taten erzählen, beobachtet die Dreharbeiten und die Diskussionen der Mitwirkenden rund um die Inszenierungen (und Reenactments). Ebenfalls werden auf dieser Ebene fiktionale, gespielte Szenen der 2. Ebene integriert (manchmal als Visionierung der gemachten Aufnahmen in der Diegese; manchmal im Vollbild, also in der Montage dazwischengeschnitten).

2. Ebene Innere Realität (Film im Film)

Die Bilder der Imaginationswelten der sozialen Akteure: Die Bühne der Erinnerungen, Inszenierungen und Selbstdarstellungen der Täter, die gleichzeitig Autoren ihrer eigenen Performances sind.

Während die Inhalte des Films im Film in THE ACT OF KILLING eine fiktionalisierende Lektüre zu evozieren versuchen, sind die Beobachtungen der Dreharbeiten (Metaebene) formal so gestaltet, dass der Zuschauer zu einer dokumentarisierenden Lektüre wechselt. Wie zuvor ausgeführt, ist der Effekt filmischer Authentizität gemäss Tröhler eine besondere Qualität bestimmter filmischer Darstellungen, die der Rezipient bei der Lektüre eines Filmes mit generieren muss. Dieser Authentizitätseffekt ist durch eine spezifisch auf die „Authentifizierung“ der filmischen Lektüre ausgerichtete formale Gestaltung bedingt. Diese eigentümliche filmische Aufmachung soll den Zuschauer nicht nur dazu bewegen, dem Film selbst einen



besonderen Wahrheitswert zuzuschreiben, sondern auch der Vermittlung eine erhebliche Glaubwürdigkeit zuzusprechen.

An dieser Stelle wird die erste Analyse angesetzt, damit ersichtlich wird, wie der fiktionale Film in einem vermeintlich nicht fiktionalen Film (THE ACT OF KILLING) eingebettet ist. Die Kollision zwischen fiktionalen und nicht fiktionalen Elementen erfolgt jedoch nicht nur zwischen diesen zwei Erzählebenen. Im Verlauf der vorliegenden Arbeit wird ersichtlich, wie die äussere Realität die Kategorien Fiktion und Nichtfiktion genauso kollidieren lässt wie die innere Realität. Der Fokus liegt hier zunächst auf der äusseren Realität, danach soll sukzessive zur inneren Realität vorgedrungen werden, die am Schluss untersucht wird.

### **Analyse I: Von der Fiktion zum performativen Dokumentarfilm**

Joshua Oppenheimers THE ACT OF KILLING beginnt mit einem Zitat Voltaires, einer Schrifteinblendung auf schwarzem Hintergrund: „All murderers are punished, unless they kill in large numbers, and to the sound of trumpets.“ Die darauf folgende erste Einstellung (Totale) des Films etabliert einen surrealen Eindruck: Eine gigantische fischförmige Skulptur mit einer Maulöffnung erfüllt in einer Totalen fasst das gesamte Bild. Die grell grüne Wiese, der rosarote Himmel und das blaue Gewässer im Hintergrund lassen die Einstellung bunt und heiter erscheinen. Aus dem Maul der gelb-schwarzen Fischskulptur treten sechs Frauen in goldenen Kleidern hervor und tanzen im Takt zur friedlichen Musik. Die rhythmischen Bewegungen der Tänzerinnen gepaart mit der musikalischen Untermalung ergeben ein harmonisches Bild. Der harte Schnitt zur nächsten Einstellung wird durch eine Tonbrücke abgemildert. Wir hören Wasser rauschen. Mit dem Schnitt tritt die Musik in den Hintergrund und das Geräusch eines gewaltigen Wasserfalls in den Vordergrund. Wir sehen die Wassermassen strömen. Die Kamera fährt nach unten zum Fusse der Wassermassen und sichtbar wird Congo in einem schwarzen Priestergewand, Koto in einem glänzenden, türkisen Kostüm, grell geschminkt, beide mit den Armen gestikulierend. Diese weichzeichnerisch gefilmte Fantasie-Welt wird durch eine instruierende Stimme aus dem Megafon unterbrochen: „Peace! Happiness! Smile!

More teeth! These are close-ups!“ Die Musik ist nicht mehr zu hören, nur das Wasserrauschen und die Stimme aus dem Off. Die fiktionale Schicht wird gebrochen, aus dem Film wird ein Making-of.



Abbildung 1: Das surreal erscheinende Eröffnungsbild mit der Fischskulptur.



Abbildung 2: Unrealistisch übersättigte Farben und weichgezeichnetes Filmbild.



Abbildung 3: Abbruch der Dreharbeiten – Bruch im Illusionierungsprozess.

Aus der illusionistischen Welt wird der erste Schritt in die Nichtfiktion gemacht, indem wir nur noch diegetische Klänge hören. Die Kamera richtet sich auf die Umgebung. Die Stimme aus dem Off gibt den Schauspielern einen Rat, den sie im Folgenden gehörig ignorieren werden: „Smile! Don’t let the cameras catch you looking bad!“. Frauen in weiss-roten Kleidern mit Federn im Haar tanzen im Grünen und umkreisen Congo und Koto. Die Darsteller folgen den Anweisungen. Die Stimme aus dem Megafon ertönt: „And natural beauty! This isn’t fake!“. Prompt werden die Dreharbeiten mit „Cut! Cut! Cut!“ unterbrochen, und wir verlassen die illusionistische Welt des Films endgültig. Helfer laufen ins Bild und versorgen die Darsteller mit Jacken und Decken, die sie vor der Kälte schützen sollen. Hier prallen Fiktion und Nichtfiktion aufeinander. Zunächst begleitet die unscheinbare Tonmontage die Verlagerung in die Wirklichkeit, danach ist es der definitive Abbruch der Dreharbeiten, die Sichtbarkeit des Produktionspersonals im filmischen Bild, der den Zuschauer aus der inneren Realität (Film im Film) in die äussere verschlägt.

Diese Schritte bewirken eine sukzessive Diegetisierung<sup>16</sup>, die sich vom illusionistischen, surrealen Bild (innere Realität) entfernt und plötzlich authentischer, realistischer wirkt. Tonal analytisch gesprochen entfaltet der Verzicht auf nicht

<sup>16</sup> „Zu den Teilprozessen des Diegetisierens zählen die ergänzenden Leistungen des Zuschauers, der aus den partiellen Rauminformationen, welche die einzelnen Filmbilder und -töne darbieten, das innere Bild einer Szene und in weiterer Konsequenz des Handlungsraums und schliesslich der erzählten Welt synthetisiert. Dieser Vorgang wird uns dort bewusst, wo er gestört oder durchkreuzt wird [...]. Diegetisierung meint die auf den Entwurf einer weitgehend kohärenten und in sich konsistenten erzählten Welt bezogenen imaginativen Akte des Zuschauers; die Diegese ist ihr Resultat, die erfolgte Synthese der auf eine imaginäre Welt bezogenen Denotationen des Textes und der Wissensbestände des Zuschauers.“ (Hartmann 2007: 56f).

diegetische Musik wieder eine räumliche Kontinuität und Kohärenz. Der Ton, der zu Beginn noch einen „quasi-autonomen“ (Chion 1994: 150ff.) Status hatte, wird hier durch eine realistische Tonwiedergabe abgelöst. Diese „Realisierung“ geschieht auch farb-ästhetisch. Die Bilder weisen zunächst künstlich übersättigte Farbtöne auf, die mit einem Weichzeichen-Filter untermalt sind und eine fantastische Welt zeigen, die sich mit dem Unterbruch von der stilisierten hin zu einer realistischen Welt bewegt. In THE ACT OF KILLING kommt es demnach schon in der Initialphase zu einem Bruch im Illusionierungsprozess: Während sich die ersten Impressionen gerade zum Eindruck einer erzählten Welt verdichten, sind es die Anweisungen aus dem Off an die Schauspieler, die einen plötzlichen Situationsumbruch erzeugen. Der Zuschauer verlässt den zu Beginn gesetzten diegetischen Rahmen, hinter dem sich ein weiterer auftut. Aus der stilisierten inneren Realität gelangen wir in die äussere Making-of-Situation. Die vorerst nicht spürbare, als „abwesend“ betrachtete Kamera erweist sich als Inszenierung für eine anwesende, „diegetische“ Kamera und die Darstellung als Film im Film. Der filmische Raum erscheint plötzlich brüchig und dessen Gemachtheit rückt in den Vordergrund. Statt die eigentümliche Illusionswelt des Films beizubehalten, wird eine räumliche Risslinie angesetzt, die das filmische Bild in gewisser Weise instabil erscheinen lässt, sodass die Performanz offengelegt wird. Wir verlassen die Fiktion und gelangen in den nicht fiktionalen Bereich von THE ACT OF KILLING.

Danach sehen wir einen Bezirk in Indonesien mit der diegetischen Geräuschkulisse eines gewöhnlichen urbanen superchamp (Umgebungston). Der Titel wird eingeblendet: THE ACT OF KILLING. Es folgt eine Schrifteinblendung:

In 1965, the Indonesian government was overthrown by the military. Anybody opposed to the military dictatorship could be accused of being a communist: union members, landless farmers, intellectuals, and the ethnic Chinese.

The army used paramilitaries and gangsters to carry out the killings. These men have been in power – and have persecuted their opponents – ever since. In less than a year, and with the direct aid of western governments, over one million “communists” were murdered.

When we met the killers, they proudly told us stories about what they did. To understand why, we asked them to create scenes about the killings in whatever way they wished.

This film follows that process, and documents its consequences.  
(THE ACT OF KILLING 00:02:14 - 00:03:35)

Es sind erstaunlich knappe, faktische Informationen über den Indonesischen Genozid und den historischen Kontext, die sich in dieser extradiegetischen Schrifteinblendung finden lassen. Dennoch erhält der Zuschauer wichtige Informationen. Mit dieser intertextuellen Lektürearweisung wird ihm vermittelt, dass hier in einer Cinema-vérité-Tradition gearbeitet wurde. Mit „we asked them to create scenes about the killings“ wird offengelegt, dass die sozialen Akteure dazu aufgefordert wurden, ihre Vergangenheit nachzuspielen. Weiter wird mit „in whatever way they wished“ darauf hingewiesen, dass diese Szenen ihrem Geschmack und ihrer Imagination entsprechend entstanden sind. Und vor allem wird nach „when we met the killers, they proudly told us stories about what they did“ klar: Es handelt sich um die echten Mörder, die damals Menschen eigenhändig getötet haben. Das zunächst irritierende „they proudly told us stories about what they did“ erweist sich später als grösste, anhaltende Irritation, die THE ACT OF KILLING auslöst. Die Ereignisse und Taten, die aufs schärfste hätten verurteilt werden sollen, scheinen heute noch präsent und akzeptiert zu sein. Mehr noch: Die Täter scheinen stolz auf ihre Taten zu sein, und dieses Bewusstseinsdefizit möchte Oppenheimer auf die Probe stellen.

In THE ACT OF KILLING wird die lückenhafte Vergangenheit durch das Nachstellen vergangener Handlungsvollzüge in einem Film im Film dargestellt. Dieser Wiederholung ist ein Authentizitätsversprechen immanent, auf das im Folgenden eingegangen werden soll. Mit dem Begriff der Authentizität wird ein wichtiges Themenfeld des Dokumentarfilms tangiert, das zunächst theoretisch diskutiert werden soll. Danach steht die Wiederholung beziehungsweise die Performance im Spannungsfeld der Mediatisierung und Dokumentation im Fokus.

### 3. Authentizität und Wiederholung

Während die Authentizität<sup>17</sup> mit eher positiven Begriffen wie echt und glaubwürdig verbunden wird, impliziert die Wiederholung eher eine Fälschung, eine Kopie oder gar einen Abklatsch. Die zwei Begriffe scheinen sich zunächst feindlich gegenüberzustehen. Wie bereits erwähnt gehen sie in THE ACT OF KILLING jedoch eine

---

<sup>17</sup> Der Begriff stammt aus dem griechischen *authentés* und von spätlateinischen *authenticus* und bedeutet gemäss Duden „echt, zuverlässig, verbürgt“ (Duden 2005:109). Das Wort *authentés* umfasst das Wort 'Urheber', also die Instanz, die für sein eigens kreierte Schaffen zu bürgen hat.

Symbiose ein. Dass sie sich wechselseitig ergänzen und sogar bedingen, zeigt die Auseinandersetzung mit diesem Dokumentarfilm: Vor dem Hintergrund, einen fiktionalen Geschichtsfilm mit authentischen, sich selbst spielenden Akteuren zu drehen, lässt sich das Paradox von Authentizität und Wiederholung in *THE ACT OF KILLING* nicht zwingend als Widerspruch erkennen, sondern eher als Bedingung, um Erinnerungsprozesse ermöglichen zu können. Vor allem in den Making-of-Sequenzen und den Reenactments des Films sind Authentizität und Wiederholung koexistent, darum liegt der Fokus der Analyse auch auf diesen Sequenzen.

