



# Staging Cambodia

**Video, Memory & Rock 'n' Roll**

**HAU** 16.-19.1.2014





# Staging Cambodia – Video, Memory & Rock 'n' Roll

Im kollektiven Gedächtnis ist Kambodscha untrennbar mit den Folterungen und Morden an 1,7 Millionen Menschen verbunden, die zwischen 1975 und 1979 unter der Herrschaft der Roten Khmer verübt wurden. Bis heute zählt das Land im Südosten Asiens zu den ärmsten Ländern der Welt. Eine international zunehmend beachtete Kunstszene, das pulsierende Nachleben und eine schillernde musikalische Subkultur stehen für das Bemühen, über die Erinnerung an die Schrecken der Vergangenheit hinaus einen Blick auf Zukunft zu gewinnen.

Einige Anzeichen dieses Aufbruchs hat Michael Laub in der jüngsten Folge seiner "Portrait Series" eingefangen. Seit 2002 setzt der Regisseur und Choreograf dieses Format an unterschiedlichen Orten um. Im Rahmen eines langen Themenwochenendes zeigt er – erstmals in Europa – seine in Battambang entstandene und im Medium des Videofilms realisierte Arbeit. Die Aufnahmen mit jungen Zirkusartisten, Tänzern und Bildenden Künstlern, aber auch Security Guards, Bauern, Gemüseverkäuferinnen und Bettlern fügen sich zu einem manchmal traurigen und verstörenden, aber auch poetischen und höchst vitalen Panorama. Alle Darsteller kommen aus dem Umfeld der Phare Ponleu Selpak, einer NGO, die mit den Mitteln der Kunst den kulturellen Wiederaufbau von Kambodscha vorantreibt und in deren Räumen die "Portrait Series" entstanden ist.

Direkt im Anschluss an die Uraufführung dieser Arbeit folgt ein von Michael Laub in Szene gesetztes Konzert der international gefeierten Band The Cambodian Space Project, inklusive Musikern und Tänzern aus Phnom Penh und Battambang. Bei der Performance kommen Visuals des in Kambodscha lebenden Dokumentarfilmers Marc Eberle zum Einsatz. Sie orientieren sich am Stil psychedelischer Lightshows, zeigen aber auch Aufnahmen aus dem Alltag der Musiker. Unter dem Titel "Galaxy Khmer" entsteht ein flamboyanter Rock 'n' Roll Circus, der sein Zelt dicht am Trauma aufschlägt.

The Cambodian Space Project rekonstruieren die während der 60er Jahre in Kambodscha entstandene Popmusik und überführen den Glamour jener Ära und die Tradition der 'Diva' erfolgreich in die Gegenwart. Die ursprünglichen Protagonisten dieser kulturellen Blüte wurden, genauso wie andere Künstler und Intellektuelle, durch das Pol-Pot-Regime verfolgt und eliminiert.

Unter dem Titel "Clips on Cambodia" zeigt Marc Eberle im Gespräch mit Margarita Tsomou ergänzend ausgewählte Ausschnitte aus seinem umfangreichen Filmarchiv, die den Zusammenhang zwischen der kulturellen und der politischen Geschichte des Landes dokumentieren. Zwei Tage später moderiert die Kulturwissenschaftlerin und Journalistin eine Gesprächsrunde mit Michael Laub über die Entstehung und Konzeption von "Staging Cambodia", bei der auch wichtige Protagonisten seines Projekts zu Wort kommen: Xavier Gobin, Produzent der Phare Ponleu Selpak Association, Srey Chanthy und Julien Poulson, die beiden Gründer des Cambodian Space Project – und Khvay Samnang, ein international renommierter Video- und Performancekünstler, der zu Beginn des Themenwochenendes eine Ausstellung mit ausgewählten Arbeiten eröffnet. Es werden Fotos aus seinen Serien "Human Nature" und "Newspaper Man" gezeigt.

Die vorliegende Publikation versteht sich als Einführung in einen ebenso verstörenden wie faszinierenden Themenkreis, der viel mit den schmerzvollen Prozessen der Dekolonisierung, der fragwürdigen politischen Rolle des Westens in Südostasien und unserem Blick auf die Kulturen des Fernen Ostens zu tun hat. Wir hoffen, dass die hier abgedruckten Interviews, Artikel und Begleitmaterialien zu den Künstlern und Programmpunkten neugierig machen auf einen Besuch der viertägigen Veranstaltung im HAU Hebbel am Ufer.

