



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Filmische Strategien und Methoden in der Auseinander-
setzung mit Opfern und Tätern eines Völkermordes.
Exemplarische Analyse anhand von ENEMIES OF THE PEOPLE
und S21. THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE

verfasst von

Cornelia Maria Knünz

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Büttner, M.A.

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, am 31. 01. 2015

Cornelia Maria Knünz

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
1.1. Literatur und Forschungsstand.....	2
1.2. Erkenntnisinteresse – Forschungsziel.....	2
1.3. Methodenansatz und Theoretischer Ansatz.....	3
2. Hintergrundwissen.....	6
2.1. Historischer Abriss.....	6
2.2. Biografien.....	10
2.2.1. Rithy Panh.....	10
2.2.2. Thet Sambath.....	11
2.2.3. Rob Lemkin.....	13
2.3. Das Museum Tuol Sleng.....	13
3. Dokumentarfilm und Inhaltsangaben.....	16
3.1. Dokumentarfilm allgemein.....	16
3.2. Inhaltsangaben.....	18
3.2.1. Die grausame Tötungsmaschinerie wird sichtbar: S21. THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE.....	18
3.2.2. Eine persönliche Suche nach Antworten: ENEMIES OF THE PEOPLE. A PERSONAL JOURNEY INTO THE HEART OF THE KILLING FIELDS.....	21
4. Hauptteil.....	24
4.1. Grundlegende Entscheidungen der Regisseure.....	24
4.1.1. Beobachten versus Eingreifen	25
4.1.1.1. Der Drahtzieher hinter der Kamera in S21	26
4.1.1.2. Ein Regisseur als aktiver Teilnehmer in ENEMIES OF THE PEOPLE.....	28
4.1.2. Reflexivität der Filme.....	30
4.2. Struktur.....	32
4.2.1. Makrostruktur.....	32
4.2.1.1. Die Logik der Maschinerie von S-21	32
4.2.1.2. „Tragedy with an epic dimension“.....	36
4.2.2. Einzelne Sequenzen genauer betrachten.....	39
4.2.2.1. S21 – Die Kamera sprechen lassen.....	39
4.2.2.2. ENEMIES OF THE PEOPLE – Montage sprechen lassen.....	43

4.2.3. Vergleich.....	46
4.3. Tonebene.....	49
4.3.1. Dialog und Kommentar.....	51
4.3.1.1. S21 – Den Protagonisten zuhören.....	51
4.3.1.2. ENEMIES OF THE PEOPLE – Der Co-Regisseur und seine Protagonisten.....	53
4.3.2. Musik und Geräusche.....	56
4.3.2.1. S21 – Sparsamer, aber wirkungsvoller Einsatz von Musik und Geräuschen.....	56
4.3.2.2. ENEMIES OF THE PEOPLE – Musik als Vermittler von Innenleben.....	59
4.3.3. Vergleich.....	63
4.4. Exkurs: Landschaften, Grabstätten, Museum, Folterzentrum – die Orte der Filme.....	65
4.5. Opfer und Täter werden inszeniert.....	68
4.5.1. S21. THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE.....	68
4.5.1.1. Die Männer der Foltermaschinerie.....	68
4.5.1.2. Vann Nath und Chum Mey – Bewusstsein und Gefühl.....	72
4.5.1.3. Die Perspektive der Kamera.....	74
4.5.2. ENEMIES OF THE PEOPLE.....	75
4.5.2.1. Der Chefideologe und die Killer an der Basis.....	75
4.5.2.2. Sambath – Journalist, Opfer, Wahrheitssucher.....	82
4.5.2.3. Der Prozess der Wahrheitsfindung.....	84
4.5.3. Vergleich.....	85
5. Zusammenfassung der Ergebnisse.....	89
6. Schlusswort.....	95
7. Quellenverzeichnis.....	97
7.1. Literaturverzeichnis.....	97
7.2. Filmverzeichnis.....	102
7.3. Weiterführende Internetquellen.....	102
8. Anhang.....	103
8.1. Kurze Darstellung.....	103
8.2. Abstract.....	104
8.3. Lebenslauf.....	105

1. Einleitung

Das Thema dieser Diplomarbeit ist eine analytische Auseinandersetzung mit zwei Filmen, welche sich mit den Tätern, aber auch den Überlebenden des Roten Khmer Regimes, befassen. Zum einen handelt es sich dabei um Rithy Panhs Film S21. THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE¹ und zum anderen um ENEMIES OF THE PEOPLE. A PERSONAL JOURNEY INTO THE HEART OF THE KILLING FIELDS² von Thet Sambath und Rob Lemkin. Die Wahl des Themas basiert auf persönlichem Interesse. Im Zuge einer Reise nach Kambodscha im Jahre 2010 wurde ich mich mit dem Völkermord zwischen 1975 und 1979 konfrontiert und setzte mich nach einem Besuch des ehemaligen Folterzentrums, Tuol Sleng, eingehend mit der Thematik auseinander. In weiterer Folge und im Rahmen meines Diplomstudiums bin ich auf den Film von Panh gestossen, welcher durch seine spezifische Zugangsweise einen bleibenden Eindruck hinterlassen hat. Dieser spezifische Umgang eines Opfers mit den Tätern und anderen Opfern im Medium Film ist faszinierend und lädt zu einer eingehenden Auseinandersetzung ein. Im weiteren Verlauf habe ich den zweiten Film entdeckt und nach einer ersten Sichtung festgestellt, dass auch in diesem Film mit Opfern und Tätern des Regimes ein Film erschaffen wurde, doch dieser sich stark von ersterem unterscheidet. Dabei stellte sich die Frage mit welchen filmischen Strategien und Methoden mit Tätern und Opfern eines Völkermordes in den Laufbildern umgegangen wird und zu welchen Ergebnissen dies führt. Es wird davon ausgegangen, dass durch unterschiedliche Strategien und eine dezidiert andere Herangehensweise sehr unterschiedliche Resultate erzielt werden und durch das Zusammenspiel von Technik, Montage, Kommentar, Kamerawinkel und -einstellungen andere Schwerpunkte gesetzt und dadurch auch die Opfer und Täter in ein anderes Licht gerückt werden.

¹ Vgl. S21: THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE, Regie: Rithy Panh, DVD-Video, First Run Features 2005; (Orig. S21: la machine de mort Khmère rouge, Frankreich 2003). Verwendet mit englischen Untertiteln.

² Vgl. ENEMIES OF THE PEOPLE. A PERSONAL JOURNEY INTO THE HEART OF THE KILLING FIELDS, Regie: Rob Lemkin und Thet Sambath, DVD-Video, Old Street Films Ltd 2009; (Orig. England und Kambodscha 2009). Verwendet mit englischen Untertiteln.

1.1. Literatur und Forschungsstand

Es lässt sich sehr viel Forschungsliteratur zu Dokumentarfilmen allgemein und aber auch zu Dokumentarfilmen, welche sich mit dem Holocaust und den davon betroffenen Menschen auseinandersetzen, finden. Diese kann für eine erste Einföhrung in die Thematik herangezogen werden, auch wenn die analysierten Filme doch ihre ganz eigenen Spezifika aufweisen, welche es zu untersuchen gilt. Darüber hinaus gibt es eine Vielzahl an Literatur über methodische Ansätze und Herangehensweisen um Filme zu analysieren.

Als international bekannter Regisseur lässt sich relativ viel Material über Rithy Panh und einige seiner Filme auffinden – auch zu S21. Immer wieder wird dabei ein Vergleich zwischen S21 und SHOAH gezogen.³ Anders verhält es sich mit ENEMIES OF THE PEOPLE. Über diesen Film wurde in einem wissenschaftlichen Kontext viel weniger publiziert. Dies liegt sicher auch daran, dass Thet Sambath eigentlich als Journalist arbeitet und es sich bei diesem Film um seinen ersten handelt. Lemkin hingegen hat sehr viele Dokumentarfilme – für Fernsehstationen – realisiert. Daraus ergibt sich eine etwas ungleiche Verteilung der vorgefundenen und verwendeten Materialien in Bezug auf die beiden Filme, welche durch eigene Analysen versucht wurde auszugleichen.

1.2. Erkenntnisinteresse – Forschungsziel

An den Beginn dieser Arbeit wird ein kurzer historischer Abriss über die Geschichte Kambodschas gestellt, um ein Hintergrundwissen über die betroffene Zeit zu liefern. Der Fokus liegt dabei auf der Zeit zwischen 1975 und 1979, da dies die Zeit ist deren gravierenden Folgen in den Filmen durch die Täter und Opfer aus dieser Zeit thematisiert werden, ohne jedoch wichtige Ereignisse davor und danach auszulassen. Auf diese Einführung in die jüngere Geschichte Kambodschas, wird kurz auf die Biografien der Regisseure und das Museum Tuol Sleng einge-

³ Vgl. unter anderem: Alloa, Emmanuel, „Eingefleischte Gesten. Nachleben und visuelle Zeugenschaft in Claude Lanzmanns SHOAH und Rithy Panhs S-21“, *Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild*, Hg. Peter Geimer/Michael Hagner, München: Wilhelm Fink Verlag 2012, S. 206-229; Hoberman, Jim, „Facing Death: Cambodian Terror Survivors Meet Captors“, *The Village Voice*, <http://www.villagevoice.com/2004-05-11/film/facing-death-cambodian-terror-survivors-meet-captors/>, 11.05.2004.

gangen. Darauf folgt eine inhaltliche Zusammenfassung der Filme. Auf diese Hintergrundinformationen folgt die eigentliche Analyse. Innerhalb der Untersuchung wird folgenden Fragen nachgegangen: Mit welchen filmspezifischen Methoden wird gearbeitet um den Inhalt respektive die Szenen zu dramatisieren und emotionalisieren und in welchem Ausmaß werden diese, wenn überhaupt, eingesetzt? Wie werden die Opfer und, im Vergleich dazu, die Täter in den beiden Filmen inszeniert? Wie gehen die Regisseure mit ihrer jeweiligen eigenen Opferrolle respektive Betroffenheit durch das Regime der Roten Khmer um – wird dies im Film thematisiert?

Basierend auf den Forschungsfragen werden die Strategien herausgearbeitet mit welchen sich die Regisseure der grausamen Vergangenheit und den Protagonisten annähern. Beide Filme zeichnen sich durch einen speziellen Zugang zu diesem Thema und den darin vorkommenden Personen aus. In dem jeweils einzigartigen Zusammenspiel von Technik, Montage, Kommentar, Kamerawinkel, Kameraeinstellungen wird dieser Zugang und der Umgang mit der Thematik ersichtlich. Dabei werden einzelne Aspekte, welche als relevant für das Ergebnis eingestuft werden, eingehend untersucht, um herauszuarbeiten, wie die Täter und Opfer inszeniert werden und wo emotionalisiert und dramatisiert wird. Anschließend werden die Ergebnisse der Analyse präsentiert.

1.3. Methodenansatz und Theoretischer Ansatz

Um Filme zu analysieren gibt es verschiedene methodische Ansätze. Zum einen gibt es die empirisch-sozialwissenschaftliche oder auch quantitative Herangehensweise und zum anderen das hermeneutische oder auch qualitative Interpretationsverfahren.⁴ Die quantitative, welche auf Gerd Albrecht zurückgeht, hat es zum Ziel einen Film durch statistisch aufbereitete quantifizierbare Daten zu analysieren und dadurch objektiv belegte und überprüfbar Ergebnisse zu erzielen. In diesem Analysebereich werden Daten durch verschiedenste Methoden ermittelt, die aber grundsätzlich „eine formal-inhaltliche Protokollierung des filmischen Ab-

⁴ Vgl. Hickethier, Knut, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart [u.a.]: Metzler³ 2001, S. 30f.

laufs“⁵ zum Ausgangspunkt haben. So zum Beispiel durch Frequenzanalyse, Intensitätsanalyse, Valenzanalyse⁶ und dadurch können dann Thesen falsifiziert oder verifiziert werden. Darüber hinaus bezieht sich die Analyse auf fünf Untersuchungsbereiche: „Produktionsfakten“, „Filmische Gestalt“, „Filmische Welt“, „Filmische Funktion“ und „Filmische Absicht“.⁷ Im Vergleich dazu wird mit der hermeneutischen Analyse versucht den Sinn eines Werks zu verstehen und durch Interpretationen nicht sofort erkennbare Bedeutungen und Anspielungen des Erschaffers aufzuspüren und darzulegen. Dabei geht es weniger um zahlenmäßige Zusammenhänge, stattdessen wird immer wieder auf den Film zurück gegriffen („zirkuläres“ Verfahren). Hickethier unterscheidet dabei zwischen fünf Schritten der Analyse. In einem ersten Schritt soll ein grundsätzliches Verständnis für einen Film durch die erste Betrachtung erreicht werden. Darauf folgt eine subjektive Darstellung der Wahrnehmung des Betrachtenden und eine Formulierung von ersten Thesen in Bezug auf den Film. Nach diesen ersten beiden Schritten, erfolgt die Analyse der Gestaltungs- und Ausdrucksformen des Films. Anschließend werden noch weitere Informationen zur Produktion, Distribution und Rezeption eingeholt und einbezogen. Im letzten Schritt werden sämtliche gewonnenen Erkenntnisse in einen schlüssigen und nachvollziehbaren Zusammenhang gebracht.⁸

Quantitative und qualitative Filmanalyse können aber auch sinnvoll miteinander verbunden werden und sich gegenseitig ergänzen. In dieser Arbeit werden Ansätze aus beiden Methoden miteinander verbunden und an die spezifische Fragestellung angepasst. Zum einen hat eine Transkription stattgefunden in der Form eines detaillierten Einstellungsprotokolls⁹, um verschiedene Aspekte quantifizierbar zu machen (zum Beispiel Schnittfrequenz, durchschnittliche Einstellungslänge) und

⁵ Korte, Helmut, *Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch*, Berlin: Erich Schmidt Verlag GmbH & Co 1999, S. 24f.

⁶ Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 31.

⁷ Albrecht, Gerd, „Sozialwissenschaftliche Ziele und Methoden der systematischen Inhaltsanalyse von Filmen“, *Zeitgeschichte im Film- und Tondokument. 17 historische, pädagogische und sozialwissenschaftliche Beiträge*, Hg. Günter Moltmann/Karl Friedrich Reimers, Göttingen [u.a.]: Musterschmidt 1970, S. 25-37, S. 26f.

⁸ Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 34f.

⁹ In welchem die einzelnen Einstellungen, Informationen bezüglich der Länge der Einstellungen, eine detaillierte Beschreibung der Bild- und der Tonebene, die Kameraeinstellungen, -winkel und -bewegungen, festgehalten wurden. Aufgrund der insgesamt untergeordneten Rolle für die konkrete Analyse im Rahmen dieser Arbeit und der Länge der Einstellungsprotokolle werden diese nicht in den Anhang dieser Arbeit eingefügt.

auch um die Analyse zu erleichtern und zu überprüfen. Zum anderen wurde mit den Methoden des hermeneutischen Interpretationsverfahren vorgegangen. Dabei wurde jeweils eine erste Einschätzung der Filme nach einmaliger Betrachtung erstellt. In weiterer Folge wurden, auf der spezifischen Fragestellung beruhend, relevante Aspekte der Filme herausgegriffen um diese zu untersuchen. Zusätzlich wurden weiterführende Informationen über die Filme eingeholt und im Rahmen der Fragestellung verwertet. Aus den gewonnen Erkenntnissen, wurde entlang der Forschungsfragen, die Analyse erstellt.

2. Hintergrundwissen

2.1. Historischer Abriss¹⁰

Da sich die beiden Filme mit den Überlebenden und Protagonisten des Roten Khmer Regimes in Kambodscha auseinandersetzen, wird an dieser Stelle ein kurzer historischer Überblick über die relevanten Ereignisse geboten. Die Herrschaft der Roten Khmer hat drei Jahre, acht Monate und zwanzig Tage gedauert. Diese relativ kurze Zeitspanne war aber sehr prägend für diese Nation und ihre Bevölkerung. Basierend auf unterschiedlichen Schätzungen¹¹ sind zwischen 1 und mehr als 2 Millionen Menschen in dieser Zeit aufgrund des Regimes gestorben. Sie sind verhungert, starben an Krankheiten, der Zwangsarbeit, der fehlenden medizinischen Versorgung, oder wurden exekutiert.

Abgesehen von dieser Periode hat Kambodscha eine sehr ereignisreiche Geschichte vorzuweisen. Um 1200 war Angkor mit seinen Tempeln eine der größten und blühendsten Städte auf der Erde und ein mächtiges Reich. Im Wandel der Zeit gab es einige Herrscher und territoriale Auseinandersetzungen mit den Nachbarn, speziell mit Thailand und Vietnam. Im 19. Jahrhundert wurde Kambodscha ein Kolonialstaat von Frankreich, auch wenn offiziell immer noch eine Monarchie bestand. Im Zweiten Weltkrieg wurde das Land von Japan und dann England besetzt, um dann wieder unter französische Kontrolle zu gelangen. Es formierten sich Kräfte, welche sich gegen die Besetzungen zu wehren versuchten. Dazu ge-

¹⁰ Die historischen Daten wurden aus folgenden Büchern gewonnen und sind dort ausführlich dokumentiert: Kiernan, Ben, *How Pol Pot Came to Power: A History of Communism in Kampuchea, 1930-1975*, London: Verso 1985; Kiernan, Ben, *The Pol Pot Regime: Race, Power, and Genocide in Cambodia under the Khmer Rouge, 1975-79*, New Haven: Yale University Press² 2002; Chandler, David P., *A history of Cambodia*, Boulder [u.a.]: Westview Press² 1996. Eine kurze prägnante Zusammenfassung über die Ereignisse in Kambodscha zwischen 1945 und 2002 bietet dieser Artikel: Kiernan, Ben, „Introduction: Conflict in Cambodia, 1945-2002“, *Critical Asian Studies* 34/4, S. 483-495. Für weiterführende hilfreiche Möglichkeiten zur Recherche im Internet in Zusammenhang mit Kambodscha, siehe: Förster, Renate/Ingvar Sander/Jörg Wischermann, „Kambodscha im Internet – zwischen ‘Killing Fields’ und ‘Cybercambodia’“, *Deutsche Gesellschaft für Asienkunde*, 28. März 2008, <http://www.asienkunde.de/asienzeitschrift/asientexte/soa8.html>, 27.02.2013, S. 1-5.

¹¹ Vgl. Kiernan, *The Pol Pot Regime: Race, Power, and Genocide in Cambodia under the Khmer Rouge, 1975-79*, S. 456ff oder auch Sharp, Bruce, „Counting Hell“, *Mekong.Net*, <http://www.mekong.net/cambodia/deaths.htm#fn5>, 09.02.2013. In diesem Artikel setzt sich Sharp mit der generellen Schwierigkeit von Schätzungen der geforderten Todesopfer auseinander. Er äußert sich zu den unterschiedlichen Zahlenangaben in Bezug auf die Todesopfer in den Jahren 1975 bis 1979 in Kambodscha und nimmt selbst eine Bezifferung der gestorbenen Menschen in dieser Zeit vor (über das normale Maß hinaus).

hörten, unter andern, die Viet Minh und die Khmer Issarak (Unabhängigkeit). 1951 wurde die Khmer People's Revolutionary Party (KPRP), welche eine kommunistische Bewegung war und von Vietnamesen finanziell unterstützt wurde, gegründet.¹²

Als Frankreich im Ersten Indochinakrieg den Viet Minh unterlag wurde auch Kambodscha unabhängig und diese Unabhängigkeit wurde bei der Genfer Indochina-konferenz 1954 anerkannt. Kambodscha hat in der Folge versucht nicht Teil des Vietnamkrieges zu werden, doch dies sollte nicht funktionieren. Amerika bombardierte auch Teile Kambodschas, um die angeblich in Kambodscha versteckten Vietnamesen zu treffen. Der damals amtierende Prinz Norodom Sihanouk wurde 1970 von einem seiner Generäle – Lol Nol – mit Hilfe der Amerikaner entmachtet. Es entwickelte sich ein blutiger Bürgerkrieg zwischen Lol Nol und dessen Armee und der Roten Khmer, welche aus der Kommunistischen Partei Kambodschas hervorgegangen war. Die Roten Khmer konnten in dieser Zeit viele Anhänger gewinnen (unter anderem auch aufgrund der amerikanischen Bombenangriffe) und gewannen stetig an Macht.¹³ Am 17. April 1975 erreichten sie triumphierend die Hauptstadt Phnom Penh, übernahmen die Herrschaft in Kambodscha und ihr Schreckensregime begann. Sie wollten einen kommunistischen Agrarstaat sondergleichen errichten und gründeten den Staat Demokratisches Kamputschea. Sie schafften Geld, Märkte, sowie Konsum ab. Die Menschen wurden aus den Städten vertrieben und aufs Land zur Zwangsarbeit abkommandiert. Militärangehörige, Kapitalisten, Verkäufer, Geschäftsmänner, Intellektuelle, Ärzte, Anwälte, Mönche, Lehrer, Staatsbedienstete, Studenten, Poeten, Stars, aber auch Brillenträger gehörten ab sofort zu den Feinden des Regimes.¹⁴ Diese waren die so-geannten „Neuen Menschen“ und die Landbevölkerung gehörte zu den „Alten Menschen“¹⁵, welche um einiges besser behandelt wurden als die „Neuen Menschen“, weil sie in den Augen der Roten Khmer weniger verkommen waren und dies obwohl der Ka-

¹² Vgl. Kiernan, *How Pol Pot Came to Power: A History of Communism in Kampuchea, 1930-1975*, S. 483.

¹³ Zur Vorgeschichte und dem stetigen Machtzuwachs der Roten Khmer siehe Kiernan, *The Pol Pot Regime: Race, Power, and Genocide in Cambodia under the Khmer Rouge, 1975-79*, S. 1-27.

¹⁴ Vgl. Pran, Dith, *Children of Cambodia's Killing Fields: Memoirs by Survivors*, New Haven: Yale University Press 1997, S. 13.

¹⁵ Vgl. Kiernan, „Introduction: Conflict in Cambodia, 1945-2002“, S. 485.

der um Pol Pot eigentlich selbst zu den „Neuen Menschen“ gehörte.¹⁶ Auch gegen ethnische Minderheiten (ethnische Chinesen, Vietnamesen, Cham-Muslime et cetera) wurde vehement vorgegangen.¹⁷

Egal welcher Gruppe man angehörte, innerhalb des Regimes wurde alles geplant und kontrolliert. Jeder hatte in einer Zone zu arbeiten ohne dafür entlohnt zu werden und das Essen wurde rationiert und zugeteilt. Familien wurden auseinander gerissen. Die Kinder wurden von ihren Eltern getrennt und für ihre Zwecke politisch indoktriniert. Kinder und Jugendliche sollten, unabhängig von ihren familiären Banden, zu den Stützen des neuen Regimes werden, ihre Eltern bespitzeln und an die Partei verraten, wenn es nötig war. Sehr viele junge Menschen wurden zu Soldaten und Befehlsgebern. Es wurden Folterzentren errichtet, um die „Feinde“ des Regimes ausfindig zu machen und in der Folge zu eliminieren. In der Hauptstadt wurde eine ehemalige Hauptschule, Namens Tuol Sleng, in das Hauptfolterzentrum der Roten Khmer umfunktioniert und erhielt den Codenamen S-21.¹⁸ Es war definitiv eines der wichtigsten Gefängnisse der Roten Khmer und war hauptsächlich zuständig für hochrangige „Feinde“ und deren Familienangehörige. In dieser Einrichtung wurden geschätzte 14.000 bis 17.000 Menschen inhaftiert, gefoltert und wenn sie nicht bereits an den Folgen der Folter starben, wurden sie anschließend in den Killing Fields von Choeung Ek umgebracht.¹⁹

Ab 1977 führten die Roten Khmer vermehrt Angriffe auf die Nachbarländer (Thailand, Vietnam, Laos) aus. Diese nahmen solche Ausmaße an, dass sich Vietnam zu einer militärischen Invasion entschloss um das Regime zu stürzen. Am 7. Jänner 1979 wurde Phnom Penh von Vietnamesischen Truppen eingenommen und die Roten Khmer wurden ins Hinterland gedrängt, auch wenn sie noch lange aus dem Untergrund agierten und es immer wieder zu blutigen Auseinandersetzungen

¹⁶ Pol Pot, seine Frau Khieu Ponnary und auch Khieu Samphan haben in Frankreich studiert. Duch – der Chef des Folterzentrums S-21 – war ein Lehrer. Auch Nuon Chea, Bruder Nummer 2, hatte studiert. Vgl. dazu die biografischen Angaben des Cambodian Genocide Program der Yale University: http://www.yale.edu/cgp/chron_v3.html, 07.12.2014 oder auch Kiernan, *The Pol Pot Regime: Race, Power, and Genocide in Cambodia under the Khmer Rouge, 1975-79*, S. 10f.

¹⁷ Vgl. Kiernan, *The Pol Pot Regime: Race, Power, and Genocide in Cambodia under the Khmer Rouge, 1975-79*, S. 251-309, S. 423-433, S. 458 und S. 460-463.

¹⁸ Vgl. Boyle, Deirdre, „Shattering Silence: Traumatic Memory and Reenactment in Rithy Panh’s S21: THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE“, *Framework* 1 und 2, 2009, S. 95-106, S. 96.

¹⁹ Zur detaillierten Geschichte des Folterzentrums S-21 vgl. Chandler, David, *Voices from S-21. Terror and History in Pol Pot’s Secret Prison*, Berkeley: University of California Press 1999.

kam. Zudem repräsentierte eine DK (Demokratisches Kamputschea) Delegation bis 1989 Kambodscha bei den Vereinten Nationen, welche auch bis zu diesem Zeitpunkt die Invasion durch Vietnam verurteilte²⁰ und ihre letzten Truppen erst 1989 abzog.

In der darauf folgenden Zeit (zum Teil bis heute) wurden in der Öffentlichkeit Pol Pot und seine Kader, als mörderische Clique dargestellt, welche allein für die grausamen Vorkommnisse verantwortlich war. Alle anderen sollten unbehelligt in der Gesellschaft weiter leben. Chandler drückt es folgendermaßen aus: „The Pol Pot time‘ was evil, but the men and women who had administered DK, except for a phantasmagoric ‚genocidal clique‘ had disappeared.“²¹ Erst Ende der 90er Jahre wurde der Völkermord durch die Vereinten Nationen verurteilt und als solcher anerkannt. 1998 kam letztendlich das Ende der Khmer Rouge. In diesem Jahr starb Pol Pot und Nuon Chea und Khieu Samphan lösten ihre Truppen auf und gaben den bewaffneten Kampf auf.²²

Das Tribunal, welches sich mit den Verbrechen der Roten Khmer, respektive den ranghöchsten innerhalb des Regimes, zwischen 1975 und 1979 auseinandersetzt, wurde aber erst 2007 eingerichtet. Anklage wurde gegen fünf Menschen erhoben. Namentlich gegen Kaing Guek Eav alias Duch, den ehemaligen Chef von S-21, Nuon Chea, alias Bruder Nummer Zwei, Khieu Samphan, das Staatsoberhaupt des Demokratischen Kamputschea, Ieng Thirith, die ehemalige Ministerin für Sozialordnung und Ieng Sary, welcher Stellvertretender Premierminister für Außenpolitik war. Pol Pot starb bevor er verhaftet werden konnte.²³ Bis heute wurden Duch, Khieu Samphan und Nuon Chea, wegen Verbrechen gegen die Menschlichkeit, zu

²⁰ Vgl. Fawthrop, Tom/Helen Jarvis, *Getting Away with Genocide? Elusive Justice and the Khmer Rouge Tribunal*, London [u.a.]: Pluto Press 2004, S. 24-39.

²¹ Chandler, David, „Cambodia Deals with its Past: Collective Memory, Demonisation and Induced Amnesia“, *Totalitarian Movements and Political Religions* 9/2-3, Juni 2008, S. 355-369, S. 363. Dies lag natürlich auch unter anderem daran, dass Vietnam selber ein kommunistisches Land war und auch die „neuen“ Regierungsmitglieder wurden direkt vom Demokratischen Kambodscha übernommen. So wurde versucht das Rote Khmer Regime und dann später auch das Tuol Sleng Museum als faschistisch und nicht kommunistisch darzustellen. Vgl. Chandler, *A History of Cambodia*, S. 230.

²² Vgl. Hinton, Alexander Laban, *Why Did They Kill?: Cambodia in the Shadow of Genocide*, Berkeley [u.a.]: University of California Press 2005, S. 14f.

²³ Einmal abgesehen von dem in Eile abgehaltenen Tribunal durch die Vietnamesen im Jahre 1979, bei welchem Ieng Sary und Pol Pot „in absentia“ zum Tode verurteilt wurden. Vgl. De Nike, Howard/John Quigley, *Genocide in Cambodia: Documents from the Trial of Pol Pot and Ieng Sary*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2000.

lebenslanger Haft verurteilt. Ieng Sary ist mittlerweile auch verstorben.²⁴ Es hat lange gedauert bis ein öffentlicher Prozess der Auseinandersetzung mit den Roten Khmer und den Folgen ihres Regimes begonnen hat. Die Filme von Rithy Panh und auch der Film von Thet Sambath und Rob Lemkin stehen in Beziehung zu diesem Prozess der Auseinandersetzung mit der blutigen Geschichte Kambodschas und der eigenen schmerzhaften Vergangenheit (Sambath und Panh haben beide mehrere nahe Familienmitglieder verloren). Die Regisseure sehen ihre Filme als Beitrag in einem größeren Kontext der Aufarbeitung und Auseinandersetzung mit dieser Geschichte ihres Landes.²⁵

2.2. Biografien der Regisseure

2.2.1. Rithy Panh

Der Regisseur wurde 1964 in Kambodscha, genauer in Phnom Penh, geboren und wuchs auch dort auf. Seine Familie wurde 1975 aus der Hauptstadt, gemeinsam mit Millionen anderer, vertrieben und aufs Land zwangsevakuiert. Beide Elternteile und andere nahe Verwandte starben in den folgenden Jahren an den Folgen von Unterernährung, Erschöpfung, Zwangsarbeit, mangelnder medizinischer Versorgung. Er selber konnte 1979 nach Thailand fliehen, um dort in einem Flüchtlingslager unterzukommen. Später emigrierte er nach Frankreich.²⁶ 1985 wurde er an der französischen Filmhochschule IDHEC, am „Institut des Hautes Études Cinématographiques“, aufgenommen und machte dort seinen Abschluss. Er gibt an, dass er zuerst alles vergessen wollte und sich auch weigerte Khmer zu sprechen, doch mit der Zeit sich mit seiner Vergangenheit, sowie der Geschichte seines

²⁴ Für weiterführende Informationen zum Tribunal und den damit verbunden Schwierigkeiten siehe: Cryder, Spencer, „Investigative Inertia during the ECCC Trial Phase. The 1979 ‚S-21 Video‘ & Child Survivor Norng Chanphal“, *Searching for the Truth*, <http://www.genocidewatch.org/cambodia.html>, 15.02.2013, S. 1-19.

²⁵ Vgl. Sambath, Thet, zitiert in: Offizielle Filmseite zu ENEMIES OF THE PEOPLE. A PERSONAL JOURNEY INTO THE HEART OF THE KILLING FIELDS, Zugriff unter: <http://enemiesofthepeoplemovie.com/Film/Story>, 10.01.2015. Panh spricht davon wie wichtig es ist, dass die Überlebenden ihre Geschichte erzählen und ihre Erinnerungen teilen und genau dies geschieht auch in seinem Film. Vgl. Panh, Rithy, „Cambodia: A Wound that Will not Heal“, *The UNESCO Courier* 52/12, 1999, S. 30-32, S. 32.

²⁶ Vgl. Panh, Rithy, zitiert in Ungerböck, Andreas, „Kambodscha/Frankreich: Rithy Panh“, *Poeten, Chronisten, Rebellen. Internationale DokumentarfilmemacherInnen im Porträt*, Hg. Verena Teissl, Marburg: Schüren 2006, S. 192-201, S. 192.

Landes auseinandersetzen wollte.²⁷ Weiters gibt er an, dass er im Medium Film den für ihn passenden Zugang gefunden hat, sich der Vergangenheit zuzuwenden. Ganz besonders schätzt er den Dokumentarfilm als Mittel um sich den Erinnerungen an die blutige Vergangenheit seines Landes und dadurch auch der eigenen Geschichte anzunähern.²⁸ Panh dazu wortwörtlich: „Ich habe eher instinktiv gefilmt [bei seinem ersten Film SITE 2], aber mir wurde klar, dass der Dokumentarfilm das Mittel sein könnte, mit Erinnerung zu arbeiten, sozusagen das natürliche Mittel.“²⁹ Folglich wird er immer wieder (Dokumentar-)Filme drehen und das Thema des Völkermordes (mit)thematizieren. Seine Biografie³⁰ ist ausschlaggebend für sein filmisches Schaffen und in diesem Zusammenhang sollte noch angemerkt werden, dass er in Frankreich ausgebildet wurde und Kambodscha bereits mit 15 Jahren verlassen hat. Faktoren, welche einen Einfluss auf seinen Zugang und sein filmisches Schaffen haben.³¹

2.2.2. Thet Sambath

Thet Sambath wurde 1967 in Kambodscha geboren und ist auch ein Überlebender des Roten Khmer Regimes. Er hat in dieser Zeit seine beiden Elternteile, sowie einen Bruder und einen Onkel verloren. Der Vater und der Bruder wurden umgebracht. Die Mutter starb bei der Geburt eines Kindes, nachdem sie nach dem Tod ihres Mannes mit einem Soldaten der Roten Khmer zwangsverheiratet wurde.³² Er konnte sich in ein thailändisches Flüchtlingslager retten, in welchem er nach einiger Zeit anfang für Internationale Organisationen zu arbeiten und dann später im Bereich von Medien. Dort fand er seinen Weg zum Journalismus und arbeitet heu-

²⁷ Vgl. Panh, „Cambodia: A Wound that Will not Heal“, S. 30.

²⁸ Vgl. Ungerböck, „Kambodscha/Frankreich: Rithy Panh“, S. 194f.

²⁹ Panh, zitiert in Ungerböck, „Kambodscha/Frankreich: Rithy Panh“, S. 195.

³⁰ Interessant in diesem Zusammenhang ist sein eigens Buch, in welchem er von seinen Erlebnissen unter der Roten Khmer Herrschaft erzählt und auch von seinem Zusammentreffen mit Duch – 30 Jahre später. Vgl. Panh, Rithy, *Auslöschung. Ein Überlebender der Roten Khmer berichtet*, Hamburg: Hoffmann und Campe 2013.