### **3.1 Authentischer Dokumentarfilm oder authentische Akteure?**

Wer als authentisch gilt, dem schreibt man Ehrlichkeit und Glaubwürdigkeit zu. Gerade im digitalen Zeitalter sind diese Attribute von enormem Wert. Authentizität deutet nämlich auf Echtheit im Sinne eines Originals, auf Urheberschaft und Täterschaft und demnach auch auf Autorität hin, Letzteres eher in Bezug auf Personen (vgl. Knaller 2006: 17f.). Erst im 20. Jahrhundert schliesst der Begriff auch die Bedeutung von „wahrhaftig“, „wahr“, „genuin“ mit ein und wird mit diesem Sinngelhalt auch für die Künste verwendet. Darüber hinaus beinhaltet er in der Kunsttheorie der Moderne eine ästhetische Qualität, wenn er im Sinne von „originell“ oder „unverfälscht“ benutzt wird (ebd.). Mit dem Begriff der Authentizität wird ein grosses Themengebiet des Dokumentarfilms tangiert. In der filmwissenschaftlichen Literatur wird das Authentische im Sinne von glaubwürdig meist als dem Dokumentarfilm zugehörig behandelt (vgl. Hattendorf 1994). Volker Wortmann jedoch beschreibt in seinem Buch „Authentisches Bild und authentisierende Form“ das authentische Bild grundsätzlich als eine „Chimäre, eine Fiktion“ (2003: 13). Er begreift Authentizität nicht als immanente Eigenschaft eines (Dokumentar-)Filmes, sondern als einen Effekt, der gebildet oder konstruiert ist und über die ästhetische Konstruktion durch den Rezipienten hervorgerufen wird: „Authentische Darstellung ist – anders als es uns das Ideal glauben macht – keine substantielle Eigenschaft eines präferierten Mediums, sondern vor allem ästhetisches Format“ (Wortmann 2003: 13). Unter diesem Aspekt betrachtet, ist der Begriff der Authentizität ein relativer und subjektiver. Wortmann behauptet, dass medial erzeugte Bilder durch „kontextuelle“ Faktoren authentisiert werden (vgl. 2003: 222). Authentizität ist also ein „kulturelles

Produkt mit Geschichte“ (Wortmann 2003: 161), das sich durch die stetig neu entfaltenden Authentizitätserwartungen des Publikums gegenüber den Filmbildern beziehungsweise durch die Authentizitätsdiskurse der Öffentlichkeit fortlaufend verändert und weiterentwickelt.

In diesem Kapitel möchte ich mich meiner zweiten These annehmen und somit den Authentizitätsbegriff nicht nur in Bezug auf die stilistische Spielerei zwischen fiktionalen und nicht fiktionalen Elementen beziehen, sondern auch auf die sozialen Akteure des Dokumentarfilms. Während also im ersten Teil der Analyse der Effekt filmischer Authentizität auf die filmische Darstellung bezogen wurde, soll nun der soziale Akteur in Bezug auf die Authentizität diskutiert werden.

Dass der Film im Film ein über die Fiktion erzähltes autobiografisches Narrativ darstellt, lässt sich damit begründen, dass die Autoren und Darsteller desselben gleichzeitig Zeugen und Täter der vergangenen Ereignisse, die der Film behandelt, sind. Protagonisten Congo, Koto und Zulkadry bezeugen Erlebtes und materialisieren ihr erinnerndes Sprechen und (Schau-)Spielen im filmischen Bild. Sie bezeugen ihre eigene kriminelle Vergangenheit. Dabei wird die Vergangenheit nicht nur mündlich und fazial überliefert (und gespeichert), sondern auch über die Imagination (auf diese wird im nächsten Abschnitt eingegangen). Unter diesem Aspekt betrachtet, kann THE ACT OF KILLING als Zeugenfilm aufgefasst werden, dem ein Authentizitätsversprechen immanent ist. Simon Rothöhler betrachtet den Zeugenfilm aus einer historiographischen Perspektive und ordnet ihn dem Genre der Oral History zu, „[der] mit Zeit- und Augenzeugenberichten Geschichte schreibt, in [ihm] sogar in gewisser Hinsicht ein privilegiertes Quellenmaterial erkennt“ (Rothöhler 2011: 165). Dabei macht er auf den subjektiven Charakter und die individuelle Transformation dieser Quelle aufmerksam:

„Allgemein gesprochen geht es bei Oral History weniger um die Rekonstruktion eines Ereignisablaufs, um die ‚objektive‘ Geschichte, als um eine subjektive Sicht auf Geschichte. Das Zeugnisprotokoll ist insofern vor allem Dokument einer Erfahrung von Geschichte, aus dem sich herauslesen lässt, wie Individuen Geschichte verarbeiten, (für sich) intelligibel machen, darstellen, erinnern.“ (Rothöhler 2011: 165)

Durch die Dokumentation der Entstehung des Films in Film mit Erzählungen der Zeugen wird aus THE ACT OF KILLING ein Film über den Aussageakt und die Artikulation einer Vergangenheit, die dem Zeugen nicht nur als Erinnerung vorliegt, sondern durch die Imagination transformiert wird. Diese Konzentration auf die Enunziation, den konkreten Prozess des Erinnerns und Artikulierens wird in den Vorbereitungen und Besprechungen zum Film im Film eingeführt. Einige dieser Elemente von THE ACT OF KILLING möchte ich näher untersuchen. Während einerseits die sozialen Akteure bzw. die Zeugen ein Authentizitätsversprechen geben, werden andererseits formal-ästhetische Gestaltungsmittel verwendet, die dem Zuschauer vermitteln sollen, dass der Film im Film ein Produkt dieser Zeugen und demnach authentisch und glaubwürdig ist. Es sind Sequenzen im Stile des Making-of und Einstellungen, in denen die sozialen Akteure aus der Vergangenheit erzählen und Erlebtes bezeugen, die hier im Fokus stehen.

### **3.1.1 Der Film als Zeugnismedium**

Gemäss Rothöhler wurde der Film vor allem in zweierlei Hinsicht als Zeugnismedium diskutiert: „Einerseits in Bezug auf den dokumentarischen Status seiner Bildform, andererseits hinsichtlich seiner Fähigkeit, Zeugenaussagen medial zu speichern“ (2011: 141). Im zweiten Fall unterscheidet er zwischen einem primären Zeugnis (Bildprodukt selbst ist das Zeugnis) und einer sekundären Bezeugung (Aufzeichnung eines Akts der Bezeugung) (vgl. ebd.). Dabei versucht er die Frage, wie sich im filmischen Medium mit aufgezeichneten Zeugen [...] Geschichte schreiben lässt. Darüber hinaus interessiert ihn der Übergang vom simplen Zeugnisbericht zur tatsächlichen historiographischen Operation (ebd.).

Wie bereits in Abschnitt 2.1 besprochen, macht sich THE ACT OF KILLING etwas zum Thema, was gar nicht unmittelbar gefilmt werden kann. Das bedeutet, dass es sich bei den Aufnahmen „nur“ um eine sekundäre Bezeugung der sozialen Akteure handeln kann. Zuvor wurde jedoch bestätigt, dass die neuen Dokumentarfilme nach Williams die Wahrheit nicht im Dargestellten, sondern im Darstellen suchen. Dadurch, dass die Filmemacher von THE ACT OF KILLING die sozialen Akteure dazu auffordern, einen Film zu drehen, kann dieses Ereignis, auch wenn es sich thematisch um ein vergangenes handelt, als primäres Zeugnis gesehen werden. Dementsprechend kann THE ACT OF KILLING sowohl als primäres Zeugnis als auch als sekundäre

Bezeugung aufgefasst werden. Einerseits stellt die Entstehung des Films im Film ein primäres Zeugnis dar, weil etwas zum Ausdruck kommt, das erstmals und durch die direkte Interaktion zwischen Filmemacher und Gefilmten in Erscheinung tritt. Andererseits wird ein geschichtliches Ereignis thematisiert. Die Täter artikulieren ihre eigene Vergangenheit, was eine sekundäre Bezeugung begründet.

Rothöhler verweist darauf, dass fotografische Bilder als Zeugen „stets durch nachträglich diskursive Operationen zum Sprechen gebracht werden [müssen]“ (Rothöhler 2011: 142). Nicht nur die narrative Struktur ist hierbei relevant, sondern auch Bildunterschriften wie zu Beginn von *THE ACT OF KILLING: Anwar Congo – Executioner in 1965* – und *Herman Koto – Gangster and paramilitary leader*. Beide Mörder werden mit diesen Texteinblendungen vorgestellt. Erst diese äusserliche Intervention „kontextualisiert die materialisierte ‚Augenzeugenschaft‘ und es wird als Zeugnis eines bestimmten historischen Moments lesbar“ (ebd.).

Rothöhler bezieht sich in seiner Auseinandersetzung mit der filmischen Inszenierung von Zeitzeugen und Zeugnisakten auf Paul Ricœur und situiert das Zeugnis „im Spannungsfeld zwischen Selbstdesignation und Dialogizität“ an (ebd. 146). Die sozialen Akteure in *THE ACT OF KILLING* stellen Subjekte dar, bei denen Selbstbehauptung und Selbstdesignation miteinander verbunden sind. „In dieser Koppelung hat die typische Formel des Zeugnisses ihren Ursprung: Ich war dabei“ (Ricœur 2004: 250). Die sozialen Akteure ernennen sich zu Zeugen, und das methodische Vorgehen Oppenheimers bringt den Dialog zustande, der das Zeugnis evoziert. In einem nächsten Schritt ist dann der Prozess der „Akkreditierung“ relevant:

„Der Zeuge bezeugt die Wirklichkeit einer Szene, der er, vielleicht als Akteur oder als Opfer beigewohnt haben will, vor jemandem, und zwar im Augenblick des Bezeugens in der Position eines Dritten gegenüber allen Protagonisten der Handlung. [...] Die Beglaubigung wird erst komplett durch das Echo, das es bei dem findet, der es empfängt und annimmt; das Zeugnis ist dann nicht nur beglaubigt, sondern akkreditiert.“ (Ricœur 2004: 254)

Die mediale Eigenheit der filmischen Aufzeichnung spielt beim Zeugnisbericht ebenfalls eine grosse Rolle: „Der Film enthält nicht nur indexikalische (Bild-



)Informationen, die die Äusserungssituation betreffen. Aufgezeichnet werden hier Zeugnisbericht, Zeugnisakt (also der historische Moment des Bezeugens) sowie das Subjekt des Zeugnisses“ (Rothöhler 2011: 147f.). In THE ACT OF KILLING ist es gerade das Zusammenspiel zwischen Gegenwart der Äusserungssituation und der vergegenwärtigenden Erinnerung und Artikulation der historischen Geschehnisse, die das Zeugnisprodukt in verschiedene Bereiche der Zeitzeugenschaft einträgt. Einerseits wird die Zeit des Zeugnisaktes vergegenwärtigt (Aufzeichnungszeit), andererseits ist es die vergangene Zeit, der Indonesische Genozid, der in die Gegenwart geholt wird. Rothöhler schreibt:

„Das Verhältnis zwischen der Präsenz des Zeugen und der visuellen Abwesenheit jener Vergangenheit, auf die die Zeugnisaussage rekurriert, kann ästhetisch – durch die Inszenierung des Zeugen, [...] variabel gestaltet werden und führt zu unterschiedlichen Formatierungen des historiographischen Genres, dem der Zeugenfilm im weitesten Sinn zuzuordnen ist: (visual) oral history.“ (Rothöhler 2011: 148)

Die Rede der Zeugen, der Zeugnisakt, ist in THE ACT OF KILLING nicht einfach aufgezeichnet, als Protokoll organisiert, sondern in einer dokumentarischen Fiktion komplex aufbereitet. Zu diesem Konzept gehört, dass der Regisseur seine sozialen Akteure zu einem Schauspiel auffordert. Das scheint eine der grössten Qualitäten von THE ACT OF KILLING zu sein. Gerade die Transformation ins (Schau-)Spiel bestimmt den Ernst der Darstellung. Durch diese „spielerische“ und sozusagen therapeutische, performative Wiederholung von Handlungsvollzügen zu einem späteren Zeitpunkt bringt die sozialen Akteure dazu, ihre eigene Vergangenheit zu reflektieren. Darüber hinaus machen sich die sozialen Akteure im (Schau-)Spiel wieder zu dem, was sie waren bzw. was sie heute noch sind. Wie bereits erwähnt, gibt es Situationen, in denen die sozialen Akteure aufgenommene Szenen visionieren. Dies wird in THE ACT OF KILLING ebenfalls offen gezeigt, und die Reaktion der Protagonisten auf diese Aufnahmen wird festgehalten.

Oppenheimer geht es um eine Perspektive auf eine Lebensgeschichte, die ein Subjekt aus erster Hand erfassen und bezeugen kann. Er will wissen, woran sich die Täter erinnern können und wie sie die Taten heute im Kopf haben. Er überlässt ihnen die Bühne, um sie ihr Leben erzählen zu lassen, und zeichnet auf, was sie sich zurechtgelegt haben. Dadurch evoziert er eine filmisch dichte Vergegenwärtigung

von subjektiven Erlebnisberichten, Bekenntnissen, Verleugnungen und vor allem: Eingeständnissen. Darüber hinaus wird die Vergegenwärtigung auf eine fiktionale Realität transformiert, die eine weitere Reflexion zu enthüllen scheint.