*Annemie Vanackere  
und das Team des HAU Hebbel am Ufer*





Fotografien  
in diesem Heft: Khvay  
Samnang, Serie "Human  
Nature" (2011). Mit herz-  
lichem Dank an den Künstler,  
Erin Gleeson und die  
Galerie SA SA BASSAC  
in Phnom Penh.  
[www.sasabassac.com](http://www.sasabassac.com)



# “I did not look for the trauma. It came to me.”

**Michael Laub über die Schwierigkeiten, lebendige Menschen auf die Bühne und auf eine Leinwand zu bringen, seine “Portrait Series Battambang” und das Themenwochenende “Staging Cambodia – Video, Memory & Rock ‘n’ Roll” im HAU Hebbel am Ufer**

→ For an English version please see [www.hebbel-am-ufer.de](http://www.hebbel-am-ufer.de)

Christoph Gurrk: Unter einem ‘Portrait’ verstehen wir üblicherweise Bilder – Gemälde oder Fotos – von Leuten. Seit mehr als einer Dekade interpretieren Sie dieses Genre als eine Form, in der Sie Menschen unter den Bedingungen eines Theaters zeigen, und haben daraus eine Serie entwickelt, die Sie an unterschiedlichen Orten auf der Welt realisieren.

Michael Laub: Nicht, dass ich mich mit Federico Fellini vergleichen möchte. Aber durch seinen Film “Roma”

bin ich auf die Idee gekommen, dass es interessant sein könnte, die Serie in verschiedenen Städten fortzuführen, nachdem ich die erste Folge als Auftragsarbeit in Hamburg inszeniert hatte. Damals arbeitete ich in der italienischen Hauptstadt an einem Portrait von Marina Abramović und ihrem Werk. Ich hielt es von Anfang an für eine Falle, auf diese Weise eine ganze Metropole repräsentieren zu wollen. Genauso vermessend wäre der Anspruch, überhaupt auch nur eine Person porträtieren zu können. Was mich an diesem Format am meisten interessiert, ist ganz im Gegenteil, wie etwas gezeigt und gerahmt werden kann, das meiner eigenen Aufmerksamkeit entgangen ist. Wie kommt das ins Bild? Je länger ich an dieser Serie sitze, desto klarer wird für mich, dass die Personen, mit denen ich arbeite, auf der Bühne oder im Film vielleicht gar nicht so sehr ein Bild – ein Image – von dem projizieren, wer sie sind, sondern davon, wer sie sein möchten. Es gehört zu den interessantesten Herausforderungen an meiner “Portrait Series”, dass ich bei dem Vorgang, Menschen auf die Bühne zu bringen, sehr schnell an die Grenzen des Theaters stoße. Eine Person, die noch am Vorabend eine vollkommen glaubhafte Darstellung hingelegt hat, kann schon bei der nächsten Vorstellung große Schwierigkeiten haben, bei genau dem gleichen Vorgang eine Integrität zu entwickeln – ganz einfach, weil sich in der Zwischenzeit ihre Laune geändert hat. Das alles sind Möglichkeiten und Unwägbarkeiten, um die wir herumarbeiten müssen, wenn wir über die Spielsituation nachdenken. Wir brauchen, nur um ein Beispiel zu geben, einen Text, der selbst dann noch seine Gültigkeit behält, wenn er auf unterschiedliche Weise gesprochen wird.

ML: Die Organisation wurde in den 90er Jahren von acht Menschen, die sich in einem Flüchtlingscamp kennengelernt hatten, Schritt für Schritt aufgebaut. Wenn Sie heute diesen Ort betreten, hören Sie aus der einen Ecke wundervolle Musik. In einem anderen Gebäude sieht man Zirkusartisten, die sich mit Dehnungsübungen für ihre Proben vorbereiten. Das alles ist eine herrliche Kakophonie der Klänge und Aktivitäten. Eigentlich hasse ich die Welt der Schausteller. Wenn ich als Kind zum Zirkus mitgenommen wurde, hat mich das jedes Mal so deprimiert, dass ich weinen musste. Aber das hier, in Battambang, war ein anderer Fall. Nachdem ich die Phare Ponleu Selpak mehrfach aufgesucht hatte, dachte ich mir, warum mache ich hier nicht einfach einen Workshop? Es war klar, dass schon die technologische Infrastruktur, die ich vorfand, bei weitem nicht ausreichte, um hier eine Arbeit, wie man sie sonst von mir kennt, realisieren zu können. Sie wissen, ich bin Perfektionist. Trotzdem mache ich solche Projekte hin und wieder ganz gerne, denn sie geben mir die Möglichkeit zum Experimentieren, ohne den Druck zu haben, den eine internationale Produktion mit sich bringt. Es gefällt mir, Situationen herzustellen, bei denen man vorher nicht weiß, welche Richtung die Arbeit annehmen wird. Bei den Vorbereitungen kam ich mehr und mehr mit der Community aus dem Umfeld der NGO in Kontakt. Da gab es jemanden, der für die Leute hier kochte, dann war da ein Security Guard, Menschen aus den umliegenden Dörfern. Für den Workshop selber brachte ich dann das blaue Papier mit, das ich in allen Folgen meiner “Portrait Series” als Hintergrund verwende. Auf einmal geschahen merkwürdige Dinge. Sobald einige dieser Leute meine improvisierte Bühne betraten, fingen sie aus