³¹ Blum-Reid fasst diese Position zwischen zwei Welten und die Bedeutung für die Filme sehr gut zusammen, wenn sie schreibt: „Maybe the best approach to maintain while discussing these films and filmmakers, is a concern for their hybrid position, or that of an ‘in-between’, in-between two cultures, in-between two types of languages and codes. [...] Panh has never made a film without thinking about the ‘dead ones’ — those he left behind when he was able to leave for France, or his family who died.“ Blum-Reid, Sylvie E., *Khmer Memories or Filming with Cambodia*, *Inter-Asia Cultural Studies* 4/1, 2003, S. 126-138, S. 137.

³² Vgl. ENEMIES OF THE PEOPLE, 0h11’f, 0h50’f und 1h14’ff.

te bei der *Phnom Penh Post*. Zudem arbeitet er seit 1994 teilweise als Produzent, Übersetzer und Kameramann für internationale Sendeanstalten.³³ Thet Sambath lebte mit seiner Frau und Kindern in Phnom Penh. Jahrelang hat er seine Freizeit genutzt, um ehemalige Täter aufzusuchen und sie zum Reden zu bewegen. Unter anderen hat er sich sehr intensiv mit Nuon Chea – dem so genannten Bruder Nummer Zwei – beschäftigt. Diesen hat er über Jahre hinweg beinahe jedes Wochenende aufgesucht, um mit ihm zu sprechen und sein Vertrauen zu gewinnen, da er die Wahrheit über die Zeit zwischen 1975 und 1979 herausfinden wollte.³⁴ Dabei hat er ihm sehr lange seine persönliche Betroffenheit (den Verlust von Familienmitglieder aufgrund der Roten Khmer) verschwiegen. Zu Beginn hat Nuon Chea nichts über diese Zeit preisgegeben, doch nach und nach fasste er Vertrauen in Sambath und hat ihm vieles über jene Zeit, die Vorkommnisse und seine persönliche Sicht der Dinge, erzählt. Daraus entstand der Film *ENEMIES OF THE PEOPLE*. Mittlerweile lebt Sambath in den Vereinigten Staaten von Amerika, weil er in Kambodscha um sein Leben fürchtete. Er arbeitet an seinem zweiten Film *SUSPICIOUS MINDS*³⁵. Er ist in Harvard im Rahmen des „Scholar at Risk“ Programms, welches Akademiker oder Autoren unterstützt, die durch ihre Arbeit in ihrem Land gefährdet sind.³⁶ Sambath verfügt über keine Ausbildung im Bereich Film und hat das Projekt als persönliches Unterfangen gestartet. Weiters ist zu beachten, dass seine persönliche Geschichte relevant für den Film ist, weil er selber Teil dieses Werkes wird und Teile seiner Biografie in diesem thematisiert werden.

³³ Vgl. Offizielle Filmseite zu *ENEMIES OF THE PEOPLE. A PERSONAL JOURNEY INTO THE HEART OF THE KILLING FIELDS*: <http://enemiesofthepeoplemovie.com/Film/FilmMakers>, 13.11.2014.

³⁴ Vgl. Thet Sambath zitiert in: Fries, Meike, „Rote Khmer Tribunal. „Die Mörder leben versteckt auf dem Land“, *Zeit Online*, 22. November 2011, <http://www.zeit.de/politik/ausland/2011-11/rote-khmer-kambodscha/seite-1>, 04.02.2013, S. 1-3.

³⁵ Vgl. Corydon, Ireland, „Deep into a bloody history. With support from Scholars at Risk, journalist probes Cambodia's killing fields“, *Harvard Gazette*, 18. April 2014, <http://news.harvard.edu/gazette/story/2014/04/deep-into-a-bloody-history/>, 15.11.2014.

³⁶ Vgl. Corydon, „Deep into a bloody history“.

2.2.3. Rob Lemkin

Rob Lemkin ist der Co-Regisseur von ENEMIES OF THE PEOPLE. Er ist ein britischer Dokumentarfilmregisseur und -produzent. Er hat zahlreiche (Dokumentar-)Filme für, unter anderem, BBC, The History Channel oder auch Sky realisiert. Er wollte eigentlich einen Dokumentarfilm über das Tribunal in Kambodscha und die Angeklagten drehen. Für dieses Werk hätte Sambath als Übersetzer und Fixer fungiert. Doch der Brite merkte bald, dass er wenig respektive nichts von den Tätern erfahren würde, dass aber Sambath einen speziellen Zugang – im Besonderen zu Nuon Chea – hat. Aus dieser persönlichen Verbindung zwischen Sambath und den Tätern konnte in seinen Augen viel eher ein Film gemacht werden. Und so gibt Lemkin an, dass sich Sambath und er zusammengeschlossen haben, um einen gemeinsamen Film zu verwirklichen³⁷ und das Ergebnis davon ist ENEMIES OF THE PEOPLE.

2.3. Das Museum Tuol Sleng

Bevor eine analytische Auseinandersetzung mit den Filmen stattfindet, wird das Völkermordmuseum Tuol Sleng in Phnom Penh kurz beschrieben, da es das ehemalige Hauptfolterzentrum (Codename S-21) der Roten Khmer war und der Ort ist an welchem der Film S21. THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE – worauf bereits der Name schließen lässt – gedreht wurde und auch in ENEMIES OF THE PEOPLE werden gegen Ende des Films Einstellungen aus dem ehemaligen Folterzentrum eingelegt. Bevor das Gebäude in ein Folterzentrum umgewandelt wurde, war es eine Hauptschule. Und nach dem Zusammenbruch des Regimes wurde es rasch in ein

³⁷ Vgl. Lemkin, Rob, „Question and Answer Sessions. ICA, London, 10 December 2010“, ENEMIES OF THE PEOPLE. A PERSONAL JOURNEY INTO THE HEART OF THE KILLING FIELDS, Regie: Rob Lemkin und Thet Sambath, DVD-Video Disc Two, Old Street Films Ltd 2009, (Orig. England und Kambodscha 2009), 0h23'ff.

Museum transformiert.³⁸ Es ist eben deshalb so interessant, weil Rithy Panh mit den Wärtern, Folterern, Fotografen, Typisten, aber auch Überlebenden an genau jenen Ort zurück kehrt und sie dort mit ihrer Vergangenheit konfrontiert werden. Es ist der Ort des Geschehens für die beteiligten Menschen. Das heutige Museum ist an sich ein bemerkenswerter Ort auf den nun kurz eingegangen werden soll.

Das Museum und die Umgebung sind ungewöhnlich ruhig – zumindest für einen Menschen aus dem Westen, welcher das unruhige Treiben und die stark aufbereitete Wissensvermittlung in westlichen Museen und auch speziell in ehemaligen Konzentrationslagern gewohnt ist – und man kann sich frei bewegen, da es keine geführten Touren für Touristen gibt, selbst wenn man eine haben wollte.³⁹ Keiner stört einen bei diesem Streifzug durch das ehemalige Folterzentrum. Williams formuliert es folgendermaßen: „[A]t Tuol Sleng and Choeung Ek the general absence of guards or other visitors provides the opportunity to explore – to one’s nervous limits“.⁴⁰

Bei dieser eigenständigen Erkundung fällt auf, dass die von den geflohenen Aufsehern zurückgelassenen Dinge nicht konserviert werden und auch nicht unbedingt so aufbereitet, dass sie eine systematische Auseinandersetzung mit der Geschichte ermöglichen. Vielmehr wurde diese Stätte des Grauens – zumindest teilweise – so belassen wie sie hinterlassen wurde. In den ehemaligen Gefangenenräumen kann man, bei genauerer Betrachtung, noch Blutspuren erkennen. Die Ei-

³⁸ Das Museum wurde bereits 1980 eröffnet und von einem vietnamesischen Experten was Museen anbelangt Namens Mai Lam konzipiert. Die Vietnamesen verfolgten mit dem Museum das politische Ziel ihren Einmarsch zu rechtfertigen und die grausamen Taten der Roten Khmer als die einer mörderischen Clique, welche an den Holocaust erinnern, zu inszenieren. Dies zum einen, weil große Teile der Weltbevölkerung zu diesem Zeitpunkt das Terrorregime der Roten Khmer noch nicht als solches identifiziert hatten und darüber hinaus die Vietnamesen selbst kommunistisch waren und sich deshalb gleichzeitig von den Roten Khmer ideologisch distanzieren mussten. Vgl. Sion, Brigitte, „Conf icting Sites of Memory in Post-Genocide Cambodia“, *Humanity* 1/2, 2011, S. 1-21, S. 3ff und Williams, Paul, „Witnessing Genocide: Vigilance and Remembrance at Tuol Sleng and Choeung Ek“, *Holocaust and Genocide Studies* 18/2, 2004, S. 234 –255, <http://muse.jhu.edu/journals/hgs/summary/v018/18.2williams.html>, 01.11.2013, S. 248. In diesem Zusammenhang ist es auch sehr interessant, dass die Vietnamesen (Mai Lam) eine Landkarte Kambodschas aus richtigen Totenköpfen und einem blutroten Mekong, der durch das Land fließt, installiert hatten. Diese wurde aber mittlerweile entfernt. Vgl. Chandler, „Cambodia Deals with its Past: Collective Memory, Demonisation and Induced Amnesia“, S. 361.

³⁹ Die Verfasserin dieser Diplomarbeit war 2010 in Kambodscha und im Zuge dessen auch im Tuol Sleng Genocide Museum und ein Teil dieser Betrachtungen an dieser Stelle wird unter anderem auch aus der Sicht dieses Besuchs geschrieben und persönlichen Gedanken, die zum damaligen Zeitraum notiert wurden.

⁴⁰ Williams, „Witnessing Genocide: Vigilance and Remembrance at Tuol Sleng and Choeung Ek“, S. 242.

sentöpfe für die Exkremente von den Inhaftierten stehen noch in den Räumen, wobei sie von Rost befallen und von Löchern durchzogen sind und sie werden auch nicht weggesperrt hinter Glasvitrinen oder Absperrungen. Ein an die aufbereitete Version des Schreckens gewohntes Individuum fühlt sich möglicherweise allein gelassen und verloren. „The raw viscerality of genocide memorials like Tuol Sleng [...] stands in stark contrast to the cerebral abstraction of similar genocide memorials in the West.“⁴¹ Wenige Erklärungen lassen sich innerhalb der musealen Anordnung finden. Auch mit generellen Informationen wird gespart. Wer dorthin geht um sein Geschichtswissen über Kambodscha zu vertiefen, mag enttäuscht sein. Vielmehr muss sich der Besucher selbstständig auf den Weg machen, sich fragen was es zu erkunden und sehen gibt. Er findet unglaublich viele Fotos von den Inhaftierten.⁴² Namenlose Gesichter, welche bei ihrer Ankunft fotografiert wurden. Darüber hinaus hängen auch Fotos von den Räumen, wie sie aufgefunden wurden, an den Wänden. Auf diesen sind zum Teil auch verstorbene Menschen abgebildet, welche von den vor den Vietnamesen fliehenden Roten Khmer nicht mehr beiseite geschafft wurden. Es ist ein eigenartiges Gefühl sich an diesem Ort aufzuhalten. Der Ort wirft mehr Fragen auf als er beantwortet. Man kann keine einhalbstündige Tour mitmachen und danach „allwissend“ wieder in sein Leben zurück kehren. Auch andere Orte des Schreckens, welche zu Museen umgewandelt wurden, bieten keine Antworten auf alle Fragen, aber nach dem Besuch von Tuol Sleng ist einem dies in besonderem Maße bewusst.

⁴¹ Cheng-Hin Lim, Alvin, „Breakfast with the Dictator: Memory, Atrocity, and Affect“, *Theory and Event* 13/4, 2010, http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/theory_and_event/v013/13.4.lim.html, 22.02.2013.

⁴² Für eine sehr interessante Lektüre zu einigen der Fotos aus dem Folterzentrum S-21, welche zum Teil im Rahmen von Ausstellungen gezeigt wurden siehe: Hughes, Rachel, „The Abject Artefacts of Memory: Photographs from Cambodia’s Genocide“, *Media, Culture & Society* 25/1, Jänner 2003, S. 23-44.

3. Dokumentarfilm und Inhaltsangaben

3.1. Dokumentarfilm allgemein

Ganz grundsätzlich gibt es immer wieder die Diskussionen um Dokumentarfilme allgemein, aber auch in Zusammenhang mit so schwierigen Themen wie Völkermord. Diese Auseinandersetzungen beziehen sich auf das Verhältnis zur (gefilmten) Realität, den Manipulationsprozessen, moralischen Aspekten und dergleichen. Am bekanntesten sind wohl die Debatten in Bezug auf den Zweiten Weltkrieg respektive den Holocaust. Im Rahmen dieser Arbeit soll allerdings nicht näher auf diese Auseinandersetzung eingegangen werden. Dokumentarfilme sind Filme, welche produziert wurden und zumindest in Bezug auf die Auswahl von Ausschnitten aus der Realität als nicht einfach identisch mit der Realität bezeichnet werden können, darüber hinaus aber grundsätzlich eine Vielzahl an anderen „Manipulationen“ der Realität aufweisen. „Es ist eine naive Illusion zu glauben, es gäbe eine manipulationsfreie Dokumentation. [...] Die Fakten machen zumindest deutlich, daß jeder Gebrauch des Mediums Film notwendig Manipulation voraussetzt.“⁴³ Auch in einem Dokumentarfilm werden nur bestimmte Ausschnitte aus einer spezifischen Realität ausgewählt, es werden Lichtverhältnisse erschaffen, es wird geschnitten, verschiedenste Kamerawinkel und -positionen angewendet, und vieles mehr.⁴⁴ Doch diese Fakten allein sagen nichts über die Qualität oder den Wahrheitsgehalt eines Dokumentarfilms aus. Auch was die Objektivität eines Films anbelangt wird dadurch noch nichts gesagt. Fest steht, dass Filme niemals einfach die Realität abbilden. „Sobald die Kamera eingreift, beginnt die Manipulation; und jedes Verfahren stellt wohl oder übel eine Manipulation des Dokuments dar – selbst wenn man es auf die reine Technik begrenzt [...]. So sehr man auch das Dokument bewahren will, kann man doch nicht vermeiden es

⁴³ Wember, Bernward, *Objektiver Dokumentarfilm?: Modell einer Analyse und Materialien für den Unterricht*, Berlin: Colloquium-Verlag 1972, S. 15.

⁴⁴ Für eine Auseinandersetzung mit Theorien bezüglich Dokumentarfilmen vgl. unter anderem: Hohenberger, Eva (Hg.), *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilmes*, Berlin: Vorwerk 83 2006; Wember, *Objektiver Dokumentarfilm?: Modell einer Analyse und Materialien für den Unterricht*; Niney, François, *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen*, Hg. Heinz B. Heller/Matthias Steinle, Marburg: Schüren Verlag GmbH 2012; (Orig. *Le documentaire et ses faux semblants*, 2009).

herzustellen.“⁴⁵ Trotzdem „wird die Manipulation erst dann [gefährlich], wenn der Manipulierende den Zuschauer nicht über seinen eigenen Standort aufklärt und statt dessen seine subjektive Sichtweise unter dem Deckmantel der Objektivität als sachlich neutral und wertfrei verkauft.“⁴⁶ Jeder Film ist ein erschaffenes Produkt, welches auf unterschiedliche Weise in die Realität eingreift und diese verändert. Hinzu kommt, dass es die unterschiedlichsten Formen von Dokumentarfilmen beziehungsweise ähnlich gestalteter Filme gibt.⁴⁷ Diese Filme dienen den unterschiedlichsten Zielen und arbeiten mit verschiedenen Methoden. Dabei muss sich ein Regisseur entscheiden inwieweit er eingreift, oder eben auch nicht, wie viel Kontrolle er in Bezug auf die Situationen ausübt, welche Kamerapositionen er wählt, wo und wann geschnitten als auch wie die Tonebene gestaltet wird (musikalische Begleitung, Kommentar, nur Dialoge). Dies sind nur einige der Fragen, welche aufkommen. Diese Entscheidungen und deren Wirkungen können und werden im Rahmen dieser Arbeit untersucht. Die im Zuge dessen behandelten Filme, beschäftigen sich mit den Protagonisten des kambodschanischen Völkermordes in den 1970er Jahren und inszenieren Täter und Opfer im Rahmen eines Dokumentarfilms. Aufgrund der filmspezifischen Entscheidungen, Strategien und Methoden entstehen aber zwei sehr unterschiedliche Filme mit sehr differenzierten Ansätzen und Ergebnissen. Diese Unterschiede sollen im Anschluss herausgearbeitet und analysiert werden. An den Beginn werden kurz die Inhalte der beiden Dokumentarfilme gestellt, um die spätere Untersuchung zu erleichtern.

⁴⁵ Comolli, Jean-Louis, „Der Umweg über das direct“, *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilmes*, Hg. Eva Hohenberger, Berlin: Vorwerk 8³ 2006, S. 242-265, S. 244.

⁴⁶ Wember, *Objektiver Dokumentarfilm?*, S. 15.

⁴⁷ So gibt es zum Beispiel Unterrichtsfilme, oder auch Propagandafilme, welche stilistisch an Dokumentarfilme angelehnt sind, ethnische Dokumentarfilme, Arbeitsfilme, Tierfilme, politische Filme, Interviewfilme und vieles mehr.

3.2. Inhaltsangaben

3.2.1. Die grausame Tötungsmaschinerie wird sichtbar: S21. THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE

Der Film beginnt mit einer Einführung über die Geschichte Kambodschas. Diese wird geschrieben dargestellt und ist sehr kurz, deshalb nur aussagekräftig, wenn man bereits über ein gewisses Maß an Wissen verfügt. Der Bürgerkrieg wird erwähnt und der Coup gegen Prinz Sihanouk. Dazu sehen wir Bilder der Stadt Phnom Penh über deren Dächer die Kamera gleitet. Darauf folgen Archivbilder auf denen junge Anhänger der Roten Khmer zu sehen sind. Auch Archivbilder von Pol Pot und seinen Gefolgsleuten werden eingespielt – sie lächeln und schütteln Hände. Über diese Bilder läuft der Text, welcher den Zuseher informiert, dass ein Genozid stattgefunden hat, welcher 2 Millionen Menschen das Leben gekostet hat. Darauf folgt Filmmaterial, welches arbeitende Menschen zeigt und zu hören ist die Nationalhymne der Roten Khmer.⁴⁸

Auf die kurze Einführung folgen Farbaufnahmen, die das Pflanzen von Reissetzlingen zeigen – Reis als das Symbol für (Über-)Leben in Kambodscha. Das Vorhandensein oder Nichtvorhandensein von Reis hat über Leben und Tod sehr vieler Menschen bestimmt und nimmt auch heute noch einen sehr großen Raum in Kambodscha (Agrarstaat) ein. Unter der Herrschaft der Khmer Rouge hat dieses Grundnahrungsmittel sehr oft gefehlt was zu Hunger und Tod geführt hat.

Darauf befindet sich der Zuschauer bereits bei einem ehemaligen Aufseher des Folterzentrums S-21 zu Hause. Sein Name, Him Houy, sowie seine Funktion in der Folterstätte werden erst im Verlauf des Films ersichtlich. In dieser Szene wird zuerst ein Baby gewaschen und dem Mann frisch eingewickelt in die Hände gedrückt. Nach dem nächsten Schnitt ist dieser Mann mit seiner Mutter zu sehen. Beide richten ihren Blick in die Ferne während sie sich miteinander unterhalten. Es wird über die aufgeladene Schuld des Sohnes und das schlechte Karma, welches er sich durch seine Taten innerhalb des Regimes aufgeladen hat gesprochen. Beide und auch der Vater suchen die eigentliche Schuld bei den höheren Kadern, a-

⁴⁸ Vgl. Nationalhymne der Roten Khmer auf Khmer und Englisch, *nationalanthems.info*, Zugriff unter: <http://www.nationalanthems.info/kh-79.htm>, 05.01.2015.

ber die Eltern argumentieren wie wichtig es ist darüber zu sprechen, um Vergebung zu bitten und ein Opferritual für die Toten abzuhalten, sodass das schlechte Karma gewandelt werden kann. Him Houy selbst fühlt sich den ganzen Tag schlecht und klagt über Kopfschmerzen.

In der nächsten Einstellung sieht man ein Gemälde, welches Männer mit verbundenen Augen zeigt, und einen Pinsel, welcher über das Bild bewegt wird. Es handelt sich um ein Bild des Malers Vann Nath⁴⁹, einem Häftling in Tuol Sleng, der aufgrund seiner Fertigkeit als Maler verschont wurde und so überleben konnte.⁵⁰ Dieser Mann erzählt von seiner Verhaftung und der Ankunft im Folterzentrum. Die Kamera bewegt sich zwischen dem Gesicht des Malers, seinen Händen, seiner Malerpalette und dem Bild selber hin und her um verschiedenste Details in den Fokus zu nehmen. Anschließend kommt eine Szene mit Vann Nath und einem zweiten Überlebenden Namens Chum Mey, welcher in Tränen ausbricht beim Anblick des Folterzentrums, in welchem er inhaftiert war und gefoltert wurde.

Nach dieser berührenden Szene beginnt die eigentliche Auseinandersetzung mit der Maschinerie an diesem Ort. Die ehemaligen Angestellten in Tuol Sleng treffen aufeinander und erkennen sich zum Teil wieder. Vann Nath ist in vielen Szenen dabei. Er stellt Fragen – zum Beispiel inwiefern sich diese Männer selber auch als Opfer sehen oder wie sie das Leid der Inhaftierten ertragen konnten – und konfrontiert die Männer direkt mit ihrer Rolle innerhalb des Folterzentrums. Sehr oft wird dabei auch Archivmaterial ins Bild gerückt. Es werden Instruktionen, welche die Wärter zu beachten hatten, verlesen, Fotos betrachtet, Folterberichte studiert. Das vorhandene Material ist überwältigend. Durch diese Vielzahl an Materialien wird die Maschinerie der Roten Khmer erkennbar und auch der akribische Dokumentationswahn.⁵¹ Das ganze ist erschreckend – die Bilder der gefolterten Menschen, welche an ihren Verletzungen gestorben sind, kaum erträglich. Doch

⁴⁹ Vgl. Nath, Vann, Abbildungen einiger seiner Gemälde, Zugriff unter: <http://pantheon.hrw.org/legacy/photos/2007/cambodia0207/>, 10.01.2015.

⁵⁰ Für eine weiterführende Auseinandersetzung mit Vann Nath und seiner Biografie vgl. Nath, Vann, *A Cambodian prison portrait: one year in the Khmer Rouge's S-21*, Bangkok: White Lotus 1998. Vann Nath ist mittlerweile gestorben.

⁵¹ Chhang und Ciorciari befassen sich in einem Artikel mit den Dokumenten, welche von den fliehenden Roten Khmer zurück gelassen wurden und deren Relevanz in einem Gerichtsverfahren. Siehe Chhang, Youk/John D. Ciorciari, „Documenting the Crimes of Democratic Kampuchea“, *Bringing the Khmer Rouge to Justice. Prosecuting Mass Violence Before the Cambodian Courts*, Hg. Jaya Ramji/Beth Van Schaak, Lewiston: The Edwin Mellen Press 2005, S.226-227.

für die Beteiligten im Film, hat dieses Material etwas Normales. Diese Männer verbindet, dass sie alle Teil dieser Maschinerie waren und die schauerlichen Dinge erlebt haben. Die einen an ihren eigenen Körpern, die anderen haben solche Handlungen ausgeführt.

Viele der alltäglichen Routinen innerhalb dieser Mauern werden durch Reenactments veranschaulicht. Immer wieder sind Szenen zu sehen in welchen die ehemaligen Wärter in ihre alten Rollen schlüpfen und halb erklärend, halb demonstrierend, darstellen wie es zugegangen ist, was ihre Aufgaben waren, wie sie die Gefangenen behandelt haben. Es findet keine vollständige Einswerdung mit der Rolle statt, da die Männer nicht nur mit fiktiven Gefangenen und anderen Wärtern sprechen, sondern teilweise den Modus des Erklärens beibehalten.

Im Verlauf des Films wird das Funktionieren des Folterzentrums offengelegt. Dabei wird klar was für Gruppen es gab, welche Hierarchien bestanden, wie die Foltergeständnisse zustande kamen, die Bedingungen für die Häftlinge, die „medizinischen“ Behandlungen der Inhaftierten, einige besonders grausame Vorkommnisse innerhalb der Gefängnismauern, wie die Männer selber rekrutiert und politisch indoktriniert wurden, aber auch, dass bis zu diesem Zeitpunkt noch keine öffentliche Entschuldigung stattgefunden hat. Gegen Ende der 101 Minuten befinden wir uns am Ort der Exekution: auf den Killing Fields von Choeung Elk. Hier endet die Geschichte der Häftlinge und auch die des Dokumentarfilms. Die Inhaftierten wurden ermordet und landeten in Massengräbern – außer einer Hand voll Überlebender. In erster Linie wird durch Him Houys detailreichen Schilderungen, die gesamte Prozedur der Tötung der Gegangenen, vermittelt.

Der Film endet mit dem Anblick von Vann Nath, welcher in einem Haufen von zurückgebliebenen Resten des Folterzentrums stochert, gefolgt von einem leeren Raum, in welchem Staub durch den Wind aufgewirbelt wird.

3.2.2. Eine persönliche Suche nach Antworten: ENEMIES OF THE PEOPLE. A PERSONAL JOURNEY INTO THE HEART OF THE KILLING FIELDS

ENEMIES OF THE PEOPLE ist ein persönlicher Film, weil einer der beiden Regisseure die eigenen Beweggründe und Empfindungen preisgibt. Thet Sambath, selber ein Opfer, welches nahe Angehörige verloren hat, und seine Suche nach Wahrheiten und Antworten, wird der eigentliche Mittelpunkt des Werks. Dabei wird seine aufopfernde Beschäftigung mit der Vergangenheit Kambodschas, mit den Tätern und einem der Drahtzieher des Regimes, ersichtlich. Dieser Mann hat jahrelang beinahe seine gesamte Freizeit dafür aufgewendet um ehemalige Täter aufzuspüren, ihr Vertrauen zu gewinnen und sie dann vor laufender Videokamera zum Sprechen zu bewegen. Das besondere daran ist, dass dieser Prozess der Täterbefragung Teil des Filminhalts wird.⁵² Der Regisseur ist ein integraler Teil seines eigenen Films respektive werden er und seine immensen Videoaufzeichnungen zum eigentlichen Hauptgegenstand des Dokumentarfilms.

Der Film wird mit Landschaftsaufnahmen und Tiergeräuschen eröffnet. Durch ein Voice Over von Sambath in Englisch, erfahren die Zuseher, dass nahezu zwei Millionen Menschen in den Killing Fields ums Leben gekommen sind und dass niemand versteht, weshalb so viele Menschen gestorben sind. Kurz darauf erläutert Sambath, dass er herausfinden möchte weshalb so viele Menschen zwischen 1975 und 1979 gestorben sind und dass er glaubt, dass Nuon Chea, nach dem Tod Pol Pots der Einzige ist, der dies erklären kann. Nun wird knapp der Sieg der Roten Khmer im Jahre 1975 durch Worte von Sambath, kombiniert mit einer Found-Footage-Montage, welche aus optischen und akustischen Archivmaterialien besteht, illustriert.

Im weiteren Verlauf wird der Zuseher über Sambaths Familiengeschichte erfahren (dass seine Mutter, sein Vater, sein Bruder umgebracht wurden oder gestorben sind), dass er seine Wochenenden die letzten zehn Jahre damit verbracht hat aufs Land zu fahren, um Nuon Chea, den ideologischen Chef der Roten Khmer, alias Bruder Nummer Zwei, und andere ehemalige Rote Khmer aufzusuchen und sie

⁵² Auch Rithy Panh hat sehr viel Zeit im Vorfeld für S21. THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE aufgewendet und ehemalige Wächter ausgeforscht und sie zum Reden gebracht. Anders als in ENEMIES OF THE PEOPLE ist dieser Aspekt aber nicht integrativer Teil des Dokumentarfilms geworden.

zum Reden zu bewegen. Weiters wird auch inszeniert und von Sambath erzählt, dass seine Familie unter seiner besessenen Wahrheitsfindung – nicht nur finanziell – zu leiden hat. Er gibt offen zu, dass seine Frau kein Geld für Nahrung hat, weil alles in dieses Projekt fließt. Zudem hat er seine Freizeit Nuon Chea und den tatsächlichen Mördern des Regimes, welche die Befehle auf unterster Ebene ausgeführt haben, verschrieben.

Dieser Film hat viel mit der Gegenwart zu tun, auch wenn es um eine Zeit geht, die lange vorbei ist. Der Film setzt sich mit den Menschen auseinander, welche von längst Vergangenen erzählen, aber die gegenwärtigen Auswirkungen sind Teil dieser Erzählungen. Abwechselnd kommen die Killer (in erster Linie Suon und Khoun), Nuon Chea und Thet Sambath zu Wort. Die starke Verankerung in der Gegenwart erkennt man auch daran, dass aktuelle Zeitungsartikel zu sehen sind, die das mittlerweile eingerichtete Tribunal thematisieren oder auch, wenn Nuon Cheas Reaktion auf die Erhängung von Saddam Hussein gezeigt wird. Einer der Mörder spricht im Film über den gerade entstehenden Film und formuliert, dass er möchte, dass er überall in Kambodscha gezeigt wird.

Im Verlauf des Films werden Sequenzen, in welchen es sich um Sambaths persönliche (Familien-)Geschichte und seine Beweggründe für den Film, dreht, mit Interviewausschnitten mit den Mördern und Nuon Chea, abwechselnd zusammenmontiert. Er möchte, dass die Menschen ihm ehrlich ihre Taten schildern. Er geht so weit, einen ehemaligen Killer aufzufordern, an ihm zu demonstrieren, wie er damals mit einem Messer Menschen umgebracht hat. Auch andere sehr grausame Aspekte kommen zum Vorschein, wie wenn Suon und Khoun erzählen wie sie Menschen umgebracht haben nur um an deren Gallenblase zu kommen, welche in ihren Augen Denguefieber heilen und den Körper kühlen konnte oder wie Suon detailreich die tragische Geschichte einer Frau schildert, welche um ihr Leben bettelte und wie er sie anschließend umgebracht hat.

Auch findet relativ viel filmisches Archivmaterial Eingang in den Film: Aufnahmen von Pol Pot, Nuon Chea und anderen hochrangigen Roten Khmer, schwarz-weiße Aufnahmen von Soldaten und Kriegsgeschehen. Auffällig sind weiters die schönen Landschaftsaufnahmen, welche dazwischen montiert werden.

Nach etwas mehr als einer Stunde Filmzeit fährt Sambath gemeinsam mit zwei von den Mördern (Suon und Khoun) zu Nuon Chea nach Hause. Die beiden fragen ihn, weshalb Kämpfer der Revolution später umgebracht wurden, es wird über das Tribunal gesprochen, darüber gescherzt, dass niemand gefunden wurde, der sich für die Tötungsbefehle verantwortlich zeigte. Bruder Nummer Zwei versichert den beiden Männern noch, dass sie sich nicht schlecht fühlen müssen, denn laut Buddhas Lehren mache man sich nicht schuldig, wenn man keinen Vorsatz hat und diesen hatten sie nicht, da sie nur Anordnungen Folge geleistet haben.

Am Ende des Films eröffnet Sambath Nuon Chea, dass er selber eigentlich auch ein Opfer der Roten Khmer ist und Teile seiner Familie verloren hat – ein Umstand den er ihm bis zu diesem Zeitpunkt verschwiegen hatte. Woraufhin Nuon Chea emotionslos sein Mitleid bekundet. Bevor der Chefideologe verhaftet wird, gibt es noch ein letztes Abendessen mit Sambath bei ihm zu Hause. Nach der Festnahme von Nuon Chea und dem Ende des Films ist das Projekt für Thet Sambath abgeschlossen und der Zuseher kann in den Untertiteln lesen, dass er sich nun seiner Familie und der Landwirtschaft widmen wird.

4. Hauptteil

4.1. Grundlegende Entscheidungen der Regisseure

Um eine erste Einordnung der beiden Filme vornehmen zu können, sollen einige grundlegende Aspekte, welche einen Dokumentarfilm auszeichnen, unter die Lupe genommen werden. Betrachtet man jene, so kann man in einem ersten Schritt zwischen reiner Beobachtung und Eingreifen, im Sinne von Interaktion mit oder Inszenierung der vorfilmischen Realität, unterscheiden. In weiterer Folge kann die Intensität jenes Eingreifens oder Interagierens und die Kontrolle der situativen, sowie bildgestalterischen Komponenten untersucht werden.⁵³ Weiters kann man die Reflexivität des Films betrachten – also in wie weit der Entstehungsprozess und die eigene Materialität thematisiert wird oder auch nicht. In den darauf folgenden Kapiteln werden ausgewählte relevante Aspekte analysiert um die Forschungsfragen beantworten zu können. Dabei wird die Relevanz der Postproduktion ersichtlich, welche vor allem aus der Montage und dem Vertonen und Unterlegen der Bilder mit Musik, sowie eventueller Nachbearbeitung der Bilder am Computer, besteht. In diesem Zusammenhang ist es interessant einerseits auf die Mikro- und andererseits auf die Makrostruktur zu achten.

Durch den Schnitt kann, auf der Mikroebene, zeitliche und räumliche Kontinuität und auch Kausalität hergestellt werden. Es kann aber auch darauf verzichtet und signalisiert werden, dass es sich um jeweils einzelne Ausschnitte handelt, welche nicht zusammenhängen. Mit der Makrostruktur werden die großen Zusammenhänge geschaffen, welche den Film als Gesamtwerk betreffen. So kann ein Dokumentarfilm zum Beispiel an eine Erzählkinodramaturgie⁵⁴ angelehnt oder aber auch wie eine Argumentationskette aufgebaut werden.⁵⁵ An erster Stelle wird darauf eingegangen inwiefern die Regisseure in die vorfilmische Realität eingegriffen

⁵³ Vgl. Iseli, Christian, „Strategien der filmischen Umsetzung. Grundlegende Entscheidungsprozesse bei der dokumentarischen Filmarbeit“, *Wirklich? – Strategien der Authentizität im aktuellen Dokumentarfilm*, Hg. Lucie Bader Egloff/Anton Rey/Stefan Schöbi, Zürich: Zürcher Hochschule der Künste und Film 2009, S. 20-61.