Die Aufforderung zum (Schau-)Spiel und das Dokumentieren dieses Schauspiels in THE ACT OF KILLING lässt Gegenwart und Vergangenheit sowie Realität und Imagination aufeinanderprallen. Regisseur Oppenheimer zielt darauf ab, eine synthetische Wahrheit zwischen dem Realen und dem Imaginativen neu zu gründen, wobei das Filmmachen selbst thematisiert wird. Im nächsten Abschnitt soll die selbstreflexive Eigenschaft von THE ACT OF KILLING untersucht werden.

### **3.1.2 Soziale Akteure als Zeugen und reale Enunziatoren**

Der Film ist ein Modus der Repräsentation, der die Selbstreflexion besonders anschaulich darstellen kann. Christian Metz definiert die Autoreflexivität, also die filmische Selbstbezüglichkeit, als eine fundamentale Eigentümlichkeit dieses Mediums. Gemäss Metz erzählt uns der Film, „nur von sich selbst (oder vom Kino) oder von der Position des Zuschauers“ (Metz 1997: 10). Der Selbstbezug kann auf unterschiedliche Weise in Erscheinung treten. Metz nennt fünf Formen von Autoreflexivität: 1. Die eigenen Dreharbeiten oder die eines anderen Films werden dargestellt; 2. eine filmische Situation des Sehens wird gezeigt, in der auf das Verhältnis zwischen Medium und Zuschauer angespielt wird; 3. das Filmen an sich wird thematisiert; 4. es werden Querverweise auf andere Filme, Zitate, berühmte Szenen, Stars gemacht; 5. die Filmmaterialien selbst werden sichtbar gemacht (ebd. 69-76). Diese Merkmale führen zu besonderen Darstellungstechniken der Selbstreflexion, die unsere gewöhnliche Wahrnehmung der Realität und Fiktion im Kino grundsätzlich infrage stellen.

In THE ACT OF KILLING wird der Produktionsprozess des Films im Film thematisiert, was den Dokumentarfilm in einigen Teilen zu einem Making-of-Film macht. Es sei darauf hingewiesen, dass die Making-of-Sequenzen von THE ACT OF KILLING vom klassischen Making-of abzugrenzen sind. Denn üblicherweise fungieren klassische Making-of-Filme als Paratexte, in THE ACT OF KILLING sind sie aber integraler Bestandteil des eigentlichen Films und dementsprechend auch ein

metakommunikativer Akt der Intertextualität. Trotzdem sollen einige Gemeinsamkeiten thematisiert werden, damit die formal-ästhetische Wirkung dieser Elemente diskutiert werden kann.

In *THE ACT OF KILLING* tritt der Zuschauer in die Welt des Filmmachens ein und sieht die Macher, die für die illusionistische Welt des Films im Film verantwortlich sind. Der Zuschauer ist in der privilegierten Position eines Beobachters, dem eine Entmystifizierung des Produktionsprozesses vorgelegt wird. Damit bekommt er eine Art Kontrolle und wird quasi Teil des Filmproduktionsprozesses. Es werden die Arbeitsweise und Position der Filmmacher offenbart, und damit wird dem Zuschauer das Verständnis oder die Identifikation mit dieser Industrie und dem „Mysterium“ Film vereinfacht. Jedoch ist diese Identifikation nur Schein. Der Zuschauer bekommt nicht die unverblümete „Wahrheit“ zu sehen, sondern eine Auswahl der Behind-the-scenes-Aufnahmen. Wie in der Eröffnungssequenz analysiert wurde, wird der diegetische Rahmen des Films im Film gebrochen, und es macht sich ein neuer auf. Auch dieser stellt ein Konstrukt dar, das bewusst gestaltet wurde und dessen Elemente gezielt angeordnet sind. Basierend auf dem semio-pragmatischen Ansatz von Roger Odin hat Stefan Staub in seiner Lizentiatsarbeit den Making-of-Film als eine „filmische Mischform definiert, die einen authentifizierenden Lektüremodus zu konstruieren sucht“ (Staub 2006: 56). Die Auswahl der Aufnahmen „hinter den Kulissen“ sind also Informationen, die eine gewünschte Lektüre unterstützen und ebenfalls nur eine Impression von Wirklichkeit suggerieren. Trotzdem sei gesagt, dass das Making-of den Zuschauer einlädt, sich mit den Machern eines Filmes „zusammenzuschließen“ und die Filmproduktion als eine unverstellte Erfahrung zu erleben. Geht der Rezipient auf den Lektüremodus des Making-of-Films ein, so erscheint ihm die Lektüre des thematisierten Films – in diesem Fall der selbstinszenierte Film der Massenmörder – insgesamt authentischer. Praktisch alle fünf Formen von Autoreflexivität kommen in *THE ACT OF KILLING* vor. Die Authentizität der Making-of-Szenen wird dadurch gesteigert, dass die Präsenz der Filmapparate als Zeichen des Dokumentarischen rezipiert werden können.

Wie in der Eröffnungssequenz bereits analysiert zielt *THE ACT OF KILLING* auf eine Verdoppelung der filmischen Illusion ab. Da sich hinter dem diegetischen Rahmen ein weiterer auftut, sobald die Dreharbeiten abgebrochen werden, fallen auch die

sozialen Akteure von einer Rolle in die nächste. Wir sehen sie mal in einer fiktionalen Rolle, mal als soziale Akteure „sich selbst spielend“. In solchen Momenten entsteht eine verdrehte Relation zwischen Realem und Fiktivem. Der Blick hinter die Kulissen läuft darauf hinaus, dass anstelle des darstellenden Enunziators die sozialen Akteure als reale Enunziatoren konstruiert werden. Dass es sich bei ihnen auch noch um echte Zeugen handelt, verstärkt das Authentizitätsversprechen der Inszenierung.

## Zusammenfassung

In Anlehnung an die Lektüreeinweisungen von Odin soll an dieser Stelle festgehalten werden:

1. Die formale Gestaltung der Making-of-Elemente von THE ACT OF KILLING läuft darauf hinaus, dass der Zuschauer die Filmproduktion als durchsichtige und unmissverständliche Erfahrung erlebt.
2. Der „intime“, ostentative Einblick hinter die Kulissen einer „realen“ Filmproduktion veranlasst den Zuschauer dazu, einen realen Enunziator für den Film im Film zu konstruieren.
3. Die Verwendung von sozialen Akteuren, die echte Zeugen der erzählten Geschichte sind und so auch intertextuell vorgestellt werden, verstärkt die dokumentarisierende Lektüre und das Authentizitätsversprechen von THE ACT OF KILLING.

Während im vorherigen Kapitel die Synthese von faktischen und erfundenen Elementen im geschichtsschreibenden Film eine Impression von Wirklichkeit suggeriert, ist es hier das Oszillieren zwischen dem dokumentarisierenden und fiktionalisierenden Lektüremodus eines Filmes, der auf formal-ästhetischer Ebene einen unmittelbaren Kontakt zwischen Zuschauer und Film auszulösen vermag und so eine Verschmelzung dieser zwei Entitäten bewirkt. Auf dem semio-pragmatischen Ansatz von Odin aufbauend möchte ich den von Tröhler geprägten Ausdruck des Effekts filmischer Authentizität nun als eine Impression von Wahrheit definieren. Die Impression von Wirklichkeit (siehe Abschnitt 2.2) suggeriert eine Version der Realität, die *hätte sein können* und die Impression von Wahrheit bezieht sich auf die glaubwürdige Vermittlung dieser Version.

Der folgende Abschnitt befasst sich mit der Wiederholung. Nachdem der Effekt filmischer Authentizität zusammen mit dem Authentizitätsversprechen der sozialen Akteure diskutiert wurde, soll nun das Nachstellen, die Wiederholung historischer Handlungsvollzüge im Fokus stehen. Wie sich das Zusammenspiel dieser zwei so gegensätzlich erscheinenden Begriffe im filmischen Bild manifestiert, wird in der anschließenden Analyse betrachtet.

### **3.2 Reinszenierung historischer Ereignisse**

In *THE ACT OF KILLING* werden historische Ereignisse reinszeniert. Üblicherweise stellen filmische Reenactments interpretative Elemente des Filmemachers dar. Aber nicht in diesem Film: Hier sind es die Sujets, die Täter, die ihre Reenactments selbst gestalten und den vergangenen Ereignissen eine eigene Interpretation entgegenstellen. Wir sehen also nicht nur eine retrospektive Wiederaufführung ihrer vergangenen Taten, sondern auch ihre eigene Interpretation derselben. Die fiktionale Erzählung des Films im Film verkörpert einen symbolischen Rahmen des Spiels und eröffnet Freiräume, die den sozialen Akteuren für Interpretationen aber auch für Widersprüche offenstehen. Aus der Perspektive der Historiographie betrachtet, wird in den Reenactments von *THE ACT OF KILLING* Geschichte nicht nur wiederholt, sondern auch neu geschrieben.

Oppenheimer strebt mit seiner Vorgehensweise eine Verbildlichung der mentalen Bilder an. Wo keine Bilder sind, sollen hier Bilder geschaffen werden und durch das Aufführungsformat des filmischen Reenactments sichtbar gemacht werden. Da die Quelle dieser mentalen Bilder die subjektive Perspektive der Täter ist, soll in dieser Arbeit die Subjektivierung in *THE ACT OF KILLING* thematisiert werden.

Bevor ich mich der dritten These annehme, soll der Status von Reenactments innerhalb dokumentarischer Formen theoretisch diskutiert werden. Danach wird die Methode der Subjektivierung, in der Bewusstseinsbilder durch Reenactments nach aussen getragen werden, erörtert.

### 3.2.1 Das Reenactment: Annäherung an eine diffuse Performancepraxis

Bevor hier auf das filmische Reenactment eingegangen wird, soll das Nachstellen historischer Ereignisse im Allgemeinen betrachtet werden. In der Einleitung ihrer Monografie „Theater als Zeitmaschine – Zur performativen Praxis des Reenactments“ (2012) gehen Roselt und Otto auf die Anfänge des Reenactments ein und stellen fest, dass „sich in vielen kulturellen Feldern und historischen Epochen inszenatorische Strategien des Reenactments aufspüren [lassen], die historische Ereignisse in ästhetische verwandeln, und dabei zwischen der Einmaligkeit der Aufführungssituation und ihrer medialen Re-Inszenierung eine eigentümliche Spannung entstehen lassen“ (Roselt/Otto 2012: 7). Diese Annäherung aus der theater- und kulturwissenschaftlichen Perspektive bietet eine allgemeine Sichtweise auf das Nachstellen eines zu einem früheren Zeitpunkt geschehenen Ereignisses, das Roselt und Otto bewusst nicht zu definieren versuchen:

„[...] wie immer sich das Reenactment auf den Begriff bringen lässt, es vollführt meist einen Kurzschluss von populärer Volkskultur und avancierter Kunstpraxis. Es gibt sich als Spektakel zu erkennen, das sich der affirmativen Teilhabe von Dilettanten öffnet, und zugleich als verfremdetes Geschehen erfahren werden kann, das eine distanzierte und reflektierte Rezeption provoziert. Es erscheint deshalb sinnvoll, das Reenactment als künstlerisches Verfahren gerade von seiner Fragwürdigkeit her zu entwickeln und der Versuchung vorschneller Genre-Definitionen zu widerstehen.“ (Roselt/Otto 2012: 8)

Diese Annäherung an das Reenactment lässt erahnen, dass eine Heterogenität mit diesem Aufführungsformat einhergeht, dem das Element der Artifizialität anhaftet: Aus dem historischen Ereignis wird ein ästhetisches, ein „Spektakel“, ein „verfremdetes Geschehen“. Ebenfalls hervorzuheben ist die erwähnte „distanzierte und reflektierte Rezeption“ dieser Reinszenierung. Es ist die Ambiguität des Reenactments, die zu einer solchen Rezeption führt. Einerseits koppelt das Reenactment die Gegenwart und Vergangenheit, indem es etwas Vergangenes in der Gegenwart darstellt und somit eine „Zeitbrücke“ schlägt, andererseits legt es die Distanz zum geschichtlichen Ereignis offen, da es eine bewusste Wiederaufführung, eine Rekonstruktion ist und somit ein „neues“ Konstrukt, das sich vom Originalen abgrenzt. Eine verbindliche Definition des Begriffs Reenactment ist kein leichtes Unterfangen. Darum distanzieren sich Roselt und Otto auch bewusst davon, eine solche zu formulieren.