CG: Zuletzt haben Sie eine “Portrait Series” am Burgtheater in Wien gemacht. Warum nun in Battambang?

ML: Es ist von zentraler Bedeutung für dieses Projekt, dass alles an dieser Arbeit und den Umständen, unter denen sie zustande kam, das Produkt einer Vielzahl von Zufällen ist. Als ich in Bangkok war, traf ich einen Freund, der wusste, dass ich mich Ende der 90er Jahre eine Zeitlang in Phnom Penh aufgehalten hatte. Die Atmosphäre dort war damals noch eine ganz andere als heute. Es gab eine sehr spezielle und merkwürdige Community von Fremden, die regelmäßig dorthin reisten oder da sogar lebten. Das alles war für mich sehr faszinierend. Ich unternahm seinerzeit mehrere Versuche, in Phnom Penh eine Arbeit zu realisieren, musste aber den Plan bald aufge-

ben, weil es sich als unmöglich erwies, Leute oder Einrichtungen für dieses Projekt zu interessieren. Dieser Freund in Bangkok nun, der aus naheliegenden Gründen sein Heimatland, Kambodscha, im Alter von neun Jahren verlassen musste, erzählte mir von einem ehemaligen Tänzer der Maurice Béjart Company. Er hatte in Europa alles stehen und liegen gelassen, um in einer mir damals vollkommen unbekannten Stadt namens Battambang bei einer NGO zu arbeiten. Der Freund in Bangkok schlug mir vor,

ich sollte diesen Tänzer, der sich später als überaus charmante Person herausstellen sollte, vielleicht einfach mal besuchen. Also reisten wir nach Battambang, ließen in dem Gebäudekomplex herum, der die Phare Ponleu Selpak Association beherbergt, und stellten fest, dass es da eine Zirkusschule gab, eine Musikschule, eine Kunstschule.

CG: Soweit ich weiß, verfolgt diese NGO das Ziel, die kulturellen Traditionen, die in Kambodscha durch das Pol-Pot-Regime nahezu vollständig ausgelöscht worden waren, mit den Mitteln der Kunst wiederzubeleben.

ML: Die Organisation wurde in den 90er Jahren von acht Menschen, die sich in einem Flüchtlingscamp kennengelernt hatten, Schritt für Schritt aufgebaut. Wenn Sie heute diesen Ort betreten, hören Sie aus der einen Ecke wundervolle Musik. In einem anderen Gebäude sieht man Zirkusartisten, die sich mit Dehnungsübungen für ihre Proben vorbereiten. Das alles ist eine herrliche Kakophonie der Klänge und Aktivitäten. Eigentlich hasse ich die Welt der Schausteller. Wenn ich als Kind zum Zirkus mitgenommen wurde, hat mich das jedes Mal so deprimiert, dass ich weinen musste. Aber das hier, in Battambang, war ein anderer Fall. Nachdem ich die Phare Ponleu Selpak mehrfach aufgesucht hatte, dachte ich mir, warum mache ich hier nicht einfach einen Workshop? Es war klar, dass schon die technologische Infrastruktur, die ich vorfand, bei weitem nicht ausreichte, um hier eine Arbeit, wie man sie sonst von mir kennt, realisieren zu können. Sie wissen, ich bin Perfektionist. Trotzdem mache ich solche Projekte hin und wieder ganz gerne, denn sie geben mir die Möglichkeit zum Experimentieren, ohne den Druck zu haben, den eine internationale Produktion mit sich bringt. Es gefällt mir, Situationen herzustellen, bei denen man vorher nicht weiß, welche Richtung die Arbeit annehmen wird. Bei den Vorbereitungen kam ich mehr und mehr mit der Community aus dem Umfeld der NGO in Kontakt. Da gab es jemanden, der für die Leute hier kochte, dann war da ein Security Guard, Menschen aus den umliegenden Dörfern. Für den Workshop selber brachte ich dann das blaue Papier mit, das ich in allen Folgen meiner “Portrait Series” als Hintergrund verwende. Auf einmal geschahen merkwürdige Dinge. Sobald einige dieser Leute meine improvisierte Bühne betraten, fingen sie aus

“Die Personen projizieren ein Bild davon, wer sie sein möchten.”