⁵⁴ Welche sich normalerweise in folgende Schritte unterteilen lässt: Exposition, Steigerung, Wendepunkt, Höhepunkt und dann die Auflösung. Vgl. Iseli, „Strategien der filmischen Umsetzung“, S. 36.

⁵⁵ Ein argumentativer Aufbau beginnt mit der Prämisse, dann Ableitung, These/Antithese und zum Schluss kommt eine Schlussfolgerung. Vgl. Iseli, „Strategien der filmischen Umsetzung“, S. 38.

oder mit ihr interagiert haben und wie es um die Reflexivität innerhalb der Filme steht. In weiterer Folge wird dann auf die strukturellen Aspekte eingegangen, gefolgt von der Auseinandersetzung mit der Tonebene, welcher ein eigener Abschnitt eingeräumt wird. Nach einem Exkurs, der die Orte und Landschaften in den Filmen thematisiert, wird die Inszenierung von den Opfern und den Tätern analysiert.

4.1.1. Beobachten versus Eingreifen

Reine Beobachtung wäre gegeben, wenn das Gefilmte beziehungsweise die gefilmten Menschen die Gegenwart der Kamera nicht bemerken würden oder auch so in ihrer Tätigkeit absorbiert sind, dass sie sie vergessen. Eine reine Beobachtungssituation ist eher selten anzutreffen, da die Anwesenheit einer Kamera, oft sogar eines kompletten Filmteams, wohl meistens Veränderungen im Verhalten hervorruft. Dieses Bemerken kann aber noch nicht mit Eingreifen gleichgesetzt werden und beobachten kann auch einfach heißen, dass das Gefilmte auch ohne Anwesenheit des Filmteams geschehen würde. Eingreifen hingegen bedeutet einerseits, dass der Filmemacher entweder die Protagonisten interviewt, in ein Gespräch verwickelt oder ähnliches; dies kann als Interaktion bezeichnet werden. Wenn die Menschen andererseits gebeten werden etwas Bestimmtes zu tun oder dergleichen, wird dies – zumindest bei Iseli – als Inszenierung bezeichnet.⁵⁶ Dieser Begriff ist etwas unglücklich gewählt, weil er im allgemeinen Sprachgebrauch viel weitläufiger verwendet wird. Wird der Ausdruck im Bereich der Film- oder auch Theatertheorie verwendet, so ist er mit divergierenden Bedeutungen versehen und zum Teil wird er auch mit dem Begriff der *Mise en Scène* gleichgesetzt.⁵⁷ Trotz alledem möchte ich mich an das gewählte Konzept halten, um in einem ersten Schritt den Umgang der Regisseure mit der vorfilmischen Realität erfassen zu können. In Bezug auf die Interaktion und auch Inszenierung (im Sinne von Iseli) kann jeweils die situative und die bildgestalterische Komponente betrachtet werden und die Intensität der Einflussnahme auf jene Komponenten. Aus diesen Überlegungen ergeben sich folgende Fragen: Inwiefern gibt der Regisseur die Ge-

⁵⁶ Iseli, „Strategien der filmischen Umsetzung“, S. 22ff.

⁵⁷ In den Bereich der *Mise en Scène* fallen aber auch das Setting, Lichtverhältnisse, die Kleidung der Protagonisten und dergleichen. Vgl. Bordwell, David/Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, Boston [u.a.]: McGraw-Hill⁸ 2008, S. 112f.

sprache und Situationen zeitlich, örtlich und inhaltlich vor? Welche Hilfsmittel werden eingesetzt? Wird eine Handkamera verwendet, mit welcher spontan reagiert werden kann?

4.1.1.1. Der Drahtzieher hinter der Kamera in S21

S21 ist kein rein beobachtender Film, welcher eine Realität zeigt, die ohne Anwesenheit des Filmteams auch stattfinden würde. Im Gegenteil, der Regisseur bringt Menschen an einem Ort zusammen und lässt sie agieren und reagieren. Anders als in *ENEMIES OF THE PEOPLE* ist Pahn aber nicht Teil seines eigenen Films. Er interviewt die Menschen nicht selbst – zumindest nicht vor der Kamera, sondern beschränkt sich auf die Rolle als Regisseur. An seine Stelle als Interviewer tritt der Überlebende Vann Nath, welcher die Angestellten des Folterzentrums befragt und mit Tatsachen konfrontiert. Diese Form der Interaktion ist aber eine andere als in einem Interviewfilm, da Vann Nath in das Geschehen involviert ist und keine ausstehende Instanz verkörpert. Er ist auch ein Opfer, so wie es Thet Sambath ist, jedoch ohne zugleich als Filmregisseur zu fungieren.

Dieser Film basiert auf einer langen Vorbereitungszeit und einer intensiven Suche nach Tätern, welche an dem Projekt respektive Dokumentarfilm bereit sind teilzunehmen. Pahn hat diese ehemaligen Täter aufgespürt und überredet bei seinem Filmprojekt mitzumachen. Anders als Sambath wollte er von Anfang an einen Film machen.⁵⁸ Rithy Pahn hat zum Teil wieder von vorne begonnen, wenn sich herausgestellt hat – durch zum Beispiel Archivmaterial, dass einer der Beteiligten

⁵⁸ Sambath wollte zuerst ein Buch schreiben und erst durch das Zusammenkommen mit Lemkin sollte ein Filmprojekt daraus entstehen. Vgl. Sabmath, Thet, „Television Reports. Brother Number Two Says ‚Sorry‘, 12 December 2010“, *ENEMIES OF THE PEOPLE. A PERSONAL JOURNEY INTO THE HEART OF THE KILLING FIELDS*, Regie: Rob Lemkin und Thet Sambath, DVD-Video Disc Two, Old Street Films Ltd 2009, (Orig. England und Kambdoscha 2009), 0h3’f. Und Lemkin gibt an, dass Sambath mit dem Projekt für sich persönlich begonnen hat und erst später angefangen hat die Gespräche auf Video aufzunehmen und dies nur deshalb, weil er Angst hatte, dass ihm ansonsten niemand glauben würde. Vgl. Lemkin, Rob, „Director Interviews. Doc Talk, 24 September 2010, *ENEMIES OF THE PEOPLE. A PERSONAL JOURNEY INTO THE HEART OF THE KILLING FIELDS*, Regie: Rob Lemkin und Thet Sambath, DVD-Video Disc Two, Old Street Films Ltd 2009, (Orig. England und Kambdoscha 2009), 0h04’ff. Rithy Pahn hat zu diesem Zeitpunkt bereits einige Filme realisiert und dieses Medium gefunden um sich mit seiner/Kambodschas Vergangenheit auseinander zu setzen.

nicht die Wahrheit erzählt hat.⁵⁹ Der Ort des Geschehens ist klar vorgegeben und äußerst wichtig für den Film, denn es handelt sich um das ehemalige Folterzentrum S-21 und stellt das verbindende Element für die Beteiligten dar, welche entweder dort angestellt oder inhaftiert waren. Dieser Gebäudekomplex beherbergt und zeugt für die Vergangenheit der involvierten Personen und unterstützt in dieser Funktion den Prozess des sich Erinnerns beziehungsweise ermöglicht er die Reenactments, welche für den Film essentiell sind und auf welche an einer anderen Stelle eingehend eingegangen wird.

Panh hielt sich aber darüber hinaus, seinen eigenen Angaben zu Folge, aus den sich entwickelnden Situationen heraus. Konkret dazu meint er: „Ich habe gar nichts vorgegeben und schon gar nichts dirigiert. Ich habe mich an das angepasst, was passierte.“⁶⁰ Diese Aussage bezieht sich auf die Form der Interaktion. Er lässt die Beteiligten sprechen, sich gegenseitig kommentieren und befragen, sich mit dem Material auseinandersetzen ohne direkt in das Geschehen einzugreifen. Er hat die Menschen an einem Ort zusammengebracht und reagiert mit seiner Kamera auf die sich entwickelnden Szenen. Dabei werden Ausschnitte, Menschen und Dinge in den Fokus genommen, je nachdem was gerade geschieht. Panh dreht grundsätzlich mit einer Videokamera⁶¹, welche eine spontane situative Anpassung ermöglicht.

Andererseits hatte Rithy Panh klare Vorstellungen was in seinem Film zu sehen sein soll. Es war wichtig für ihn, dass die ehemaligen Wärter über ihre konkreten Aufgaben im Folterzentrum sprechen und nicht nur immer wieder über das was rundherum geschehen ist.⁶² Sie sprechen nicht nur über ihre Aufgaben, sie werden in den Reenactments „szenisch dargestellt“. Diverse Szenen zeichnen sich durch eine geplante Inszenierung aus und lassen sich daran erkennen, dass das

⁵⁹ Vgl. Ungerböck, „Kambodscha/Frankreich: Rithy Panh“, S. 198. Darüber hinaus gibt er an, dass er insgesamt an die 500 Stunden Material gefilmt hat, aber davon 300 Stunden nur Lügen beinhaltet haben und dass das Filmmaterial des ersten Jahres generell nichts brauchbares enthielt. Mit anderen Worten: „La première année, il n'y avait rien d'utilisable“. Siehe: Topo, El, „Interview with Rithy Panh“, *Cinemasie*, Februar 2004, <http://www.cinemasie.com/en/fiche/dossier/77/>, 15.01.2015.

⁶⁰ Panh, zitiert in Ungerböck, „Kambodscha/Frankreich: Rithy Panh“, S. 197.

⁶¹ Vgl. Ungerböck, „Kambodscha/Frankreich: Rithy Panh“, S. 200.

⁶² Vgl. Panh, Rithy, „Bonus Feature: Director Interview“, *S21: THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE*, Regie: Rithy Panh, DVD-Video, First Run Features 2005, (Orig. *S21: LA MACHINE DE MORT KHMÈRE ROUGE*, Frankreich 2003), 0h2'f.

Erzählte und das Gezeigte bis ins kleinste Detail übereinstimmen. Wie wenn Vann Nath von seiner Verhaftung erzählt, während er an einem seiner Gemälde arbeitet und das Abgebildete mit den Schilderungen übereinstimmt. Offensichtlich lässt Panh den Maler in genau diesem Setting diese Geschichte erzählen, damit über das Gemälde das Erzählte mit der Kamera in den Fokus genommen werden kann. Zudem wird die Maschinerie von Anfang bis zum Ende vermittelt: die Verhaftung der Menschen, die Ankunft im Zentrum, die Vorgänge im Gefängnis, das Töten auf den Killing Fields. Der Film wird in der Endmontage von Panh zu einem präzise strukturierten Gesamtwerk zusammengefügt.

4.1.1.2. Ein Regisseur als aktiver Teilnehmer in ENEMIES OF THE PEOPLE

In ENEMIES OF THE PEOPLE ist die Interaktion das bevorzugte Verfahren um mit den Tätern zu kommunizieren. Sambath ist ein aktiver Interviewpartner und Teilnehmer innerhalb der Filmbilder. Die Situationen, sowie die Gespräche, würden ohne die Kamera und den Regisseur definitiv nicht stattfinden – anders als bei einem beobachtenden Film. Dabei kann der Grad der Interaktion als sehr hoch eingestuft werden, denn die durch Sambath erhaltenen Interviews sind der eigentliche Inhalt des Films. Was die Orte betrifft, so suchen die Regisseure die ehemaligen Roten Khmer zu Hause (Nuon Chea) oder zumindest in ihrer gewohnten Umgebung – oder sie suchen gemeinsam Plätze der in der Vergangenheit ausgeführten Verbrechen, auf. Einzelne Szenen wirken weitgehend geplant und die Inhalte über welche gesprochen wird sind vorgegeben – auch deshalb weil Sambath Fragen stellt und somit den Inhalt lenken kann, wenn er dies möchte. In den Sequenzen in welchen er von seiner eigenen Vergangenheit spricht, trifft dies vollständig zu, da sie den gewünschten Inhalt der Regisseure, in einer strukturierten Rede, wiedergeben. Der Film und die einzelnen Szenen sind also sehr wohl durch eine Interaktion und auch Inszenierung gekennzeichnet. Thet Sambath gibt wiederholt an, dass er über einen längeren Zeitraum das Vertrauen der Täter gewonnen hat, bevor sie bereit waren vor laufender Kamera offen über die Vergangenheit zu sprechen.⁶³ Zudem gibt auch Rob Lemkin an, dass sie einzelne Szenen sehr wohl

⁶³ Vgl. ENEMIES OF THE PEOPLE, 0h29'f.

besprochen und geplant haben, aber dann in den entsprechenden Aufnahmesituationen von Sambath improvisiert wurde und diese einmal aufgezeichneten Szenen auch nicht wiederholt wurden.⁶⁴ Da gibt es aber noch eine Ebene, welche nicht auf den ersten Blick erkennbar ist. Denn einerseits wird mit einer Videokamera gefilmt, welche Sambath verwendet um Nuon Chea aufzunehmen während er spricht. Und andererseits gibt es die zweite Filmkamera, welche Sambath mit seiner Videokamera aufzeichnet und und rahmt. Auf dieser Ebene findet keine Interaktion statt und der zweite Regisseur, Lemkin, ist innerhalb der Filmbilder auch nicht sichtbar. Seine Funktion oder sein Zugang wird nicht thematisiert.

Darüber hinaus hat Sambath über Jahre hinweg seine freien Wochenenden dafür aufgewendet zu Nuon Chea zu fahren und sich mit ihm anzufreunden, um so sein Vertrauen zu gewinnen. Diese zeitintensive und persönlich motivierte Herangehensweise lässt Situationen entstehen, welche nicht kontrolliert erscheinen und in welchen die Akteure ihrer eigenen Geschwindigkeit folgen, um ihre Geschichte zu erzählen. Diverse Situationen wurden im Vorfeld besprochen, können sich aber spontan entwickeln, auch wenn einer der Regisseure Teil vieler Szenen ist und die treibende Kraft dahinter. Auch in so einer speziellen Situation, wie wenn Sambath Suon bittet vorzuzeigen wie er Menschen die Kehle durchgeschnitten hat⁶⁵ – also „Anweisungen“ gibt was dieser darstellen soll, so entwickelt sich eine Szene, von welcher Sambath Teil ist und aktiv mitgestaltet, aber nicht kontrolliert. Vielmehr reagiert der Regisseur genauso auf die sich entwickelnde Situation wie die Protagonisten. Alle wirken etwas nervös und am Ende demonstriert Suon die Tötungsszene nicht an Sambath, weil ihm dies unangenehm ist, sondern an einer anderen Person – es bleibt Raum für Anpassungen an die Menschen und Gegebenheiten. Was die bilgestalterische Kontrolle anbelangt, lässt sich sagen, dass auch hier der Grad der Kontrolle als eher gering einzustufen ist. Die Hauptlichtquelle besteht aus dem natürlichen Umgebungslicht. Es wird meistens bei Tageslicht gefilmt und wenn nicht, dann ist der Bildausschnitt auch recht dunkel. Durch dieses natürliche Licht fallen Schatten und es ist nicht immer alles optimal zu erkennen. Die Bildausschnitte sind situativ festgehalten und die Kamera wird relativ frei bewegt.

⁶⁴ Vgl. Lemkin, „Director Interviews. Doc Talk, 24 September 2010“, 0h22’f.

⁶⁵ Vgl. ENEMIES OF THE PEOPLE, 0h27’f.

Durch die Kameraführung wird deutlich, dass je nach Situation oder Geschehen gefilmt, gezoomt, geschwenkt, gedreht wird.

4.1.2. Reflexivität der Filme

Iseli beschäftigt sich weiters mit der Frage der Reflexivität eines Films. Genauer gesagt inwiefern – wenn überhaupt – „der Prozess des Filmemachens in den Aufnahmen transparent gemacht“⁶⁶ wird. Dieser Prozess kann auf verschiedene Arten kenntlich gemacht werden, zum Beispiel durch das Auftreten des Regisseurs im Bild oder aber auch auf der Kommentarebene.

S21. THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE weist wenig Reflexivität, was den Schaffensprozess anbelangt, auf. Der Regisseur ist nicht zu sehen und nicht zu hören. Der Film enthält keine Kommentarebene und auch keine Stimme aus dem Off, welche dem Zuseher erklärt was zu sehen ist oder wie er das Gesehene zu verstehen hat, wie der Film entstanden ist oder ähnliches. Rithy Panh verzichtet in seinem Dokumentarfilm auf die Position des allwissenden Erzählers. Stattdessen übergibt er das Wort an Menschen, Menschen, die miteinander sprechen, über ihr Leben sprechen. Zudem wird die Materialität des Films nicht ausgestellt. Weder das Equipment noch das Filmteam sind jemals zu sehen. Kurz gesagt wird der Prozess der Herstellung in S21 nicht thematisiert und nicht gekennzeichnet.

Betrachtet man ENEMIES OF THE PEOPLE unter diesem Aspekt, fällt auf, dass dieser Film, auf den ersten Blick, ein nicht unerhebliches Maß an Reflexivität aufweist. Auf der Kommentarebene werden immer wieder Erläuterungen über den Prozess der Entstehung des Films eingebaut. Sambath erklärt, was ihn dazu angetrieben hat diesen Film zu machen und dass er beinahe seine gesamte Freizeit über viele Jahre hinweg dem Aufspüren von Tätern, welche durch intensive Auseinandersetzung zum Sprechen bewegt wurden, gewidmet hat. Er erklärt Schwierigkeiten und Fortschritte und reflektiert auch einige seiner Entscheidungen in diesem Zusammenhang – zum Beispiel weshalb er seine persönliche Geschichte und den Verlust seiner Eltern, über sehr lange Zeit, den Tätern gegenüber, nicht preisgegeben hat. Hinzu kommt die Ausstellung der eigenen Materialität. Die Videokamera, wel-

⁶⁶ Iseli, „Strategien der filmischen Umsetzung“, S. 31.

che Sambath benutzt, ist immer wieder in den Bildausschnitten zu sehen, oder auch die Truhe, welche die unzähligen Tapes enthält, die über die Jahre entstanden sind. Und die vorkommenden Menschen betrachten, zum Teil gemeinsam, Ausschnitte des bereits aufgezeichneten Videomaterials. Es wird auch die Ebene der Postproduktion einbezogen: Sambath und andere unbekannte Personen sind in einem Schneiderraum zu sehen und die Arbeit an den Aufnahmen wird sichtbar: es wird gestoppt, gespult, übersetzt und geschnitten. Folglich kann man auf den ersten Blick sagen, dass es sich um einen hochreflexiven Film handelt, welcher den eigenen Entstehungsprozess mit einbezieht. Dabei handelt es sich um eine verkürzte Betrachtungsweise, denn dieser Film reflektiert die persönliche Situation von Sambath und wie seine Videoaufnahmen entstanden sind, wie der Fortschritt war und ähnliches. Jedoch wird die Ebene des zweiten Regisseurs nicht thematisiert. Lemkin erscheint weder im Bild, noch wird er in der Kommentarebene erwähnt. Sein Zugang, das Zusammentreffen von Sambath und ihm, diese Elemente werden ausgespart. Um etwas über diesen Hintergrund des Filmemachens zu erfahren muss man sich auf andere Quellen stützen. Diese auf den ersten Blick so eindrückliche Reflexivität basiert nicht zu letzt darauf, dass Sambath den eigentlichen Film ausmacht und seine persönliche Suche nach Antworten der Inhalt des Films ist.

4.2. Struktur

Es ist sehr interessant zuerst einmal den grundsätzlichen strukturellen Aufbau beider Filme genauer zu untersuchen, denn wenn man den groben Aufbau der Filme vergleicht, lassen sich bereits große Unterschiede feststellen, was die Entscheidungen der Regisseure in Bezug auf die Inhalte und deren narrative Aufbereitung betreffen. In dieser Beziehung geht es um die Frage der angewendeten Erzählstrategien, die die Geschichte des Films vermitteln. Wo beginnt der Film und wo endet er? Wird Spannung erzeugt? Wird der Film chronologisch aufgebaut? Es wird analysiert in welcher Form die Inhalte vermittelt werden.

In einem weiteren Schritt wird an einzelnen Sequenzen herausgearbeitet wie auf der Mikrostruktur verfahren wird. Wie sieht es mit einzelnen Einstellungen aus, wie lange dauern sie und wie werden sie aufbereitet, miteinander verknüpft? Wie wird die Kamera eingesetzt? Es lohnt sich den großen Erzählstrang und die kleinen Einzelteile der beiden Filme gesondert zu betrachten. Zuerst soll dabei auf die Narration der Filme als einem Gesamtwerk, welches einem Konzept folgt, eingegangen werden.

4.2.1. Makrostruktur

4.2.1.1. Die Logik der Maschinerie von S-21

In S21 kehrt Rithy Panh gemeinsam mit den Tätern und Überlebenden an den Ort des Geschehens zurück, dem Folterzentrum S-21.⁶⁷ Inhaltlich werden die Stationen von der Festnahme bis zur Tötung in den Killing Fields nachgezeichnet. Der Aufbau ist chronologisch und beschäftigt sich dabei mit den „mechanics of the slaughter and the current psychological processing of the past.“⁶⁸, denn wer an

⁶⁷ Das Gebäude ist eine ehemalige Schule, welche unter der Roten Khmer in das Folterzentrum umfunktioniert wurde. Das „S“ steht für „sala“ (auf Deutsch Halle) und „21“ ist das Codewort für „santebal“, was die Bezeichnung für die Sicherheitspolizei in DK (Demokratisches Kampuchea) darstellte. Das Gefängnis wurde 1980 unter den Vietnamesen in ein Museum transformiert. Vgl. Chandler, *Voices from S-21*, S. 3.

⁶⁸ Toker, Leona, „S-21: THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE. Directed by Rithy Panh“, *The American Historical Review* 10/5, Dezember 2005, <http://www.jstor.org/stable/10.1086/ahr.110.5.1508>, S. 1508-1509, S. 1508.

diesem Ort inhaftiert wurde, wurde grundsätzlich getötet, wenn er nicht bereits an den Folgen der Folter und den Haftbedingungen gestorben ist.⁶⁹

Der Film beginnt mit einem sehr knappen historischen Abriss, in welchem die relevanten Ereignisse angerissen werden, also den Coup d'Etat gegen Prince Sihanouk, die Ausweitung des Vietnam Kriegs, Amerikanische Bombenangriffe und dann der Sieg der Roten Khmer mit den folgeschweren Auswirkungen – um die Schlagworte des Films aufzugreifen. Dieser knappe geschichtliche Exkurs wird mit einer Found-Footage-Montage, welche Archivaufnahmen aus der historischen Zeit enthält, realisiert. Der Schnitt zur Gegenwart erfolgt in der Form eines Match Cut auf der Handlungsebene. Zuerst eine schwarz-weiss Aufnahme, welche Massen an Arbeitern zeigt und darauf folgt eine Einstellung in Farbe, welche auch Menschen bei der Arbeit zeigt, aber nicht mehr in Massen und nicht mehr aus der Zeit des Regimes. Es folgt eine Auseinandersetzung mit den Folgen der Vergangenheit in der Gegenwart anhand des ehemaligen Sicherheitschefs, Him Houy. In einem Gespräch mit seinen Eltern, wird die Frage, der aufgeladenen Schuld der Täter, angeschnitten. Dies alles geschieht innerhalb von wenigen Minuten.

Daraufhin beginnt die Auseinandersetzung mit dem präzisen Ablauf innerhalb des Folterzentrums. Am Beginn steht der Verhaftungsprozess, welcher durch den Maler, Vann Nath, der aufgrund seiner Fertigkeit als Maler verschont wurde⁷⁰ und so überleben konnte, und seinem künstlerischen Werk, dargestellt. Der Zuseher sieht ein Gemälde von Vann Nath, auf welchem zusammengekettete Männer mit verbundenen Augen abgebildet sind und einen Pinsel, mit welchem letzte Farbnuancierungen vorgenommen werden. Der Maler erzählt von seiner Verhaftung bis zur Ankunft in S-21. Dabei werden schmerzhaft Details nicht ausgespart und durch die Fokussierung mit der Kamera auf das im Gemälde Abgebildete, illustriert. Auf diese ruhige und sachliche Erzählung des Malers folgt die Einführung eines zweiten Überlebenden, welcher von seinen Gefühlen überwältigt wird und zu schluchzen beginnt als er sich – vor den Mauern von S-21 – an die durchlittenen Torturen erinnert.

⁶⁹ Von ungefähr 14 000 Inhaftierten haben nur sieben Menschen dieses Gefängnis überlebt und zwei davon werden Teil des Films. Vgl dazu Chandler, *Voices from S-21*, S. 36ff.

⁷⁰ Vgl. S21: THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE, 0h22'ff.

Weite Strecken des Filmes beschäftigen sich, nachdem sich die ehemaligen Angestellten in Tuol Sleng auf dem Balkon der ehemaligen Schule wieder treffen und über die Gegenwart sprechen, nun mit Details des „Alltags“ innerhalb von Tuol Sleng. Dabei findet ein Austausch zwischen Vann Nath und den anderen Männern statt oder aber auch nur zwischen den Tätern. Im Verlauf des Films kommt zur Sprache, wer verhaftet wurde, wer gefoltert wurde beziehungsweise wer gefoltert hat respektive welche Gruppe⁷¹. Aber auch wie die Kontrolle der Häftlinge ablief und wie die Geständnisse erzeugt wurden und was sie zu enthalten hatten. In diesem Rahmen kommen aber nicht nur Täter und Opfer zu Wort, sondern Panh

„ließ sie [die Täter] auf unterschiedliches archivarisches Material reagieren: Tagesberichte, Mitschriften der Verhöre, Fotografien von toten und gefolterten Gefangenen, Zeichnungen eines ehemaligen Gefangenen, der die ehemaligen Kerkermeister bittet, die Richtigkeit zu bestätigen. So wird die Logik der Maschine reaktiviert: In dem Maße, wie die ehemaligen Wärter diese Dokumente betrachten, finden sie auch die Haltungen, Gesten und sogar die Tonlagen wieder, die sie hatten, als sie dem Werk des Tötens und Folterns dienten.“⁷²

Nachdem die Maschinerie innerhalb des ehemaligen Gefängnisses präzise dargestellt wurde, befinden wir uns am Ende inhaltlich und örtlich am Ort der Exekution: auf den Killing Fields von Choeung Ek. Hier endet die Geschichte der Häftlinge. Sie wurden ermordet und in Massengräbern verscharrt. Diese letzte Station der Gefangenen wird in der Nacht realisiert und folgt damit der Logik der Roten Khmer – getötet wurde in der Nacht.⁷³ Him Houy und Peng Kry, welcher die Transportwagen gefahren hat, skizzieren die Vorgänge und das Rundherum der Tötungshand-

⁷¹ Es gab drei unterschiedliche Foltereinheiten: die sanfte („mild“), die heiße („hot“) und die brutale („rabid“). Dabei wurde jeweils unterschiedlichem Maße Druck und Gewalt ausgeübt um die gewünschten Geständnisse zu erlangen. Vgl. S21. THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE, Regie: Rithy Panh, 0h36'; Panh, zitiert in Unbergöck, „Kambodscha/Frankreich: Rithy Panh“, S. 198. Chandler verwendet eine etwas andere Einteilung der Befrager/Verhörer-Gruppe. Er führt nur „gentle“ und „hot“ beziehungsweise „cruel“ an und eine Spezialeinheit für besonders wichtige Fälle. Vgl. Chandler, *Voices from S-21*, S. 26.

⁷² Rancière, Jacques, „Das unerträgliche Bild“, *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien: Passagen 2009, S. 101-123, (Orig. „L'image intolérable“, *Le spectateur émancipé*, Paris: La Fabrique 2008, S. 93-114), S. 119.

⁷³ Vgl. ENEMIES OF THE PEOPLE, 1h22'.

lungen. Die Struktur des Films ist klar und logisch aufgebaut. Von der Verhaftung bis zur Tötung der „Feinde der Angkar“. Penibel werden die Praktiken im Folterzentrum, das Funktionieren der grausamen Maschinerie nachgezeichnet. Nach dieser detailgetreuen Analyse des Folterzentrums bleibt noch etwas mehr als eine Minute bis zu den Credits.

Zuerst wird der Kamerablick auf einen Haufen, welcher offensichtlich schon eine Weile verrottet, gerichtet. Daneben kniet Vann Nath und stochert in diesem Haufen – als stochere er in der Vergangenheit. Er nimmt etwas Kleines auf und betrachtet es. Dabei wird die Kamera sehr nahe an das Gesicht des Mannes und an die stochernden Bewegungen der Hand geführt – dies ermöglicht dem Zuseher eine ähnlich eingehende Betrachtung wie sie Vann Nath vornimmt. In der nächsten Einstellung erkennen wir, dass es sich um einen Knopf handelt, welchen er zu säubern beginnt. Die Kamera schwenkt zu seinem konzentrierten Gesicht und dann wieder zurück zum Haufen, in welchem er wieder weiter stochert. Es scheint als hege er die Hoffnung doch noch etwas zu finden, was nicht vollständig zerstört wurde. An diese Einstellung schließt eine Einstellung innerhalb des leeren Raumes, welcher den Zusehern bereits in zahlreichen Sequenzen davor präsentiert wurde und in welchem Staub durch den Wind aufgewirbelt wird. Die Kamera befindet sich in Bodennähe. Dazu hört man das Prasseln von Regen und eine sanfte musikalische Untermalung setzt ein. „In memory...“ steht im linken unteren Bildrand geschrieben. Was ist in diese Erinnerung und die Auslassungspunkte mit einbegriffen? Es wird erinnert, aber unvollständig, sie – die Erinnerung – „verbleibt in Erwartung, daß sie zu Ende geschrieben wird.“⁷⁴ Aber der Staub wurde und wird aufgewirbelt. Vergangenes wird durch den Wind der Gegenwart aufgewirbelt. Es könnte aber auch eine „Bewegung des Vergessens“⁷⁵ implizieren, wenn sich die Staubschicht wieder über die evozierten Bilder legt. Und eine weitere Assoziation, welche durch diesen aufgewirbelten Staub aufkommt, ist die Verbindung mit der Aussage von Vann Nath, wenn er sagt:

⁷⁴ Rehm, Jean-Pierre, „Erinnerungsfabrik versus Todesmaschine“, *Stadtkino Zeitung* 411, 2004, n.pag.; (Orig. „Evenement – Fabrique de memoire contre machine de mort“, *Cahiers du cinéma* 587, Februar 2004, S. 12-13).

⁷⁵ Rehm, „Erinnerungsfabrik versus Todesmaschine“.

„If you think about the word ‚destruction‘, it’s more than cruel. In the word ‚kill‘, there still seems to be a moral aspect. In ‚destruction‘, there’s nothing human left. We become dust, just particles blowing in the wind.“⁷⁶

Wenn der Maler die durch die Roten Khmer vernichteten Menschen mit „zu Staub werden“ in Verbindung bringt und zehn Minuten später der Staub aufgewirbelt wird, so steht am Ende dieses Films mit dem aufgewirbelten Staub und in der Bildunterschrift „In memory...“ ein Gedenken an die vielen ermordeten Menschen, von welchen „nichts“ übrig geblieben ist.

4.2.1.2. „Tragedy with an epic dimension“⁷⁷

Was den Aufbau von ENEMIES OF THE PEOPLE anbelangt, so lässt sich eine gewisse Nähe zu dem eines Spielfilms erkennen im Sinne von einer spannungsgeladenen Narration. Der zweite Regisseur, Rob Lemkin, hat dem Film eine eindeutig klassische narrative Struktur verliehen, darüber hinaus einen Spannungsbogen erzeugt und ein dramatisches Ende eingebaut. Er hat auch explizit zum Ausdruck gebracht was für eine Struktur dieser Film haben soll, wenn er meint:

„The most important formal decision was to give the film the structure of a tragedy with an epic dimension. What I mean by tragedy is this: it is Nuon Chea who is the main character unravelled by the film. He suffers a classic reversal of fortune so beloved of playwrights and screenwriters. He starts the film an old man untouched by his role at the summit of one of the murderous regimes in human history. By the end he is being led from a police helicopter to a prison cell from which he will never depart.“⁷⁸

ENEMIES OF THE PEOPLE ist als eine Tragödie konzipiert – unter anderem auch eine Spielart des klassischen Erzählfilmkinos – mit Überraschungen, Spannungsaufbau, Offenbarungen. Die Geschichte von Nuon Chea, welcher zu Beginn des

⁷⁶ Nath, Vann, in S21. THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE, 1h28’.

⁷⁷ Lemkin, Rob, zitiert in Omes, Minjae K. „Recognition and Reversal in the Killing Fields. Interview with Rob Lemkin“, in ENEMIES OF THE PEOPLE. A PERSONAL JOURNEY INTO THE HEART OF THE KILLING FIELDS, Programmheft zur gleichnamigen DVD, S. 17-18, S.18.

⁷⁸ Omes, Minjae K. „Recognition and Reversal in the Killing Fields. Interview with Rob Lemkin“, S.18.

Films unbescholten in seinem Haus verweilt, endet mit der Festnahme des Protagonisten, welcher in der afilmischen Realität mit einem Helikopter abgeführt wurde und der Zuseher bekommt Bilder dieser tatsächlichen Verhaftung zu sehen. Ein spektakuläres Ende wird garantiert. Diese „tragische“ Geschichte der ehemaligen Nummer Zwei innerhalb des Roten Khmer Regimes wird mit der persönlichen Geschichte von Sambath verwoben. In einer Sequenz relativ früh im Film, wird nach einem scheinbar kurzen Aufenthalt in Sambaths Zuhause, gezeigt, wie er seine Familie zurücklässt, um sich seinem Projekt zu widmen. Diese Szene ist so inszeniert, dass kein Zweifel daran bleibt, dass seine Familie für sein Lebensprojekt zurückstecken muss.⁷⁹ Sambath möchte herausfinden weshalb so viele Menschen getötet wurden und er glaubt, dass Nuon Chea dies erklären kann⁸⁰ und dafür scheut er keine Mühen. Seine persönliche Suche nach Antworten macht ihn zu einem weiteren Hauptprotagonisten des Films. Er wird das Bindeglied, welcher den Film zusammenhält, die Fragen vorgibt, die Täter aufsucht und zusammenführt, Nuon Cheas Weg bis zur Festnahme begleitet. Der zu diesem Projekt erst später hinzugekommene Lemkin hat versucht einen Weg zu finden um das durch die persönlich motivierten Geschichte entstandene Material „into a development of the story“⁸¹ zu transformieren.