Geht man jedoch auf das filmische Reenactment ein, lassen sich die Konturen des Begriffs ein wenig schärfer zeichnen. In Anlehnung an Behrendt kann das Reenactment folgendermassen beschrieben werden:

„Filmische Rekonstruktion dokumentierter oder erlebter Realität von Personen und Ereignissen mit dem Anspruch, das vergangene Geschehen so zu dokumentieren, dass es den Eindruck von Authentizität und Wahrhaftigkeit erhält, und mit dem Ziel, aufzuklären und den Zuschauer zum ‚Mitdenken, zum Beziehen eines Standpunktes, zu Selbsterkenntnis, Verständnis und Toleranz‘, aber auch zu ‚kritischer Distanz anzuregen‘ (Grabe).“ (Behrendt 2011: 149)

Wie bereits untersucht, verschiebt sich der authentische Anspruch von THE ACT OF KILLING auf das ostentative Zusammenspiel von fiktionalen und nicht fiktionalen Elementen und auf die sozialen Akteure als Träger eines Authentizitätsversprechens. Ein Eindruck von Authentizität gemäss Behrendt lässt sich wohl kaum in den nicht nur unwirklichen, sondern auch fantastischen, ja surrealen Reenactments von THE ACT OF KILLING finden. Auf die inhaltliche Gestaltung der Reenactments soll jedoch in der Analyse näher eingegangen werden.

Eine andere Annäherung an das filmische Reenactment findet Bill Nichols in seinem Aufsatz „Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject“ (2008). Schon in der Einleitung betont er, dass Reenactments Fragen zur „presence of fantasy in documentary“ aufwerfen (Nichols 2008: 73). Durch seinen abbildenden Charakter enthält die dokumentarische Repräsentation „phantasmatic elements“, so Nichols, und genau diese phantasmatische Qualität sieht er im wiederaufgeführten Ereignis: „The reenacted event introduces a fantasmatic element that an initial representation of the same event lacks“ (Nichols 2008: 73). Die Wiederholung weist eine Differenz zu ihrem Vorgänger auf und gerade in diesem Unterschied liegt das Potenzial dieser eben nicht Repetition, sondern Neuaufführung, der Nichols eine phantasmatische Kraft zuspricht: „Unlike the contemporaneous representation of an event – the classic documentary image, where an indexical link between image and historical occurrence exists – the reenactment forfeits its indexical bond to the original event. It draws its phantasmatic power from this very fact“ (Nichols 2008: 74). Diese Unzulänglichkeit zum historischen Unikat drückt sich gemäss Nichols mit der Aufhebung der indexikalischen Verbindung zum tatsächlichen Ereignis aus. Das

Reenactment stellt demnach ein neues Objekt dar. Der Zuschauer bekommt etwas zu sehen, das zwar eine Repetition anstrebt, jedoch das historische „Unikat“ niemals zu kopieren vermag.

Um eine möglichst „reale“ Kopie geht es in *THE ACT OF KILLING* ohnehin nicht, denn was Oppenheimer dokumentiert, ist die Kreation eines fiktionalen Films. Damit geht es nicht um eine richtige, authentische Erinnerung der Vergangenheit, vielmehr soll die Konstruktionsarbeit der Erinnerung und die Interpretation der eigenen Vergangenheit in der Gegenwart dokumentiert werden.

Warum weisen die Reenactments in *THE ACT OF KILLING* dennoch authentisierende Effekte auf? Der soziale Akteur in *THE ACT OF KILLING* „authentisiert“ das Inszenierte qua Person. Er suggeriert persönliche Betroffenheit, weil er die Ereignisse selbst erlebt hat. So wird der soziale Akteur als Zeuge der vergangenen Ereignisse den fiktionalen Szenen gegenübergestellt. Er wird im Rahmen der filmischen Inszenierung zum Bürgen seiner selbst. Auch wenn seine Erinnerung fehlerhaft oder zurechtgerückt erscheint oder gar ist, es sind Körper, die nachahmen, was sie selbst gesehen und verübt haben, Gesten, die wiederholen, was sie selbst getan haben. Erzählt wird aus der eigenen Vergangenheit, die sich niemals löschen lässt und demnach auch in der Gegenwart verharrt. Wie bereits im Abschnitt 2.4 angedeutet ist es nicht nur die äussere Realität, die fiktionale und nicht fiktionale Elemente verbindet. Auch die innere Realität lässt durch echte Zeugen und die fiktionale Erzählung die Kategorien Fiktion und Nichtfiktion kollidieren.

Auch wenn es sich bei den Reenactments um inszenierte Szenen handelt, stellen sie den dokumentarischen Charakter des Films nicht grundsätzlich infrage. Aus semio-pragmatischer Sicht werden sie als Aussagen über etwas Reales begriffen, insofern (und solange) in der Rezeption eine als real vorausgesetzte beziehungsweise angenommene Aussageinstanz konstruiert wird (vgl. Odin 1998: 263f.). Durch die authentisierende Lektüreeinweisung der Making-of-Elemente werden die sozialen Akteure als „echte“ Enunziatoren etabliert, was die dokumentarisierende Lektüre unterstützt.

Die Aufzeichnung der sozialen Akteure als Zeugen eines geschichtlichen Ereignisses nobilitiert *THE ACT OF KILLING* bereits zum Status einer medial gespeicherten



Zeugenaussage. Die Transformation dieser Zeugenaussagen ins (Schau-)Spiel bringt sie dazu, ihre Vergangenheit zu reflektieren und „künstlerisch“ aufzubereiten. Aus dieser künstlerischen Selbstverwirklichung lässt sich die dritte These ableiten, die nun im Fokus dieser Arbeit steht. THE ACT OF KILLING ist eine Dokumentation der Imagination. Die sozialen Akteure übernehmen das Zepter bei der Gestaltung des fiktionalen Films und eröffnen den Blick auf mehr als nur eine artifizielle Aufbereitung ihrer Vergangenheit, sie lassen auf ihr Inneres blicken. In der Aufforderung zur Verfilmung der eigenen Geschichte sehe ich eine aussergewöhnliche Methode der Subjektivierung. Demnach sollen im Folgenden die Subjektivierungsmethoden im Film diskutiert werden.

### 3.2.2 Subjektivierung durch Wiederholung

Inwieweit eine Sichtbarmachung von seelischen Zuständen im Film überhaupt möglich ist, ist umstritten. Auch in der Literatur, die anerkanntermassen mit subjektivierenden Mitteln arbeitet, ist eine klare Definition dieser narrativen Strategie problematisch. Dies zeigt sich bereits in der Diskussion um eine allgemeingültige Terminologie. Bis Anfang der Siebzigerjahre gab es keine einheitlichen Begriffe für die Subjektivierung. Am häufigsten verwendet wurden Ausdrücke wie *point-of-view* im Englischen, Blickpunkt oder Perspektive im Deutschen, *point de vue* und *vision* im Französischen.

In Oppenheimers Film werden Selbstdarstellung und Reenactment verwendet, um Subjektivierung zu erzeugen. Das Besondere an THE ACT OF KILLING ist nicht nur die „spielerische“ (und sozusagen therapeutische) performative Wiederholung von Handlungsvollzügen zu einem späteren Zeitpunkt, sondern auch die Inszenierung dieser Vergangenheit in einem fiktionalen Film, den die Täter selbst gestalten. Die Subjektivierung wird hier also nicht im klassischen Sinn über den Point-of-view (Aumont 1983) oder die Fokalisierung (Genette 1994) bearbeitet, sondern anhand der filmischen Technik des Reenactments in einem fiktionalen Film im Film. Diesen Film, dessen Mise en Scène und Drehbuch gestalten die sozialen Akteure selbst. Darüber hinaus erzählen sie ihre eigene kriminelle Vergangenheit und präsentieren ihre Wahrnehmung der eigenen Person in der Gegenwart. Nachdem Oppenheimer bei den Tätern die Erinnerungen evoziert hat, treten diese auf der Bühne der Täter

audio-visuell, körperlich und künstlerisch in Erscheinung. Auf dieser fiktionalen Ebene wird die Imagination der Täter sichtbar gemacht. Das Bestreben, Erinnerung (oder inneres Erleben) und subjektive Befindlichkeit der sozialen Akteure erfahrbar zu machen, scheint eine der Grundmotivationen der filmisch-dokumentarischen Erzählung von *THE ACT OF KILLING* zu sein. Wie es dem Film gelingt, das Innere eines Menschen zu erschliessen und wie sich diese Vergegenständlichung von Innerlichkeit gegenüber der Realität verhält, soll im Folgenden diskutiert werden.

### 3.2.3 Die Bewusstseinsbilder der sozialen Akteure

Hiermit wenden wir uns zum Film im Film und der inneren Realität, die darin zum Ausdruck kommt. Ich werde die Reenactments vor dem Hintergrund der Subjektivierung im Film und der Fokalisierung von Metz diskutieren, bevor diese Überlegungen auf *THE ACT OF KILLING* übertragen werden.

Metz bezieht sich in seiner Enunziationstheorie unter anderem auf Genette (1994), differenziert die Begrifflichkeit der Fokalisierung aber für den Film weiter aus, um zwischen einer visuellen und einer mentalen Subjektivierung zu unterscheiden. In Abgrenzung zum Begriff der Fokalisierung von Genette, dessen Schwerpunkt auf dem Wissen einer Figur liegt, entwickelt Metz mit Bezug auf François Jost die Begriffe *ocularisation* und *auricularisation* (Okularisierung und Aurikalisierung). Metz unterscheidet davon ausgehend zwischen audio-visueller und auditiver Subjektivierung einerseits und mentaler Subjektivierung andererseits. Letztere ist eine Annäherung an die gedankliche, geistige Verfassung der Figur. Demnach gibt es subjektive Bilder, die nicht zwingend durch die Augen einer Figur gesehen werden müssen. Um eine kategorische Übersicht zu gewähren, beziehe ich mich auf die drei von Metz in der filmischen Erzählung unterschiedenen Formen von Subjektivierung:

1. Die „normale Sicht“: Zuordnung des Bildes zum Blick einer Figur; dies wird vor allem durch den Aufnahmewinkel gewährleistet.
2. Die „optisch-imaginäre Einstellung“: Durch optische Mittel wird die verzerrte Sicht der Figur dargestellt (bspw. Trunkenheit, Drogeneinfluss, Wahnsinn etc.).

3. Die „imaginären, nicht-optischen Bilder“: Es werden mentale, also innere Bilder der Figur dargestellt (bspw. Träume, Wunschvorstellungen, Erinnerungen etc.).

Die dritte Kategorie der imaginären, nicht optischen Bilder möchte ich mit der oben erwähnten Imagination der Täter zusammenführen. Metz spricht von Bewusstseinsbildern, „die nicht vorgeben, ein Stück dessen zu zeigen, was die Person sieht, sondern das, was sie sich vorstellt“ (Metz 1991: 8). Er unterscheidet dabei zwischen mentalen Bildern (Visualisierung von Träumen, Wünschen oder Ängsten) und Erinnerungen, die „ihr Objekt gleichzeitig als reell und imaginär [annehmen], reell in der Vergangenheit und imaginär in der Gegenwart“ (1991: 7).

Der grosse Unterschied zwischen meiner Interpretation solcher „Bewusstseinsbilder“ in *THE ACT OF KILLING* und der Erklärung von Metz besteht jedoch darin, dass Metz die imaginären Bilder als „nicht-optische“ beschreibt. Das heisst, dass die mentalen Bilder nicht nach aussen, in die diegetisch-reale Welt getragen werden. Sie sind innere Bilder der Figuren, die sich in ihren Köpfen abspielen und auf der Leinwand nur für den Zuschauer sichtbar werden. In *THE ACT OF KILLING* jedoch bietet Oppenheimer den Akteuren eine Bühne, um diese inneren Bilder nach aussen tragen zu können. Der fiktionale Film der Täter, der gedreht wird, übersetzt deren Innenleben in eine fiktionale Realität, indem die Erinnerungen und Imaginationen performativ in einer „künstlerischen Selbstverwirklichung“ auf der Bühne sichtbar werden.

Die mentalen Bilder und Erinnerungen sind hier somit nicht nur „reell in der Vergangenheit und imaginär in der Gegenwart“, sondern auch das Gegenteil ist der Fall: Die Bewusstseinsbilder sind reell in der Gegenwart (durch Reenactments sind sie sichtbar) und imaginär aus der Vergangenheit (die Akteure imaginieren ihre Vergangenheit neu): Das Reale wird inszeniert, und die Fiktion erreicht eine eigene Realität.

## **Einführung in die Analyse**

Die Analyse ist folgendermassen strukturiert: Zunächst liegt der Fokus auf der äusseren Realität, danach soll sukzessive zur inneren vorgedrungen werden. Im ersten Teil fokussiere ich mich auf die faziale Zeugenschaft und Erinnerung der sozialen Akteure. In diesen Momenten erzählen sie aus der Vergangenheit und bereiten sich auf die Dreharbeiten vor. Die sozialen Akteure bringen durch die Artikulation eine erinnerte, verdrängte Geschichte hervor, die sich im filmischen Bild materialisiert. Danach fokussiere ich mich auf den Inhalt des fiktionalen Films. Da ich eine Offenbarung der Imagination auf dieser inneren Ebene vermute, soll diese analysiert und danach auf die äussere Realität bezogen werden. Es ist das Zusammenspiel und die Diskrepanz dieser zwei Realitäten, die hier untersucht und im Fazit zusammengetragen werden.