“Häusliche Gewalt scheint leider ein weltweit verbreitetes Phänomen zu sein.”

heiterem Himmel zu weinen an, ohne dass ich ihnen vorher auch nur eine Frage gestellt hatte, und sie taten das in einer Sprache, von der ich kein Wort verstehen konnte. Ich sah, dass sie hochgradig emotionalisiert waren. Aber die Gründe blieben meiner Vorstellung überlassen, bis mir später übersetzt wurde, was sie gesagt hatten. Ein Mann redete und weinte sogar weiter, als es einen Stromausfall gab, das Licht ausging und meine Kamera zum Stillstand kam. Wir konnten ihn im Dunkeln nicht mehr sehen und hörten nur noch seine Stimme. Es wurde immer interessanter. So kam ich mit der Zeit auf den Gedanken, meine nächste “Portrait Series” genau an diesem Ort zu erarbeiten.

CG: Warum haben Sie sich entschieden, diese Folge nicht für die Theaterbühne zu produzieren, sondern alles auf Video festzuhalten?

ML: Jede andere Lösung erwies sich sehr schnell als völlig impraktikabel. Die meisten Protagonisten waren einfach nicht mobil genug. Es wäre schon ein Problem gewesen, sie nach Phnom Penh zu bringen. Von einer Reise nach Europa ganz zu schweigen.

CG: Einige der Menschen, die in den nun entstandenen Videos zu sehen sind, scheinen auf schwerste Weise traumatisiert zu sein. Wäre es nicht schon aus diesem Grund unmöglich gewesen, sie jeden Abend auf eine Theaterbühne zu stellen? Wenn das, wie Sie anfangs bereits sagten, schon bei jedem Nichtprofessionellen ein Problem ist, wie unvorhersehbar müssen die Resultate dann in diesem Fall sein, ganz abgesehen von den ethischen Problemen, die das mit sich gebracht hätte?

ML: Gleich in einer der ersten Szenen des Videos meiner “Portrait Series Battambang” ist eine Frau zu sehen, die in Tränen ausbricht, weil ihr Mann trinkt und sie von ihm geschlagen wird. Ähnlich gelagerte Geschichten musste ich in meiner “Portrait Series Istanbul” verarbeiten. Häusliche Gewalt scheint leider ein weltweit verbreitetes Phänomen zu sein. Das ist

keinesfalls nur auf die Gesellschaft in Kambodscha begrenzt. In einer der nächsten Einstellungen meines Videos betritt eine Dame die Bühne, die mehr oder weniger der gleichen Situation ausgesetzt war. Ihr Mann hat sie vielleicht nicht geschlagen. Aber

dafür nahm er auf der Arbeit eine Woche frei, ließ sich zulaufen und ließ dann seine Frau ohne Geld und mit fünf Kindern zurück. Nach den ersten Aufnahmen brachte ich einige Darsteller zurück an das Set, zum Teil, weil ich nicht wirklich verstanden hatte oder noch einmal nachhören wollte, was sie uns mitteilen möchten. Ich fand es unglaublich, dass sie die Fähigkeit hatten, zu ihrem Trauma zurückzukehren, und jedes Mal, wenn sie vor die Kamera traten, wieder zu weinen anfangen. Manche von ihnen drei Tage lang in Folge. Das war der Punkt, an dem ich mich selber fragen musste, was ich hier eigentlich mache. Ich schaue diesen Frauen beim Weinen zu, genauso einigen der Männer, die das Gleiche tun,



ich entwickle Empathie für sie – aber was stelle ich damit bloß an? Aus diesem Grund habe ich mich für eine Einstellung entschieden, in der ich fünf Frauen zeige, sie orchestriere, die gleichzeitig und zum Teil aus unterschiedlichen Gründen losheulen. Die Darsteller fanden nicht abseitig oder merkwürdig, was ich tat, denn sie besaßen auch Humor und die Möglichkeit, zu sich selbst und zu dem, was sie machen, eine Distanz einzunehmen und ihre Szene in immer gleicher Weise auf die Bühne zu bringen.