ENEMIES OF THE PEOPLE beginnt mit Landschaftsbildern, welchen generell ein großer Platz innerhalb der Filmbilder eingeräumt wird – worauf an einer anderen Stelle noch eingegangen wird. Anschließend erzählt ein ehemaliger Täter innerhalb des Roten Khmer Regimes, dass er noch immer von seinen begangenen Morden träumt und es ihm so vorkommt als hätten diese erst vor kurzem statt gefunden. Auch Nuon Chea erzählt von einem Traum: er träumt von einem Meeting im Dschungel mit Pol Pot und gibt an, dass er immer nur von Pol Pot träumt. Bei beiden Männern reicht die Vergangenheit bis unmittelbar in die Gegenwart – auch

⁷⁹ So sieht man wie die Familie hinter einem Tor steht und dem davon fahrenden Vater und Ehemann nachblickt und dabei alles andere als glücklich aussieht. Dies wird aus dem fahrenden Auto heraus aufgenommen und so wird die zurückgebliebene Familie immer kleiner bis sie nicht mehr zu erkennen ist. Vgl. ENEMIES OF THE PEOPLE, 0h6'.

⁸⁰ Vgl. ENEMIES OF THE PEOPLE, 0h2'.

⁸¹ Lemkin, Rob, „Director Interviews. Finding Humanity in Inhumanity“, ENEMIES OF THE PEOPLE. A PERSONAL JOURNEY INTO THE HEART OF THE KILLING FIELDS, Regie: Rob Lemkin und Thet Sambath, DVD-Video Disc Two, Old Street Films Ltd 2009, (Orig. England und Kambodscha 2009), 0h5'f.

wenn diese nur ersteren heim zu suchen scheint. Der alte Mann sitzt hingegen ganz entspannt an einem Tisch und erzählt. Er wirkt ruhig und unbelastet.

Das englische Voice Over Sambaths, in welchem er sein Projektziel (Wahrheitsfindung mit Hilfe von Nuon Chea) erläutert, wird mit einer Einstellung von Nuon Chea, beim Aufstehen und Verlassen eines Raumes, gestützt von Sambath, bebildert. In dieser vertraut wirkenden Situation wird ersichtlich, dass zwischen den Männern eine gewisse Nähe besteht.

Im Film werden abwechselnd erzählte oder im häuslichen Umfeld inszenierte Ausschnitte aus Sambaths persönlichem Leben (die Tötung des Vaters und des Bruders, der Tod der Mutter, seine Kindheit im Regime, seine aktuelle Familiensituation) und Sequenzen aus den Interviews mit Nuon Chea, in welchen er seine Sicht der Dinge zum Besten gibt, durch das Montageverfahren miteinander verwoben. Nuon Chea erzählt von Pol Pot und wie er an die Macht kam, wie sie Entscheidungen zusammen getroffen haben und dass die Feinde der Angkar getötet wurden, weil sie die „Enemies of the People“ waren und dass er immer noch daran glaubt, dass dies richtig war und ist. Nach einer Stunde Film gibt er an, dass er aufpassen muss was er hier erzählt da seine Zukunft davon abhängt⁸² und es wird klar, dass er an das Tribunal denkt, welches in Minute 32 zum ersten Mal erwähnt wird.

Und dann gibt es noch die Killer, welche porträtiert werden. Was die Mörder angeht, so wird im Verlaufe des Films in der Hierarchie aufgestiegen: zuerst kommen die Killer an der Basis zu Wort, dann suchen sie deren ehemalige Chefin auf. Gegen Ende des Films begleiten die Täter Sambath zu Nuon Chea – der Spitze des ehemaligen Regimes – um sich mit ihm zu unterhalten. Er informiert sie, dass er beim Tribunal offen sprechen wird und dass sie sich keine Sorgen machen müssen, da die Anschuldigungen gegen ihn gerichtet sind und sie nur Befehle befolgt haben.

Nuon Cheas Geschichte beginnt entspannt bei ihm zu Hause und endet mit seiner Festnahme nach dem letzten gemeinsamen Abendessen mit Sambath bei sich zu Hause. Im Gegensatz dazu wird Sambath erst am Ende des Films frei sein. Für ihn ist sein langjähriges Projekt nun abgeschlossen und er freut sich auf seine

⁸² Vgl. ENEMIES OF THE PEOPLE, 1h01'.

Familie und die Bewirtschaftung seiner Landwirtschaft. Die Kamera fängt einen immer kleiner erscheinenden Sambath ein, welcher sich von der Kamera wegbewegt, um seinen Weg zu gehen. Folglich kann seine Geschichte als Gegensatz zu der von Nuon Chea gelesen werden. Am Beginn des Films ist Sambath unfrei: er arbeitet seit Jahren besessen an seinem Projekt und vernachlässigt dafür sein Privatleben und seine Familie. Alle seine Ressourcen fließen in das Projekt und erst mit dem Abschluss dessen wird er frei. Nun kann er sich endlich seinem Leben, seiner Frau und den Kindern widmen – so zumindest wird es am Ende durch den Film vermittelt.

In einem ICA Interview 2010 hat Lemkin angegeben, dass Sambath den Film für sich persönlich gemacht hat und Lemkin für das Erwecken des Interesses bei den Zusehern zuständig war.⁸³ Und genau das hat er gemacht. Er hat eine spannungsgeladene Narration gewählt, in welcher der eine Hauptprotagonist am Ende des Films auf spektakuläre Weise verhaftet wird, der andere hingegen sein langjähriges Projekt abschließen kann und nun seinen Weg gehen wird und sich seiner Familie zuwenden.⁸⁴

Nach dieser Betrachtung der strukturellen Gliederungen der Filme, wird auf die Einzelheiten in Bezug auf das Storytelling eingegangen um mit der Analyse von einzelnen Ausschnitten die Unterschiede deutlich hervorheben zu können.

4.2.2. Einzelne Sequenzen genauer betrachten

4.2.2.1. s21 – Die Kamera sprechen lassen

Eine durchschnittliche Einstellung in dem Werk von Rithy Panh dauert 50 Sekunden.⁸⁵ Die kürzeste Einstellung ist 4 Sekunden lang und die längste 270. Die langen Einstellungen überwiegen eindeutig und abgesehen von einzelnen Ausnahmen werden nur am Beginn des Films kurze Einstellungen eingesetzt, um

⁸³ Vgl. Lemkin, „Question and Answer Sessions. ICA, London, 10 December 2010“, 0h5’.

⁸⁴ So lautet zumindest die Endaussage dieses Films, auch wenn die realen Lebensumstände Sambaths nach Beendigung des Projektes anders ausgesehen haben und aussehen. Vgl. den Abschnitt zu Sambath in dieser Arbeit, S. 11f.

⁸⁵ Die durchschnittlichen Einstellungslängen der beiden Filme wurden jeweils anhand eines Einstellungsprotokolls, welches von der Autorin dieser Diplomarbeit für beide Filme erstellt wurde, ermittelt. Aufgrund der Länge und fehlender Relevanz der Protokolle als Ganzes, werden sie nicht im Anhang angeführt.

die geschichtliche Einführung mit Archivmaterial, in der Form einer Found-Footage-Montage, zu untermauern. Ab dem Zeitpunkt in welchem die Protagonisten zu Wort kommen, wird äußerst selten nach weniger als 10 respektive 20 Sekunden geschnitten und die meisten Einstellungen sind deutlich länger.

In der längsten Einstellung des Films wird über einen Zeitraum von 270 Sekunden nicht geschnitten.⁸⁶ Die Kamera folgt dem ehemaligen Wärter, Khieu Ches, welcher innerhalb des ehemaligen Folterzentrums, seinen früheren Aufsichtspflichten nachgeht, als ob er wieder Gefängniswärter wäre. Er patrouilliert den Korridor, öffnet die Türen zu den Zellen, betritt die Räume der Gefangenen, halb schildert er seine Taten, halb spricht er zu beziehungsweise droht den Gefangenen, welche längst nicht mehr da sind. Seine Ausführungen werden begleitet von den Gesten des drohenden Zeigefingers, Öffnen von imaginären Handschellen, Wechseln von Gefäßen zum Urinieren. Wir hören das Quietschen der mittlerweile verrosteten Türen, die Stimme und schlurfenden Schritte von Khieu Ches, dazu leise kambodschanische Hintergrundmusik. Es ist nicht nur die längste Einstellung, sondern auch eine der erschütterndsten des gesamten Films. Man sieht wie sich der immer noch junge Mann durch das Reenactment erinnert und wieder in seine Rolle verfällt, auch wenn er den Modus des Erklärens nicht vollständig aufgibt, findet er zurück zu den Handlungen, Gesten, Worten. Die Kamera folgt ihm bei der Erfüllung seiner Aufgabe, aber

„Panh’s camera observes all this from outside the room, following Ches patrolling back and forth in the corridor, entering and exiting the cell; the camera arcs from one end of the room to the other, pressing up against the barred windows. Wisely, it never enters within. We remain on the outside with only Ches as intermediary between past and present.“⁸⁷

Diese Szene ist sehr eindrücklich, dabei aber nicht aufdringlich. Die Kamera bleibt auf Distanz. Diese Szene erweckt den Eindruck, als ob Khieu Ches über die Gesten und seinen Körper die Erinnerung an die Zeit unter der Roten Khmer wieder findet während er handelt und spricht. Panh äußerte sich wie folgt dazu: „That

⁸⁶ Vgl. S21. THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE, 0h50’ff.

⁸⁷ Boyle, „Shattering Silence: Traumatic Memory and Reenactment in Rithy Panh’s S21: THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE“, S. 98.

man, who's now about 40, had great difficulty speaking of the past. [...] But his gestures, the memory of his body, came flooding back.“⁸⁸ Der Zuseher wird Zeuge des sich Erinnerns und kann verfolgen wie die unaussprechliche Vergangenheit zurück kehrt und sich durch die Gesten in der Gegenwart manifestiert. Dieses Re-enactment gewährt einen tiefen und erschreckenden Einblick in den Alltag des Foltergefangnisses der Inhaftierten, aber auch der Angestellten.

Durch die Länge der Einstellungen hat der Zuseher Zeit einzelne Vorgänge zu betrachten und sich Gedanken zu machen. Hinzu kommt, dass die Länge der Einstellungen und die damit einhergehende relativ niedrige Schnittfrequenz dem Film Ruhe verleiht. Dabei verharrt die Kamera keineswegs statisch auf einem Objekt oder Subjekt, sondern es wird geschwenkt, gezoomt, nachgegangen. Dadurch werden unterschiedliche Ausschnitte, Momente festgehalten und die Aufmerksamkeit der Zuseher auf verschiedene Aspekte gelenkt. Sehr gut zu erkennen ist dies in der Szene, in welcher Vann Nath von seiner Verhaftung erzählt.⁸⁹ Diese Einstellung dauert 215 Sekunden und beginnt mit einer Detailaufnahme eines Gemäldes des Malers. Zu sehen sind Männer mit verbundenen Augen, Finger einer Hand, welche die scheinbar letzten feinen Pinselstriche vornehmen. Währenddessen hört man Vann Nath's Stimme. Die Kamera schwenkt mit leichter Untersicht zum Gesicht des Malers im Profil um danach hinunter auf die verwendete Farbpalette zu schwenken und wieder retour zum Gemälde. Es wird nahe an die Gesichter der Männer auf der Zeichnung gezoomt. Währenddessen erzählt der Maler ganz ruhig und gefasst detailreich von seiner Verhaftung und dem Transport, sowie der Ankunft in S-21. Als er von den Handfesseln, welche er und die anderen Gefangenen erhielten, erzählt, schwenkt die Kamera den zusammengeketteten Armen der auf dem Gemälde festgenommenen Männer. Die Kamera wird weiterhin zwischen dem Profil des Malers, seinen Händen, seiner Malerpalette und dem Bild selbständig hin- und her bewegt um verschiedenste Details in Großaufnahmen zu zeigen. Die Kamera wird in den richtigen Augenblicken zu den passenden Ausschnitten des Gemäldes geschwenkt und heran gezoomt. Wenn in den Untertiteln von

⁸⁸ Camhi, Leslie, „The Banal Faces of Khmer Rouge Evil“, *New York Times*, 16. Mai 2004, <http://www.nytimes.com/2004/05/16/movies/film-the-banal-faces-of-khmer-rouge-evil.html>, 03.02.2013.

⁸⁹ Vgl. S-21. THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE, 0h8'ff.

dem Seil, welche ihnen um den Hals geschnürt wurde, zu lesen ist, wird gerade der Pinsel auf dem Gemälde über das Seil, das um die Nacken der Häftlinge geschnürt wurde, geführt und die Kamera folgt dieser Bewegung. Die Ton- und die Bildebene sind exakt aufeinander abgestimmt und die klare ruhige Stimme des ehemaligen Gefangenen, wird begleitet von seinem sehr beeindruckenden Gemälde, welches im Detail das Erzählte zu bestätigen trachtet. Das Gezeigte wird durch das gesprochene Wort unterstützt und untermauert und umgekehrt. Die Einstellung endet mit dem Fokus auf einem Wärter, welcher eine Maschinenpistole in Händen hält und auf dem Gemälde abgebildet ist und den Worten Vann Nath's:

„I saw a dozen or so prisoners around us, with long hair and deathly pale skin. Neither men nor women. That's when I lost all hope. It was all over. There was no going back.“⁹⁰

Das Verlieren der Hoffnung wird mit dem Wärter und dessen Maschinenpistole symbolisiert. In dieser Szene wird nicht geschnitten, sondern mit gezielter Führung der Kamera eine harmonische Einstellung geschaffen, welche die Tonebene mit der Bildebene in Einklang bringt. Die Aufmerksamkeit wird gerade in dieser Einstellung stark gelenkt – speziell da die Kamera sehr nahe an die Ausschnitte geführt wird und Großaufnahmen einfängt.

Generell wird die Kamera sehr nahe an die Menschen und Dinge herangeführt. Dieser Film enthält sehr viele Großaufnahmen von Gesichtern und Gegenständen. Immer wieder schwenkt die Kamera zu anderen Details um sie in den Fokus zu nehmen um dann wieder zurück zu schwenken. Manchmal wird so dem Gesagten visuelles Material beigelegt, um die Aussagen zu untermauern. Sehr oft wird dabei auch Archivmaterial ins Bild gerückt: zu sehen sind Fotos von Verhafteten, Folterlisten, Listen über das Eintreffen von neuen Häftlingen, Bilder von Pol Pot und seinem Kader, Foltergeständnisse, Fotos von verstorbenen Häftlingen. Immer wieder wird in diesem Material geblättert, etwas Bestimmtes gesucht, aber auch zur Befragung der Täter verwendet.

⁹⁰ Nath, Vann, in S21. THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE, 0h11'.

4.2.2.2. ENEMIES OF THE PEOPLE – Montage sprechen lassen

Eine durchschnittliche Einstellung dauert in dem Film von Sambath und Lemkin acht Sekunden. Allein diese lässt bereits auf ein im Verhältnis zu S21 relativ schnelles Schnittverfahren und eine flotte Rhythmisierung der Filmbilder schließen. Doch in diesem Film sind die Einstellungslängen sehr unterschiedlich lang und liegen zwischen 1 und 88 Sekunden.⁹¹ Es fällt auf, dass es sehr viele Einstellungen gibt, welche unter 10 Sekunden dauern und dann auch relativ viele, welche länger als 20 Sekunden ungeschnittene Filmzeit in Anspruch nehmen. Je nach gezeigten Inhalt, wird entweder in kurzen Zeitintervallen geschnitten, um das Ganze zu rhythmisieren, Schnelligkeit zu vermitteln oder aber auch über eine lange Zeit nicht geschnitten und den Protagonisten Zeit zum Sprechen eingeräumt. Mit diesen unterschiedlichen Einstellungslängen werden unterschiedliche Ziele verfolgt. Die hohe Schnittfrequenz wird eingesetzt, wenn es um die Reise von Sambath geht. In diesen Sequenzen wird in rascher Abfolge verschiedenes Bildmaterial präsentiert: vorbeiziehende Landschaften, das Innere des Autos, Regen auf der Windschutzscheibe, Verkehrsszenen und dergleichen.⁹² Durch die Montage wird mit relativ wenigen Einstellungen die Länge der Reise angezeigt. Es passiert nichts relevantes für die Filmhandlung, aber die Fortbewegung in unterschiedliche Teile Kambodschas ist ein essentieller Teil für das Unterfangen von Sambath, welcher jahrelang an den Wochenenden aufs Land fuhr um die Mörder aufzusuchen und zu interviewen. Und dies wird durch dieses Montageverfahren verdeutlicht. Der Zuseher erkennt an den kurzen Einstellungen – welche unterschiedliche Tageszeitpunkte, verschiedene Wetterlagen, sich voneinander abhebende Landschaften ablichten – dass, das „Unterwegsein“ viel Zeit in Anspruch genommen hat.

Ein radikal anderes Ziel hat eine hohe Schnittfrequenz an anderen Stellen. Ein abgebildeter Hahnenkampf wird mit 6 aufeinanderfolgenden Einstellungen, welche zwischen jeweils 1 und 2 Sekunden andauern, filmisch umgesetzt.⁹³ Ein Kampf-

⁹¹ Nur der Abspann ist länger und nimmt 95 Sekunden in Anspruch, wobei dieser nicht als relevante Einstellung gewertet wird im Rahmen der Auseinandersetzung mit der Darstellungsweise der Filminhalte.

⁹² Vgl. ENEMIES OF THE PEOPLE, 0h6'f, 0h24' und 0h42'.

⁹³ Vgl. ENEMIES OF THE PEOPLE, 1h14'.

geschehen ist bereits für sich genommen aufregend, dieses wird aber durch die rasche Abfolge von Einstellungen, welche aus Groß- und Detailaufnahmen des Kampfgeschehens und aufgenommen aus verschiedenen Perspektiven, bestehen, noch verstärkt. Die zu hörenden Kampfgeräusche der Tiere und die zusätzlich eingespielte aufregende Musik dramatisieren dann noch einmal. Diese kurze Sequenz wird so aufbereitet, dass sie sensationell wirkt. An diesen Kampf schließt die Erzählung Sambaths von seinem Bruder, welcher ihm vor seinem Tod einen Kampfhahn versprochen hatte, doch dieses Versprechen nicht mehr einhalten konnte, weil er davor umgebracht wurde, an. Der vorangestellte Hahnenkampf hat an sich keine Funktion für den Fortgang der Filmgeschichte. Durch die darauf folgende persönliche Erzählung von Sambath, welche unter anderem von einem Kampfhahn handelt, lässt sich eine Verbindung finden, doch erscheint dieser Einschub mehr der Erzeugung von Spannung und Sensation zu dienen, als der Narration.

Diesen Abfolgen an kurzen Einstellungen stehen längere nicht unterbrochene Einstellungen gegenüber, welche eine ganz andere Funktion erfüllen. In der längsten ungeschnittenen Szene offenbart Sambath gegen Ende des Films Nuon Chea, dass sein Vater und sein Bruder umgebracht und seine Mutter zwangsverheiratet wurde und bei der Geburt des letzten Kindes gestorben ist.⁹⁴ Die Kamera wird bewegungslos auf Nuon Chea gerichtet, welcher in einer Nahaufnahme gezeigt wird und ruhig dem Erzählten lauscht, stellenweise nickt und an einer Stelle eine Zwischenfrage stellt. Auf die Frage was Nuon Chea zum eben Gehörten zu sagen hat, erfolgt ein Gegenschuss: wir sehen Sambath – bereits konzentriert der Antwort lauschend – in einer Nahaufnahme mit seiner Videokamera, welche er in den Händen hält. Anschließend wird gleich wieder Nuon Chea mit einem Schnitt ins Bild zu rücken, um auf ihm zu verweilen, während er gefasst seine Antwort erteilt. In den Untertiteln kann man lesen, dass er nie über Sambaths Familie nachgedacht hatte und er „never thought [his] family had any trouble“⁹⁵ und dass es ihm sehr leid tut dies zu hören. Diese ganze Sequenz dauert zwei Minuten. Die Kamera wird nicht bewegt und verharrt auf Nuon Chea. Hier hat der Zuseher die Mög-

⁹⁴ Vgl. ENEMIES OF THE PEOPLE, 1h18'f.

⁹⁵ ENEMIES OF THE PEOPLE, 1h19'.

lichkeit das Gesicht und die Mimik des Bruder Nummer Zwei eingehend zu studieren – auch wenn die Mimik des alten Mannes nicht sehr viel erkennen lässt – ohne dass die Aufmerksamkeit durch Kamerabewegungen oder Schnitte auf etwas anderes gelenkt wird.

Auch in *ENEMIES OF THE PEOPLE* wird mit einem Reenactment gearbeitet. Doch es wird nicht irgend etwas szenisch umgesetzt, sondern Sambath fordert Suon auf anhand von ihm die Ermordung eines Menschen mit einem Messer zu demonstrieren. Eingeführt wird diese Demonstration mit Bildern, in welchen Suon einem Hahn – in Großaufnahme – die Kehle aufschneidet.⁹⁶ Über diesen realen Tötungsprozess eines Tieres, erfolgt die szenische Demonstration der Tötung eines Menschen. Lemkin gibt in einem Interview an, dass Suon bevor er zum Killer des Regimes wurde, nur als Soldat von der Ferne und als Farmer Hühner und Schweine getötet hatte und dass dieses Töten von Tieren die Basis, in einem technischen Sinn gesehen, zur Ermordung von Menschen wurde.⁹⁷ Der Vorgang der Tötung eines Tieres und eines Menschen wird im Film über einen Match Cut verbunden. Zuerst zeigen die Regisseure Suon, wie er einem Hahn die Kehle durchschneidet und verbinden diesen Vorgang anschließend durch Montage mit einer über mehrere Einstellungen andauernden Szene, in welcher er an einem Menschen demonstriert wie er Menschen ermordet hat. Sambath, welcher bereits zu Beginn der Szene ein Messer bereit hält, fordert Suon auf, dass er an ihm den Vorgang vorzeigt, doch dies ist Suon unangenehm und er bittet um ein anderes „Opfer“. Auf diesen Wunsch wird eingegangen und in der Folge legt sich Kosal nieder, doch bevor Suon, das Plastikmesser ansetzt, prüft Kosal noch die „Klinge“. Suon stellt sich über ihn, drückt ihn zu Boden, zieht seinen Kopf nach hinten – die Kamera zoomt näher ran – und zieht das Messer langsam über die Kehle. Bei diesem Akt werden die Augenlider von Kosal nach oben gezogen und eingedrückt. Nach einem kurzen Schnitt zu Sambath mit besorgtem Gesichtsausdruck, demonstriert Suon in der nächsten Einstellung wie er in einer anderen Variante durch

⁹⁶ Vgl. *ENEMIES OF THE PEOPLE*, 0h26'.

⁹⁷ Vgl. Lemkin, Rob/Thet Sambath, „Question and Answer Sessions. Museum of Tolerance, Los Angeles, 19 October 2012“, *ENEMIES OF THE PEOPLE. A PERSONAL JOURNEY INTO THE HEART OF THE KILLING FIELDS*, Regie: Rob Lemkin und Thet Sambath, DVD-Video Disc Two, Old Street Films Ltd 2009, (Orig. England und Kambdoscha 2009), 0h25'ff.

einen Stich direkt in die Kehle Menschen getötet hat, weil „after I’d slit so many throats like this my hand ached. So I switched to stabbing the neck“⁹⁸. Am Beginn wird das Geschehen in leichter Untersicht aufgezeichnet um im Verlauf der Handlung stellenweise mit starker Untersicht auf das Gesicht von Suon zu zoomen, welcher dann mit seinen blutunterlaufenen Augen zur Kamera herunter blickt. Die Verhandlungen über das „Mordopfer“ werden dem Zuseher in der Form von Nahaufnahmen gezeigt. Der Kopf von Suon, der Kehlschnitt und auch der Kehlstich werden in Großaufnahmen gezeigt. Das Detail, dass Suon in dieser Sequenz als einziger oberkörperfrei ist, wirkt in Anbetracht der offensichtlichen Inszenierungsstrategie geplant, um die grausame Wirkung dieser Demonstration noch zusätzlich zu erhöhen. Bedenkt man, dass eine Verbindung der kambodschanischen ruralen Bevölkerung und der Tötung von Tieren als Teil der Nahrungskette besteht, und es sich bei dieser Darstellung des Tötens des Hahns um einen „lebensnahen“ Umstand handelt, bleibt trotzdem die Frage stehen, ob die Einfügung dieses Vorgangs und das Reenactment eines wahrhaftigen Tötungsvorgangs – in Untersicht und Großaufnahme – essentiell sind für den Film.

4.2.3. Vergleich

Diese beiden Filme sind strukturell gesehen sehr unterschiedlich. Zum einen ENEMIES OF THE PEOPLE, welcher an eine Erzählkinodramaturgie angelehnt ist und die Hauptgeschichte als eine Tragödie inszeniert: Nuon Chea, am Beginn als freier alter Mann zu sehen, welcher ungezwungen und unbehelligt in seinen eigenen vier Wänden über das damalige Regime spricht, wird am Ende auf spektakuläre Weise festgenommen um sich in naher Zukunft einem internationalen Tribunal zu stellen. Davor wird der Zuseher noch die Offenbarung Sambaths tragischer Familiengeschichte ihm gegenüber zu sehen bekommen, welche bereits am Beginn des Films angekündigt wurde und folglich bereits erwartet werden konnte. Gepaart wird dieser Erzählstrang mit der persönlichen Geschichte von einem der Regisseure und dessen „Bessesenheit“ mit den Tätern. Es wird gezeigt was er und dadurch auch seine Familie alles für diesen Film tagtäglich opfern muss und am En-

⁹⁸ ENEMIES OF THE PEOPLE, 0h28’.

de wird er durch die Filmbilder in die persönliche Freiheit entlassen um sich seiner Landwirtschaft und seiner Familie zu widmen. Als dritter Strang, die Killer, welche von ihren Taten erzählen, den Schuldgefühlen, den Wünschen. Dabei wird in der Hierarchie aufgestiegen, um gegen Ende, gemeinsam mit den tatsächlichen Killern bei der Nummer Zwei zu Hause, anzukommen. Dieser Film variiert ständig zwischen einem Erzählen über die Vergangenheit – wie es im Regime war, wer aus Sambaths Familie wie gestorben ist, wie Entscheidungen getroffen wurden und der Gegenwart – wie sich die ehemaligen Killer jetzt fühlen, der heutigen Familiensituation von Sambath, Nuon Chea wird in der Gegenwart festgenommen. Dieser Film beginnt (der Killer erzählt von einem Traum, denn er ständig träumt) und endet auch in der Gegenwart (Sambath wendet sich seinem Privatleben zu). Und im Gegensatz dazu S21, welcher einem sachlichen Aufbau folgt und die Foltermaschinerie vom Anfang bis zum Ende nachzeichnet. Diese Auseinandersetzung beginnt mit der Ankunft im Folterzentrum, um dann das Funktionieren innerhalb dieses Verlieses, durch die ehemaligen Angestellten, welche zurück gekehrt sind und sich damit auseinandersetzen, zu vermitteln. Und als letzte Station wird das Töten besprochen. Dieser damalige Alltag wird sehr präzise inszeniert, speziell durch die Reenactments durch die ehemaligen Wärter und das vielfach verwendete Archivmaterial, auf welches die ehemaligen Wärter, Folterer, Schreiber, medizinisches Personal reagieren. Der Fortgang des Filmes wird an den Ablauf des ehemaligen Gefängnisses angelehnt. Darüber hinaus beginnt der Film in der Gegenwart mit Him Houy, welcher sich mit seiner Familie über seine Schuld unterhält und endet auch in der Gegenwart mit Vann Nath, welcher in einem Haufen von Müll stochert, auch wenn er damit sinnbildlich in der Vergangenheit wühlt, die ihn nicht loslässt. Dazwischen kommt mehrheitlich die Vergangenheit zum Tragen, auch wenn die Protagonisten in der Gegenwart mit ihr konfrontiert werden. Der in der Erzählstruktur angelegte Spannungsbogen von ENEMIES OF THE PEOPLE wird auch im Detail beibehalten. Bereits an der durchschnittlichen Einstellungslänge erkennt man, dass die beiden Filme streckenweise ein ganz anderes Tempo vorlegen und dadurch auch eine sehr differenzierte Wirkung entfalten. Nimmt sich Rithy Panh an die 50 Sekunden für eine Einstellung, sind es bei dem Film von Ted Sambath und Rob Lemkin durchschnittlich 8 Sekunden. Die kürzeren Abschnitte

mit den raschen kurzen Einstellungsfolgen werden zur Dynamisierung und Dramatisierung ihrer Filmbilder eingesetzt. Durch wechselnde Perspektiven und kurze Einstellungen kann das Gezeigte beschleunigt dargestellt werden.

Auf jeden Fall wird deutlich, dass S21 grundsätzlich ruhiger erzählt wird als ENEMIES OF THE PEOPLE und das Geschehen sich oft innerhalb der einzelnen Einstellungen selbstständig entwickelt und in einzelnen Szenen kaum geschnitten wird. Panh arbeitet viel mehr mit Bewegungen der Kamera, um das Geschehen je nach Anforderungen der Situation im Blick zu behalten und sich Details zuzuwenden. In Panhs Film werden die alltäglichen Routinen durch die Protagonisten und ihre sich erinnernden Körper heraufbeschworen, während die Kamera dieses Geschehen mit eingehaltener Distanz begleitet und auch nicht den Raum der Gefangenen betritt, sondern von außen beobachtet. Oder durch Vann Nath, welcher Geschehnisse aus der Opferperspektive wiedergibt und dabei durch seine Gemälde, welche die Kamera regelrecht abzutasten scheint, unterstützt wird.

In ENEMIES OF THE PEOPLE wird auch mit längeren Einstellungen gearbeitet, um die Möglichkeit der Betrachtung zu gewähren, wie wenn Nuon Chea auf Sambaths Offenbarung der eigenen Opferrolle reagiert oder auch an anderen Stellen, in welchen mit ruhiger Kamera das gesprochene Wort im Vordergrund steht und keine anderen Inszenierungsstrategien angewendet werden. Desto intensiver wird an anderen Stellen dramatisiert mit dem angewendeten Montageverfahren (hohe Schnittfrequenz, kurze zusammenmontierte Einstellungen), aber auch der Auswahl des zu demonstrierenden Inhalts – eine tatsächliche Ermordung eines Opfers – welche zusätzlich noch durch Großaufnahmen umgesetzt wird und den Zuseher hinauf blicken lässt zum oberkörperfreien „Mörder“, welcher lächelnd zurück starrt – auch wenn sein Lächeln mehr der Verlegenheit als der Grausamkeit geschuldet zu sein scheint. Genauso ersichtlich durch die Auswahl von Sequenzen, welche einzig und allein der Spannung dienen, wie ein für die Handlung unnötiger Hahnenkampf, welcher zusätzlich durch Schnittverfahren, Kamerawinkel und den gewählten Perspektive und auf akustischer Ebene durch die Wahl der Musik zusätzlich dramatisiert wird.

4.3. Tonebene

Die Tonebene ist sehr bedeutend für einen Film und die Wahrnehmung der Zuseher. Durch die akustischen Elemente können die Filmbilder oder auch der Film als Ganzes dramatisiert, kontrapunktiert, die Wirkung verdoppelt oder auch jedes Filmbild mit einer eindeutigen Interpretation versehen werden. Durch unterschiedliche Dialoge, aber auch musikalische Untermalungen, kann die Bedeutung des Gesehenen eine andere werden, oder sie kann auch durch „[b]ildparallele Musik [...] als physiologischer Anreiz zur intensiveren Wahrnehmung der Bilder“⁹⁹ eingesetzt werden. Der Filmemacher Chris Marker demonstriert in seinem Dokumentarfilm *LETTRE DE SIBÉRIE* wie mit drei unterschiedlichen Soundtracks drei verschiedene Interpretationen und darauf basierend sehr divergierende Bedeutungen geschaffen werden können. Interessant ist dies auch deshalb, weil die gleichbleibenden Filmbilder keinem Spielfilm entspringen, sondern es sich um „dokumentarisches“ Filmmaterial handelt.¹⁰⁰ Dies ist ein sehr eindrückliches Beispiel anhand welchem erkennbar wird, wie wichtig die Tonspur eines Films generell ist – auch für einen „objektiven“ Dokumentarfilm.

Die Tonspur besteht grundsätzlich aus Sprache (Dialog und Kommentar), Musik und Geräuschen. Diese Grenzen sind nicht immer eindeutig (erkennbar), aber können doch relativ eindeutig unterschieden werden.

Betrachtet man die Kommentarebene eines Dokumentarfilmes, erkennt man, dass verschiedene Möglichkeiten bestehen einen Kommentar zu gestalten. Dieser kann sehr auf Fakten bezogen sein, emotional aufgeladen werden, den Bildern widersprechen und vieles mehr. Dabei kann die Tonebene und speziell die Kommentarebene zu einem mindestens so aussagekräftigen Teil wie die Bilder an sich werden oder aber auch dem Filmbild untergeordnet sein und den Filmbildern dadurch eine um so größere Präsenz verleihen. Die akustische Ebene eines Films besteht

⁹⁹ De la Motte-Haber, Helga/Hans Emons, *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*, München [u.a.]: Carl Hanser Verlag 1980, S. 11.

¹⁰⁰ Insgesamt sieht der Zuseher vier mal dieselben kurzen Einstellungen von einem vorbeifahrenden Bus und Straßenarbeiten. Bei der ersten Sichtung wird erklärt, dass es möglich ist (diese) Filmbilder mit unterschiedlichen Bedeutungen aufzuladen – je nachdem wie man etwas (in diesem Fall die Sowjetunion) beabsichtigt darzustellen. Darauf folgen dieselben Bilder drei mal hintereinander mit einem jeweils komplett anderen Soundtrack und dadurch auch einer jeweils anderen Wirkung. Siehe: *LETTER FROM SIBERIA*, Regie: Chris Marker, DVD-Video, Soda Pictures Ltd 2014, (Orig. *LETTRE DE SIBÉRIE*, Frankreich 1957) 0h25'ff.

aber nicht nur aus einer möglichen Kommentarebene, sondern auch Musik, Geräusche und natürlich das gesprochene Wort sind tragende Elemente eines Films. Viele Geräusche sind dazu da dem Film eine so genannte Atmosphäre zu verleihen, welche grundsätzlich dazu dient „den Wirklichkeitseindruck des Visuellen wesentlich zu steigern.“¹⁰¹

Musikalische Elemente erzeugen Stimmungen in einem Film und können die Filmbilder stark beeinflussen – mindestens so wie es ein Kommentar dies tut, nur dass es meist auf eine subtilere Art und Weise geschieht und dadurch oft nicht so stark wahrgenommen wird. Die musikalische Untermalung kann indes auch als eigenständiger und auffallender Teil konzipiert werden oder so aufgebaut sein, dass sie als störend empfunden wird und so wiederum ganz unterschiedliche Bedeutungen generieren. Musik ist ein fruchtbares Gestaltungselement, welches in unterschiedlichstem Maße von Regisseuren verwendet wird um Wirkungen zu erzielen. Die Möglichkeiten und der Spielraum sind groß. Anders formuliert: „Wie man anhand des Beispiels [Eröffnungssequenz von CASABLANCA] nachvollziehen kann, unterstreicht Filmmusik Handlungsabläufe, kündigt etwas an, verbindet die zusammengeschnittenen, bewegten Bilder mit einer Art akustischem Kitt und sorgt vor allem zusätzlich noch für die emotionale Tönung der Bildsequenz.“¹⁰² Was hier für eine einzelne Sequenz eines einzelnen Films¹⁰³ beschrieben wird, kann generell über Filmmusik gesagt werden, auch wenn damit nur ein kleiner Teil der Möglichkeiten erfasst wird. Musik kann auch in hohem Maße für eine Rhythmisierung der Filmbilder verwendet werden oder aber auch zur Erzeugung von Spannung eingesetzt werden.