## **ANALYSE II Faziale Zeugenschaft und erinnerte Geschichte**

In grell grünem Hemd und weisser Hose kehrt Congo zurück an den Ort, an dem etliche Menschen getötet wurden, unter anderem von ihm selbst. Schnell wird deutlich, dass die Kamera hier niemanden „erwischen“ oder heimlich überführen muss, sondern nur registrieren, was offen ausgesprochen und mit unverstelltem Vergnügen nachgespielt wird. Diese Szene stellt eine Vorbereitung auf die vermeintlich echten Dreharbeiten dar und ist gemäss Oppenheimer die erste Aufnahme, die er mit Congo gemacht hat<sup>18</sup>. Sie unterscheidet sich in einem wesentlichen Aspekt von den Aufnahmen im Studio: Das Reenactment geschieht hier im faktischen Raum des Ereignisses, einer Terrasse, die im Film von den Protagonisten als ihr „damaliges Büro“ bezeichnet wird, mit authentischen Requisiten<sup>19</sup>. Auch hier ist es der Täter, der sich selbst spielt, der seine eigenen Tötungsmethoden aus der Erinnerung heraus für die Kamera nachstellt.

Bevor Congo die Terrasse betritt, ist die Kamera schon da, sodass sich in Congos Gesicht deutbare Affekte erkennen lassen. Ein bedrücktes Aufatmen lässt sein

---

<sup>18</sup> Oppenheimer im Interview mit Aljazeera-Redaktorin Katie Kitamura [letzter Zugriff 29.01.15]: <http://america.aljazeera.com/articles/2013/9/22/joshua-oppenheimeronfilmingtheactofkilling.html>.

<sup>19</sup> Die Draht-Konstruktion gehört Congo persönlich. Er nahm sie mit, damit das Reenactment authentisch gestaltet wird [letzter Zugriff 19.03.15]: <http://filmschoolrejects.com/features/22-things-we-learned-from-the-act-of-killing-commentary.php>.

Unbehagen erahnen. Congo erzählt: „There’s many ghosts here, because many people were killed here. They died unnatural deaths. They arrived perfectly healthy. When they got here they were beaten up ... And died.“ Er ahmt einige Schritte des „gesunden Menschen“ nach, kauert danach am Boden und demonstriert, wie die Opfer zusammengekrümmt zu Boden fielen, als sie zu Tode geprügelt wurden. Danach zeigt er, wie die Leiche am Boden entlang zu den anderen Toten gezogen wurde. Wir beobachten, wie der Täter seine einstigen Routinen nachspielt. Im gestischen Reenactment wird die Brutalität seines eigenen Handelns dargestellt. Oppenheimer hält fest, wie sich der soziale Akteur in seine historische Rolle hineinversetzt und über die Enthüllung seines Körpergedächtnisses zum Zeugen wird. Congo erzählt, wie die Opfer zu Tode geprügelt werden, fasst sich intuitiv an den Kopf und zeigt, wie das Blut herabfloss. Er kommt einige Schritte in Richtung Kamera und zeigt auf den Ort der damaligen Blutlache, die diese Fläche gekennzeichnet hat: „There was so much blood here ... So when we cleaned it up, it smelled awful. To avoid the blood, I used this system. Can I show you?“ An dieser Stelle wird der Kameramann direkt angesprochen und zu hören ist Oppenheimers Stimme: „Go ahead“. An dieser Stelle macht der Film auf sich selbst aufmerksam und wird selbstreflexiv. Die akusmatische Präsenz Oppenheimers veranlasst den Zuschauer, den Regisseur (als Konzept in der Vorstellung des Rezipienten) als realen Enunziator anzunehmen. Die direkt angesprochene Kamerainstanz und der Originalschauplatz sind reale Enunziatoren, welche die dokumentarisierende Lektüre unterstützen.

Congo befestigt den Draht an der Metallsäule und fordert seinen Nachbarn Suryono, der erst später vorgestellt wird, resolut dazu auf, sich richtig hinzusetzen: „Sit here. Face that way. We have to re-enact this properly.“ Congo stellt den Akt der Tötung dar: Strangulation. Er guckt in die Kamera und lacht. „This is how to do it without to much blood“ (THE ACT OF KILLING, 00:08:20-00:10:30) .

Congo strebt nach brutaler Präzision, während er seine vergangenen Taten nachspielt. Der Zeugnisakt kreist hier nicht nur um Sprache und Gesicht, sondern auch um Raum (Originalschauplatz) und Körper. Nach einem Schnitt, aber immer noch am selben Ort, erklärt Congo, wie Drogen und Alkohol ihm geholfen hätten, die Tötungen zu vergessen. Nachdem er ausführlich demonstriert hat, welche

Drahtkonstruktion sich als effizienteste Tötungsmethode erwiesen hatte, tanzt er beschwingt den Cha-Cha-Cha und genießt sichtlich die auf ihn gerichtete Kamera. Congo wiederholt hier einerseits eine erinnerte, verdrängte Repräsentation von Geschichte, andererseits sehen wir, wie präsent diese Vergangenheit in seiner Person und in der Gegenwart Indonesiens ist. Seine Gesten im Reenactment legen unweigerlich Verbindungslinien zu seiner Vergangenheit. Mit den Worten Rothöhlers könnte man sagen, dass diese Szene „ein gestisches Archiv des Terrors als reaktivierbares vorführt. Das Grausame wird hier als etwas gezeigt, das nicht nur nicht vergangen, sondern auch wiederholbar ist“ (Rothöhler 2011: 49).

### Visionierung dieser Szene

In der 28. Minute von THE ACT OF KILLING sehen wir dieselbe Szene noch einmal. Doch dieses Mal auf einem Fernsehbildschirm im fertig gedrehten Film. In der darauffolgenden Einstellung werden die Zuschauer vor dem Fernseher gezeigt und die vorangegangene Einstellung entpuppt sich als Point-of-View-Shot. Congo, Koto, sein Enkel und ein weiterer Mann gucken sich die gefilmte Szene an.



Abbildung 4: Congo demonstriert die effiziente Tötungsmethode.



Abbildung 5: Visionierung der Aufnahme.



Abbildung 6: Visionierungssituation.

Aus dem Bildschirm ertönen Worte, die davor schon gehört wurden: „There’s many ghosts here, because many people were killed here ...“ Es wird zu den Zuschauern geschnitten. Mit runzlicher Stirn schaut sich Anwar die Szene skeptisch an: „I never would have worn white pants. I never wore white. I always wore dark colors. I look like I’m dressed for a picnic.“ Wieder ist der Bildschirm zu sehen. Congo ist im Voice-over zu hören: „In that situation, I should drink first. My acting has to be violent“ – „brutal“, betont der Mann neben ihm –, „not like this. Look, I’m laughing. I did it wrong, didn’t I?“ Koto und der Mann nicken, woraufhin Congo antwortet: „It’s my mistake.“

Mit der Distanz zum faktischen Ort des Geschehens und der Vergegenwärtigung, dass diese Aufnahmen die Entstehung eines Spielfilmes darstellen, zeichnet sich eine kühle, emotionslose Erscheinung in Congos Gesicht ab. Er scheint das eigentliche, vergangene Ereignis hinter sich gelassen zu haben und mit der Repräsentation auf dem Bildschirm lediglich ästhetische Mängel in Bezug auf seine Figur und seine schauspielerische Leistung zu sehen. Warum sehen wir jedoch diese Szene? Oppenheimer legt den Produktionsprozess offen, lässt uns über diese Metaebene wissen, dass die sozialen Akteure die Gestaltung des fiktionalen Films nicht nur bestimmen, sondern auch korrigieren. Damit soll bestätigt werden, dass die sozialen Akteure die „Kontrolle“ über die „eigene“ Filmproduktion haben und sich so zur Schau stellen, wie sie das auch tatsächlich wollen – zumindest im fiktionalen Film. Das stolze In-Szene-Setzen und die Offenheit gegenüber ihrer kriminellen Vergangenheit mit einem reuelosen Auftreten bleibt eine anhaltende und beunruhigende Irritation von THE ACT OF KILLING.

Da diese Szene am Anfang des Films steht, lässt sie sich als Hinweis darauf lesen, wie die folgenden Aussagen über das Erleben der sozialen Akteure zu lesen sind, nämlich als volle Abwehr gegenüber der Einsicht. Mehr noch: Die Täter scheinen eine extreme Form der Ablehnung entwickelt zu haben, in einer Form der Verkehrung ins Gegenteil. Sie prahlen mit ihren grausamen Taten, wollen sie verfilmt wissen, bekennen sich dazu, weil eine Verleugnung bestätigen würde, dass sie etwas falsch gemacht hätten, dass sie etwas zu verbergen hätten.

### **Die filmische Konstruktion eines Reuegefühls**

Am Ende des Films (THE ACT OF KILLING, 02:30:57) sehen wir Congo erneut an diesem faktischen Ort des Geschehens. Es ist die längste Einstellung von THE ACT OF KILLING: Rund fünf Minuten richtet sich die Kamera auf Congo am selben Ort, an dem er damals hunderte Menschen eigenhändig tötete. Diesmal ist er jedoch in einem desolaten Zustand. Er sieht sich um und sagt: „This is where we tortured and killed the people we captured. I know it was wrong, but I had to do it.“ Nach diesen Worten scheint er sich übergeben zu müssen. Die Kamera verharrt auf einem

speienden, spuckenden Congo. Er setzt sich hin: „Why did I have to kill them? I had to kill. My conscience told me they had to be killed.“ – Er nimmt die Drahtkonstruktion in die Hand – „This is one of the easiest ways to take a human life.“ – Er nimmt den daneben liegenden Sack – „This was used to take away the human beings we killed. Because without this maybe people would know.“ Erneut überkommt ihn ein heftiger Würgereiz, der ihn am Sprechen hindert.



Abbildung 7: Congo überkommt ein heftiger Würgereiz am faktischen Ort des Geschehens.



Abbildung 8: Demonstration der Drahtkonstruktion, die etlichen Menschen das Leben gekostet hat.



Abbildung 9: Congo zeigt, in welchen Säcken die Leichen abtransportiert wurden.

Da dieser konstruierte Katharsis-Moment am Ende des Films steht, kann er als Kulmination aller inneren Konflikte eines Massenmörders interpretiert werden. Der schwache Körper Congos scheint die in ihm verharrende, unerträgliche Vergangenheit, die in seinem Körpergedächtnis vorliegt, nicht mehr loswerden zu können. Nach einer Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit wird hier ein Reue-Moment angedeutet. Gleichzeitig lenkt der Film aber durch seine mediale Reflexivität die Aufmerksamkeit auf seinen subjektiven Standpunkt, sodass die Schlusssequenz ebenfalls als eine Idee interpretiert werden kann, wie der Film enden könnte oder sollte. Und zwar mit einem gebrochenen Täter, der seine Verletzlichkeit nicht mehr verbergen möchte und Anzeichen von Reue aufweist. Die Ambivalenz dieser Szene macht gleichzeitig ihre Stärke aus. Was sich tatsächlich in einem Menschen, der Monströses vollbracht hat, abspielt, wird uns und zweifellos dem filmischen Bild verborgen bleiben. Während die Kamera eine Wahrheit zu enthüllen versucht, macht sie gleichzeitig darauf aufmerksam, dass diese Wahrheit für das filmische Bild unzulänglich ist und bleibt. Was dem Filmemacher bleibt, ist die Möglichkeit, sich *einer* Wahrheit anzunähern.



## Aufforderung zum Spiel: Auseinandersetzung mit der Vergangenheit

Die Gespräche in Bezug auf den Dreh des fiktionalen Films kommen mit einem sonderlichen Zwang einher, der die sozialen Akteure dazu veranlasst, sich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen. Die Täter scheinen dieser Vertiefung eine Kombination von Eingeständnis und Verleugnung entgegenzubringen. Über diese ungewöhnlichen Momente von *THE ACT OF KILLING* schreibt Roger Ebert in seiner Filmkritik:

„This seemingly odd compulsion to confess becomes the film’s (and film-within-the-film’s) greatest special effect. We are witnessing nature’s justice, a force of law more precise than the courts. It squeezes the truth out of these guys, who can’t seem to shut up about what awful people they are and how incessant partying, self-medication and relatively prosperous family lives keep them from facing their crimes squarely. Denial comes as naturally as breath, in perpetual tandem with convulsive shame.“<sup>20</sup>

Ironischerweise bezeichnet Ebert diesen aussergewöhnlichen Zwang zum Bekenntnis als „special effect“. Oftmals wird in diesen Situationen das Gesicht als Instanz der Authentifizierung filmisch registriert. Diese sogenannte *talking heads*-Einstellung lässt die Zeugen Erlebtes fazial ausdrücken, um es sichtbar zu machen. In einer Sequenz, in der Congo von einem brutalen Mord erzählt, den er selbst begangen hat, wird mit einer unscheinbaren Tonmontage seine Zeugenschaft mit seinen Alpträumen verbunden, und schliesslich mit seinem Gesicht abgeglichen. Wir sehen ihn schlafend im Zimmer. Der Fernseher läuft, schleichend ertönt ein „high pitched ringing“ (Tonbrücke), zu diesem Geräusch zirpende Grillen. Die Tonebene verweist auf die Alpträume, die ihn heimsuchen. Die nicht-diegetischen Klänge bilden eine fiktionale Verbindung zur (Alb-)Traumwelt von Congo. Zum Bild eines dunklen, blauen Himmels, der mit durcheinanderfliegenden Vögeln übersät ist, ist Congos Stimme im Voice-over zu hören: „I remember ... I said ‚Get out of the car.‘ He asked, ‚where are you taking me?‘ Soon he refused to keep walking. So I kicked him as hard as I could in the stomach. I saw Roshiman bringing me a machete“ (*THE ACT OF KILLING*, 01:28:37). Nach einem harten Schnitt ist Congo in einer halbnahen Einstellung zu sehen. In der Dunkelheit lässt sich sein Gesicht erkennen, das zu

---

<sup>20</sup> Filmkritik von Roger Ebert [letzter Zugriff 18.03.15]:  
<http://www.rogerebert.com/reviews/the-act-of-killing-2013>.

seiner akusmatischen Präsenz nun die Bestätigung seiner Identität hinzufügt. Aus der zuvor mündlichen Überlieferung wird eine faziale Zeugenschaft. Rothöhler schreibt über die Kombination von Gesicht und Aussage: „Der Zuschauer kann dem Zeugen ins Gesicht sehen, kann das, was gesagt wird, mit dem, was zu sehen ist, abgleichen. [...] Dieses verifizierende Lesen bezieht sich auf das Gesicht als Informationsträger subjektiver Affekte, als Kommunikationsmedium einer filmisch expressiv werdenden Subjektivität [...]“ (Rothöhler 2011: 176).