CG: In den Videoaufnahmen sprechen die Menschen natürlich nicht nur über häusliche Gewalt, sondern auch über die schrecklichen Verbrechen, die ihnen in der zweiten Hälfte der 70er Jahre unter der Diktatur der Roten Khmer widerfahren sind und die sie – zum Teil – nur aus purem Zufall überlebt haben. Einige dieser Szene haben mich an “Shoa” erinnert, den großartigen Film von Claude Lanzmann über den Holocaust. Finden Sie diesen Vergleich nachvollziehbar?

ML: Ja. Ich muss aber noch mehr an Rithy Panhs Film “S-21: The Khmer Rouge Killing Machine” denken – oder an “The Act Of Killing”, eine Dokumentation, in der drei Mitglieder eines Todesschwadrons in Indonesien ihre schrecklichen Taten nachspielen. Was Claude Lanzmann angeht, der Unterschied zwischen seiner und meiner Arbeit in Battambang besteht darin, dass er sich seinen Gegenstand ausgesucht hat. “Shoa” ist das Ergebnis einer Recherche unter Tätern und Überlebenden des Holocaust...

CG: ...die Lanzmann gefilmt hat, weil er wusste, dass diese Menschen möglicherweise nicht mehr lange leben werden und damit ein Stück der Erinnerung an das, was damals geschehen ist, unwiederbringlich verlorengeht. Er hat den Film in der Ansicht gemacht, dass ihm, und niemand anderem, die historische Aufgabe zugefallen ist, diese Gespräche zu dokumentieren.

ML: Claude Lanzmann hat nach dem Trauma gesucht. Im Fall meiner Arbeit ist es zu mir gekommen, ohne dass ich es vorher selber entschieden hatte. Mein erster Eindruck von dem sozialen Umfeld der NGO war, dass da Leute sind, die aus den unterschiedlichsten Generationen kommen und die den verschiedensten Tätigkeiten nachgehen. Wie gesagt, ein buntes und geschäftiges Treiben. Ich hatte nicht damit gerechnet, dass sie mir Menschen schicken, die auf einmal in Tränen ausbrechen. Manche davon reagieren damit einfach auf die Situation, die sie in der Gegenwart erleben. Und in meinem Video sieht man ja auch junge, trendige Leute, die erzählen, warum sie einen Job als Model in der Modebranche haben oder ein Filmstar werden wollen. Die könnte es genauso in Rotterdam geben. Was mich bei meinen “Portrait Series” am meisten interessiert, ist die Frage, was geschieht, wenn man sich Menschen aus völlig unterschiedlichen Generationen und Milieus auf die gleiche Weise nähert.

**“Die Menschen brachen auf einmal in Tränen aus.”**

CG: Könnte man sagen, dass das Setting selber ein durchgängiges Thema ihrer “Portrait Series” ist? Sie stellen den Performern nicht nur das blaue Papier als Hintergrund zur Verfügung. Das Format als solches ist wie eine Leinwand, vor der Personen in Erscheinung treten können. Sie werden in ihrer Unterschiedlichkeit sichtbar, indem das immer gleiche Verfahren auf sie angewendet wird. Ihre Arbeiten machen diesen Prozess selbstreflexiv, vielleicht auf ähnliche Weise, wie es in der Serie “Screen Test” von Andy Warhol geschieht.

ML: Das ist absolut korrekt. Ich verwende aus Gründen, die hier zu weit führen würden, durchaus unterschiedliche Farben als Hintergrund, aber das Blau spielt eine wichtige Rolle. Es ist nicht so, dass ich ständig die gleiche Formel wiederhole. Indem ich immer dieselbe Form nehme, die mehr oder weniger identische Szenografie, und sie auf ein bestimmtes Material übertrage, wird das Setting selber aussagekräftig. Die so entstehenden Ergebnisse sind jeweils radikal – und ich meine wirklich radikal – unterschiedlich. Meine Arbeit besteht darin, genau diese Differenzen hervortreten zu lassen, und mich mit den Implikationen und möglichen Konsequenzen von dem zu beschäftigen, was so entsteht. An diesem Punkt wird mir der kollaborative Charakter der “Portrait Series” wichtig. Im Grunde handelt es sich hier um eine Interaktion zwischen den Darstellern, dem Setting und mir. Die Menschen auf der Bühne oder auf der Leinwand haben die letzte Entscheidung, welches Material verwendet werden darf und was nicht. Formulieren sie einen Einspruch, fliegt die jeweilige Szene aus der Arbeit. Ohne jede Diskussion. Beim Dreh in Battambang gab es eine Frau, die ausgesprochen schlecht über ihre direkte soziale Umgebung redet. Bevor ich die Arbeit mit nach Europa nehme, habe ich sie den Menschen vor Ort öffentlich vorgeführt, um zu schauen, welche Reaktionen sie auslöst. Aus diesem Grund habe ich die Darstellerin gefragt, ob sie diese negativen Kommentare wirklich in dem Video haben will, denn die Menschen, über die sie spricht, könnten im gleichen Raum sein, in dem es gezeigt wird, und das könnte für sie unangenehme Folgen mit sich bringen. Ich war überrascht, dass sie alles so haben wollte, wie wir es nun sehen können.