Geräusche sind oft dadurch gekennzeichnet, dass ihr Fehlen als störend empfunden werden würde, ihr Auftreten aber nicht extra bemerkt wird. Vielfach handelt es sich dabei um die akustischen Begleiterscheinungen von Handlungen, welche auf der Bildebene passieren (das Schließen von Türen, Schritte, Klatschen et cetera). Diese Geräusche werden nicht immer realistisch – zum Beispiel was die Lautstär-

¹⁰¹ Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 96.

¹⁰² Spitzer, Manfred, *Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk*, Stuttgart: Schattauer GmbH⁸ 2008, S. 418.

¹⁰³ Vgl. die Eröffnungssequenz von CASABLANCA, Regie: Michael Curtiz, DVD-Video, Warner Home Video 2003; (Orig. USA 1942).

ke anbelangt – verwendet, sonder darüber hinaus eingesetzt um zum Beispiel die Aufmerksamkeit zu lenken und vieles mehr. Sie spielen aber doch im Vergleich zu Dialog, Kommentar und Musik eine untergeordnete Rolle.

Die Tonebene und speziell die musikalische Ebene sind definitiv als eigenständiger und essentieller Bestandteil eines Filmes zu betrachten mit einem viel größeren Effekt und sind auch mit viel mehr Bedacht gewählt als oft angenommen.

4.3.1. Dialog und Kommentar

4.3.1.1. s21 – Den Protagonisten zuhören

Der Regisseur Rithy Panh ist in seinem Film weder zu sehen noch zu hören. Er verzichtet auf die Position eines allwissenden Erzählers, aber auch ganz generell auf einen gesprochenen Kommentar aus dem Off. Es gibt teilweise eine kommentierende Ebene im Bereich der Untertitel. So werden am Beginn des Films die historischen Fakten anhand von Untertiteln präsentiert, was als Ausnahme zu werten ist. Grundsätzlich überlässt Rithy Panh das Bild und den Ton den beteiligten Protagonisten, also den Tätern und den Opfern. Er übergibt das Wort an Menschen, welche miteinander sprechen, über ihr Leben erzählen, Taten schildern, Fragen stellen, Antworten geben, darstellen, kommentieren, auf Archivmaterial reagieren. Seine Rolle „beschränkt“ sich auf die Vorbereitung, das Aufsuchen der Personen, das Auswählen des Materials, der Kameraführung, dem Schnitt. Durch das Weglassen eines Kommentars wird auf eine gewisse Weise eine Natürlichkeit des Geschehens demonstriert. Der Zuschauer hat den Eindruck, dass Opfer und Täter aufeinandertreffen und sich über vergangene Ereignisse unterhalten, ohne dass in dieses Geschehen von Außen eingegriffen oder dies extra für die Kamera inszeniert wird. In diesem Setting wird das gesprochene Wort in der Form von Dialogen und teilweise auch Monologen, durch welche speziell der Überlebende Vann Nath zu Wort kommt, ausgesprochen wichtig. Über die Gespräche werden Informationen transportiert, Schuldfragen aufgeworfen, Vergangenes wird geschildert, Emotionen gezeigt und erzeugt. Grundsätzlich sind Ton- und Bildebene insofern synchron, dass die gesprochenen Anteile direkt mit den Filmbildern zusammenhängen. Man sieht nicht immer denjenigen im Bild, der gerade spricht oder liest, aber

die Personen sind im Raum. Vereinzelt wird von diesem Konzept abgegangen. Als zwei ehemalige Wärter von Tuol Sleng bei den Gefängniszellen patrouillieren und stumm ihren ehemaligen Aufgaben als Aufpasser nachgehen, hört man aus dem Off einen vorgelesenen Tagesbericht über die Gefangenen (so zum Beispiel, dass Kieu Phin, welcher im Gebäude A, Sektion 1, Zelle 8 untergebracht ist, weint und nicht versteht, weshalb ihn die Angkar als Feind bezeichnet)¹⁰⁴. Dieser Rapport hallt, begleitet von Musik über diese nachgespielte, aber damals alltägliche Szene hinweg. Die in der Gegenwart dargestellte Vergangenheit wird auf der Tonebene mit einem in der Gegenwart gelesenen Bericht aus der Vergangenheit ergänzt und vervollständigt. Kurze Zeit später wird in einer Einstellung Ton und Bild wieder zusammengeführt als Teil der Gegenwart, wenn wir sehen wie Sours Thi den Tagesbericht im Bild vorliest.

Dieses Sprechen ereignet sich auf unterschiedliche Art und Weise. Zum einen zwischen den Personen, die Teil des Films sind und folglich auch zu sehen und hören sind. Hier werden Fragen gestellt, Antworten gegeben, es wird sich unterbrochen, widersprochen, ergänzt – es findet ein Dialog zwischen Menschen statt, welcher sich in erster Linie nicht an die Zuseher richtet. Das Gespräch zwischen Menschen ist sehr wichtig für diesen Film. Ganz speziell weil der Maler, Vann Nath, immer wieder unangenehme Fragen an die ehemaligen Angestellten des Folterzentrums richtet und es dadurch zu Reibungspunkten kommt, die Dementierung jeglicher persönlicher Schuld zumindest in Frage gestellt wird und generell die Frage nach dem Opferstatus der Täter aufkommt. Wer waren die Opfer – nur die Inhaftierten oder auch die Täter, die von Angkar indoktriniert wurden und um ihr eigenes Leben bangten? Er als Überlebender konfrontiert diese Männer mit der blutigen Vergangenheit, aber auch der grausamen Realität der Gefangenen und ihrem persönlichen Beitrag zu dieser Realität. Zudem wirft er schmerzhaft Fragen auf. Dabei scheint er perfekt für diese Rolle, durch sein ruhiges sachliches Auftreten und der passenden Stimme.

Es kommen aber auch Dialoge vor, die sich offensichtlich an jemanden richten, der nicht Teil des Films ist, aber sich trotzdem nicht an die Zuseher direkt wenden. Hier wird vermutlich jemand aus der Filmcrew – sehr wahrscheinlich der

¹⁰⁴ Vgl. S21. THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE, 0h32'.

Regisseur – der Adressat.¹⁰⁵ Zum Beispiel beginnt die Mutter von Him Houy am Beginn des Laufbildes über ihren Sohn in der dritten Person zu sprechen, nachdem diese beiden zuerst ein Gespräch miteinander geführt hatten. Immer wieder wendet sich ihr Blick dabei nach rechts, wo sich offensichtlich jemand befindet und wieder gerade aus in die „Ferne“. Sie richtet ihr Wort nicht an die zukünftigen Zuschauer, doch sie spricht offensichtlich auch nicht mit ihrem Sohn oder Ehemann.¹⁰⁶ Anders verhält es sich bei den monologähnlichen Erzählungen von Vann Nath. Dieser erzählt zum Beispiel sehr chronologisch und strukturiert von seiner Festnahme.¹⁰⁷ In diesem Rahmen werden viele Informationen transportiert. Und hier wird klar, dass er diese Geschichte nicht zum ersten Mal erzählt. Kein einziges Mal stolpert er über seine Worte und ein angenehmer Redefluss entsteht. Viele sprachliche Akte rangieren zwischen Dialog und monologähnlichen Erzählungen. Ein Wärter erzählt von seiner Rekrutierung¹⁰⁸ oder ein ehemaliger „Vernehmungsbeamter“ erklärt die verschiedenen Foltereinheiten¹⁰⁹. Darüber hinaus werden Protokolle, Anweisungen für die Angestellten, Listen über die Gefangenen und ähnliches vorgelesen und kommentiert. Und dann gibt es noch die Reenactments, in welchen die Männer in ihre ehemaligen Rollen schlüpfen. Dabei stoßen sie Befehle an nicht mehr anwesende Gefangene aus, gepaart mit erklärenden Aussagen über ihre Handlungen.

4.3.1.2. ENEMIES OF THE PEOPLE – Der Co-Regisseur und seine Protagonisten

Ganz anders verhält es sich bei ENEMIES OF THE PEOPLE. Sambath, einer der beiden Regisseure, ist immer wieder zu hören in seinem Film. Viel mehr noch, er ist eine Hauptfigur dieses Dokumentarfilms. Im Rahmen dieser Aufgabe kommentiert er sein eigenes Vorgehen, seine Gedanken und Herangehensweise. Darüber hinaus erzählt er seine Familiengeschichte, gibt seine Version der Geschichte Kambodschas wieder und erklärt „die größten Fehler“ der Roten Khmer. Seine „Bewusstheit“ mit der Vergangenheit Kambodschas und den ehemaligen Tätern ist das

¹⁰⁵ Dies kann als kleiner Hinweis an das Vorhandensein einer Filmcrew gedeutet werden.

¹⁰⁶ Vgl. S21. THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE, 0h4'ff.

¹⁰⁷ Vgl. S21. THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE, 0h8'ff.

¹⁰⁸ Vgl. S21. THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE, 0h40'.

¹⁰⁹ Vgl. S21. THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE, 0h36'.

Leitmotiv für den Film von ihm und Rob Lemkin. Der zweite Regisseur hingegen wird nicht sicht- und hörbarer Teil des Films. Sambath wird auch zum Interviewer der anderen Personen im Film, welchen er die eigene Opferrolle verschweigt indem er seine eigene Vergangenheit nicht – respektive erst am Ende des gemeinsamen Arbeitsprozesses – preisgibt.¹¹⁰ Er ist einerseits der aktive Interviewer innerhalb des Films und andererseits kommentiert er auch immer wieder, teilweise aus dem Off in einem Voice Over, oder auch direkt im Film das Geschehen, seine Vorgehensweise, warum er seine Identität verschwiegen hat und vieles mehr. Dabei wird er aber nicht zu einem allwissenden Erzähler, sondern zu einem Protagonisten des Films. In dieser Funktion scheint er aber in gewissem Sinne – zumindest zum Teil – ein Wahrheitsmonopol für sich in Anspruch zu nehmen. Die Formulierungen in seinen Aussagen sind sehr oft bestimmt und lassen keinen Raum für eine andere Möglichkeit, wenn er über die Khmer Rouge sagt, „[t]hey have no experience of how to govern a country. This is their big mistake“¹¹¹ oder „Pol Pot and Nuon Chea decided to get close to China. But others in the Khmer Rouge party wanted to follow the Vietnamese. This is the main problem in the Khmer Rouge.“¹¹² Diese Erklärungen klingen, als ob sie Allgemeingültigkeit hätten, denn es ist das „main problem“ und nicht „a problem“. In seinem Kommentar verwendet er 6 mal das Wort „truth“ und auch die anderen Personen verwenden insgesamt gemeinsam 9 mal dieses Wort. Immer wieder geht es um die Wahrheit, welche es zu offenbaren gilt und in Folge in diesem Film gezeigt wird und dies obwohl erkennbar ist, dass Nuon Chea erstens Illusionen¹¹³ hat über die damalige Zeit,

¹¹⁰ Dieses Verschweigen oder auch Vortäuschen wirft ethische und moralische Fragen in Bezug auf einen Dokumentarfilm, in welchem nach der Wahrheit gesucht wird, auf. Im Rahmen dieser Diplomarbeit kann nicht weiter darauf eingegangen werden. Siehe aber: Piotrowska, Agnieszka, „The Documentary ENEMIES OF THE PEOPLE (2009) and the Question of Ethics“, *Nordicum-Mediterraneum* 7/3, 2012, <http://nome.unak.is/nm-marzo-2012/vol-7-n-3-2012>, 27.02.2013, S. 1-16.

¹¹¹ ENEMIES OF THE PEOPLE, 1h04’.

¹¹² ENEMIES OF THE PEOPLE, 0h49’.

¹¹³ Bezüglich Nuon Chea und seinen Illusionen: „Nuon Cea’s belief that he has fulfilled his duty to his nation and to Buddhism would make him seem delusional. But he always spoke lucidly and methodically, and never became upset or raised his voice when we contradicted his observations. He came across as charismatic and even good humored, often joking with his wife and laughing at some of the good times he had in the old days. As he played with his grandchildren, it was hard to imagine him as the feared Brother Number Two. Still, he is someone who has spent most of his life in isolation, surrounded by those who told him what he wanted to hear. The illusion became reality.“ Siehe: Chon, Gina/Thet Sambath, *Behind the Killing Fields. A Khmer Rouge Leader and One of His Victims*, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press 2010, S. 8.

wenn er seine Version der Geschichte wiedergibt. Darüber gibt er an, dass er vorsichtig sein muss, da seine Zukunft davon abhängt was im Rahmen von Sambaths Recherche aufgezeichnet wird.¹¹⁴

Wenn er am Beginn des Films zum Ausdruck bringt, dass nur Nuon Chea sagen kann, warum die Ermordungen statt gefunden haben¹¹⁵, stellt dies einen sehr hohen Anspruch dar. Eine einzige Person, welche auch noch eine strafrechtliche Verfolgung zu befürchten hat, kann und wird wohl nicht eine Antwort auf eine so komplexe Frage wie dem „Warum“ des Völkermordes in Kambodscha, einfach beantworten können und wollen. An dieser Stelle kommt der sensationelle Aspekt ins Spiel mit welchem der Film arbeitet: die Nummer Zwei des Regimes kommt zu Wort und es ist „the first time a top Khmer Rouge leader has admitted the killing like this“¹¹⁶ und nur er kann Antworten auf die großen Fragen liefern.

Betrachtet man die Dialoge des Films, so stellt man fest, dass diese auch in ENEMIES OF THE PEOPLE sehr wichtig sind, denn in diesem Film stellt das gesprochene Wort die Hauptinformationsquelle dar. Durch die Monologe und Dialoge kommen die ehemaligen Täter zu Wort und können ihre Sicht der Dinge erzählen. Es wird viel weniger mit Reenactments gearbeitet und Archivmaterial, auf welches die Protagonisten reagieren können, findet keinen Eingang in den Film. Der Film konzentriert sich auf die sich gegenseitig kommentierenden, falsifizierenden Aussagen von Sambath und den anderen Personen. Sambath tritt dabei immer wieder als Interviewer in den Szenen auf und stellt den anderen spezifische Fragen, fordert sie auf etwas zu erzählen, oder darzustellen. Und andererseits tritt er als Co-Regisseur auf, welcher seine Geschichte erzählt, seine Motive offenlegt, Zusammenhänge erklärt. Dabei wird er auch auf akustischer Ebene zum verbindenden Element des Films und seiner Protagonisten.

¹¹⁴ Vgl. ENEMIES OF THE PEOPLE, 1h01‘.

¹¹⁵ Vgl. ENEMIES OF THE PEOPLE, 0h2‘.

¹¹⁶ ENEMIES OF THE PEOPLE, 1h2‘.

4.3.2. Musik und Geräusche

4.3.2.1. S21 – Sparsamer, aber wirkungsvoller Einsatz von Musik und Geräuschen

Der Verzicht auf einen begleitenden Kommentar in S21 lässt nicht darauf schließen, dass der Regisseur die gesamte Tonebene seinen Protagonisten überlässt. Durch Geräusche und nicht-diegetische Musik wird sehr wohl die Bildebene kommentiert. Zum einen enthält der Film streckenweise eine typische Geräuschkulisse – der Zuseher hört was auf der Bildebene zu sehen ist, also zum Beispiel sind Schritte zu hören, Rascheln von Papier, Tippgeräusche einer Schreibmaschine, Plätschern von Wasser. Diese Geräuschkulisse wird ergänzt durch andere natürliche Geräusche, die auch aus dem diegetischen Raum kommen, aber nicht unbedingt sichtbar sind, wie unter anderem Vogelgezwitscher oder ein Hämmern. Diese Geräusche sind nicht weiter auffällig und als Teil einer normalen zu erwartenden Geräuschkulisse einzuordnen. Anders verhält es sich, wenn Panh in manchen Einstellungen auf akustischer Ebene etwas einspielt, was noch nicht zu sehen ist, aber als Ankündigung dient. So hört man das Tippen auf einer Schreibmaschine obwohl sich die Protagonisten auf dem Balkon befinden und sich in ihren Rollen als Wärter betätigen. Eine Einstellung und einen Kameranachschwenk später kann das Geräusch einer Quelle zugeordnet werden.¹¹⁷ Dieses Tippen erweckt durch die Eindringlichkeit und die Nichterkennbarkeit des Ursprungs Aufmerksamkeit und kündigt bereits die nächste Einstellung an. Mit diesem Verfahren können Einstellungen über die akustische Ebene miteinander verbunden werden, anstelle eines Match Cut tritt eine Sound Bridge.

Während den Dialogen oder auch Monologen ist grundsätzlich keine musikalische Begleitung der Filmbilder zu hören. Den sprechenden Personen wird die Tonspur – abgesehen von der natürlichen Geräuschkulisse, welche nicht störend wirkt – uneingeschränkt überlassen. Dies liegt wohl daran, dass die Aussagen selbst so stark und aussagekräftig sind und keine weitere Dramatisierung benötigen. Im Gegenteil ist der Effekt ohne zusätzliche Reize vermutlich am Größten und unverfälscht.

¹¹⁷ Vgl. S21. THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE, 0h,46'.

Folglich wird Musik hauptsächlich in der Zeit zwischen den Gesprächen eingesetzt, ganz speziell auch in Szenen, in welchen die Wärtter wieder in ihre alten Rollen schlüpfen – dieses Aufleben der Vergangenheit wird mit Musik unterlegt. Sie ist dabei nicht aufdringlich und nur stellenweise zu vernehmen. Dabei steht diese sanfte Musik als Gegensatz zu dem harten reinszenierten Alltag und den dabei getroffenen Äußerungen. Die Musik ist so leise und sanft und wirkt beinahe so, wie wenn sie aus einer anderen Zeitebene in das gegenwärtige Geschehen eindringt. Wenn die Menschen wieder ganz in die Gegenwart zurück kehren, dann hört auch die Musik auf und die akustische Ebene wird wieder den sprechenden, lesenden Menschen und denn dazugehörenden Geräuschen überlassen.

Der Film beginnt mit einer akustisch sehr eindrucksvoll arrangierten Eingangssequenz. Gezeigt wird ein graues Phnom Penh von oben mit einem wolkenverhangenen Himmel. Die Kamera schwenkt nach rechts über das Häusermeer hinweg. „Eine unscheinbare Tonmontage begleitet die bedächtige Schwenkbewegung“¹¹⁸, welche dann aber von sich wiederholenden Explosionsgeräuschen und einsetzender Musik durchsetzt wird. Dieser Soundtrack

„lässt den Raum unvermittelt porös erscheinen. Statt den repräsentierten Raum akustisch mit einem nicht-gezeigten aber hörbaren Umraum zu stabilisieren, wird eine raum-zeitliche Risslinie angesetzt.“¹¹⁹

Diese Explosionsgeräusche erwecken Assoziationen mit Krieg und der blutigen Vergangenheit Kambodschas und konfrontieren den Zuseher mit einer anderen Zeitdimension. Zu der städtischen Gegenwart gesellt sich eine gewaltvolle Vergangenheit, deren Hereinreichen in die Gegenwart auf der Tonebene signalisiert wird. „Der Ton sucht hier das Bild heim wie die Vergangenheit eine traumatisierte Gegenwart: ohne ‚Körper‘, aber dennoch wirkungsvoll; latent und omnipräsent zugleich.“¹²⁰ Über die akustische Ebene wird viel mehr als nur Nebensächliches

¹¹⁸ Rothöhler, Simon, *Amateur der Weltgeschichte. Historiographische Praktiken im Kino der Gegenwart*, Zürich: Diaphanes 2011, S. 35.

¹¹⁹ Rothöhler, *Amateur der Weltgeschichte*, S. 35.

¹²⁰ Rothöhler, *Amateur der Weltgeschichte*, S. 36.

präsentiert, wenn die Bildebene erweitert und für die traumatische Vergangenheit geöffnet wird, welche das Thema des gesamten Films darstellt.

Darüber hinaus gibt es weitere kurze Sequenzen in welchen akustisches Material, welches nicht im Rahmen des Films aufgenommen wurde, sehr wirkungsvoll eingesetzt wird: propagandistisches Material einer Versammlung der Roten Khmer, in welcher die Revolution hochgelobt und von tosendem Applaus begleitet wird. Dieses jubelnd ausgerufene „determined“ der Massen schließt sich an das strenge „determined“ von Duch an, welcher entschlossen das Problem, der noch nicht solidarischen Kader von S-21, lösen wird¹²¹. Darauf erfolgt ein schauerliches Reenactment des Gefangenentags. Und wieder eine kurze tonale Archivsequenz in welchem der „Sieg“ gelobt wird und darauf folgt die emotionslose Abhandlung auf akustischer Ebene von Prak Khân – einer der Folterer in Tuol Sleng – über die Befragung und Folterung der Gefangenen.¹²² Durch diese beeindruckende Verflechtung der unterschiedlichen akustischen – natürlich auch der optischen Ebene, welche hier aber nicht das Hauptelement darstellt – Beiträge wird die grausame Realität der Häftlinge des damaligen Regimes und das Illusionäre beziehungsweise Verlogene an der Siegerhaltung der Roten Khmer sehr deutlich transportiert – und dies beinahe Nebenbei und ohne viel Getöse. Es lässt sich erkennen wie raffiniert hier einerseits auf bildlicher, aber auch ganz speziell auf akustischer Ebene montiert wurde, um Bedeutung zu generieren ohne dabei polemisierend oder aufdringlich zu werden.

Nach detailreichen und grausamen Ausführungen und Verlesung eines Berichtes bezüglich einzelner weiblicher Gefangener, wie zum Beispiel, dass eine schwangere Frau solange geschlagen wurde bis sie in Ohnmacht fiel, eine Frau mit Kind vergewaltigt wurde und der „Erklärung“ des ehemaligen Folterer, Prâk Khân, dass es keine weiblichen Angestellten gab, dass die männlichen sehr jung waren und ihre sexuellen Bedürfnisse nicht ausleben konnten und wenn dann weibliche Gefangene ankamen waren sie „delighted“¹²³, schildert Prâk Khân von einer Gefangenen für welche er Gefühle hatte, welche er aber nicht ausleben konnte. Der Zu-

¹²¹ Einer der ehemaligen Wärter liest Teile eines alten Berichtes von Duch (dem Chef von S-21) an die damalige Führungsspitze der Roten Khmer vor.

¹²² Vgl. S21. THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE, 0h57'.

¹²³ S21. THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE, 1h17'.

seher hört nun ein einsetzendes Prasseln des Regen. Nach einem Schnitt auf fünf der Täter, welche in einer Reihe sitzen, schwenkt die Kamera langsam nach rechts auf ein Gemälde. Das Prasseln wird lauter und von einsetzenden Gewittergeräuschen begleitet. Nun wird auch traurige Musik eingespielt. In dieser Zeichnung sieht man eine Frau mit schmerzverzerrtem Gesicht, welcher gerade ein schreiendes Kleinkind entrissen wird. Innerhalb von fünf Einstellungen werden die brutalen Details dieses Gemäldes in Großaufnahmen gezeigt. Es wird ersichtlich, dass noch zwei weitere Buben, eine erwachsene Person, sowie drei Wärter Teil des Gemäldes sind. Einer der Wärter hat einen erhobenen Schlagstock in der Hand und wirkt bereit diesen auf die Frau, im Zentrum des Bildes, niedersausen zu lassen. Während jene grausamen Details eingefangen werden und der Zuseher genug Zeit hat diese eingehend auf sich wirken zu lassen, ist eine sehr traurige Musik als einzige Tonquelle vernehmbar.¹²⁴ Durch das Prasseln von Regen und der musikalische Untermalung wird der Gemäldeinhalt noch verstärkt. Das Schicksal dieser Frau und der Kinder wird dem Zuseher schmerzhaft bewusst und auf akustischer Ebene verstärkt. Mit dem Schnitt zur nächsten Szene hört die Musik langsam auf und nach und nach wird das Prasseln immer leiser bis es ganz aufhört. Es folgt eine weitere nüchterne Schilderung vergangener Ereignisse. Den vorangegangenen Schilderungen durch die Angestellten, wird das Gemälde eines der Überlebenden (auch wenn er in dieser Situation sehr wahrscheinlich nicht anwesend war) gegenübergestellt und durch die Verbindung mit der akustischen Ebene wird der Schrecken sehr nachhaltig vermittelt.

4.3.2.2. ENEMIES OF THE PEOPLE – Musik als Vermittler von Innenleben

Die akustische Komponente war sehr wichtig für die Filmemacher Sambath und Lemkin und das ist auch zu hören. Grundsätzlich enthält auch dieser Film eine natürliche Geräuschkulisse, welche während den Dreharbeiten des Dokumentarfilms aufgenommen wurde und den Filmbildern entspricht. Doch in dem Werk sind die Geräusche sehr wohl als selbstständige Komponente wahrnehmbar und zum Teil auch verhältnismäßig laut, wie ein Tiergeräusch, welches an das Quaken von Frö-

¹²⁴ Vgl. S21. THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE, 1h18'f.

schen erinnert und sich durch den Film zieht. Auch wenn keine zusätzliche Musik zu hören ist, wird eine relativ laute Geräuschkulisse geschaffen, welche teilweise eine eigenartige Wirkung entfaltet. Generell ist die Tonspur von ENEMIES OF THE PEOPLE auffallend. Dies liegt wohl auch daran, dass versucht wurde durch musikalische Elemente das Innere von Sambath herauszuarbeiten respektive dem Zuschauer näher zu bringen. Da die Regisseure das Gefühl hatten, dass Sambath durch sein unvollkommenes Englisch in seinem sprachlichen Ausdrucksvermögen eingeschränkt ist, haben sie ihren eigenen Aussagen nach versucht durch die Musik emotionale Inhalte von Sambath zu transportieren.¹²⁵ Immer wieder erklingt die Musik einer Bansuri¹²⁶, welche oft sehr emotionalisierend eingesetzt wird und – wie bereits erwähnt – sehr eindringlich ist und auch die Hauptkomponente der Filmmusik darstellt.

Die Bansuri erklingt ungestört in den Montageszenen der Fahrten. Die Bilder, welche vom Inneren eines Autos aufgenommen wurden und die vorbeiziehenden Landschaften, Häuser, Straßen zeigen und auch immer wieder Sambath im Inneren eines Wagens, werden davon begleitet und hier erkennt man sehr eindrucksvoll den Versuch das Innere des Protagonisten Sambath auf musikalischer Ebene umzusetzen. Das rastlose Unterwegs sein des Regisseurs wird durch die Musik vermittelt, denn sie wirkt intensiv, unruhig. Gerade in diesen Sequenzen, in welchen die natürliche Geräuschkulisse nicht zu hören ist (wie zum Beispiel das Fahren des Autos, der auf das Auto niederprasselnde Regen), kommt die Musik deutlicher zum Tragen und vermittelt das rastlose auf dem Wegsein des Protagonisten. Sehr auffallend ist ein ertönender Gong, welcher immer wieder im Laufe des Films zu hören ist und gemeinsam mit einer musikalischen Unterstreichung der Filmbilder, welche dramatisiert, eingesetzt wird. Ein Gong ist ein auffallendes eindringliches Klanggeräusch, welches auch mit Ankündigung, Eindeutigkeit, Bedrohung verbunden werden kann, aber auf jeden Fall Aufmerksamkeit und Spannung erzeugt. So erklingt ein Gong nach der Aussage, dass die Bombardierungen Amerikas das nicht-kriegsteilnehmende Land Kambodscha betroffen haben und es erfolgt ein Schnitt auf die siegreichen Roten Khmer und das Voice Over von

¹²⁵ Vgl. Lemkin, „Director Interviews. Finding Humanity in Inhumanity“, 0h26‘f.

¹²⁶ Die Bansuri ist eine Querflöte aus Bambus und ein traditionelles indisches Musikinstrument.

Sambath: „And then the war was over“ erklingt.¹²⁷ Dieser Gong wird kurze Zeit später wieder ertönen, wenn der Sieg der Roten Khmer anhand von zusammenmontiertem filmischem Archivmaterial aus dieser Zeit in Verbindung mit Ansprachen der Roten Khmer¹²⁸, unterbrochen von der Stimme Sambaths, welcher angibt, dass die Kambodschaner damals nicht wussten, wer die Sieger waren, inszeniert wird. Zusätzlich wird das Ganze noch unterstrichen von in hohem Grade dramatisierender Musik. Diese Sequenzen werden noch zusätzlich mit Spannung aufgeladen durch einen rasch erfolgenden Einstellungswechsel.

Ebenso wird Musik und auch ein Gong zur Emotionalisierung eingesetzt. So wenn wir den Killer, Suon, zuerst vor einem grellen Himmel im Filmbild sehen und dann vor einem dunklen Hintergrund.¹²⁹ Die zweite Einstellung ist sehr düster und in den Untertiteln lesen wir, dass er glaubt aufgrund seiner Taten nie wieder als Mensch geboren zu werden und dass er sich trostlos fühlt. Seine Stimme wird von intensiver Flötenmusik und dramatischen Gongs begleitet. Der Mann fühlt sich schlecht und leidet unter seinen eigenen Taten und den Konsequenzen¹³⁰, welche er – in seiner Vorstellung – zu erleiden hat und durch die Musik und den Gong wird die Tragweite seines Leides dramatisch unterstrichen.

Auch in diesem Film wird die akustische Ebene zur Ankündigung von Ereignissen verwendet. Als Sambath bei Nuon Chea zu Hause ist und bei schlechten Lichtverhältnissen das letzte gemeinsame Mal eingenommen wird, bevor der alte Mann am nächsten Tag festgenommen wird, sprechen die beiden Männer über den Helikopter, welcher ihn abholen soll, aber auch warum Nuon Chea sich nicht einfach ins Ausland abgesetzt hat, worauf dieser antwortet, dass er dies nicht tun hätte können. Die bevorstehende Festnahme scheint den alten Mann nicht mehr sonderlich zu stören. Beinahe erscheint es so, als ob Sambath davon mehr betroffen wäre. Nun kündigt sich die nahende Verhaftung von Nuon Chea am nächsten Tag bereits auf akustischer Ebene an: Der Zuseher hört zuerst Rotorengeräusche be-

¹²⁷ Vgl. ENEMIES OF THE PEOPLE, 0h3'.

¹²⁸ Welche auf Khmer zu hören sind und in den Untertiteln übersetzt werden.

¹²⁹ Vgl. ENEMIES OF THE PEOPLE, 1h13'f.

¹³⁰ Nie wieder als Mensch wiedergeboren zu werden, ist für einen gläubigen Buddhisten wohl ähnlich wie die Vorstellung des Fegefeuers respektive in der Hölle zu landen.

vor in der nächsten Einstellung ein Helikopter zu sehen ist und Nuon Chea arretiert wird.¹³¹

Als in einer Montageszene am Beginn des Films kurze Einstellungen von schwarz-weißen Aufnahmen, welche Soldaten, Bombeneinschläge, unterschiedliches Archivmaterial, welches Kriegsgeschehen abbildet, zusammengeschnitten werden, dann wird dazu Musik untergelegt, welche Stress vermittelt und entfernt an Horrorfilme erinnert. Dazu hört man noch das Einschlagen von Bomben und Maschinengewehrsalven. Nun hört man auch noch eine Frauenstimme, welche die „People’s army“ lobt (aus der Zeit der Roten Khmer) und gefolgt von einem akustischen Konterpart: Sambath welcher erklärt, dass die Roten Khmer extreme Kommunisten waren und keine Helden.¹³² Die Tonebene wird maximal ausgenutzt um eine Steigerung der Effekte zu erzielen. Das bereits abgebildete Kriegsgeschehen, welches auch akustisch vermittelt wird, wird zusätzlich gesteigert durch eine musikalische Untermalung die noch zusätzlichen Stress erzeugt, der Propagandastimme und deren Widerlegung durch Sambaths Ausführungen.

Durch diese an sich laute und dicht „bevölkerte“ Tonebene, wird die einzige Stellen, an welcher der Film komplett still wird, um so auffallender. Kein Ton, kein Geräusch ist zu vernehmen. Als Sambath seine Traurigkeit über die Festnahme von Nuon Chea ausdrückt, ist er in der rechten Bildhälfte leicht im Profil zu sehen. Mit der Beendigung des letzten Satzes zoomt die Kamera näher bis nur noch die Mund- und Augenpartie von ihm im Bild sind. Das farbige Bild verliert nach und nach an Farbe bis es schwarz-weiß ist und die davor noch hörbaren Rotorengeräusche verstummen bis nichts mehr zu hören ist. Es folgen schwarz-weißen Aufnahmen von S-21, die das Folterzentrum nach dem Auffinden zeigen. In zwei Räumen sind noch tote Körper zu sehen. Es folgen andere Einstellungen von Überresten menschlicher Gebeine, welche sich häufen und das bei völliger Stille. Diese Montagesequenz scheint dem Gedenken an die verstorbenen Menschen gewidmet zu sein. Der Film „legt eine Schweigeminute“ für die Toten ein. Mit dem nächsten Schnitt wird eine schwarz-weiße Landschaft – nun ohne menschliche Skelette – gezeigt. Mit einem langsamen Kameraschwenk von links nach rechts,

¹³¹ Vgl. ENEMIES OF THE PEOPLE, 1h28’f.

¹³² Vgl. ENEMIES OF THE PEOPLE, 0h10’f.

gewinnt das Filmbild nach und nach an Farbe und langsam wird auch die Tonebene wieder angereichert bis das Bild wieder in voller Farbe erscheint und auch die Geräusche ihre gewohnte Lautstärke zurückerhalten.¹³³ Diese Stille wirkt besonders eindringlich, weil der restliche Film alles andere als leise ist.