Congo führt seine Erzählung fort: „Spontaneously, I walked over to him and cut his head off. My friends didn't want to look. They ran back to the car. And I heard this sound.“ – Congo imitiert ein grausam bedrückendes Geräusch eines Sterbenden – „So his body had fallen down. And the eyes in his head were still open.“ Congo dreht seinen Kopf nach oben und imitiert die geöffneten Augen einer liegenden Leiche. Zu hören sind zirpende Grillen. In der nächsten Einstellung sehen wir Congo die Szene körperlich nachspielen, er ahmt einen zitternden, sterbenden Menschen nach. Im Voice-over hören wir ihn erklären, dass dies die Quelle seiner Alpträume sei, dass diese Augen ihn im Schlaf verfolgten.

Öfter als in dieser Nachdenklichkeit sieht man die Täter jedoch in Verdrängung und Verleugnung verharren. Diese manifestiert sich in relativierten Aussagen über die Vergangenheit, die Oppenheimer fazial aufnimmt. Zulkadry äussert sich zu seinen vergangenen Taten in einem Making-of-Moment folgendermassen:

„Killing is the worst crime you can do. So the key is to find a way, to not feel guilty. It's all about finding the right excuse. For example, if I'm asked to kill someone, if the compensation is right then of course I'll do it, and from one perspective it's not wrong. That's the perspective we must make ourselves believe. After all, morality is relative.“ (THE ACT OF KILLING, 00:52:00)

Diese Relativierung scheint sich in einer weiteren Sequenz zu bestätigen, und zwar als Oppenheimer Zulkadry aus dem Off fragt, was er dazu meint, dass die Genfer Konvention seine Taten als Kriegsverbrechen erklärt:

„I don't necessarily agree with those international laws. When Bush was in power, Guantanamo was right. [...] Saddam Hussein had weapons of mass destruction. That was right, according to Bush, but now it's wrong. The Geneva Conventions may be today's morality but tomorrow we'll have the Jakarta Conventions.“ (THE ACT OF KILLING, 01:07:15)

Die Kamera in THE ACT OF KILLING schaut den Zeugen ins Gesicht, registriert jede sich abzeichnende Affektregung und speichert diese als privilegierte visuelle Information der Äusserungssituation.

Die sozialen Akteure befassen sich unweigerlich mit ihrer Vergangenheit. Während die Täter in Gesprächssituationen ihre vergangenen Taten in einer abgeschwächten Form wiedergeben können, scheint der Prozess der Transformation ins Schauspiel eine Verleugnung oder Relativierung der Vergangenheit nicht mehr zuzulassen. In den Reenactments, in der Wiederholung, werden diese Erinnerungen auf die Spitze getrieben. Im letzten Abschnitt soll analysiert werden, was genau auf dieser Bühne der Erinnerungen zum Vorschein kommt und wie das Innere einer Figur im filmischen Bild von THE ACT OF KILLING materialisiert wird.

### **ANALYSE III Ein Blick auf die Bewusstseinsbilder von Massenmördern**

Betrachtet man den Inhalt des Films im Film, wird schnell klar, dass keine indexikalische Referenzialität zum Historischen angestrebt wurde, eher sind die Elemente dem Fantastischen zuzuordnen. Während in historischen Filmen die Authentifizierung über das Produktionsdesign geschieht (vgl. Pierson 2005: 142ff.), verlässt sich Oppenheimer auf das Authentizitätsversprechen seiner sozialen Akteure und überlässt ihnen die Bühne, die ihre Bewusstseinsbilder nach aussen tragen soll. Schnell wird klar, dass die sozialen Akteure die Ideen für ihre Hauptfiguren dem amerikanischen Kino entnommen haben.

Über den Bildern einer Making-of-Szene hören wir Anwar Congos Stimme im Voice-over: „When I was young, I always watched American films and imitated them. I watched them so intently I felt like I was in the movie! And I'd watch gangster films. Violent films. I'd see such cool ways of killing. And I copied them. Especially how gangsters kill with wire“ (THE ACT OF KILLING, 01:13:10).

Wir erfahren im Film, dass Congo früher mit Kino-Eintrittskarten auf dem Schwarzmarkt gehandelt hat und noch heute das amerikanische Kino verehrt. Jetzt, wo er seine eigne Geschichte als Genrestück nachgebaut und erinnert wissen will, dienen Schauspieler wie Al Pacino und John Wayne als Vorbilder für die Glorifizierung seiner eigenen Vergangenheit. Dementsprechend bedienen sich die sozialen Akteure auch ihrer Lieblingsgenres: Gangsterfilm, Western und Melodram.

So sehen wir die Täter mal in Kostümen, die an AL CAPONE (1959, Richard Wilson) und TOUCH OF EVIL (1958, Orson Welles) erinnern, an die Ära des *Film noir* der 40er- und 50er-Jahre. Diese düsteren, amerikanischen Kriminalfilme sind durch das Schattenspiel des Chiaroscuro, einen pessimistischen Unterton und vor allem schwache, desillusionierte Charaktere gekennzeichnet (vgl. Stiglegger 2011: 229).

Während in einem Making-of-Moment gezeigt wird, wie Congo seinen Darstellern Gangster-Hüte im Stile von Al Capone aufsetzt, wird später eine Szene aus dem Film im Vollbild gezeigt; Koto spielt darin ein Opfer, das um sein Kind fleht. Der Raum ist in einer Low-Key-Beleuchtung gehalten. Congo, gestriegelt in Anzug, verhört und bedroht sein Opfer mit einer Zigarre im Mund. Das Kind wird durch einen Teddybären dargestellt, dem zunächst ein Messer ins Auge gestochen wird. Danach wird es auf dem Tisch von Congo mit einem Messer zerstückelt. Congo nimmt das zerfetzte Plüschtier und wendet sich zu Koto: „This is what we do to people who bribe us with their children. See? You’re the heartless one. You are the barbaric one. You are the real barbarian“ (THE ACT OF KILLING, 02:12:04).

Congo und Koto scheinen durch die Brutalität dieser Szene aus ihren ohnehin schon amateurhaft gespielten Rollen zu fallen. Congo spricht sichtlich angeschlagen und drückt dreimal die Schuldzuweisung aus: „Du bist der Unmensch“ – eine Lüge, die er sich jahrelang eingeredet hat und die erst jetzt, im Schauspiel, im Reenactment, in der Reflexion über die Vergangenheit, zu bröckeln scheint.

In einer anderen Szene reitet Congo ein Pferd im Cowboy-Kostüm. Auch John Wayne gehörte zu seinen Idolen. Der Westernheld dient ihm zur Inspiration einer Szene, die zwar nicht im wilden Westen spielt, jedoch im „wilden“ Dschungel – mit Pferden und Elefanten. Dazu hören wir ihn im Voice-over: „This is my method of capturing and killing communists. Of course the location is different. Now I’m in a jungle playing a cowboy. So it’s a little different“ (THE ACT OF KILLING, 01:15:03).



Abbildung 10: Congo als Gangster mit Hut und Zigarre im fiktionalen Film.



Abbildung 11: Congo und Koto in einem *Film noir*-ähnlichen Setting.



Abbildung 12: Congo reitet im Cowboy-Kostüm ein Pferd.

Die sozialen Akteure gestalten ihre Hauptfiguren als exemplarische Vertreter einer postmodern übersättigten Medienkultur, in der der Unterschied zwischen Fiktion und Realität entfällt oder sich sogar umkehrt. Den sozialen Akteuren geht es nicht darum, die Fiktion möglichst wirklichkeitsgetreu zu gestalten, sondern die Wirklichkeit der Fiktion anzupassen. Sie kennen das aus dem Kino und passen ihre reale Vergangenheit, wie sie in ihrer Erinnerung, in der Gegenwart noch vorhanden ist, ihren Fantasien, die dem filmischen Universum entstammen, an. In den Reenactments tritt somit das Mediale als das Primäre und das Reale als das Sekundäre auf. Die filmische Realität stellt das Original dar und die Lebenswelt ist ihre Kopie. Auch wenn diese Momente oft parodistische Züge erkennen lassen, da die sozialen Akteure sichtlich amateurhaft und unprofessionell an die Dreharbeiten herangehen, sind es die diffusen, „echten“ Erinnerungsfetzen der Täter, die während des Schauspiels zum Ausdruck kommen. Sie sind eindrücklich und gleichzeitig schwer erträglich: Das Flehen eines Leidenden, das Zittern eines Erstickenden, das Keuchen eines Sterbenden, die Congos eigenem Gedächtnis entstammen und den Elementen, die dem filmischen Universum entnommen sind, reelle Züge verleihen. Die Aufarbeitung der Vergangenheit im fiktionalen Film mag zwar eine Distanz zum geschichtlichen Ereignis aufbauen, gleichzeitig wird diese aber mit den nicht fiktionalen Gesten und Geräuschen der echten Täter wieder getilgt.

Wie bereits erwähnt koppelt das Reenactment die Gegenwart an die Vergangenheit, indem es eine Zeitbrücke zwischen diesen zwei Tempi schlägt. Gleichzeitig betont diese Verbindung die Distinktion der zwei auseinanderliegenden Zeiten. Es wird klar, dass das Reenactment keine Kopie, sondern ein Original darstellt. Dasselbe geschieht auch mit der inhaltlichen Gestaltung der Reenactments: Vorbilder stellen für die sozialen Akteure einerseits medial präfigurierte Handlungen und Stereotypen dar, andererseits ihre eigene Vergangenheit. Sie imitieren die mediale Welt, Vorlage ist jedoch ihre reelle Vergangenheit: Die Koppelung dieser zwei Welten erschafft ein Unikat. So bricht der fiktionale Film aus der Wiederholung aus und schafft ein Original, das nach Nichols mehr zeigt als das tatsächliche Ereignis. Durch den abbildenden Charakter enthält diese Repräsentation eine phantasmatische Qualität.

Das Reale wird zwar inszeniert, die Fiktion erreicht jedoch eine eigene, neue Realität mit einer interpretativen Qualität, die sie vom historischen Ereignis abhebt.

Diese neue Realität wird durch die Produktion des fiktionalen Films nicht nur durch Bewusstseinsbilder der Zeugen und Täter verbildlicht, sondern veranschaulicht auch das Hineinragen der Vergangenheit in die Gegenwart. Denn die Täter sehen in ihrem selbst inszenierten Film ihre Taten immer noch als richtig an, sie glorifizieren ihre unmenschliche Taten, weil sie nicht nur nie dafür bestraft wurden, sondern weil sie auch selber eine psychische Abwehr entwickelt haben, die es ihnen ermöglicht, ihren quälenden Schuldgefühlen aus dem Weg zu gehen.

Eine andere Reenactment-Szene wird im fiktionalen Film überwiegend real inszeniert, in der äusseren Realität, der Metaebene, jedoch sehr stilisiert, also fiktionalisierend aufbereitet. Es handelt sich um die Inszenierung eines genozidalen Massakers im Dorf. Zu den Dreharbeiten wurde auch der Abgeordnete Sakhyan Asmara (Deputy Minister of Youth and Sport) eingeladen, der am Drehort angekommen die Protagonisten mit „Wow! All the killers are here!“ begrüsst.

Die anti-kommunistischen Darsteller sind in ihren originalen Pancasila-Uniformen gekleidet, während die Kommunisten in Alltagskleidung zu sehen sind. Damit die Aufnahmen möglichst emotional und intensiv werden, animiert Koto die anderen Darsteller mit aggressiven Worten gegen die Kommunisten: „Chop their heads! Burn them! Kill them all! Kill! Kill!“ Ebenfalls wird in dieser Making-of-Situation ein patriotisches Lied gesungen, um die eroberungslustige Stimmung zu intensivieren. Es entsteht schnell eine gewaltvolle Atmosphäre, sodass der Abgeordnete Asmara die Situation abbricht und das Image zu beschönigen versucht.