CG: Liegt es an diesem Setting, dass die Menschen auf einmal etwas aussprechen oder ausagieren, was sie in ihrer gewohnten Umgebung nie tun würden?

ML: Ich erinnere mich, dass ich einmal an einer Universität in Berlin war und dort mit Studenten sprach. Sobald ich das Setting der “Portrait Series” aufgebaut hatte, veränderte sich schlagartig, was sie sagten und wie sie sich bewegten. Ich sagte zu den Studenten: Da seht ihr, wie wichtig dieses Papier hinter euren Rücken ist.

**“Es gibt hier die Dimension des Posttraumatischen.”**

CG: Ich nehme an, dass die psychische Wirklichkeit der Menschen in Kambodscha nicht so ohne weiteres wahrnehmbar ist, wenn man durch die Straßen seiner Städte geht.

ML: Als ich in den 90er Jahren erstmals nach Phnom Penh fuhr, war das Trauma überall spürbar, wo auch immer ich mich bewegte. Es kann natürlich sein, dass das einfach nur meine Projektion war, aber so habe ich es empfunden. Heute ist die Vergangenheit viel weniger präsent. Sie sehen lächelnde Kinder, die das alles nicht durchleben mussten.

CG: Würden Sie tatsächlich sagen, dass die jungen Menschen, die in Ihrem Video vorkommen, genauso sind wie überall sonst auf der Welt?

ML: Leute, die Modedesigner oder Filmstars werden wollen, begegnen mir in der Tat ständig, an den verschiedensten Orten. Es kommen auch Menschen in dem Video vor, die einfach zufrieden mit dem sind, was sie hier tun und was ihnen die Phare Ponleu Selpak an Möglichkeiten anbietet – im übrigen, ohne dafür Geld zu verlangen.

CG: Ihnen ist sicher bekannt, dass Traumata, wie sie beispielsweise durch Kriege und Genozide entstehen, über Generationen hinweg weitervererbt werden, ohne dass es den Betroffenen selber bewusst ist.

ML: Ja, obwohl meine Protagonisten ganz gewöhnliche junge Erwachsene mit Wünschen und Sehnsüchten sind, wie sie überall in einer globalisierten Welt anzutreffen sind, gibt es sicher auch hier die Dimension des Posttraumatischen. Was sie wirklich, auf ganz greifbare Weise, von anderen unterscheidet, sind die Gründe, die sie für Ihre Berufswünsche nennen. Ihnen geht es darum, genügend Geld zu verdienen, damit sie ihre gesamte Familie ernähren können. Das habe ich in der Form vorher noch nicht gehört.

CG: Das sagt übrigens auch die Sexarbeiterin in Ihrem Video...

ML: ...und es gilt ebenso für die jungen Artisten. Sie werden in der NGO zu Profis ausgebildet, die sich dann der von ihr betriebenen Zirkustruppe anschließen können. Das ist mittlerweile eine in ganz Südostasien respektierte Company. Die Schaustellerei zählt zu zentralen Tätigkeiten innerhalb der Phare Ponleu Selpak Association. Sie hält die Community zusammen. Wenn Sie von Phnom Penh mit dem Bus oder mit dem Auto nach Siem Reap fahren wollen, eines der wichtigsten Reiseziele in Kambodscha, mit einer wunderschönen Landschaft, dann ist Battambang, als drittgrößte Stadt des Landes, fast die einzige mögliche Zwischenstation. Aus diesem Grund kommen Nacht für Nacht viele Touristen auf das Gelände der NGO. Um diese Uhrzeit gibt es eigentlich nichts, was man sonst dort unternehmen kann. Man geht in den Zirkus. Bei den Arbeiten zu meiner “Portrait Series”





hat mich die Phare Ponleu Selpak so gut unterstützt, wie es nur ging. Aber die Verantwortlichen sagten mir auch: "Was Sie machen, können wir hier eigentlich nicht zeigen. Es wird die Menschen, die Zerstreuung und Unterhaltung suchen, wie Hölle deprimieren."