4.3.3. Vergleich

Auf der akustischen Ebene werden verschiedene Elemente verwendet um einen Film zu gestalten. Diese beiden Filme unterscheiden sich bereits auf den ersten Blick dadurch, dass in einem eine kommentierende Ebene vorhanden ist und im anderen nicht. S21 kommt ganz ohne Kommentar aus und lässt die Protagonisten zu Wort kommen. Es wird gesprochen, Fragen gestellt, sich gegenseitig kommentiert, Berichte verlesen, Geschichten erzählt. Zum Teil scheinen sich diese Gespräche frei entwickelt zu haben und werden speziell von Vann Nath vorangetrieben. Andere Male wirken sie stark geplant und extra für die Kamera strukturiert und inszeniert ohne deswegen an Gehalt zu verlieren oder an Authentizität einzubüßen. Gut erkennbar an Passagen, in welchen ein Ereignis chronologisch von Anfang bis zum Ende erzählt wird – zum Beispiel wenn Him Houy und Peng Kry (Fahrer der Laster zu den Killing Fields) – das Töten und dessen Umstände durch eine klare strukturierte Rede schildern. Diese Abhandlung wirkt nicht wie, wenn sie zum ersten Mal und spontan erzählt würde.¹³⁴

In ENEMIES OF THE PEOPLE wird Sambath zum deutenden Teil des Films, welcher seine Motivation schildert, seine persönliche Geschichte direkt für die Kamera wiedergibt, Erklärungen für geschichtliche Prozesse gibt. Dieser führt durch den Film und verbindet die einzelnen Elemente – er sucht die Täter auf, er interviewt sie, er führt sie zusammen, sucht Orte mit ihnen auf, erzählt seine Geschichte und die seiner Familie – oft auch nur auf der Tonebene in einem Voice Over. Er wird zum Inhalt seines Films und einerseits als Teil von Gesprächen, aber auch als kommentierende Instanz, welche sich direkt an die Filmzuseher richtet, inszeniert. Dieser Kommentar macht den Film zu einer persönlichen Geschichte eines Überlebenden des Regimes, der nahe Familienangehörige verloren hat. Ein Mensch

¹³³ Vgl. ENEMIES OF THE PEOPLE, 1h29'f.

¹³⁴ Vgl. S21. THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE, 1h34'ff.

„who was affected by the Khmer Rouge as a child, [ties to] find out and come to terms with what happened to them as a child.“¹³⁵

Auffallend ist, dass die Geräusche, welche auf der Tonebene eingespielt werden, zum Teil zur reinen Unterstreichung der Filmbilder und Effektsteigerung eingesetzt werden in Sambaths und Lemkins Film, als eine eigene weitere Dimension darzustellen. So wenn Archivbilder der Bombardierung Kambodschas gezeigt werden und Explosionsgeräusche zu hören sind.¹³⁶ Hier hört man was man sieht und nicht wie in der Eingangssequenz von S21, in welchem die Detonationsgeräusche eine weitere Bedeutungsebene darstellen und den Raum für die Vergangenheit öffnen. Das Verhältnis ist vielschichtig und eröffnet eine neue Dimension – die Vergangenheit sucht die Gegenwart heim.

Auch was die Musik anbelangt wird sehr unterschiedlich vorgegangen. Zum einen der relativ ruhige Film, welcher die Dialogszenen nicht zusätzlich mit Musik unterstreicht und wenn dazwischen musikalische Komponenten verwendet werden, dann auf eine dezente Art und nicht durchgängig wahrnehmbar. Diese kann aber durchaus auch eine emotionalisierende Funktion erhalten, wenn grausame Ereignisse über ein Gemälde dargestellt und mit Hilfe einer Kamera präsentiert werden und dazu das Prasseln von Regen und traurige Musik hörbar wird. Speziell in Szenen des Reenactments verwendet Panh leise Hintergrundmusik, die zudem nur stellenweise wahrnehmbar ist und die Wirkung dieser Handlungen nicht noch weiter dramatisiert, sonder eher etwas abschwächt über die Tonspur.

Andererseits hört man in ENEMIES OF THE PEOPLE immer wieder diese auffällige Bansuri-Musik, welche einerseits wirkungsvoll eingesetzt wird um das Innenleben von Sambath zu vermitteln (die Rastlosigkeit in Bezug auf sein Projekt während der Autofahrten), andererseits oft sehr eindringlich ist, bis hin zu störend. Wenn sie in Verbindung mit Gongs eingesetzt wird, dann um zu dramatisieren und Effekte zu steigern. Diese Verbindung kann als weiterer Indikator für die Dramatisierungs- und Emotionalisierungstendenzen dieses Dokumentarfilms gelesen werden. He-

¹³⁵ Lemkin, Rob, „Question and Answer Sessions. Stranger than Fiction, IFC New York, 11 January 2011“, ENEMIES OF THE PEOPLE. A PERSONAL JOURNEY INTO THE HEART OF THE KILLING FIELDS, Regie: Rob Lemkin und Thet Sambath, DVD-Video Disc Two, Old Street Films Ltd 2009, (Orig. England und Kambodscha 2009), 0h1'f.

¹³⁶ Vgl. ENEMIES OF THE PEOPLE, 0h3'f.

raus ragt in diesem Zusammenhang die knappe einminütige Stille am Ende des Dokumentarfilms, welche in starkem Kontrast zu der durchdringenden Tonspur wahrgenommen wird. Beim Gedenken an die Opfer bleibt kein Raum für akustische Elemente, welche jegliches Gedenken unmöglich machen würden.

4.4. Exkurs: Landschaften, Grabstätten, Museum, Folterzentrum – die Orte der Filme

Die Drehorte der beiden Filme sind wichtig und nicht einfach zufällig gewählt. In S21 kehrt Rithy Panh zurück an den Ort des Geschehens: das Folterzentrum S-21, welches nun ein Museum ist. Das ist die logische Wahl um die Protagonisten dieser Stätte zusammenzuführen. Darüber hinaus strahlt sowohl der Film als auch die Folterstätte eine ähnlich verstörende Ruhe aus. Die Beschäftigten in der Foltermaschinerie der Roten Khmer werden am Ort des Geschehens mit der Stille, dem Ort des Geschehens, den Überresten der grausamen Daten und den Unmengen an Archivmaterial konfrontiert und somit auch mit ihrer eigenen Vergangenheit, welche wie die Bombengeräusche am Beginn des Films bis in die Gegenwart reicht und ihre fortlaufende Wirkung entfaltet. Es fällt auf, dass innerhalb des Films nichts über den Aufbau dieses Ortes, oder die Funktionsweise der einzelnen Räumlichkeiten zu erfahren ist. Durch harte Schnitte werden die Räume gewechselt. Mal befindet man sich im Erdgeschoss im ehemaligen großen Massengefangenenraum, dann draußen auf dem Vorplatz des Gebäudekomplexes, dann wiederum im Obergeschoß vor den kleineren Gefangenzellen, oder im Erdgeschoss vor den Einzelzellen. Keine Erklärung oder Einführung der Stätte. Rothöhler beschreibt es wie folgt:

„Panh verzichtet auf Orientierung stiftende Establishing Shots und extradiegetische Kontextualisierung [...]. Eingeführt wird das Areal jedoch über den Affekt, den sein Anblick bei Chum Ney [sic!], einem der beiden Überlebenden, die der Film zeigt, auslöst.“¹³⁷

Durch diverse Elemente, welche sich noch in den Räumen befinden, lässt sich zum Teil erkennen wozu dieser Raum diente, sowie über das Verhalten und die Äußerungen der Menschen. Dabei wird der Ort als das was er heute ist wahrgenommen und inszeniert. Als das Museum respektive Gedenkstätte mit der grausamen Vergangenheit. Die Gedenkstätte findet mit den vorgefunden Materialien Eingang in den Film und der Zuseher bleibt ähnlich auf sich selbst gestellt, wie bei

¹³⁷ Rothöhler, *Amateur der Weltgeschichte*, S. 41.

einem tatsächlichen Besuch dieses Ortes.¹³⁸ Was in diesem Film zu sehen ist, ist ein Teil des realen Ortes. Die Bilder des Kaders, welche an den Wänden im Hintergrund zu sehen sind, sind Teil der Ausstellung in Tuol Sleng. Genauso die zurückgelassenen Gefässe, welche Teil der Reenactments werden und die Fotos der Inhaftierten gegen Ende des Films. Wie der gesamte Film ist auch der Ort mit verschiedenen Zeitebenen ausgestattet: das ehemalige Folterzentrum, die heutige Gedenkstätte in welcher in der Gegenwart die Vergangenheit wiederauflebt ohne dabei ihre Gegenwärtigkeit einzubüßen.

In *ENEMIES OF THE PEOPLE* wird kein spezifischer Ort des Geschehens als Dreh- und Angelpunkt der gefilmten Menschen. Trotz alledem finden auch Orte des Geschehens Eingang in den Film. Zum einen wenn Khoun und Suon mit Gesten in Richtungen zeigen, an welchen sich Massengräber befinden – die Kamera wird darauf hin auf die gezeigten Stelle gerichtet – nur, dass diese Landschaft auf den ersten Blick nichts mehr offenbart von diesen Gräbern. Die Landschaft wirkt so unberührt und schön – dies hat eine sehr eigentümliche Wirkung. Die Schönheit der unschuldigen Landschaftsaufnahmen wirkt grotesk, wenn in den Untertiteln von den Massengräbern an jenen Orten liest.¹³⁹ Auch in Montagesequenzen zwischen den Handlungen werden Aufnahmen von Reisfeldern, braun-grüne Landschaftsaufnahmen mit schlammigen fruchtbarem Gewässer und viel Himmel, wehendes Gras und vieles mehr eingespielt. Zudem werden die Menschen sehr oft in der freien Natur aufgenommen (außer Nuon Chea) und interviewt. So werden sie als Teil dieser ländlichen kambodschanischen Szenerie inszeniert. Es fällt auf, dass die Nummer Zwei immer in seiner häuslichen Umgebung inszeniert wird: in seinem Haus, zum Teil sogar im Rahmen seiner Familie. Die tatsächlichen Killer, welche nicht zu der Führungsgruppe der Roten Khmer gehörten werden hingegen in der freien Natur inszeniert und nicht bei ihnen zu Hause interviewt. Dabei drängt sich die Verbindung einerseits der ruralen ungebildeten Killer, mit der Natur, in welcher sie inszeniert werden und auf andererseits, der gebildete Chefideologe, welcher in seinem Zuhause gezeigt wird und dadurch mit Zivilisation verbunden

¹³⁸ Vgl. Das Kapitel über das Museum Tuol Sleng in dieser Arbeit, S. 13.

¹³⁹ Vgl. *ENEMIES OF THE PEOPLE*, 0h16'ff.

werden kann. Mit der Auswahl der Orte für die Darstellung der unterschiedlichen Protagonisten des Regimes wird dieser Unterschied auf bildlicher Ebene unterstützt.

Die schöne unberührte Landschaft steht in starkem Kontrast zu den in ihr vergrabenen Leichen und der blutigen Vergangenheit und diese wird um so deutlicher, wenn das Erzählte und das Gezeigte so eindeutig auseinandergehen. Dies ist kein Zufall, denn die Regisseure haben es genau auf diese Diskrepanz angelegt: einerseits wollten sie das schöne an der Landschaft und die wichtige Komponente im alltäglichen Leben der ruralen kambodschanischen Bevölkerung zeigen und andererseits den Bezug zur blutigen Vergangenheit und den vielen Massengräbern, die sich über das Land verteilen, herstellen.¹⁴⁰

Diese landschaftlichen Einschübe beschreibt Corydon folgendermaßen:

„The camera leaves the full-screen faces of killers or the calm domesticity of Chea's house to linger on brown water in rice paddies, swaying grass, stark banyan trees, and other abiding features of the natural world: sun, mud, lightning, and stony farm paths built over a grist of bones. Sitting under a tree with Sambath, Soun says: ‚I want to tell the truth exactly as it happened. I want you to know the exact place.‘ Well, this is the place, and it's beautiful.“¹⁴¹

Mit dieser Auswahl an Landschaftsbildern wird auch die gegenwärtige Situation in Kambodscha deutlich sichtbar, da große Teile der Bevölkerung auf dem Land und von der Landwirtschaft leben – auch wenn sie wissen, dass sich in ihrer unmittelbaren Umgebung Massengräber befinden. Dies wird noch zusätzlich verdeutlicht, wenn eine Frau, nachdem gezeigt wird wie sie sich im Fluss badet, ausführt, dass sie sich wenn es heiß ist im Fluss badet, aber dass Wasser nie trinkt, da sie weiss, dass sich Leichen darin befinden.¹⁴² In dieser Sequenz wird die Ambivalenz der Situation vieler Menschen in Kambodscha verdeutlicht. Sie leben in einer Umge-

¹⁴⁰ Vgl. Lemkin, „Director Interviews. Finding Humanity in Inhumanity“, 0h26'f.

¹⁴¹ Corydon, „Deep into a bloody history“.

¹⁴² Vgl. ENEMIES OF THE PEOPLE, 0h53'.

bung, die gekennzeichnet ist durch die blutige Vergangenheit, aber dies ändert nichts daran, dass sie von und mit ihrer Umgebung leben müssen.

4.5. Opfer und Täter werden inszeniert

Beide Filme beschäftigen sich mit den Protagonisten des Roten Khmer Regimes – und lassen Täter und Opfer zu Wort kommen. Die Thematik von Überlebenden und Protagonisten eines Völkermordes ist eine delikate Angelegenheit. Menschen die eine traumatische Vergangenheit teilen, sprechen vor laufender Kamera über ihre Erfahrungen, Aufgaben, Erlebnisse. In diesem Rahmen stellt sich die Frage der Herangehensweise der Regisseure. Wie möchte man diese Menschen darstellen – gut versus schlecht oder auch differenzierter? – und mit welchen Mitteln wird dies erreicht?

In den vorangegangenen Kapiteln wurde gezeigt wie durch unterschiedliche Strategien was die Tonebene, die Struktur und ähnliches anbelangt, sehr unterschiedliche Effekte in Bezug auf Emotionalisierung und Dramatisierung – auch der Opfer und der Täter, erzielt werden. In diesem Abschnitt soll es explizit um die Inszenierung der Täter und der Opfer gehen und der Frage nachgegangen werden ob sie eindeutig als solche inszeniert werden oder ob die Grenzen zwischen Tätern und Opfern doch ein wenig verwischt werden in diesen Dokumentarfilmen.

4.5.1. S-21. THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE

4.5.1.1. Die Männer der Foltermaschinerie

In S21 werden elf Männern, welche im Folterzentrum beschäftigt waren, zwei Überlebende jener Anstalt, gegenübergestellt.¹⁴³ Es ist auffällig, dass die Täter nicht allein „konfrontiert“ werden. Grundsätzlich sind immer mehrere von ihnen in den Filmszenen anwesend – auch wenn nicht immer mehrere im Filmbild zu sehen sind – ist erkennbar, dass sich mehrere Personen im Raum aufhalten. Dabei handelt es sich um eine Grundsatzentscheidung von Panh, welche er folgendermaßen begründet: „Ich habe immer mehrere Täter zusammen gefilmt, niemand war je allein vor der Kamera, also in einer Situation, in der er sich hätte verteidigen müssen.“¹⁴⁴ Mit dieser Entscheidung vermeidet es der Regisseur bereits grund-

¹⁴³ Zusätzlich kommen noch die Eltern des ehemaligen Sicherheitschef, Him Houy, vor, welche aber nicht unbedingt in die Kategorie Opfer oder Täter fallen und eine untergeordnete Rolle – zumindest in diesem Zusammenhang – spielen.

¹⁴⁴ Ungerböck, „Kambodscha/Frankreich: Rithy Panh“, S. 197.

sätzlich, dass eine einzelne Personen „an den Pranger gestellt“ wird und es lässt sich vermuten, dass dadurch viel eher die „Wahrheit“ gesagt wird, da sich keiner dieser Männer allein in einer Situation befindet in welcher er als Einzelperson angegriffen wird. Abgesehen davon werden diese Männer mit einem Überlebenden konfrontiert, welcher sie mit schwierigen und sehr direkten Fragen konfrontiert und seinen eigenen lebhaften Erinnerungen an die grausame Zeit in S-21. Angesichts dieser Person, wird es schwierig sich vor der Vergangenheit zu verstecken, auch wenn sie Fragen nicht immer direkt beantworten und mit Euphemismen und Ausflüchten zu umgehen versuchen. Oder Sätze stammelnd wiederholen, die ihnen eingetrichtert wurden. Wie wenn Nath fragt, ob die Kleinkinder auch Feinde waren und eine Rezitation abgedroschener Phrasen der Angkar folgen – im Sinne von: „If the party arrests them, they're enemies“¹⁴⁵. Ein weiteres Element, welches gezielt eingesetzt wird, um die Männer zu konfrontieren, ist das haufenweise vorhandene Archivmaterial, in der Form von Berichten, Foltergeständnissen, Fotos, Listen. Diese Beweise lassen ein Vergessen nicht zu und werden immer wieder herangezogen, um die Vergangenheit offenzulegen.

Zugleich hat Panh es sich zum Ziel gemacht, dass die Männer über ihre konkreten Aufgaben im Folterzentrum sprechen. Wo Sprache nicht ausreicht, nicht gefunden wird, werden die Tätigkeiten durch Reenactments sichtbar. Der Regisseur lässt die Wärter „die Bewegungen zehnmal wiederholen. Zwanzigmal. Die Reflexe kommen zurück. [...] Die Vernichtung erscheint in ihrer Methode und ihrer Wahrheit!“¹⁴⁶ Durch diese Wiederholungen der Gesten und Worte wird die Maschinerie sichtbar, ohne dass sie noch zusätzlich kommentiert werden müsste. Wenn man die Männer bei der Erfüllung ihrer früheren Routinen beobachtet, verblassen die Ausflüchte, Euphemismen, welche ansonsten ausgedrückt werden und ein Ausschnitt der rohen Verhältnisse im Folterzentrum und ihre eigenen Taten werden sichtbar. Mit anderen Worten:

„In der Gesprächssituation leugnen sie ihre Taten, belegen sie mit Euphemismen, delegieren Schuld; im gestischen Reenactment ‚gestehen‘ sie die Brutalität ihres eigenen Han-

¹⁴⁵ Vgl. S21. THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE, 0h30'f.

¹⁴⁶ Panh, *Auslöschung*, S. 86.

delns, skizzieren unfreiwillig die Koordinaten ihrer individuellen Verantwortung. Panhs ‚Fragetechnik‘ besteht darin, die Akteure in ihre historische Rolle hineinzusetzen und filmisch sichtbar zu machen, wovon sie sich zu sprechen weigern.“¹⁴⁷

Über das „Körpergedächtnis der Todesmaschine“¹⁴⁸ wird die Rolle der Täter eindeutig sichtbar und ihr Status als solcher gefestigt. Wie wenn der junge Mann wieder in die Rolle des Wärters zurückfindet und auf gestischer, sowie sprachlicher Ebene seine Pflichten demonstriert¹⁴⁹ – mehr noch ausführt und es beinahe so wirkt, wie wenn er wieder der Wärter von damals wäre. Seine Sprachlosigkeit im Gespräch, wird durch seine lebhafteste Ausdrucksform der Gesten und herausgepressten Befehlen während des Reenactments, beredet.

Doch das Gesamtbild dieser Männer ist lange nicht immer so eindeutig und um einiges vielschichtiger gestaltet. Gleich am Beginn der filmischen Auseinandersetzung wird Him Houy, der damalige Sicherheitschef in S-21, bei sich zu Hause im Rahmen seiner Familie gefilmt. In dieser häuslichen Situation wird ersichtlich, dass dieser Mann unter seinen Taten leidet – auch auf körperlicher Ebene (starke Kopfschmerzen, fühlt sich schlecht und kann nicht essen).¹⁵⁰ Der Regisseur könnte diese leidende Komponente auch weglassen, aber stattdessen wird sie Teil des Films. Boyle findet folgende Worte für diese Szene:

„His [Him Houys] flat affect and strained expression, which is mirrored in the faces of many of the ‚perpetrators‘ interviewed in the film, bear witness to the lingering impact of the past. Houy cannot free himself from what he has done. His parents cannot understand what has happened to him, and they want an exorcism to restore him to health, to release him from his karma.“¹⁵¹

¹⁴⁷ Rothöhler, *Amateur der Weltgeschichte*, S. 178.

¹⁴⁸ Huber, Christoph, „S21, LA MACHINE DE MORT KHMÈRE ROUGE (2003)“, als Teil des Kinoprogramms des Filmmuseums Wien: *Notre musique: Eine Filmgeschichte der Gegenwart*, http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1216730387413&veranstaltungen_id=1625&anzeige=, 14.01.2015.

¹⁴⁹ Vgl. S21. THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE, 0h50‘f.

¹⁵⁰ Vgl. S21. THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE, 0h3‘ff.

¹⁵¹ Boyle, „Shattering Silence: Traumatic Memory and Reenactment in Rithy Panh’s S21. THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE“, S.101.

Jene Einführung lässt die aufgeladene Schuld sichtbar werden und zeigt sich mitfühlend mit den Tätern und deren Leid. Im Zuge dessen wird die Unfähigkeit die Vergangenheit ruhen zu lassen und sich von ihr zu befreien erkennbar – auch auf der Seite der Täter. Im weiteren Verlauf wird die Frage nach der Vorwerfbarkeit der Handlungen, der zum damaligen Zeitpunkt teilweise sehr jungen Männer, welche indoktriniert wurden und möglicherweise mit ebenfalls tödliche Konsequenzen bei Nicht-Gehorsam zu rechnen gehabt hätten, aufgeworfen. Houys Mutter sagt über ihren Sohn: „He never behaved badly, never insulted the elders. But they indoctrinated him, turned him into a thug who killed people“¹⁵²

Die beschuldigten Männer können darüber hinaus ihre Sichtweise darlegen innerhalb des Films und sie werden nicht in Situationen gedrängt in welchen sie angeklagt werden.¹⁵³ Panh inszeniert sie nicht einfach als brutale Täter.

„Zeugen werden nie von der Kamera befragt, es gibt weder eine Befragung im ‚In‘ noch im ‚Off‘. Sie werden nicht einmal – ein besonders wichtiges Merkmal – in die Position einer Befragung gebracht: kein Gesicht zur Kamera, kein Austausch mit dem Filmemacher, keine nähere Bezeichnung der Protagonisten. Kurz, keine Gerichtsvorladung, nicht der Schatten eines Gerichts.“¹⁵⁴

Schlussendlich bleibt es ersichtlich, dass es sehr wohl einen Unterschied macht ob man als Gefangener in Tuol Sleng war oder als Beschäftigter – auch wenn man indoktriniert wurde und Befehle erhielt, welche es zu befolgen galt. Es wird den Tätern definitiv keine Absolution gewährt und ihre grausamen Handlungen bleiben als solche stehen, aber „they were young, they were indoctrinated, and the movie encourages us to wonder if they should be counted among the victims.“¹⁵⁵ Die

¹⁵² Vgl. S21. THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE, 0h6’.

¹⁵³ Erklärend dazu Panh: „Die Dreharbeiten erstreckten sich über drei Jahre. Jedes Mal, wenn von einem der Zeugen ein Thema angesprochen wurde, wurde es mit mehreren anderen aus mehreren Perspektiven bearbeitet und überarbeitet. Ich gestand jedem einzelnen des ehemaligen S21-Personals zu, seine Aussagen zu ändern oder zu ergänzen. Angesichts der Archive und der Zeugenberichte der Überlebenden, besonders dessen von Vann Nath, war es jedoch schwierig für sie, sich hinter Lügen zu verschanzen.“ siehe: Panh, Rithy, „Ich bin ein Vermesser der Erinnerungen“, *Stadtkino Zeitung* 411, 2004, n.pag.; (Orig. „Je suis un arpenteur de mémoires“, *Cahiers du cinéma* 587, Februar 2004, S. 14-17).

¹⁵⁴ Rehm, „Erinnerungsfabrik versus Todesmaschine“.

¹⁵⁵ Davis, Robert, „S21. THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE. Film Review“, *Errata*, 29. März 2004, http://www.erratamag.com/archives/2004/03/s21_the_khmer_r.html, 16.02.2013.

Frage, inwiefern die Täter nicht auch gleichzeitig – irgendwie zumindest – als Opfer zu sehen sind, bleibt zurück.

4.5.1.2. Vann Nath und Chum Mey – Bewusstsein und Gefühl

Dem gegenüber stehen die zwei Überlebenden dieser grausamen Institution. Einerseits Vann Nath und andererseits Chum Mey. Vann Nath scheint auf der Suche nach Antworten zu sein und unternimmt den Versuch seine eigene und auch die Vergangenheit seines Landes zu verstehen. Dabei nimmt er eine tragende Rolle innerhalb des Dokumentarfilms ein. Er spricht sehr ruhig und wirkt gefasst – auch wenn er seine eigene schmerzhafteste Geschichte wiedergibt und zum Beispiel detailliert von seiner Festnahme oder von brutalen Erlebnissen innerhalb des Gefängnisses erzählt, welche er sich von den Tätern bestätigen lässt. In diesen Episoden wird er zum Erzähler einzelner Ausschnitte aus seinem Leben, welche auch für die Darstellung der Maschinerie von Bedeutung sind. Als Chum Mey in Tränen ausbricht, tröstet Vann Nath ihn.¹⁵⁶

Im Austausch mit den zurückgekehrten Beschäftigten wird er zum Fragesteller, welcher sie direkt mit Archivmaterial, ihren Taten und auch mit sehr schwierigen Fragen, wie: „Now if those who worked here are victims, what about prisoners like me?“¹⁵⁷, konfrontiert. Er macht klar, dass er diese Treffen nicht als eine „chance to cleanse ourselves of evil“¹⁵⁸ sieht oder er ihnen verzeiht. Bei der Suche nach Antworten ist er klar und direkt. Anders formuliert: „[He] functions as the film’s conscience and the filmmaker’s alter ego“¹⁵⁹

Hingegen erhält Chum Mey relativ wenig Filmzeit, doch ist diese sehr emotional aufgeladen und spiegelt die Traurigkeit einer ganzen überlebenden (Opfer)Gesellschaft wieder, welche nicht verstehen kann was passiert ist und auch nicht wirklich verarbeitet hat, was geschehen ist. Sein verzweifelter Schluchzen, der Fakt dass er sich schuldig fühlt, weil er, unter brutalster Folter, Unschuldige denunziert hat, dass er das was passiert ist bis zum Ende seines Lebens nicht vergessen wird

¹⁵⁶ Vgl. S21. THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE, 0h11’ff.

¹⁵⁷ S21. THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE, 0h26’.

¹⁵⁸ S21. THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE, 1h31’.

¹⁵⁹ Boyle, „Shattering Silence: Traumatic Memory and Reenactment in Rithy Panh’s S21. THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE“, S. 96.

können, sind sehr emotionale Sequenzen des Films, welche ihre berührende Wirkung entfalten. Speziell in den Einstellungen mit Chum Mey werden Emotionen transportiert und der Unterschied zwischen den indoktrinierten Beschäftigten, deren Status als ebenfalls vermeintliche Opfer ansonsten nicht immer eindeutig geklärt wird und den eigentlichen Opfern, eindeutig ersichtlich. In seinem verzweifelten Schluchzen wird das Ausmaß an Leid auf der Opferseite festgeschrieben. Durch diese Charaktere, welche nicht so abgeklärt wirkt wie Vann Nath und offensichtlicher unter den Vorkommnissen der Vergangenheit leidet, wird eine eindeutige Linie zwischen Tätern und Opfern gezogen.

Sehr gut wird auch eine Wut über die Gegenwart und der bis zu diesem Zeitpunkt nicht vorhandenen Aufarbeitungsprozessen auf gesellschaftlicher, aber auch politischer Ebene, erkennbar.¹⁶⁰ Chum Mey und Vann Nath drücken ihre Wut und Verzweiflung darüber aus, dass bis zu diesem Zeitpunkt sich keiner entschuldigt hat oder überhaupt auf politischer Ebene jemand zugegeben hätte, dass es falsch war, ganz zu Schweigen davon, dass Schuld eingestanden würde.¹⁶¹ Die Hilf- und Ratlosigkeit wird erkennbar und die Schwierigkeit mit der Vergangenheit umzugehen und sie zu verarbeiten, speziell ohne gesellschaftlichen, politischen Aufarbeitungsprozess. Diese beiden Überlebenden werden nicht nur als einzelne Opfer mit einer tragischen Vergangenheit inszeniert, sondern darüber hinaus wird die kambodschanische Situation auf gesamtgesellschaftlicher Ebene angedeutet.

Dabei verlässt Panh den Rahmen der persönlichen Interaktionen zwischen Menschen grundsätzlich nicht. Im Fokus liegen Begegnungen zwischen Tätern und Tätern, Tätern und Opfern und Opfern und Opfern – Menschen treffen aufeinander am Ort des Geschehens und interagieren an jenem miteinander. Diese Konstellation wird durchgehalten und erst kurz vor Schluss auf das Ausmaß der geforderten Opfer verwiesen, wenn die von den Inhaftierten aufgenommenen Fotos, welche als Wandinstallation, Teil der Museumsanordnung sind, gezeigt werden.¹⁶² Die Kamera schwenkt den mit Fotos gefüllten Wänden entlang langsam nach rechts

¹⁶⁰ Dieser Film wurde 2003 veröffentlicht und das Tribunal wurde erst 2007 eingerichtet. Erst nachdem der Film realisiert war, wurde ein öffentlicher Prozess in Gang gesetzt, der zumindest teilweise eine Aufarbeitung ermöglicht.

¹⁶¹ Vgl. S21. THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE, 0h46'ff.

¹⁶² Vgl. S21. THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE, 1h25'f

und es öffnet sich noch ein weiterer Raum in den Tiefen der Bildebene, welcher ebenfalls gefüllt ist mit unzählbaren Fotos der Opfer.

Mit Rothöhler gesprochen:

„Ein lakonischer, wiederum von links nach rechts geführter Kameraschwenk gegen Ende des Films gleitet diese endlos scheinenden Wände entlang. Es ist die einzige Einstellung, in der S-21 aus der Versuchsanordnung des Sozialexperiments, der Intimität der Täter-Opfer-Begegnung ausbricht und auf die Dimension des Verbrechens hindeutet.“¹⁶³

Während die Kamera weiter geführt wird, wird näher gezoomt bis nur noch vier Fotos von weiblichen Gefangenen vollständig im Bild zu sehen sind.¹⁶⁴ Auf die Andeutung der grausamen Ausmaße des Regimes, wird wieder auf einzelne Menschen fokussiert – wie die vorangegangenen 85 Minuten Filmzeit einzelne Menschen porträtiert.

4.5.1.3. Die Perspektive der Kamera

Was die Kameraführung anbelangt, so begegnet sie den Protagonisten grundsätzlich auf Augenhöhe. Immer wieder sind die Gesichter der Täter und auch der Opfer aus der Nähe zu sehen und es bleibt Zeit zum Studieren diverser Gesichtszüge. Teilweise wird Vann Nath von leicht unterhalb aufgenommen – es wird zu ihm hinauf geblickt, wenn auch nur minimal. Doch auf subtile Weise wird dadurch seine herausragende Persönlichkeit doch leicht unterstrichen.

Ansonsten wird vermittelt, dass die Kamera ohne moralisch vorgefasste Position eingesetzt wird und auf das Geschehen reagiert – ohne zu versuchen die Täter durch die Wahl der Kameraperspektive zu verurteilen. Panh hat sich dazu wie folgt geäußert:

„Die Kamera kann dabei nicht neutral sein, weil ich auch nicht neutral bin, aber sie muss so gerecht wie möglich sein und dafür genau die richtige Distanz einnehmen. Wobei diese Distanz nicht ästhetischen Überlegungen entspricht, das

¹⁶³ Rothöhler, *Amateur der Weltgeschichte*, S. 61f.

¹⁶⁴ Vgl. S21. THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE, 1h25f.

hat damit gar nichts zu tun. Es ist eine menschliche Entfernung, weil ich auch die Blicke einfangen will, die Pausen, das Atmen, das Nachdenken. Und weil ich ihnen Raum geben will.“¹⁶⁵

Genau dies ist ihm gelungen. Menschliches Verhalten wird eingefangen ohne es bereits durch die Kamera zu bewerten. Was Elm über SHOAH äußert, wenn er die „prosaischen Inszenierung [...], die trotz klarer Parteinahme das moralische Urteil bei den Rezipientinnen und Rezipienten belässt“¹⁶⁶, lobt, kann auch auf Panhs Inszenierungsstil bei S21 angewendet werden. Selbst wenn er die Täter bei ihren Reenactments „verfolgt“ und im Blick behält, bewahrt er trotzdem eine Distanz. Er drängt sich auch nicht mit in die Räume der Gefangenen, sondern bleibt hinter den Gitterstäben zurück. Diese Entscheidung, eine gewisse Zurückhaltung einzuhalten, wird auch beibehalten in der Szene in welcher Chum Mey beim Anblick von S-21 zu Schluchzen beginnt. Die Kamera zoomt etwas näher heran ohne dabei eine Großaufnahme oder gar Detailaufnahme zu realisieren. Das Weinen wird eingefangen ohne den Zwischenraum ganz aufzugeben. Es wird Raum gelassen. Mit einem anderen Verfahren (Schnitte, Detailaufnahmen et cetera) hätte der emotionale Effekt durchaus gesteigert werden können – doch nur auf Kosten der nötigen Distanz. Doch gerade durch diesen Verzicht auf Effekthascherei zeichnet sich dieser Film aus. Panh „will diese Geschichte erzählen, aber auch die richtige Distanz finden: weder Sakralisierung noch Banalisierung.“¹⁶⁷

4.5.2. ENEMIES OF THE PEOPLE

4.5.2.1. Der Chefideologe und die Killer an der Basis

Bereits mit dem Titel „Enemies of the People“ wird im weitesten Sinne auf die Opfer-Täter-Dichotomie verwiesen. Es handelt sich um einen doppeldeutigen Titel, denn einerseits wurden die „Gegner“ des Regimes der Roten Khmer als „Enemies of the people“¹⁶⁸ und andererseits kann man im Nachhinein – und wohl auch

¹⁶⁵ Panh, zitiert in Ungerböck, „Kambodscha/Frankreich: Rithy Panh“, S. 199f.