Asmara: „Joshua and crew, now I’m speaking as a leader of Pancasila Youth. What we’ve just shown is not characteristic of our organisation. We shouldn’t look brutal, like we want to drink people’s blood. That’s dangerous for our organization’s image. But we must exterminate the communists. We must totally wipe them out – but in a more humane way. What we just filmed, I felt awful. Especially with my image right in the middle of it! Ok, Joshua?“ – Er bemüht sich mit Oppenheimer Englisch zu sprechen – „This is the true story. That’s what we all want, right?“

Oppenheimer (aus dem Off): „Sure, sure.“

Asmara: „I know, what we just filmed ... Don't erase it! Use it to show how ferocious we can be! In fact, we can even be worse! So think of it as a simulation of our rage if anyone disturbs our country.“

Der Politiker verabschiedet sich und wünscht viel Glück bei den Dreharbeiten.

Die darauffolgende Aufnahme zeigt Congo in seinem Bett. Erneut werden die vergangenen Ereignisse über die Montage und den Ton mit seinen Albträumen verbunden. Er liegt mit geöffneten Augen da und zu hören sind die Schreie der Kommunisten zusammen mit dem „high pitched ringing“, das zuvor in dem Gespräch über seine Albträume auftauchte. Ein harter Schnitt führt wieder zum Massaker im Dorf, das sehr stilisiert im filmischen Bild wiedergegeben wird. Die umliegenden Häuser brennen, und das Gemetzel wird durch die Flammen gefilmt. Die Bilder der leidenden Kommunisten sind in feuriges Rot getaucht oder durch den dunklen Rauch des Feuers zu erkennen. Zu den schreienden und flehenden Stimmen hören wir das „high pitched ringing“ immer lauter werden. Die realistische Tonwiedergabe wird hier zugunsten einer fiktionalen, dramatischen aufgegeben. Wir hören tiefe Atemzüge über den Bildern der nun „toten“ Kommunisten. Erneut werden die Dreharbeiten mit einem „Cut!“ unterbrochen. Noch nach den Aufnahmen sehen wir Kinder weinen und eine Frau in Ohnmacht. Das Reenactment scheint so wirklichkeitsgetreu inszeniert, dass sich Realität und Fiktion im Spiel für die Darsteller zu verwischen scheinen.



Abbildung 13: Der Abgeordnete Asmara bricht die aggressive Situation vor den Dreharbeiten ab.



Abbildung 14: Die Szene des genozidalen Massakers wird durch die Flammen gefilmt.



Abbildung 15: Eine Frau fällt während der Dreharbeiten tatsächlich in Ohnmacht.

Gegen Ende von THE ACT OF KILLING (02:22:38) wird die surreale Eröffnungsszene, die hier im ersten Teil der Arbeit analysiert wurde, aufgelöst. Es handelt sich hierbei um den Schluss des fiktionalen Films. Erneut wird ein fantasievolles Paradies gezeigt.

Congo stellt eine Gottheit dar, welche die ermordeten Kommunisten „befreit“ hat. Nun können die Opfer ihre Drahtschlinge ablegen, in „Freiheit“ leben und dies sei Congo zu verdanken. Die Figur des ermordeten Kommunisten verleiht Congo eine Medaille, und bedankt sich bei seinem Mörder: „For executing me and sending me to heaven. I thank you a thousand times, for everything.“ Die absurde Situation wird mit einer ostentativ heroischen Musik untermalt (wir hören das Lied „Born Free“), die erneut eine realistische Tonwiedergabe negiert. Der gewaltige Wasserfall im Hintergrund ist kaum hörbar, die Worte des „Befreiten“ jedoch klar und deutlich. Zusammen mit den weichgezeichneten Bildern, den virtuell wirkenden, übersättigten Farben ist die musikalische Untermalung der Grund für eine artifizielle Wirkung dieser Szene des Films im Film. Nach einem Schnitt wird das Gesicht von Congo in einer Nahaufnahme gezeigt. Erneut befinden wir uns in einer Visionierungs-Situation, welche die eben gezeigte Aufnahme, die wir im Vollbild gesehen haben, in der Diegese, im Fernseher zeigt. Die vorherige Einstellung entpuppt sich als Point-of-view-Einstellung. Congo sieht sich den Schluss des Films an und sagt: „This is great Joshua. This is very good. I never imagined I could make something so great. One thing that makes me so proud is how the waterfall expresses such deep feelings!“



Abbildung 16: Der Kommunist bedankt sich bei seinem Mörder.



Abbildung 17: Der Höhepunkt des Films im Film. Die Siegesapotheose von Congo.



Abbildung 18: Schnitt zur Visionierungs-Situation.

Erneut befindet sich Congo in einer relativ distanzierten Rezeptionssituation. Dem Zuschauer von THE ACT OF KILLING jedoch wird in dieser kontrastreichen Situation die Diskrepanz zwischen den monströsen Taten und der Auffassung der Täter veranschaulicht. Die Abweichung der Bewusstseinsbilder von den tatsächlichen Taten deutet eine Lücke zwischen Ereignis und Auswirkung an. Die Bewusstseinsbilder suggerieren eine Glorifizierung der kriminellen Vergangenheit, während diese Vergangenheit sie in der Reflexion und den Dreharbeiten einzuholen scheint. Obwohl es sich bei der erzählten Geschichte um eine vergangene handelt,



wird diese mit den Bildern des fiktionalen Films in der Gegenwart reaktiviert. Was sichtbar wird, ist die Diskrepanz zwischen innerer und äusserer Realität.

Diese Kluft scheint Congo in der darauffolgenden Sequenz bewusst zu werden. In einem Reenactment spielt Congo ein Opfer, das von Koto erdrosselt wird und bricht die Dreharbeiten ab, weil er die Situation selbst nicht zu ertragen scheint. Dieselbe Szene möchte er sich mit seinen Enkeln ansehen. Nachdem er den surrealen Schuss des fiktionalen Films, in dem sich der von ihm ermordete Kommunist bei ihm bedankt, gesehen hat, verlangt er nach dieser Szene (THE ACT OF KILLING, 02:25:17):

Congo: „You know the scene where I’m strangled with wire? Do you have it here?“

Oppenheimer: „Where you’re strangled?“

Congo: „Please put it on.“

Im Fernseher ist die Sequenz zu sehen. Congo verlangt nach seinen zwei Enkeln, sie sollen sehen, wie ihr Grossvater im Film einen Kommunisten spielt, der gefoltert wird.

Congo: „Yan, watch the scene where grandpa is tortured and killed. Ami, come see grandpa beaten up and bleeding.“

Oppenheimer: „But this is too violent, Anwar. Are you sure?“

Congo: „Yes, it’s fine. Will you be scared, Yan?“ – Der Junge schüttelt den Kopf.



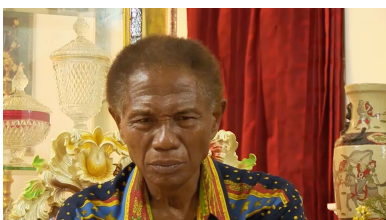
Abbildung 19: Die Szene, in der Congo gefoltert wird, ist auf dem Bildschirm zu sehen.



Abbildung 20: Congo schaut die brutale Szene mit seinen Enkeln.



Abbildung 21: Ausschnitt aus dem Film im Film wird im Vollbild gezeigt.



Abbildungen 22-24: Faziale Aufzeichnung der Reaktion von Anwar Congo auf das Gesehene.

Im Vollbild wird der fiktionale Film eingeblendet. Die Szene im *Film noir*-Stil zeigt einen mit Blut überströmten Congo, der von Koto geprügelt und mit dem Messer bedroht wird. Was Congo zunächst witzig findet, ändert sich, nachdem er seine Enkel zu Bett geschickt hat. Sein Gesicht wird ernst und sein Blick verfinstert sich. Die Kamera verharrt auf seinem Gesicht. Sich selbst im Film so leiden zu sehen, wie seine Opfer gelitten haben, lässt ihn folgende Frage stellen: „Did the people I tortured feel the way I do here? I can feel what the people I tortured felt. Because here my dignity has been destroyed and then fear comes, right there and then. All the terror suddenly possessed my body. It surrounded me, and possessed me.“ Congos Blick entzieht sich immer wieder dem Bildschirm. Es scheint ihm nicht leicht zu fallen, sich in dieser Rolle, in dieser Situation zu sehen. Nach einer kurzen Pause hören wir Oppenheimers Stimme: „Actually, the people you tortured felt far worse – because you know it’s only a film. They knew they were being killed.“

Nach einem kurzen ernüchternden Blick, kontert Congo unmittelbar: „But I can feel it, Josh. Really, I feel it. Or have I sinned? [Pause, Congo ist den Tränen nahe] I did this to so many people, Josh [...] Is it all coming back to me? I really hope it won’t. I don’t want it to, Josh.“ Congo wischt sich die Tränen aus dem Gesicht und schüttelt den Kopf. Die Kamera verharrt eine Weile auf seinem Gesicht.

Dass diese Sequenz auf die Siegesapothese von Congo folgt, macht die Reue-Situation grotesk. Ob das methodische Vorgehen von Oppenheimer tatsächlich dazu führt, dass erst die Bewusstseinsbilder den Tätern *bewusst* machen, was sie Hunderten von Menschen angetan haben, bleibt fragwürdig. Das Reenactment soll Congo eine affektive Wiederholung der Tat ermöglichen, und die Sichtung dieser Szene strebt eine distanzierte und reflektierte Rezeption dieser Tat an. Das langanhaltende Bewusstseinsdefizit der sozialen Akteure lässt dieses Vorgehen jedoch unwirksam erscheinen. Obwohl diese Situation einen einsichtigen Mörder, der Reue verspürt, zeigen soll, wirkt sie nach der zuvor irritierenden Opferverhöhnung und Belustigung nur allzu konstruiert.

## Fazit

Bevor nun die Analyse zusammenfassend formuliert wird, möchte ich noch kurz auf die negativen Kritikerstimmen von THE ACT OF KILLING eingehen. Ein Film, der Massenmörder mit Stolz und Begeisterung und meist ohne Scham und Reue zeigt, bleibt nicht kritiklos. BBC Redakteur Nick Fraser nennt THE ACT OF KILLING „a high-minded snuff movie“ und kritisiert das pathologische Spektakel, auf das sich der Film fokussiert: „getting killers to script and restage their murders... feels wrong and it certainly looks wrong“<sup>21</sup>. Die skurrilen Bewusstseinsbilder, die mit der Apotheose von Anwar Congo enden, sind durchaus schwer erträglich. Simon Rothöhler schreibt in seiner Filmkritik für die taz: „THE ACT OF KILLING ist durch seine Entscheidung, ganz der Perspektive, der Inszenierungslust, dem fehlenden Schuldgefühl der Mörder zu folgen, zum höchst befremdlichen Spiegelbild einer Siegeregeschichtsschreibung geworden. Darin ist der Film konsequent, aber auch effektheischend.“<sup>22</sup>

Historiker und Holocaust-Forscher Wolfgang Benz sagt in einem Interview (Deutschlandradio Kultur): „Der Historiker sagt: Ja, ich bin dankbar für jede Form der Aufklärung. Alles, was uns die Ereignisse, die vergessenen, verdrängten Ereignisse, die wiederkommen können, ins Gedächtnis ruft, ist grundsätzlich zu begrüßen, aber nicht aus der Perspektive der Mörder, die sich in fantastischen Kostümen zu Helden aufwerfen.“<sup>23</sup> Auch wenn man die Methode von Oppenheimer für die falsche hält, bleibt die Frage: Wie filmt man Massenmörder, die glauben, nichts zu verbergen zu haben? Was meiner Meinung nach tatsächlich zu kurz kommt, ist eine kritischere Haltung des Films. Ich sehe diese Auffassung auch von Rothöhler bestätigt, er bemängelt, „dass der Kontext und jede Form offener Widerrede bei Oppenheimers Vorgehen im Off bleibt“<sup>24</sup>. Einerseits könnte man behaupten, dass kein ergänzender Kommentar die Eindeutigkeit der desolaten Situation in Indonesien hätte verstärken können, andererseits ist Einfach-nur-Abilden nicht ausreichend, um dem Zuschauer einen Massenmord erklären zu können.

---

<sup>21</sup> Filmkritik von Nick Fraser für „The Guardian“ [letzter Zugriff 19.03.15]: <http://www.theguardian.com/commentisfree/2014/feb/23/act-of-killing-dont-give-oscar-snuff-movie-indonesia>.

<sup>22</sup> Filmkritik von Simon Rothöhler für „taz.de“ [letzter Zugriff 19.03.15]: <http://www.taz.de/!127397/>.

<sup>23</sup> Wolfgang Benz im Gespräch mit Dieter Kassel in „Deutschlandradio Kultur“ [letzter Zugriff 12.02.15]: [http://www.deutschlandradiokultur.de/quaelende-selbstinszenierung-der-moerder.954.de.html?dram:article\\_id=237134](http://www.deutschlandradiokultur.de/quaelende-selbstinszenierung-der-moerder.954.de.html?dram:article_id=237134).