CG: Was ist mit den Bildenden Künstlern, die bei der Phare Ponleu Selpak ausgebildet werden?

ML: Das ist im Grunde das gleiche ökonomische Modell. Die NGO versetzt sie in die Lage, mit der Kunst ihren Lebensunterhalt zu bestreiten. Es gibt eine Reihe von Künstlern, die ihre Arbeit nicht nur in Battambang oder in Phnom Penh zeigen, sondern auch international, in Übersee. Die Sexarbeiterin, die Sie vorhin erwähnten, hat mit ihrer Tätigkeit natürlich ein Problem. Sie schämt sich. Klar, auch die Künstler haben, wie überall auf der Welt, mitunter Konflikte mit ihren Eltern, weil die sich von ihren Kindern wünschen, dass sie einem 'richtigen' Beruf nachgehen. Aber das ist natürlich etwas ganz anderes als im Fall der Sexarbeiterin. Was sie tut, ist auch in Kambodscha verrufen.

CG: In ihrem Video arbeiten sie mit höchst heterogenen Materialien, die Sie aus Ihren Dreharbeiten gewonnen haben. In welchem Ausmaß sind sie das Ergebnis einer Inszenierung?

ML: Nun, im Falle der älteren und offenkundig traumatisierten Menschen sind wir hin und wieder sogar beim ersten Take geblieben, weil wir ihnen die Erfahrung, das alles noch einmal zu durchleben, möglichst ersparen wollten. Aus diesem Grund wirken einige der Einstellungen so unfertig. Sie unterscheiden sich grundlegend von dem, was ich üblicherweise zu erreichen versuche. Wir haben uns entschieden, sie trotzdem in die Arbeit aufzunehmen. Die Alternative wäre gewesen, nichts von dem Leiden dieser Menschen zu zeigen. Es gibt wiederum andere Aufnahmen, wie zum Beispiel die Choreografie der fünf weinenden Frauen, die durch und durch inszeniert sind. Diese Darstellerinnen haben hart gearbeitet und intensiv geprobt, um das auf die Bühne bringen zu können. Vereinfacht gesagt, ist diese "Portrait Series" eine Mischung aus beidem. Ich mag rohes, aber genauso sehr auch hoch-

**"Beim Videodreh agiere ich weitgehend als Laie."**

artifizielles Material. Da ich mich darauf beschränken musste, mit Videotechnologie zu arbeiten, ist das Ergebnis ohnehin für mich ein Kompromiss. Ich habe 40 Jahre lang gelernt, Musik und Tanz auf einer Bühne zusammen-

CG: Neben den "Portraits" von Menschen, die überwiegend im gleichen Raum entstanden zu sein scheinen, hat auch eine Reihe von in Battambang entstandenen Außenaufnahmen ihren Weg ins Video gefunden. Wie ist es zu dieser künstlerischen Entscheidung gekommen?

ML: Grundsätzlich denke ich, dass wir in post-exotischen Zeiten leben. Für relativ wenig Geld können die Menschen innerhalb von Stunden an nahezu jeden Ort gelangen. Es gibt eigentlich keine Notwendigkeit mehr für Postkartenaufnahmen von Traumzielen, wenn man selber dorthin fahren kann. Bei der Arbeit an der "Portrait Series" hatte ich aber an einem gewissen Punkt das Gefühl, dass das alles sehr klostrophobisch ist. Wenn es zu stickig wird, muss man einen Raum zwischendurch auch verlassen, um ihn dann wieder betreten zu können. Mit den Außenaufnahmen wollte ich mir und meinen Zuschauern eine Erleichterung gönnen. Aber nur, damit es mit den "Portraits" weitergehen kann. Daher machen die Außenaufnahmen insgesamt nur drei Minuten der Gesamtlänge aus.

CG: Sozusagen ein kleiner Spaziergang durch die Nachbarschaft, bevor man an den Schreibtisch zurückkehrt.

ML: Genau. Eine Einstellung der Innenstadt von Battambang, dann der Weg von da aus zur NGO, schließlich die Tür, die zum Studio führt, in dem wir gedreht haben.