¹⁶⁶ Elm, *Zeugenschaft im Film*, S. 162.

¹⁶⁷ Panh, *Auslöschung*, S. 14.

¹⁶⁸ ENEMIES OF THE PEOPLE, 0h47'. So bezeichnet sie Nuon Chea im Film – was natürlich nur in den englischen Untertitel erkennbar ist.

schon während der Diktatur – die Täter, die Führungskader, das ganze Regime als die eigentlichen „Enemies of the people“ bezeichnen und auf diese Ambiguität wird mit dem Titel angespielt. Dieser Titel mit dem doppelsinnigen Verwendungszusammenhang ist absichtlich gewählt worden und wird von Lemkin in einem Interview angeführt. Darüber hinaus bringt er diese Ambivalenz des Titels und die Frage, wer die Täter respektive die Feinde sind auch mit der Person Sambath in Verbindung, welcher einerseits persönlich betroffen ist und sich andererseits in den Augen von Lemkin durch seine Neutralität im Film auszeichnet und der Fähigkeit sich mit den Tätern anzufreunden.¹⁶⁹ Bereits mit der Auswahl des Filmtitels wird mit der Thematik einer unterschiedlichen Interpretation, wer die Feinde respektive Täter sind, gespielt.

In diesem Film werden fünf Täter aus verschiedenen Hierarchiestufen porträtiert. Zum einen die Männer die an der Basis beschäftigt waren und die Tötungshandlungen ausgeführt haben und zum anderen mit Sister „Em“¹⁷⁰ eine Befehlsgeberin und mit Nuon Ceha, alias Bruder Nummer Zwei, einem der ranghöchsten der Roten Khmer. Diese Konstellation könnte zu dem Irrglauben verleiten, dass die Regisseure versuchen einfach die Schuld bei den Befehlsgebern zu suchen. Doch wird im Film eher ersichtlich, wie „orders created on an abstract political level translate into foul murder in the rice fields and forests of the Cambodian plain.“¹⁷¹ Sambath gibt in einem Interview an, dass er nicht glaubt, dass Pol Pot und Nuon Chea einen Genozid geplant haben, sondern, dass die „größte Schuld [...] die Verwalter der einzelnen Zonen [betrifft]“, denn sie „zwangen unschuldige Menschen dazu, sich gegenseitig umzubringen.“¹⁷² Und diese Haltung erkennt man im Film. Nuon Chea wird in häuslicher Umgebung und im Rahmen seiner Familie dargestellt. Seine menschlichen Aspekte werden immer wieder ins Bild gefasst –

¹⁶⁹ Vgl. Lemkin, Rob, „Question and Answer Sessions. Meta House, Phnom Penh, 21 July 2010“, ENEMIES OF THE PEOPLE. A PERSONAL JOURNEY INTO THE HEART OF THE KILLING FIELDS, Regie: Rob Lemkin und Thet Sambath, DVD-Video Disc Two, Old Street Films Ltd 2009, (Orig. England und Kambodscha 2009), 0h8’f.

¹⁷⁰ Sister „Em“ ist nicht der richtige Name dieser Frau, welche anonymisiert wurde. Sie ist auch im Film nicht erkennbar und wird im Schatten dargestellt damit sie nicht erkennbar ist, weil sie in einer führenden Position in einer 20.000 Einwohner umfassenden Gemeinde tätig ist und dadurch nicht erkannt werden will. Vgl. Lemkin, „Director Interviews. Finding Humanity in Inhumanity“, 0h8’f.

¹⁷¹ Offizielle Filmseite zu ENEMIES OF THE PEOPLE. A PERSONAL JOURNEY INTO THE HEART OF THE KILLING FIELDS, Zugriff unter: <http://enemiesofthepeoplemovie.com/Film/Story>, 10.01.2015.

¹⁷² Vgl. Fries, „Rote Khmer Tribunal. ‚Die Mörder leben versteckt auf dem Land‘“, S. 2.

so auch, wenn bei ihm Blutdruck gemessen wird, oder Sambath ihn stützt während er sich durch den Raum bewegt.

Unter diesen Sequenzen befinden sich auch zwei Einstellungen mit Nuon Chea, während er sich mit einem Kleinkind auf seinem Schoß amüsiert und die beiden lachen. Doch beide Male wird dieses Bildmaterial nicht direkt eingespielt, sondern von einem gefilmten Bildschirm im Schneiderraum abgefilmt. Durch diese Zwischeninstanz wird Distanz geschaffen, dem Zuseher wird dieses idyllische Familienbild dann doch nicht ungefiltert präsentiert, sondern als Aufnahme an welcher gearbeitet wird (vorwärts gespult), oder sie wird mit Sambaths Stimme verbunden, welche zum Ausdruck bringt, dass es ihn traurig macht, wenn er Eltern mit ihren Kindern spielen sieht.¹⁷³ Ein liebevoller lustiger Opa wird gezeigt, doch nicht unkommentiert gelassen. Dies wäre dann wohl doch zu viel.

Und es wird aber auch der andere Nuon Chea gezeigt, welcher gelassen – wie immer – und direkt in die Kamera spricht: „We would investigate someone gradually, until we knew his full background. Then we would solve him.“¹⁷⁴ Die Kamera verharrt ruhig auf ihm und er ist bis zu den Schultern zu sehen, als er mit so einer kurzen Aussage, die Massenmorde nebenbei mit „Lösen von Problemen“ gleichsetzt. „The euphemism, like the violence it doesn’t quite describe, is utterly chilling. The moment passes, the scene cuts to Sambath, listening and recording.“¹⁷⁵ Durch solche Einstellungen wird der grausame Mann an der Spitze des Regimes sichtbar, welcher keine Reue zeigt. In einer einminütigen Einstellung, in welcher die Kamera bewegungslos auf ihn gerichtet ist, schildert er emotionslos wie die „criminals“ herausgefiltert wurden und vernichtet wurden, doch dies war essentiell, denn: „If we had let them live the party line would have been hijacked. They were enemies of the people.“¹⁷⁶ Die Frage ob es es nicht gereicht hätte die „Feinde“ einzusperren ist für ihn nicht mehr als „a matter of opinion“¹⁷⁷.

An einer anderen Stelle wird er mit Saddam Hussein in Verbindung gebracht. Die Szene beginnt mit einer Landschaft – einer schönen, nebelverhangenen Landschaft.

¹⁷³ Vgl. ENEMIES OF THE PEOPLE, 0h55', 1h01'.

¹⁷⁴ ENEMIES OF THE PEOPLE, 1h02'f.

¹⁷⁵ Fuchs, „ENEMIES OF THE PEOPLE: Then We Would Solve Him“.

¹⁷⁶ Vgl. ENEMIES OF THE PEOPLE, 0h47'f.

¹⁷⁷ Vgl. ENEMIES OF THE PEOPLE, 0h49'.

Das zu hörende Vogelgezwitscher wird von einem Piepsen und Radiogeräuschen unterbrochen. Der Zuseher hört dann eine weibliche Radiostimme und in den Untertiteln wird übersetzt, dass über die Hinrichtung von Saddam Hussein gesprochen wird und die Frage ob die Kambodschanische Konstitution dahingehend geändert werden soll, dass die Anführer der Roten Khmer auch erhängt werden können, aufgeworfen wird. Auf der Bildebene sind wir mittlerweile bei Nuon Chea zu Hause angelangt. Er betrachtet gerade das Video, welches durch die Medien ging und die Erhängung des ehemaligen Diktators zeigt. Nach einem Schnitt ist Nuon Chea am Tisch sitzend zu sehen und er drückt seinen Schock über die Erhängung Husseins aus, denn „this was the end of a patriot in an unfair society“¹⁷⁸. Wenn Nuon Chea Hussein als Patrioten in einer unfairen Gesellschaft bezeichnet, wird seine Weltsicht klargestellt. Ein grausamer Herrscher ist für ihn ein Patriot – diese Verbindung zwischen der Erhängung des einen und der unverständlichen Reaktion des anderen, lässt die Zuseher nicht vergessen, dass auch er ein Oberhaupt eines sehr grausamsten Regime war und sich seine Sicht auf die Welt nicht verändert hat.

Und dann gibt es da noch Khoun und Suon, mit welchen sich der Film sehr intensiv auseinandersetzt. Sie haben beide sehr viele Menschen umgebracht und verschweigen dies auch nicht. Sie zeigen, wo sie Menschen umgebracht und vergraben haben, einer der beiden beschreibt den Geruch von Blut, sie schildern das Trinken von menschlicher Galle, weil sie dachten, dass es gesundheitliche Vorteile bringt, oder aber auch wie sie Kinder umgebracht haben. Sie schildern detailreich grausamste Handlungen, welche sie selber durchgeführt haben. Bei diesen Ausführungen bleibt kein Zweifel, dass sie brutale Mörder waren.

Diese Männer beziehungsweise ihre Taten werden stellenweise extra grausam inszeniert: zum Beispiel wenn Suon von unten, nahe, im Kontrast zu einem grellen Hintergrund, mit einer unruhigen Kameraführung, eingerahmt wird, und dadurch „von oben herab“ in die Kamera blickt mit seinen blutunterlaufenen Augen, während er seine Taten schildert, dann wirkt er grausam und grotesk.¹⁷⁹ Mit der Insze-

¹⁷⁸ ENEMIES OF THE PEOPLE, 1h08'.

¹⁷⁹ Vgl. unter anderem: ENEMIES OF THE PEOPLE, 0h19'ff.

nierung wird dieser Eindruck stark hervorgehoben. Noch deutlicher wird das Grausame in der Demonstrationsszene einer Ermordung eines Menschen, welche an anderer Stelle bereits eingehend besprochen wurde, inszeniert und verstärkt.¹⁸⁰

Diese drastischen Inszenierungen werden andere entgegengestellt, welche die menschlichen Seiten der Männer in den Vordergrund rücken. Man wird darauf aufmerksam gemacht, dass sie darunter leiden, dass sie so grausame Taten vollführt haben. Suon erklärt glaubhaft, dass er eigentlich nicht zurück kehren wollte an die Plätze seiner Morde, weil er sich schlecht fühlt, aber sich dann doch dazu entschlossen hat, weil er es für die nächste Generation wichtig findet, dass die Vergangenheit nicht vergessen wird.¹⁸¹ Oder Khoun wird beim übergeben von Gaben an Mönche dargestellt: der religiöse um Vergebung suchende Mensch wird sichtbar gemacht.¹⁸²

Darüber hinaus wird Hierarchie des Systems und die Befehlskette gekennzeichnet. Khoun hat Suon und Seang Befehle erteilt. Und Sister ‚Em‘ hat wiederum diesem Befehle erteilt. Doch auch sie beruft sich auf eine über ihr liegende Instanz, auch wenn sie zumindest angibt, dass es falsch war den Befehlen Gehorsam zu leisten.¹⁸³ Bei Nuon Chea angekommen – Khoun und Suon sind mit Sambath bei ihm zu Hause, spricht dieser die Männer von ihrer Schuld frei, da sie ohne Intention gehandelt haben und nur Befehle befolgten. Doch auch ihn trifft überraschenderweise keine Schuld, denn eigentlich waren es die USA und die Vietnamesen, die die Kambodschaner umgebracht haben.¹⁸⁴ Diese eindeutig lächerliche Aussage wird dann so stehen gelassen – vielleicht weil sie aufgrund ihrer offensichtlichen Unhaltbarkeit keinen Gegenbeweis benötigt. Dadurch, dass die Hierarchie ins Spiel gebracht wird, wird kenntlich gemacht, dass die an der Basis die Morde durchführenden Menschen, nicht die ganze Last der Geschichte auf sich nehmen können und müssen – sondern dass das Zusammenspiel der unterschiedlichen Hierarchiestufen zum Massenmord geführt hat – so wird dies zumindest im Film argumentiert.

¹⁸⁰ Vgl. In dieser Arbeit, S. 45f.

¹⁸¹ Vgl. ENEMIES OF THE PEOPLE, 0h36‘.

¹⁸² Vgl. ENEMIES OF THE PEOPLE, 1h12‘.

¹⁸³ Vgl. ENEMIES OF THE PEOPLE, 0h45‘.

¹⁸⁴ Vgl. ENEMIES OF THE PEOPLE, 1h11‘.

4.5.2.2. Sambath – Journalist, Opfer, Wahrheitssucher

Und als Opfer ist in erster Linie Sambath zu nennen. Der Zuseher erfährt sehr viel über seine Verluste in der Vergangenheit: der Tod der Mutter, die Ermordung des Vaters und des Bruders. Diese Episoden erzählt er direkt für die Kamera und die Zuseher – später wird zusätzliches nicht aus den Erzählsituationen stammendes Bildmaterial untergemischt. Als Sambath beginnt die näheren Umstände der Ermordung seines Vaters zu Erzählen, sieht man ihn an einem Tisch draußen sitzen und direkt in die Kamera sprechen.¹⁸⁵ Doch nach wenigen Sekunden wird eine schwarz-weiß Aufnahme von mehreren Frauen gezeigt. Seine Rede wird davon nicht unterbrochen und kurz darauf ist er auch wieder zu sehen. Die Erzählung der Festnahme des Vaters, wird mit einer Found-Footage-Montage, bestehend aus schwarz-weiß Fotografien von (Kinder-)Soldaten, bebildert. Als er den Tötungsvorgang näher beschreibt ist er wieder in einer Nahaufnahme zu sehen. Es drängt sich die Frage auf, weshalb anderes Bildmaterial eingeschnitten wird? Da diese Soldaten sehr jung wirken, ist es schwierig sie als grausam zu sehen – trotz der sichtbaren Waffen. Es erscheint beinahe, wie wenn hier die Täter auch den Opferstatus erhalten sollen, wenn bei der brutalen Schilderung des Mordes, unschuldig in die Kamera blickende Kindersoldaten zu sehen sind. Dem eigentlichen Opfer wird zugehört, aber die Bildebene wird anderweitig verwendet.

Auf diese Montagesequenz mit abwechselnden Einstellungen von (Kinder-)Soldaten und dem erzählenden Sambath, wird Nuon Chea im Kreise seiner Großfamilie (an die zehn Personen sind im Bild zu sehen) gezeigt.¹⁸⁶ In dieser Gegenüberstellung wird die Diskrepanz zwischen dem Opfer, Sambath, welches den Vater auf brutale Weise verloren hat und dem Chefideologen dieses Regimes, welches verantwortlich ist für den Tod des Vaters, der trotzdem unbehelligt mit seiner Großfamilie zusammen sein kann, besonders ersichtlich. Seine Opferrolle wird deutlich hervorgehoben durch diese Gegenüberstellung mit der intakten Großfamilie des bis zu diesem Moment unbehelligten Chefideologen.

Obwohl er ein Opfer ist und die Schicksale seiner Familie geschildert werden, wird er verstärkt über sein Projekt der Suche nach der Wahrheit inszeniert, für welches

¹⁸⁵ Vgl. ENEMIES OF THE PEOPLE, 0h11'ff.

¹⁸⁶ Vgl. ENEMIES OF THE PEOPLE, 0h11'ff.

er sich aufmacht und keine Mühen und Kosten spart und seinen Opferstatus den Tätern gegenüber verschweigt.¹⁸⁷ In den Szenen mit den Tätern fungiert er als Interviewer, der Fragen stellt ohne anzuschuldigen. Dadurch wird sein Opferstatus in den Hintergrund gedrängt. Seine Fragen beziehen sich auf die Aussagen der anderen Personen und sind neutral gehalten – der Journalist ist am Werk. Und aus Sambaths Fragen klingt in erster Linie Interesse heraus – in den meisten Fällen fragt er nach dem „Warum“. Dabei fällt sein „refusal to make accusations, his patience in building trust, and his willingness to listen to their explanations“¹⁸⁸ auf. Er tritt diesen Männern nicht als Opfer entgegen, sondern als Journalist auf der Suche nach Antworten. Er gibt sich als interessiert, aber unbetroffen aus, damit sie frei erzählen und nicht das Gefühl haben, dass er ein Ankläger ist. Er scheint auch wirklich mehr interessiert zu sein, zu verstehen was passiert ist, als Täter als solche „an den Pranger“ zu stellen. An einer Stelle hört man ihn sagen, dass er wenn er mit Khoun und Suon spricht und sie vom Töten von Menschen sprechen, er immer an seinen Vater denkt und sie aber trotzdem anlächelt¹⁸⁹ – ein Indiz für die eigentliche Schwierigkeit seines Projektes als betroffener Mensch sich mit den Tätern auseinanderzusetzen – ohne diesen Umstand eingestehen zu können. Doch der Zuseher muss darauf verzichten die Mimik bei dieser Aussage zu studieren, da er nur zu hören ist – obwohl er sich auch im Bild befindet, aber im Schneideraum zu einem offensichtlich anderen Zeitpunkt.

Über den ganzen Film hinweg gibt es nur eine Sequenz mit Opfern (abgesehen von Sambath). Diese besteht aus mehreren Frauen, welche große Teile ihrer Familie durch Pol Pot und seine Kader verloren haben. Eingeführt werden diese über Sinoeun, welche für eine Kommunalchefin gearbeitet hatte und dabei auf Papiere gestoßen ist, welche die Auslöschung von ethnischen Minderheiten anordneten. In einem Zwischenschnitt sehen wir eine ältere Frau, welche nach Sinoeuns Ausführungen in einem Close-up zu sehen ist und davon spricht, dass sie sich damals

¹⁸⁷ Dieses Vorgehen um Informationen zu erhalten könnte man auch kritisieren. Siehe dazu: Schenker, Andrew, „ENEMIES OF THE PEOPLE Finds Truth in the Killing Fields“, *Village People*, <http://www.villagevoice.com/2010-07-27/film/enemies-of-the-people-finds-truth-in-the-killing-fields/>, 27.07.2010.

¹⁸⁸ Lemkin, Robert/Susan Needham/Karen Quintiliani/Thet Sambath, „Facilitating Dialogue Between Cambodian American Survivors and Khmer Rouge Perpetrators“, *Peace Review: A Journal of Social Justice* 23/4, 2011, S. 506–513, S. 506.

¹⁸⁹ Vgl. ENEMIES OF THE PEOPLE, 0h25’.

nach der Ermordung ihres Mannes und ihrer Kinder nichts sagen traute und heimlich weinen musste, weil sie Angst hatte, dass sie auch getötet würde. Sie beginnt zu weinen – was der Zuseher durch die Großaufnahme gut beobachten kann. Als sie zu Ende gesprochen hat, schnäuzt sie sich die Nase. Die Kamera verharrt noch ein wenig auf ihrem Gesicht, als bereits eine Stimme einer anderen Frau aus dem Off zu vernehmen ist. In den Untertiteln kann man lesen, dass sie weitere Todesopfer innerhalb der gemeinsamen Familie aufzählt. Nun wird Sinoeun wieder ins Bild gerückt. Sie erzählt von der brutalen Ermordung ihres Neffen und ihrer Schwester und auch sie bricht in Tränen aus.¹⁹⁰ Die einzige Opferszene wird durch die abgebildeten Personen, ihren Erzählungen und dem Weinen vermittelt. Trotz der Großaufnahme, wird nicht zusätzlich dramatisiert, sondern einfach die weinenden Frauen abgelichtet. Es ist eine berührende Szene.

4.5.2.3. Der Prozess der Wahrheitsfindung

Dieser Film ist an der persönlichen Geschichte eines der Opfer interessiert, welches sich aufmacht um Antworten auf Fragen zu erhalten und viel weniger in der Täter-Opfer-Dichotomie als solches. Der langwierige Prozess, die Täter zum Sprechen zu bewegen, wird vermittelt. Es wird darauf Wert gelegt, dass die Dauer und die Schwierigkeiten dieses Unterfangens, ersichtlich werden. Eine schrittweise Wahrheitsfindung respektive Annäherung an jene wird umgesetzt. Abgesehen davon, dass Sambath immer wieder speziell über die Tonebene Informationen preisgibt, wie lange es gedauert hat Nuon Chea zum Sprechen über die Zeit zwischen 1975 und 1979 zu bewegen oder wie er generell mit Tätern umgegangen ist, bevor sie bereit waren zu Erzählen.¹⁹¹ In einer Szene mit dem Killer Seang, wird dies auch im Bild dargestellt. In seiner ersten Stellungnahme gibt er an, dass er keinen einzigen Menschen getötet hat, obwohl Suon, welcher auch anwesend ist, gerade ausgesagt hat, dass sie gemeinsam getötet haben. Erst später gesteht er einen einzigen Mord ein. Doch dazwischen versichert Sambath ihm, dass das Tribunal nur an hochrangigen Kadern interessiert ist, dass er nichts zu befürchten hat. Zuerst spricht er noch von Gegebenheiten mit denen er nichts zu tun hatte.

¹⁹⁰ Vgl. ENEMIES OF THE PEOPLE, 0h39'ff.

¹⁹¹ Vgl. ENEMIES OF THE PEOPLE, 0h29'ff.

Erst nach mehrmaligem Nachfragen gesteht er schließlich einen Mord ein.¹⁹² Dieser Prozess bis zum Geständnis erstreckt sich über mehrere Minuten im Film. Nur um dann von Khoun dahingehend widerlegt zu werden, dass dieser angibt, dass Seang keineswegs nur einen Menschen getötet hat.¹⁹³ Es wird ersichtlich, dass es Zeit braucht die Täter zum Reden zu bringen und dass dann auch noch nicht unbedingt die Wahrheit ans Licht kommt. Und es erscheint viel einfacher über die Taten anderer zu sprechen als seinen eigenen Handlungen einzugestehen. Mit anderen Worten: ENEMIES OF THE PEOPLE „vividly illustrates how long it takes to build an environment of trust in which the truth can be revealed and reconciliation can begin.“¹⁹⁴

4.5.3. Vergleich

In beiden Filmen werden die Täter auch als solche dargestellt und inszeniert. Dies ist nicht weiter verwunderlich, wenn man bedenkt, dass diese wirklich brutale Dinge gemacht haben, unter der Roten Khmer Herrschaft. Bereits durch die detailreichen Schilderungen der Handlungen und der Reenactments werden diese ersichtlich. Doch auch im Rahmen von beiden Werken wird zumindest die Frage, inwiefern sie auch Opfer des Regimes waren, angeschnitten. In S21 durch ihre eigenen Aussagen bezüglich ihres Opferstatus, aber auch durch die distanzierte Kamera und der Entscheidung des Regisseurs diese Männer nicht in eine Position der Gerichtsvorladung zu bringen und er sie immer in der Gruppe agieren und reagieren lässt. Zudem enthält der Film auch eine dem Täter gegenüber mitfühlende Szene: Him Houy am Beginn des Films, welcher leidend und heimgesucht von der Vergangenheit, erscheint. Doch es kann festgestellt werden, dass in S21 sehr wohl eine klare Grenze zwischen Tätern und Opfern bestehen bleibt. Den ehemaligen Angestellten wird Vann Nath gegenüber gestellt, welcher sie mit ihren Taten konfrontiert und auch ganz klar festhält, dass es sehr wohl einen Unterschied zwischen ihnen in ihren Rollen als Wärter, Folterer, Doktoren und ihm als Gefangener gibt. Hinzu kommt, dass alle Teil derselben Institution waren: dem Folterzentrum

¹⁹² Vgl. ENEMIES OF THE PEOPLE, 0h31'ff.

¹⁹³ Vgl. ENEMIES OF THE PEOPLE, 0h36'ff

¹⁹⁴ Lemkin/Needham/Quintiliani/Sambath, „Facilitating Dialogue Between Cambodian American Survivors and Khmer Rouge Perpetrators“, S. 508.

S-21. In dieser Ausgangssituation ist für alle Beteiligten klar, wer auf der Opferseite und wer auf der Täterseite steht und über diese Fakten können auch diese Männer mit ihren Ausflüchten, Euphemismen, den monoton wiederholten Phrasen der Angkar, nicht hinwegtäuschen. Hinzu kommt die Beweiskraft des verwendeten Archivmaterials, welchem eine große Bedeutung zukommt. In S21 gibt es noch das inszenierte „Körpergedächtnis“ der Täter, wenn sie in den Reenactmentszenen wieder in ihre alten Rollen schlüpfen und sich in ihren Gesten und der verwendeten Sprache ihre Tätereigenschaft unweigerlich festschreibt. Und der gleich an den Beginn des Films gestellte Chum Mey, welcher in Tränen ausbricht, weil die Vergangenheit ihn nicht loslässt, tut seine übrige Wirkung.

Anders in ENEMIES OF THE PEOPLE: bereits durch das Verschweigen des Opferstatus von Sambath wird eine andere Basis für die Auseinandersetzung geschaffen. Er möchte so neutral wie möglich an die Menschen herantreten um sie zur Offenbarung der Wahrheit zu bewegen und verschweigt deshalb, dass er auch nahe Familienangehörige verloren und unter dem Regime gelitten hat. Auch wenn Vann Nath, diese Männer versucht zu verstehen, ist er definitiv nicht neutral und konfrontiert die Männer mit Fragen und Aussagen eines Opfers, welche natürlich anders formuliert werden als „neutral“ gehaltene Fragen eines „unbetroffenen“ Journalisten, welcher auf der Suche nach der Wahrheit ist. Der Film inszeniert hauptsächlich Täter und einen sympathisierenden Co-Regisseur, der seine Geschichte erzählt, aber so weit hinter sich lässt, dass er sich den Tätern annähern kann und sogar ein freundschaftliches Verhältnis aufbaut. Dieser Prozess der Suche nach Antworten ist viel wichtiger für die Regisseure von ENEMIES OF THE PEOPLE als die eindeutige Zuordnung der Menschen in die Kategorie Opfer und Täter.

Dies bedeutet aber nicht, dass sie nicht inszeniert werden. Im Gegenteil wird einerseits immer wieder der grausame Aspekt dieser Personen, mehr noch ihrer Handlungen scharf herausgestrichen und für den Zuseher dramatisiert. Wenn in ENEMIES OF THE PEOPLE, eine Tötungshandlung demonstriert wird, so wird der „Mörder“ speziell durch die Perspektive der Kamera (Untersicht) und Einstellungsgröße (Großaufnahmen für die Tötungshandlungen), sehr brutal inszeniert. Die Täterposition wird durch die Auswahl des darzustellenden Inhalts und dem Inszenierungsstil verschärft. Im Gesamtkontext des Films gesehen, erscheint diese drastische

Sequenz eher auf die allgemeinen Dramatisierungstendenzen und dem Wunsch nach Spannung, zurück zu führen zu sein, als dem Bedürfnis die Täter als besonders grausam zu stilisieren. Andererseits werden auch menschliche Aspekte derselben Personen nicht ausgespart, speziell wird auch Nuon Cheas humaner Aspekt, als alternder Mann im Rahmen seiner Familie, inszeniert. Es lässt sich daraus folgern, dass die Taten zu verurteilen sind und als solche auch gekennzeichnet werden, dass sie aber von Menschen begangen wurden und diese Menschen trotz allem Menschen bleiben. Kurz gesagt kann der Umgang mit Tätern im Film als Versuch gewertet werden um „humanity in inhumanity“¹⁹⁵ zu finden. Fuchs fasst es sehr passend zusammen mit folgenden Worten:

„Enemies of the People doesn't pretend to deliver a final or even a stable truth, a set of indisputable facts. Instead, it shows the truth of the process, efforts to be honest, to confront horrors, to remember and to forgive.“¹⁹⁶

Diese doch deutlichere Grenzziehung in Panhs Film ist wohl auch darauf zurückzuführen, dass er persönlich ganz klar zwischen Tätern und Opfer unterscheidet. Dies wird in folgender Aussage deutlich:

„Ich werde später noch einmal auf die zeitgenössische Ansicht zurückkommen, wir seien alle potenzielle Henker. [...] Ich für meinen Teil glaube an Tatsachen und an das, was ich in der Welt sehe. Da haben die Opfer ihren Platz. Und die Henker den ihren.“¹⁹⁷

Und genau diesen Platz räumt er ihnen in seinem Film ein. Sie bekommen alle einen Platz und werden nicht verurteilt – auch nicht durch die Kamera, welche ihre Distanz nicht aufgibt, aber es ist klar, wer auf welcher Seite steht.

Und auf der anderen Seite Sambath, welcher nicht nur seinen Opferstatus verschweigt, sondern sich mit den Tätern anfreundet und der zweite Regisseur, der wiederholt angibt, dass er nicht an die Dichotomie Täter und Opfer glaubt, sondern

¹⁹⁵ Lemkin, „Director Interviews. Finding Humanity in Inhumanity“, 0h25’.

¹⁹⁶ Fuchs, Cynthia, „ENEMIES OF THE PEOPLE: Then We Would Solve Him“, *PopMatters*, 11. Jänner 2011, <http://www.popmatters.com/review/135712-enemies-of-the-people/>, 20.11.2014.

¹⁹⁷ Panh, *Auslöschung*, S. 57.

dass jeder Mensch ein Mörder werden kann – unter gewissen Umständen.¹⁹⁸
Doch dies heißt nicht, dass er die Taten nicht verurteilt, sondern viel mehr, dass diese sehr wohl zu verurteilen sind, aber nicht unbedingt die Menschen.¹⁹⁹

¹⁹⁸ Vgl. Lemkin, „Director Interviews. Finding Humanity in Inhumanity“, 0h18‘ff.

¹⁹⁹ Vgl. Lemkin, Rob, „Director Interviews. Finding Humanity in Inhumanity“, 0h18‘ff.

5. Zusammenfassung der Ergebnisse

Im Zuge dieser Diplomarbeit wurden zwei Filme, welche sich mit den Protagonisten des Völkermordes in Kambodscha auseinandersetzen, analysiert. Dabei hat sich die Untersuchung auf folgende Forschungsfragen bezogen: Mit welchen film-spezifischen Methoden wird gearbeitet um den Inhalt respektive die Szenen zu dramatisieren und emotionalisieren und in welchem Ausmaß werden diese, wenn überhaupt, eingesetzt? Wie werden die Opfer und, im Vergleich dazu, die Täter in den beiden Filmen inszeniert? Wie gehen die Regisseure mit ihrer jeweiligen eigenen Opferrolle respektive Betroffenheit durch das Regime der Roten Khmer um – wird dies im Film thematisiert? Basierend auf den Fragestellungen wurden die relevanten Aspekte der beiden Filme untersucht und miteinander verglichen um die Dramatisierungstendenzen und den Umgang mit den Opfern und den Tätern durch die Regisseure herauszuarbeiten.

Es wurde argumentiert, dass in beiden Filmen ein Dialog zwischen Opfern und Tätern in einem jeweils anderen Setting und mit einem dezidiert anderen Zugang, hergestellt wird. S21 bringt Menschen an den Ort des Geschehen zurück und lässt sie dort agieren, der Maler Vann Nath wird der scharfsinnige Interviewer, der unter Zuhilfenahme der Akten, Fotos, Berichten, aber auch durch seine Gemälde und regen Erinnerungen an die Zeit im Gefängnis, die Ausflüchte und Beschönigungen der zurückgekehrten Angestellten ad absurdum führt. Um die Routine des Foltergefängnisses zeigen zu können, lässt Panh die Männer ihre Aufgaben wieder ausführen, wo Worte nicht reichen, oder nicht gefunden werden. Dabei reagiert er frei mit der Kamera auf die sich zeigenden Situationen um die Handlungen einfangen zu können. Zusätzlich werden Szenen realisiert, welche geplant sind und strukturierte Erzählungen mit entsprechendem Setting zusammengeführt werden, sodass zwischen den aufgenommenen Bildern der bewegten Kamera und den gesprochenen Erzählungen eine harmonische Symbiose entsteht. Der Regisseur hält sich zurück und übergibt das Wort und das Bild an die in die Folterstätte zurückgekehrten Menschen – dass er auch ein Leidtragender ist, wird nicht zum Inhalt des Films. Es wurde herausgearbeitet, dass sich ENEMIES OF THE PEOPLE durch eine

Interaktion einer der Regisseure mit den charakterisierten Menschen auszeichnet. Er ist der aktive Interviewpartner und Narrator des Films, welcher für die Zuseher erzählt, erklärt, zusammenfasst, interpretiert und dezidiert seinen Zugang, seine Opferrolle, seine Betroffenheit anspricht. Der zweite Regisseur hingegen kann eher mit Panh verglichen werden: als der unsichtbare Drahtzieher im Hintergrund, welcher mit der Kamera auf die sich abzeichnenden Vorgänge reagiert. Viele Szenen in *ENEMIES OF THE PEOPLE* wurden vorab zwischen Lemkin und Sambath besprochen, doch wird dann in den konkreten Situationen Raum für Improvisation und Entwicklung gelassen und dies erkennt man unter anderem auch an der frei geführten Kamera, mit welcher je nach Handlungsverlauf der Szenen nachgegangen, geschwenkt, gedreht, gezoomt wird.