<sup>24</sup> Filmkritik von Simon Rothöhler für „taz.de“ [letzter Zugriff 19.03.15]: <http://www.taz.de/!127397/>.

Oppenheimers innovatives und sorgfältig durchkonstruiertes Vorgehen hätte den Dokumentarfilm stärker machen können, wenn ihm nicht dieser „charismatische“ Anwar Congo in die Quere gekommen wäre. Sich auf die Apotheose von Congo im fiktionalen Film, in der inneren Realität einzulassen ist akzeptabel, ihn jedoch auch in der äusseren Realität, der Metaebene, als einsichtigen Täter darzustellen, lässt eine fehlende Distanz entstehen.

Nachdem ich THE ACT OF KILLING das erste Mal gesehen hatte, war ich erschüttert und beeindruckt. Trotz Kritik nach langer Auseinandersetzung mit diesem komplexen Dokumentarfilm lehnt sich mein Fazit über diesen Film meinem ersten Eindruck und auch Roger Ebert an, der THE ACT OF KILLING als „masterpiece about propaganda, cinema and vanity as instruments of power and terror“ bezeichnet. Was in den hier analysierten, skurrilen Bewusstseinsbildern zu sehen ist, ist die junge Geschichte Indonesiens, die mit diesem Dokumentarfilm in die Gegenwart geholt wird. Mörder, die nie zur Rechenschaft gezogen wurden und sich deshalb selber nach wie vor als Helden sehen. Die zuvor noch ortlosen Erinnerungen entstammen dabei nicht nur der Fantasie der Massenmörder, sondern signalisieren gleichzeitig auch deren Nachwirken – in der aktuellen Gesellschaft Indonesiens und in den Tätern selbst.

Die Abweichung der Bewusstseinsbilder und der tatsächlichen Taten deutet dabei eine Latenz zwischen Ereignis und Auswirkung an, ein beträchtliches Hineinragen der Vergangenheit in eine gegenwärtige Zeit, die eine Aufarbeitung der Geschichte nötig hat. Die Bewusstseinsbilder, die sich aus den Köpfen, der Erinnerung der Massenmörder zusammensetzen, ragen als (noch nicht verarbeitete) Vergangenheit in eine Gegenwart. Oppenheimer versucht die visualisierte Vergangenheit einer traumatisierten Gegenwart entgegenzubringen: Mit Körpern und Gesten des Terrors.

## Schlusswort

THE ACT OF KILLING ist ein grausamer Film – ohne dass er je Gewalt zeigen würde, die nicht offensichtlich inszeniert ist. Oppenheimer hat die Mörder gebeten, von früher zu erzählen. Was er vor seine Linse bekommen hat, ist nicht nur *eine* Geschichte. Es ist ein Klaidoskop von Erfahrungen, Entwürfen und Erlebnissen, das verschiedene Ebenen von historischer Zeit ineinanderfließen lässt. Es ist keine Geschichte von Anfang bis Ende, keine lineare Erzählung, die Fakten sprechen lässt. Es ist eine Geschichte, die zur Imagination vordringen will, um sich einer möglichen Wahrheit annähern zu können. Durch das Aufarbeiten einer lückenhaften Vergangenheit und sein methodisches Vorgehen dringt Oppenheimer zu den mentalen Bildern seiner Protagonisten vor. Diese Bewusstseinsbilder, die sich auf der Bühne manifestieren, zeigen die Wunschvorstellung einer Vergangenheit. Sie zeigen die psychische Abwehr von Mördern, die sich eine eigene Geschichte zurechtgelegt haben, mit der sie leben können. Während sie eine Geschichte im Konjunktiv erzählen, veranschaulichen sie den Widerstand der Protagonisten gegenüber einer traumatischen Vergangenheit. THE ACT OF KILLING ist ein Film, der eine ungewöhnliche Version des Problems zwischen Identität und Wirklichkeit visualisiert. Ganz wie Max Frischs Ich-Erzähler Gantenbein, bleibt auch Anwar Congo am Ende des fiktionalen Films ein Held im Konjunktiv. Er hat nicht, sondern hätte richtig handeln können.

## Quellenangaben

### Literatur

- Arriens, Klaus (1999): *Wahrheit und Wirklichkeit im Film – Philosophie des Dokumentarfilms*. Würzburg.
- Aumont, Jaques/ Bergala, Alain/ Marie, Michael/ Vernet, Marc (1992 [1983]): *Aesthetics of Film*. Austin. Texas University Press.
- Behrendt, Esther Maxine (2011): Doku-Drama. In: *Reclams Sachlexikon des Films*. Thomas Koebner (Hrsg.). Stuttgart: Reclam.
- Chion, Michel (1994): *Audio-Vision. Sound on Screen*, New York.
- Genette, Gérard (1994 [1972]): *Die Erzählung*. München.
- Hartmann, Britta (2007): Diegetisieren, Diegese, Diskursuniversum. In *Montage AV* 16, 2, S.53-69.
- Hattendorf, Manfred (1994): *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Stuttgart: Ölschläger.
- Hediger, Vinzenz (2005): Spass an harter Arbeit. Der Making-of-Film. In: Hediger, V. & Vonderau, P. (Hrsg.): *Demnächst in ihrem Kino. Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung*. Marburg: Schüren, S. 332-341.
- Hohenberger, Eva (1988): *Die Wirklichkeit des Films: Dokumentarfilm – ethnografischer Film – Jean Rouch*. Hildesheim: Olms.
- Hohenberger, Eva/ Keilbach, Judith (2003): *Die Gegenwart der Vergangenheit*. Berlin: Vorwerk8.
- Kessler, Frank (1998): Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder. In: *Montage AV* 7, 2, S.63-78.
- Knaller, Susanne/ Müller, Harro (2006): *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. München: Wilhelm Fink Verlag 2006. S. 36-54.
- Metz, Christian (1972): *Semiologie des Films*. München. Fink.
- Metz, Christian (1997 [1991]): *Die Unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*. Münster: Nodus Publikationen.
- Nichols, Bill (2008): *Documentary and the Fantasmatic Subject*. The University of Chicago Press. *Critical Inquiry*, Vol. 35, 1. S. 72-89.
- Nichols, Bill (1991): *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington, Indianapolis.
- Nichols, Bill (1995): Performativer Dokumentarfilm. In: Hattendorf, Manfred (Hrsg.):

*Perspektiven des Dokumentarfilms*. Diskurs Film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie. München: Diskurs-Film Verlag, S. 149-166.

Nichols, Bill (2013): Irony, Cruelty, Evil (and a Wink) in The Act of Killing. In: *Film Quarterly*, Vol. 67, 2. University of California Press. S. 25-29.

Odin, Roger (1995): Wirkungsbedingungen des Dokumentarfilms. Zur Semiopragmatik am Beispiel Notre Planète la Terre (1947). In: Hattendorf, Manfred (Hrsg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms*. München: diskurs film Verlag Schaudig & Ledig GbR, S. 85-96.

Odin, Roger (1998): Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre [1984]. In: Hohenberger, Eva (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen*. Berlin. S. 259-275.

Odin, Roger (2002): Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz. In: *Montage AV*. 11/2, S. 42-57.

Pierson, Michelle (2005): A production designer's cinema: historical authenticity in popular films set in the past. In: Hughes, Marnie (Hrsg.): *The history of film reader*. London.

Ricœur, Paul (2004): *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*. München.

Roselt, Jens/ Otto, Ulf (2012): Nicht hier, nicht jetzt. Einleitung. In: Roselt, Jens/ Otto, Ulf (Hrsg.): *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Transcript Verlag. Bielefeld. S. 7-11.

Roth, Wilhelm (1982): *Der Dokumentarfilm seit 1960*. München/ Luzern.

Rothöhler, Simon (2011): *Amateur der Weltgeschichte. Historiographische Praktiken im Kino der Gegenwart*. Diaphanes. Zürich.

Staub, Stefan (2006): *The saga behind the saga : Funktion und Wirkung des Making-of-Films im zeitgenössischen Hollywoodkino*. Lizentiatsarbeit der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich.

Stiglegger, Marcus (2011): Film noir. In: *Reclams. Sachlexikon des Films*. Koebner, Thomas (Hrsg.) 2011. Stuttgart.

Tröhler, Margrit (1996): Le produit antropomorphe ou les figurations du corps humain dans le film publicitaire. Lille: Atelier National de Reproduction des Theses.

Tröhler, Margrit (2002): Von Weltenkonstellationen und Textgebäuden. Fiktion – Nichtfiktion – Narration im Spiel- und Dokumentarfilm. In: *Montage AV*, 11, 2, 2002, S. 9-41.

Tröhler, Margrit (2004): Filmische Authentizität. Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation. In: *Montage AV*, 13, 2, 2004, S. 149-169.

White, Hayden (1991 [1986]): *Auch Kino dichtet oder Die Fiktion des Faktischen*. Studien zur Topologie des historischen Diskurses, Stuttgart.

Williams, Linda (2003 [1993]): Spiegel ohne Gedächtnis. Wahrheit, Geschichte und der

neue Dokumentarfilm, in: Hohenberger, Eva/ Judith Keilbach (Hrsg.): *Die Gegenwart in der Geschichte. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Berlin: Vorwerk 2003. S. 24-44. [Ursprünglich erschienen in: *Film Quarterly*, 46, 3, S. 9.-21.]

Wortmann, Volker (2003): *Authentisches Bild und authentisierende Form*. Köln.

Wortmann, Volker (2012): Reenactment als dokumentarisches Narrativ. Hybride Darstellungsverfahren im Dokumentarfilm der 30er und 40er Jahre. In: Roselt, Jens/ Otto, Ulf (Hrsg.): *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Transcript Verlag. Bielefeld. S. 139-153.

## Abbildungsverzeichnis

Die Bilder wurden alle als Still der DVD THE ACT OF KILLING (Joshua Oppenheimer, USA/DK/NO, 2012) entnommen.

Abbildung 1: Das surreal erscheinende Eröffnungsbild mit der Fischskulptur.

Abbildung 2: Unrealistisch übersättigte Farben und weichgezeichnetes Filmbild.

Abbildung 3: Abbruch der Dreharbeiten – Bruch im Illusionierungsprozess.

Abbildung 4: Congo demonstriert die effiziente Tötungsmethode

Abbildung 5: Visionierung der Aufnahme

Abbildung 6: Visionierungssituation

Abbildung 7: Congo überkommt ein heftiger Würgereiz am faktischen Ort des Geschehens.

Abbildung 8: Demonstration der Drahtkonstruktion, die etlichen Menschen das Leben gekostet hat.

Abbildung 9: Congo zeigt, in welchen Säcken die Leichen abtransportiert wurden.

Abbildung 10: Congo als Gangster mit Hut und Zigarre im fiktionalen Film.

Abbildung 11: Congo und Koto in einem *Film noir*-ähnlichen Setting.

Abbildung 12: Congo reitet im Cowboy-Kostüm ein Pferd.

Abbildung 13: Der Abgeordnete Asmara bricht die aggressive Situation vor den Dreharbeiten ab.

Abbildung 14: Die Szene des genozidalen Massakers wird durch die Flammen gefilmt.

Abbildung 15: Eine Frau fällt während der Dreharbeiten tatsächlich in Ohnmacht.

Abbildung 16: Der Kommunist bedankt sich bei seinem Mörder.

Abbildung 17: Der Höhepunkt des Films im Film. Die Siegesapotheose von Congo.

Abbildung 18: Schnitt zur Visionierungs-Situation.

Abbildung 19: Die Szene, in der Congo gefoltert wird, ist auf dem Bildschirm zu sehen.

Abbildung 20: Congo schaut die brutale Szene mit seinen Enkeln.



Abbildung 21: Ausschnitt aus dem Film im Film wird im Vollbild gezeigt.

Abbildungen 22-24: Faziale Aufzeichnung der Reaktion von Anwar Congo auf das Gesehene.

## **Filmografie**

AL CAPONE (Richard Wilson, USA, 1959)

PENGKHIANATAN G 30 S/PKI (Arifin C. Noer, ID, 1984)

TOUCH OF EVIL (Orson Welles, USA, 1958)

THE ACT OF KILLING (Joshua Oppenheimer, USA/DK/NO, 2012)

THE THIN BLUE LINE (Erroll Morris, USA 1988)

S-21, LA MACHINE DE MORT KHMÈRE ROUGE (Rithy Panh, FR, 2003)

SHOAH (Claude Lanzmann, USA, 1985)



## **Selbstständigkeitserklärung**

Hiermit erkläre ich, dass  
die Masterarbeit von mir selbst und ohne unerlaubte Beihilfe verfasst worden ist und ich die  
Grundsätze wissenschaftlicher Redlichkeit einhalte (vgl. dazu: [http://www.lehre.uzh.ch/index/LK-  
Plagiate-Merkblatt.pdf](http://www.lehre.uzh.ch/index/LK-Plagiate-Merkblatt.pdf)).

.....  
Ort und Datum

.....  
Unterschrift