Weiters wurde argumentiert, dass Panh eine „detailgetreue Chronik eines der Angkar-Verliese“²⁰⁰ erstellt: von der Festnahme der Opfer, über die Ankunft in S-21, der Nachzeichnung der Abläufe und Funktionsweisen dieser Anstalt, bis hin zu der Ermordung der Inhaftierten auf den Killing Fields. Die Reenactments spielen bei dieser „Chronik“ eine gewichtige Rolle, da sich in diesen szenischen Darstellungen das alltägliche Handeln der Männer im brutalen Gefängnisalltag in der Gegenwart manifestiert. Ebenso wichtig ist das enorme Archivmaterial mit welchem die Protagonisten konfrontiert werden. Das tatsächliche und beabsichtigte Töten von Menschen am Ende wird jedoch am Ort des Geschehens geschildert – nicht nachgestellt. Diesem prosaischen Aufbau von S21, steht einerseits die spannungsgeladene spektakuläre Geschichte des alternden Chefideologen der Roten Khmer, welcher sein Leben in Freiheit am Ende aufgeben muss und arretiert wird, und andererseits die persönliche Suche nach Antworten Sambaths, welcher von dieser Wahrheitssuche besessen ist, seine ehelichen und familiären Pflichten vernachlässigt um Antworten auf seine Fragen zu finden und am Ende durch den (fertiggestellten) Film in die Freiheit entlassen wird, in *ENEMIES OF THE PEOPLE* gegenüber. Ein weiteres Element auf inhaltlicher Ebene in *ENEMIES OF THE PEOPLE* stellt die Hierarchie innerhalb der Roten Khmer dar. Der Film arbeitet sich von den Killern als reine Befehlsempfänger, über den Killer, der bereits anderen Befehle erteilte, zur regionalen Chefin, bis zum Chefideologen, durch. Dabei wird auch gezeigt,

²⁰⁰ Rehm, „Erinnerungsfabrik versus Todesmaschine“.

dass egal welche Instanz zu Wort kommt, die eigentliche Schuld bei einer anderen Instanz gesucht wird. Diese Erzählstränge werden grundsätzlich über das gesprochene Wort vermittelt: Suon, Khoun, Sambath und Nuon Chea sprechen über Vergangenheit, Schuld(-Fragen), Hierarchien, das Tribunal und dergleichen. Wenn es an einer Stelle zur szenischen Darstellung kommt, dann wird der Akt des Mordens, mit einem (Plastik-)Messer, an einem lebenden Menschen inszeniert. An der Stelle, an welcher der Film (S21), welcher grundsätzlich sehr viel mit Reenactments arbeitet auf das gesprochene Wort setzt um die Distanz zu wahren, setzt der auf Sprache basierende Film (ENEMIES OF THE PEOPLE) auf eine darstellerische Inszenierung des Tötungsvorgangs. Die überdies sensationelle Umsetzung des entsprechenden Reenactments wirft die Frage der Intention dieser Nachstellung auf und Rivette würde sie vermutlich mit „Pronographie“ und „Voyeurismus“ in Verbindung bringen.²⁰¹

An der durchschnittlichen Einstellungslänge und der damit einhergehenden Schnittfrequenz wurde weiters gezeigt, dass Panh in einzelnen Szenen wenig schneidet, sondern mit situativer Kameraführung die Handlungen, Dialoge und Erzählungen einfängt – es wird nachgegangen, geschwenkt, gezoomt, gedreht – um das als relevant erscheinende aufzuzeichnen. Er verwendet die Kamera als Instrument um innerhalb dieser Situationen zu reagieren und sich – auch auf einzelne Details – zu fokussieren. Die Kamera folgt mit Distanz den Reenactments, fängt Gesichtszüge in Großaufnahmen ein, konzentriert sich auf verwendetes Archivmaterial, gleitet wieder zurück zu einem Sprecher – je nachdem was gerade wichtig erscheint. Auch die Kamera von Lemkin wird situativ geführt und gezoomt, geschwenkt, gedreht, bewegt um das Geschehen einzufangen, doch das Montageverfahren nimmt einen größeren Stellenwert ein, sei es um einen Dialog mit Hilfe eines Schuss-Gegenschuss-Verfahrens zu realisieren, oder um durch eine Abfolge von kurzen Einstellungen verschiedener Landschaftsaufnahmen die Reise von Sambath auf Bildebene umzusetzen, oder um einen Hahnenkampf zu dramatisieren. Und generell wird oft in Szenen anderes nicht zugehöriges Bildmaterial eingeschoben (Landschaftsbilder, Gesichter von Kindern, oder Menschen, welche

²⁰¹ Rivette Jacques, „Über die Niedertracht“, In: *Schriften fürs Kino. Revue CICIM* 24/25, München, Januar 1989, S. 147-150; (Orig. „De l'abjection“, *Cahiers du Cinéma* 120, Juni 1961, S. 54-55), S. 148.

erst später zu Wort kommen), während auf der Tonebene weitererzählt wird um dann wieder durch den Schnitt zurückzukehren zu der sprechenden Person. Die Bild- und die Tonebene werden viel unabhängiger voneinander gestaltet – der Postproduktion wird einen großen Stellenwert eingeräumt – und dann asynchron miteinander verwoben.

Mit der Analyse der Tonebene wurden weitere Emotionalisierungs- und Dramatisierungstendenzen in *ENEMIES OF THE PEOPLE* aufgezeigt. Zum einen auf der Kommentarebene auf welchem das Geschehen eindeutig bewertet wird, traurige Elemente aus der Geschichte Sambaths geschildert werden, ein Wahrheitsanspruch gestellt wird. Zum anderen durch die Einsetzung von Musik und Gongs um in Szenen, welche bereits emotional aufgeladen sind – zum Beispiel wenn Suon sein desolates Gefühlsleben beschreibt – noch zusätzlich affektiv zu verstärken. Oder wenn die Bildebene von Kriegsgeschehen dominiert wird, Bombengeräusche zu hören sind, noch mit zusätzlicher Musik unterlegt wird, welche entfernt an Horrorfilme erinnert. Auf der anderen Seite die Tonspur von S21, welche sich durch Ruhe während den Gesprächssituationen, auszeichnet und Musik an den Stellen, an welchen keine Dialoge stattfinden – wie bei Reenactmentszenen – eingespielt wird. Sie ist unaufdringlich, relativ leise und begleitet die Handlungen mit einer beinahe beruhigenden Wirkung, ohne dem Geschehen die Eindringlichkeit oder Eindeutigkeit zu nehmen. An einzelnen Stellen wird die Tonspur sehr wirkungsvoll benutzt, wie wenn in der Eingangssequenz der Einbruch der Vergangenheit in die Gegenwart durch die Tonmontage signalisiert wird.

Schließlich wurden die Inszenierungsstrategien und die Darstellung der Opfer und der Täter in den Filmen noch einmal gesondert betrachtet. Dabei wurde festgestellt, dass die Grenzziehung in Panhs Film viel eindeutiger ausfällt, welcher mit Vann Nath einen Stellvertreter gefunden hat, der die Ausflüchte und Euphemismen gekonnt entlarvt und klarstellt, dass ein Unterschied zwischen Angestellten und Inhaftierten besteht. Er ist genug abgeklärt, um der enormen Herausforderung den Peinigern gegenüber zu treten, gewachsen zu sein. Auch wenn die Täter nicht verurteilt werden, auch die Kamera begegnet ihnen auf Augenhöhe und sie werden nicht in ausweglose Situationen gedrängt, sondern meist gemeinsam in offenen Räumen konfrontiert, ist klar, wer auf welcher Seite steht. Ganz stark auch

dadurch, dass Panh die Männer ihre Taten wieder und wieder ausführen lässt, bis das Gedächtnis der Körper sichtbar wird und sich die Grausamkeit der alltäglichen Handlungen durch diese Reenactments manifestiert. Bei ENEMIES OF THE PEOPLE wurde aufgezeigt, dass es sich bei Sambath auch um ein Opfer handelt, dass er aber in seinem Film die Täter nicht als Opfer aufsucht, sondern als Journalist. Er verschweigt diesen Umstand und gibt sich als neutrale Person aus. In diesem Film steht die Suche nach der Wahrheit des Co-Regisseurs im Mittelpunkt und nicht die Frage nach der Einteilung von Opfern und Tätern. Sambath tritt mit Nuon Chea sogar in ein freundschaftliches Verhältnis und ist traurig als dieser festgenommen wird. Im Film werden die menschlichen Züge des alten Mannes inszeniert, ohne aber darauf zu vergessen, dass er an der Spitze des grausamen Regimes gestanden hat. Es wurde argumentiert, dass in einzelnen Momenten, die schwierige Situation von Sambath sichtbar wird, als Opfer den Tätern bei ihren Schilderungen zuhören, wie wenn sie vom Morden erzählen und sein Vater und sein Bruder auch umgebracht wurden. Sambath wird trotz allem mehr als Interviewer und Narrator beziehungsweise, wenn als Opfer, dann als eines auf der Suche nach Antworten, inszeniert. Seine Position wird im Film thematisiert. Wenn Lemkin außen vor bleibt, dann sicher in erster Linie, weil er als britischer Regisseur eine wirklich unbetroffene Position hat.

Basierend auf den Analyseergebnissen kann festgestellt werden, dass mit S21 ein Film realisiert wurde, welcher sich durch die nüchterne, sachliche, distanzierte Herangehensweise auszeichnet. Die – trotz des Inhaltes – zu spürende Ruhe des Films geht zum einen auf die von zurückhaltender Unaufdringlichkeit geprägte Tonebene und zum anderen auf die langen Einstellungen und die ruhige Kameraführung zurück. Der Regisseur verfährt im Zuge dessen so gerecht wie möglich mit den Tätern und verzichtet auf eine spannungsfördernde Montage, oder eine zusätzlichen Dramatisierung und Emotionalisierung der Filmbilder.

ENEMIES OF THE PEOPLE hingegen zeichnet sich gerade durch eine Narration, welche mit Spannungen, Offenbarungen, Höhepunkten und einem tragischen Ende ausgestattet wurde, aus. Diese Form der Narration war gewollt und wurde konsequent umgesetzt. ENEMIES OF THE PEOPLE ist obendrein „unruhiger“. Die Tonebene ist ange-

reichert mit einer grundsätzlich lauten Geräuschkulisse und die Musik ist intensiv wahrnehmbar, um das Innenleben von Sambath zu vermitteln (versuchen) und um zusätzliche dramatische Zeichen zu setzen. Die filmischen Möglichkeiten werden eingesetzt um die Szenen zu dramatisieren und emotionalisieren durch den Einsatz von Musik, der Auswahl der Szenen, der Bild- und Tonmontage, der Kameraführung. Die Mittel des Mediums Film werden ausgeschöpft um Dramatik und Sensation zu erreichen, aber nicht um eine Opfer-Täter-Dichotomie zu erzeugen.

6. Schlusswort

An dieser Stelle wird darauf hingewiesen, dass mit der Arbeit keine Bewertung der Filme als Gesamtwert, oder eine Zuordnung in die Kategorien „gut“ und „schlecht“, angestrebt wurde. Vielmehr wurde der unterschiedliche Umgang mit den Tätern und den Opfern herausgearbeitet und auf die – respektive nicht vorhandene Dramatisierung und Emotionalisierung der Filme fokussiert. Die Regisseure zeichnen sich durch ihren einzigartigen Zugang aus und verfolgen ein jeweils anderes Ziel um mit den porträtierten Menschen umzugehen und sich der traumatischen Vergangenheit – der persönlichen und der des Heimatlandes – anzunähern. In erster Linie handelt es sich um eine von den Regisseuren ausgehende und durch ihr Erleben, (Mit-)Fühlen, ihren Interessen bestimmte Entscheidung wie die Filme aufgebaut sind.

In *ENEMIES OF THE PEOPLE* wird auf allen Ebenen bis zu einem gewissen Grad dramatisiert. Egal ob auf der akustischen Ebene, bei der Grundstruktur des Films, der Auswahl des Gesagten, dem Voice Over oder den Landschaftsbildern, es wird versucht die Wirkung zu steigern. Selbst ein Reenactment hat die tatsächliche Ermordung eines Menschen zum Inhalt. Es erscheint ein wenig so, als wenn die Vergangenheit an sich nicht genug grausam, spannend, aufregend wäre um für sich allein zu sprechen. Auch mit Panhs Werk werden Emotionen evoziert, man denke nur an das herzerreißende Schluchzen von Chum Mey am Anfang des Films, doch wird auf eine weitere Dramatisierung und Emotionalisierung verzichtet. Die Szene mit dem älteren Mann, welcher in Tränen ausbricht, wirkt so authentisch und steht für das unglaubliche und kaum vorstellbare Leid, ohne dass es noch zusätzlich emotionalisiert wird. Mit *S21. THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE* nähert sich der Regisseur der Thematik subtiler, ohne jedoch Präzision oder Deutlichkeit einzubüßen. Die gestellten Fragen und Antworten sind eindringlicher, weniger sensationell und deshalb vielleicht um einiges spannender, gerade weil nicht so offensichtlich und zum Teil oberflächlich auf Emotionen und Dramatik gesetzt wird.

Doch auch mit dem Werk von Sambath und Lemkin wird ein wichtiges Werk in der Auseinandersetzung mit der blutigen Geschichte Kambodschas geschaffen. Spe-

ziell weil einer der ranghöchsten des Regimes so lange aufgesucht und befragt wurde, bis er bereit war über das Regime, Pol Pot, ihre gemeinsame Entscheidungsfindung, seine Ansichten, zu sprechen und sich dabei filmen zu lassen. Zudem ist der persönliche Umgang eines Opfers mit seiner Betroffenheit, seiner tragischen Gesichte und der Versuch die traumatischen Erlebnisse zu kontextualisieren, zu verstehen, zu verarbeiten, definitiv sehenswert.

Besonders spannend wäre eine Auseinandersetzung mit der Rezeptionseite in Bezug auf die kambodschanische Gesellschaft, dem Prozess der Aufarbeitung oder unter dem Aspekt der kulturellen Erinnerung. Wie werden die Filme von den jungen Kambodschanern, welche oft wenig über die Zeit der Roten Khmer wissen, aber trotzdem mit den Folgen konfrontiert sind (speziell durch ihre traumatisierten Eltern), aufgenommen? Wie wird der Umgang mit den Tätern in den Filmen von Überlebenden interpretiert? Kann durch das Zeigen in einem öffentlichen Kontext ein Prozess der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit unterstützt werden? Dies sind nur einige Fragen, welche in dieser Arbeit nicht beachtet werden konnten, weil ansonsten der Rahmen dieser Diplomarbeit bei weitem überschritten worden wäre, sich aber anbieten würden um weiterführende Untersuchungen, vorzunehmen.

7. Quellenverzeichnis

7.1. Literaturverzeichnis

- Albrecht, Gerd, „Sozialwissenschaftliche Ziele und Methoden der systematischen Inhaltsanalyse von Filmen“, *Zeitgeschichte im Film- und Tondokument. 17 historische, pädagogische und sozialwissenschaftliche Beiträge*, Hg. Günter Moltmann/Karl Friedrich Reimers, Göttingen [u.a.]: Musterschmidt 1970, S. 25-37.
- Alloa, Emmanuel, „Eingefleischte Gesten. Nachleben und visuelle Zeugenschaft in Claude Lanzmanns SHOAH und Rithy Panhs S-21“, *Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild*, Hg. Peter Geimer/Michael Hagner, München: Wilhelm Fink Verlag 2012, S. 206-229.
- Blum-Reid, Sylvie E., Khmer Memories or Filming with Cambodia“, *Inter-Asia Cultural Studies* 4/1, 2003, S. 126-138.
- Bordwell, David/Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, Boston [u.a.]: McGraw-Hill⁸ 2008.
- Boyle, Deirdre, „Shattering Silence: Traumatic Memory and Reenactment in Rithy Panh's S21: THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE“, *Framework* 1 und 2, 2009, S. 95-106.
- Camhi, Leslie, „The Banal Faces of Khmer Rouge Evil“, *New York Times*, 16. Mai 2004, <http://www.nytimes.com/2004/05/16/movies/film-the-banal-faces-of-khmer-roUGE-evil.html>, 03.02.2013.
- Chandler, David, *A History of Cambodia*, Boulder [u.a.]: Westview Press² 1996.
- Chandler, David, „Cambodia Deals with its Past: Collective Memory, Demonisation and Induced Amnesia“, *Totalitarian Movements and Political Religions* 9/2-3, Juni 2008, S. 355-369.
- Chandler, David, *Voices from S-21. Terror and History in Pol Pot's Secret Prison*, Berkeley: University of California Press 1999.
- Cheng-Hin Lim, Alvin, „Breakfast with the Dictator: Memory, Atrocity, and Affect“, *Theory and Event* 13/4, 2010, http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/theory_and_event/v013/13.4.lim.html, 22.02.2013.
- Chhang, Youk/John D. Ciorciari, „Documenting the Crimes of Democratic Kampuchea“, *Bringing the Khmer Rouge to Justice. Prosecuting Mass Violence Before the Cambodian Courts*, Hg. Jaya Ramji/Beth Van Schaak, Lewiston: The Edwin Mellen Press 2005, S.226-227.
- Chon, Gina/Thet Sambath, *Behind the Killing Fields. A Khmer Rouge Leader and One of His Victims*, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press 2010.

- Comolli, Jean-Louis, „Der Umweg über das direct“, *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilmes*, Hg. Eva Hohenberger, Berlin: Vorwerk 8³ 2006, S. 242-265.
- Corydon, Ireland, „Deep into a bloody history. With support from Scholars at Risk, journalist probes Cambodia’s killing fields“, *Harvard Gazette*, 18. April 2014, <http://news.harvard.edu/gazette/story/2014/04/deep-into-a-bloody-history/>, 15.11.2014.
- Cryder, Spencer, „Investigative Inertia during the ECCC Trial Phase. The 1979 ‘S-21 Video’ & Child Survivor Norng Chanphal“, *Searching for the Truth*, <http://www.genocidewatch.org/cambodia.html>, 15.02.2013, S. 1-19.
- Davis, Robert, „S21: THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE. Film Review“, *Errata*, 29. März 2004, http://www.erratamag.com/archives/2004/03/s21_the_khmer_r.html, 16.02.2013.
- De la Motte-Haber, Helga/Hans Emons, *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*, München [u.a.]: Carl Hanser Verlag 1980.
- De Nike, Howard/John Quigley, *Genocide in Cambodia: Documents from the Trial of Pol Pot and Ieng Sary*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2000.
- Elm, Michael, *Zeugenschaft im Film. Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocaust*, Berlin: Metropol Verlag 2008.
- Fawthrop, Tom/Helen Jarvis, *Getting Away with Genocide? Elusive Justice and the Khmer Rouge Tribunal*, London [u.a.]: Pluto Press 2004.
- Förster, Renate/Ingvar Sander/Jörg Wischermann, „Kambodscha im Internet – zwischen ‘Killing Fields’ und ‘Cybercambodia’“, *Deutsche Gesellschaft für Asienkunde*, 28. März 2008, <http://www.asienkunde.de/asienzeitschrift/asientexte/soa8.html>, 27.02.2013, S. 1-5.
- Fries, Meike, „Rote Khmer Tribunal. ‚Die Mörder leben versteckt auf dem Land‘“, *Zeit Online*, 22. November 2011, <http://www.zeit.de/politik/ausland/2011-11/rote-khmer-kambodscha/seite-1>, 04.02.2013, S.1-3.
- Fuchs, Cynthia, „ENEMIES OF THE PEOPLE: Then We Would Solve Him“, *PopMatters*, 11. Jänner 2011, <http://www.popmatters.com/review/135712-enemies-of-the-people/>, 20.11.2014.
- Hickethier, Knut, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart [u.a.]: Metzler³ 2001.
- Hinton, Alexander Laban, *Why Did They Kill?: Cambodia in the Shadow of Genocide*, Berkeley [u.a.]: University of California Press 2005.
- Hoberman, Jim, „Facing Death: Cambodian Terror Survivors Meet Captors“, *The Village Voice*,

<http://www.villagevoice.com/2004-05-11/film/facing-death-cambodian-terror-survivors-meet-captors/>, 11.05.2004.

Hohenberger, Eva (Hg.), *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin: Vorwerk 8³ 2006.

Huber, Christoph, „S21. LA MACHINE DE MORT KHMÈRE ROUGE (2003)“, als Teil des Kinoprogramms des Filmmuseums Wien: *Notre musique: Eine Filmgeschichte der Gegenwart*,
http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1216730387413&veranstaltungen_id=1625&anzeige=, 14.01.2015.

Hughes, Rachel, „The Abject Artefacts of Memory: Photographs from Cambodia's Genocide“, *Media, Culture & Society* 25/1, Jänner 2003, S. 23-44.

Iseli, Christian, „Strategien der filmischen Umsetzung. Grundlegende Entscheidungsprozesse bei der dokumentarischen Filmarbeit“, *Wirklich? – Strategien der Authentizität im aktuellen Dokumentarfilm*, Hg. Lucie Bader Egloff/Anton Rey/Stefan Schöbi, Zürich: Zürcher Hochschule der Künste und Film 2009, S. 20-61.

Kiernan, Ben, *How Pol Pot Came to Power: A History of Communism in Kampuchea, 1930-1975*, London: Verso 1985.

Kiernan, Ben, „Introduction: Conflict in Cambodia. 1945-2002“, *Critical Asian Studies* 34/4, S. 483-495.

Kiernan, Ben, *The Pol Pot Regime: Race, Power, and Genocide in Cambodia under the Khmer Rouge. 1975-79*, New Haven: Yale University Press² 2002.

Korte, Helmut, *Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch*, Berlin: Erich Schmidt Verlag GmbH & Co 1999.

Lemkin, Rob, „Director Interviews. Doc Talk, 24 September 2010, ENEMIES OF THE PEOPLE. A PERSONAL JOURNEY INTO THE HEART OF THE KILLING FIELDS, Regie: Rob Lemkin und Thet Sambath, DVD-Video Disc Two, Old Street Films Ltd 2009; (Orig. England und Kambdoscha 2009).

Lemkin, Robert/Susan Needham/Karen Quintiliani/Thet Sambath, „Facilitating Dialogue Between Cambodian American Survivors and Khmer Rouge Perpetrators“, *Peace Review: A Journal of Social Justice* 23/4, 2011, S. 506–513.

Lemkin, Rob, „Director Interviews. Finding Humanity in Inhumanity“, ENEMIES OF THE PEOPLE. A PERSONAL JOURNEY INTO THE HEART OF THE KILLING FIELDS, Regie: Rob Lemkin und Thet Sambath, DVD-Video Disc Two, Old Street Films Ltd 2009; (Orig. England und Kambdoscha 2009).

Lemkin, Rob, „Question and Answer Sessions. ICA, London, 10 December 2010“, ENEMIES OF THE PEOPLE. A PERSONAL JOURNEY INTO THE HEART OF THE KILLING FIELDS, Regie: Rob Lemkin und Thet Sambath, DVD-Video Disc Two, Old Street Films Ltd 2009; (Orig. England und Kambdoscha 2009).

- Lemkin, Rob/Thet Sambath, „Question and Answer Sessions. Meta House, Phnom Penh, 21 July 2010“, ENEMIES OF THE PEOPLE. A PERSONAL JOURNEY INTO THE HEART OF THE KILLING FIELDS, Regie: Rob Lemkin und Thet Sambath, DVD-Video Disc Two, Old Street Films Ltd 2009; (Orig. England und Kambdoscha 2009).
- Lemkin, Rob/Thet Sambath, „Question and Answer Sessions. Museum of Tolerance, Los Angeles, 19 October 2012“, ENEMIES OF THE PEOPLE. A PERSONAL JOURNEY INTO THE HEART OF THE KILLING FIELDS, Regie: Rob Lemkin und Thet Sambath, DVD-Video Disc Two, Old Street Films Ltd 2009; (Orig. England und Kambdoscha 2009).
- Lemkin, Rob, „Question and Answer Sessions. Stranger than Fiction, IFC New York, 11 January 2011“, ENEMIES OF THE PEOPLE. A PERSONAL JOURNEY INTO THE HEART OF THE KILLING FIELDS, Regie: Rob Lemkin und Thet Sambath, DVD-Video Disc Two, Old Street Films Ltd 2009; (Orig. England und Kambdoscha 2009).
- Nath, Vann, *A Cambodian prison portrait: one year in the Khmer Rouge's S-21*, Bangkok: White Lotus 1998.
- Niney, François, *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen*, Hg. Heinz B. Heller/Matthias Steinle, Marburg: Schüren Verlag GmbH 2012; (Orig. Le documentaire et ses faux semblants, 2009).
- Omes, Minjae K. „Recognition and Reversal in the Killing Fields. Interview with Rob Lemkin“, in ENEMIES OF THE PEOPLE. A PERSONAL JOURNEY INTO THE HEART OF THE KILLING FIELDS, Programmheft zur gleichnamigen DVD, S. 17-18.
- Panh, Rithy, *Auslöschung. Ein Überlebender der Roten Khmer berichtet*, Hamburg: Hoffmann und Campe 2013.
- Panh, Rithy, „Bonus Feature: Director Interview“, S21: THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE, Regie: Rithy Panh, DVD-Video, First Run Features 2005; (Orig. S21: LA MACHINE DE MORT KHMÈRE ROUGE, Frankreich 2003).
- Panh, Rithy, „Cambodia: A Wound that Will not Heal“, *The UNESCO Courier* 52/12, 1999, S. 30-32.
- Panh, Rithy, „Ich bin ein Vermesser der Erinnerungen“, *Stadtkino Zeitung* 411, 2004, n.pag.; (Orig. „Je suis un arpenteur de memoires“, *Cahiers du cinéma* 587, Februar 2004, S. 14-17).
- Piotrowska, Agnieszka, „The Documentary ENEMIES OF THE PEOPLE (2009) and the Question of Ethics“, *Nordicum-Mediterraneum* 7/3, 2012, <http://nome.unak.is/nm-marzo-2012/vol-7-n-3-2012>, 27.02.2013, S. 1-16.
- Pran, Dith, *Children of Cambodia's Killing Fields: Memoirs by Survivors*, New Haven: Yale University Press 1997.

- Rancière, Jacques, „Das unerträgliche Bild“, *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien: Passagen 2009, S. 101-123; (Orig. „L'image intolérable“, *Le spectateur émancipé*, Paris: La Fabrique 2008, S. 93-114).
- Rehm, Jean-Pierre, „Erinnerungsfabrik versus Todesmaschine“, *Stadtkino Zeitung* 411, 2004, n.pag.; (Orig. „Evenement – Fabrique de memoire contre machine de mort“, *Cahiers du cinéma* 587, Februar 2004, S. 12-13).
- Rothöhler, Simon, *Amateur der Weltgeschichte. Historiographische Praktiken im Kino der Gegenwart*, Zürich: Diaphanes 2011.
- Rivette Jacques, „Über die Niedertracht“, In: *Schriften fürs Kino. Revue CICIM* 24/25, München, Januar 1989, S. 147-150; (Orig. „De l'abjection“, *Cahiers du Cinéma* 120, Juni 1961, S. 54-55).
- Sabmath, Thet, „Television Reports. Brother Numer Two Says ‚Sorry‘, 12 December 2010“, ENEMIES OF THE PEOPLE. A PERSONAL JOURNEY INTO THE HEART OF THE KILLING FIELDS, Regie: Rob Lemkin und Thet Sambath, DVD-Video Disc Two, Old Street Films Ltd 2009; (Orig. England und Kambodscha 2009).
- Schenker, Andrew, „ENEMIES OF THE PEOPLE Finds Truth in the Killing Fields“, *Village People*, <http://www.villagevoice.com/2010-07-27/film/enemies-of-the-people-finds-truth-in-the-killing-fields/>, 27.07.2010.
- Sharp, Bruce, „Counting Hell“, *Mekong.Net*, <http://www.mekong.net/cambodia/deaths.htm#fn5>, 09.02.2013.
- Sion, Brigitte, „Conflicting Sites of Memory in Post-Genocide Cambodia“, *Humanity* 1/2, 2011, S. 1-21.
- Spitzer, Manfred, *Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk*, Stuttgart: Schattauer GmbH⁸ 2008.
- Toker, Leona, „S21. THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE. Directed by Rithy Panh“, *The American Historical Review* 10/5, Dezember 2005, <http://www.jstor.org/stable/10.1086/ahr.110.5.1508>, S. 1508-1509.
- Topo, El, „Interview with Rithy Panh“, *Cinemasie* Februar 2004, <http://www.cinemasie.com/en/fiche/dossier/77/>, 15.01.2015.
- Ungerböck, Andreas, „Kambodscha/Frankreich: Rithy Panh“, *Poeten, Chronisten, Rebellen. Internationale DokumentarfilmemacherInnen im Porträt*, Hg. Verena Teissl, Marburg: Schüren 2006, S. 192-201.
- Wember, Bernward, *Objektiver Dokumentarfilm?: Modell einer Analyse und Materialien für den Unterricht*, Berlin: Colloquium-Verlag 1972.
- Williams, Paul, „Witnessing Genocide: Vigilance and Remembrance at Tuol Sleng and Choeung Ek“, *Holocaust and Genocide Studies* 18/2, 2004, S. 234 – 255, <http://muse.jhu.edu/journals/hgs/summary/v018/18.2williams.html>, 01.11.2013.

7.2. Filmverzeichnis

CASABLANCA, Regie: Michael Curtiz, DVD-Video, Warner Home Video 2003; (Orig. USA 1942).

ENEMIES OF THE PEOPLE. A PERSONAL JOURNEY INTO THE HEART OF THE KILLING FIELDS, Regie: Rob Lemkin und Thet Sambath, DVD-Video, Old Street Films Ltd 2009; (Orig. England und Kambodscha 2009).

LETTER FROM SIBERIA, Regie: Chris Marker, DVD-Video, Soda Pictures Ltd 2014; (Orig. LETTRE DE SIBÉRIE, Frankreich 1957).

S21: THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE, Regie: Rithy Panh, DVD-Video, First Run Features 2005 (Orig. S21: LA MACHINE DE MORT KHMÈRE ROUGE, Frankreich 2003).

SHOAH, Regie: Claude Lanzmann, Frankreich 1985.

SITE 2, Regie: Rithy Panh, Frankreich 1989.

7.3. Weiterführende Internetquellen

Cambodian Genocide Program der Yale University, Zugriff unter: http://www.yale.edu/cgp/chron_v3.html, 07.12.2014.

DACHS, The Digital Archive of Cambodian Holocaust Survivors, Zugriff unter: <http://www.cybercambodia.com>, 15.09.2014.

Documentation Center of Cambodia, Zugriff unter: <http://www.dccam.org>, 01.10.2014.

Fotos über das Folterzentrum Tuol Sleng, Zugriff unter: <http://www.cybercambodia.com/dachs/touls leng.html>, 05.06.2014.

Nath, Vann, Abbildungen einiger seiner Gemälde, Zugriff unter: <http://pantheon.hrw.org/legacy/photos/2007/cambodia0207/>, 10.01.2015.

Nationalhymne der Roten Khmer, *nationalanthems.info*, Zugriff unter: <http://www.nationalanthems.info/kh-79.htm>, 05.01.2015.

Offizielle Filmseite zu ENEMIES OF THE PEOPLE. A PERSONAL JOURNEY INTO THE HEART OF THE KILLING FIELDS, Zugriff unter: <http://enemiesofthepeoplemovie.com>, 10.01.2015.

8. Anhang

8.1. Kurze Darstellung

Das Ziel der Arbeit, „Filmische Strategien und Methoden in der Auseinandersetzung mit Opfern und Tätern eines Völkermordes“, ist es die Opfer- und die Täterpositionen der Protagonisten des Roten Khmer Regimes, welche in den Filmen *ENEMIES OF THE PEOPLE* und *S21. THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE*, porträtiert werden und in weiterer Folge den Grad der Emotionalisierungs- und Dramatisierungstendenzen, zu untersuchen und herauszuarbeiten. Weiters wird nach dem Opferstatus der Regisseure gefragt und inwiefern dieser Eingang in den jeweiligen Film findet. In dieser Auseinandersetzung werden verschiedene Elemente wie Musik, Kommentar, Struktur, Montage, sowie einzelne aussagekräftige Sequenzen anhand von qualitativen und quantitativen Analysemethoden der Filmwissenschaft untersucht um die Inszenierungsstrategien herauszuarbeiten und miteinander zu vergleichen. Es wird beabsichtigt zu zeigen, wie mit Hilfe des Montageverfahrens, der Auswahl der gezeigten Teile, der musikalische Untermalung, der Kommentierung, der Narrationsstrategie die Grenze zwischen Tätern und Opfern klar gezogen, oder das Humane an den Tätern betont, wird. Weiters wird der Einsatz von filmspezifischen Mitteln zur Dramatisierung der Filmhandlung und einzelner Szenen zueinander in Beziehung gesetzt und argumentiert, dass einerseits mit *ENEMIES OF THE PEOPLE* ein Film, welcher in hohem Grade dramatisiert und emotionalisiert, entstanden ist. Und andererseits mit *S21* ein ruhiger, distanzierter Film, welcher Opfer-Täter-Begegnungen am Ort des Geschehens inszeniert und die Maschinerie hinter diesem Folterzentrum offenlegt, dabei aber auf einen den Effekt steigenden Einsatz filmischer Praktiken weitgehend verzichtet.

8.2. Abstract

The aim of the work "Filmische Strategien und Methoden in der Auseinandersetzung mit Opfern und Tätern eines Völkermordes", is the proper analyse of the different positions of the protagonists, regarding the victims and the perpetrators, respectively. More specifically, it needs to be clarified which are the protagonists of the Khmer Rouge Regime, who were portrayed in both of the movies; on the one hand, the protagonists in *ENEMIES OF THE PEOPLE* and *S21*, and on the other hand, the protagonists in the Khmer Rouge Killing machine in order to examine and illustrate their impact on the following tendencies regarding the emotionalisation and dramatisation. Moreover, possible answers to the question of the status of the directors, in terms of being a victim, will be demonstrated; consequently, further analyses are following, in respect of the impact of such a status. Within this specific analyse, different elements, e.g.: music, comments, structure, etc. as well as important sequences, will be examined by utilising qualitative and quantitative methods, in order to illustrate and compare the divergent strategies of staging. The work concentrates on the question of the existence of a clear boundary between the victims and the perpetrators - the movies also search for the humanity of the perpetrators - in the movies. This is realised through the analysis of the music, comments, strategy of story telling, procedure of installation or method of montage and the demonstration of specific chosen parts of the movies. Further, the utilisation of specific movie related instruments regarding the dramatisation of the entire plot as well as particular parts only will be compared; followed by an argumentation and explanation, respectively: on the one hand, the utilisation of the already well discussed instruments led to the highly dramatised and emotionalised movie *ENEMIES OF THE PEOPLE*, and, on the other hand, this resulted in a more or less tranquil and the distance emphasising movie, *S21*, which focused on the encounters between the victims and the perpetrators at the actual historical scene without applying heightening instrumental effects.

8.3. LEBENSLAUF

Cornelia Maria Knünz

SCHUL- UND BERUFSBILDUNG

seit 01/2015	APG-Lehrgang, Wien Psychotherapeutisches Propädeutikum
seit 10/2008	Universität Wien Diplomstudium der Rechtswissenschaften
seit 10/2007	Universität Wien Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaften
2001-2006	Handelsakademie, Feldkirch Reife- und Diplomprüfung
1997-2001	Bundesrealgymnasium, Feldkirch

BERUFLICHER WERDEGANG

seit 10/2014	La Cantine, Wien Servicemitarbeiterin
09/13-07/14	Cantinetta Cucina Italiana, Wien, Servicemitarbeiterin

PRAKTIKA UND NEBENJOBS

11/07-08/13	Frederiks Catering, Wien Servicemitarbeiterin/Cateringleitung
07/09	Sportcafé Barcelona GmbH, Hohenems Wetbüroangestellte
07/08/09	Greiner Packaging, Diepoldsau (Schweiz) Produktionsmitarbeiterin
06/07-08/07	Österreichische Post AG, Rankweil Postmitarbeiterin
03/03-06/06	Merkur Markt, Rankweil Kassiererin

SPRACHKENNTNISSE

Deutsch:	Muttersprache
Englisch:	Verhandlungssicher
Französisch:	Gute Kenntnisse