CG: Wo würden Sie eigentlich die politische Dimension an dem verorten, was Sie tun? Welches Verhältnis haben Sie zu dokumentaristischen Ansätzen, die im Theater genauso wie in der Bildenden Kunst momentan eine so wichtige Rolle spielen?

ML: Sie müssen wissen, dass ich mich absolut nicht als Soziologe sehe, wenn ich durch eine Stadt gehe und versuche, die Menschen, die in ihr leben, sichtbar werden zu lassen. Genauso wenig verfolge ich einen historischen Ansatz. Ich verstehe mich nicht einmal als Pädagoge, sondern spreche immer aus der Position des Künstlers. Gleichzeitig ist natürlich klar, dass ich es mir zu einfach mache, wenn ich das so beschreibe. Sagen wir, ich habe ein Problem mit militanter Kunst, die Bewertungen abgibt und politische Geltungsansprüche formuliert. Eine Werkreihe wie "Electric Chair" von Andy Warhol ist in meinen Augen ein unendlich produktiveres Statement gegen die Todesstrafe als ein Pamphlet – gerade weil der Künstler keine Position zu dem einnimmt, was er zeigt. Mich interessiert der Punkt, die Grenzlinie, die Borderline, an der Realität in Fiktion übergeht, ohne dass die gesellschaftliche Wirklichkeit, die das Material hervorbringt, mit dem ich mich beschäftige, zum Verschwinden gebracht wird. Jemand hat einmal über meine Arbeit gesagt, was ich zeige, sei so real, dass es aufhört, genau das zu sein. Das ist vielleicht der eigentliche Grund, warum mich einerseits rohe Aufnahmen, wie wir sie im Video sehen, so sehr interessieren, und andererseits das Artifizielle. Offenbar gibt es da einen Konflikt. Ich habe ein starkes Verlangen nach Authentizität, und genauso den Wunsch, der Realität zu entkommen. Ich brauche beides. Ich stelle einen Fluchtimpuls an mir fest, wenn etwas zu

**"Beim Videodreh agiere ich weitgehend als Laie."**

wirklich wird – aber das ist auch der Fall, wenn etwas zu schön ist. Diese Verwirrung wird in dem fertigen Werk auf für mich geradezu schmerzhaft Weise wahrnehmbar, weitaus mehr als in meinen Theaterarbeiten. Die sind wesentlich slicker, eine völlig andere Welt. Mir gefällt das, und es ist auch leichter für mich zu ertragen.

ML: Klar, und wir haben alles dafür getan, das auszuschießen, indem wir den Leuten, wie bereits erwähnt, ein Vetorecht bei der Auswahl der Szenen eingeräumt und uns mit ihnen auch außerhalb der Dreharbeiten intensiv beschäftigt haben. Es sind Freundschaften entstanden. Ich hoffe, in dem Video wird deutlich, dass wir keine Menschen vor uns haben, die zu dumm sind, um verstehen zu können, was sie tun. Manche von ihnen haben zu Fuß einen langen Weg zurückgelegt, um zu uns zu kommen und ihre Geschichten erzählen zu können.

CG: Ich bin mir sicher, Sie haben sich mit der Gefahr auseinandergesetzt, Sie könnten die Menschen, die Sie zeigen, für Ihre Intentionen ausbeuten.

ML: Ich habe den Soundtrack immer geliebt und konnte nicht anders, als mir den Film wieder und wieder anzuschauen. Während meiner ersten Reisen in das südostasiatische Land, in den späten 90er Jahren, gab mir jemand ein Album mit dem Titel "Cambodia Rock". So eine Musik hatte ich noch nie gehört. Rockmusik im Stil der 60er Jahre, der eine Verbindung mit lokalen Traditionen und Stilen eingegangen ist. Ich gab die Platte meinem Sohn, der sie als DJ bei einem studentischen Radiosender zum Einsatz brachte. Das stieß offenbar auf großes Interesse. Sehr viel später kam ich ein zweites Mal mit dieser Musik in Berührung, als ich auf Dengue Fever stieß, eine bahnbrechende Band, die California Sound und Khmer Rock zusammenbringt und an der Westküste der Vereinigten Staaten lebt. Sie besteht überwiegend aus Amerikanern, die Kambodscha bereist hatten. Zurück in Los Angeles, lernten sie in einer Karaoke Bar, in einem Stadtteil namens Little Phnom Penh, die zukünftige Sängerin ihrer Gruppe kennen. Sie kommt als einziges Mitglied tatsächlich aus dem Land. The Cambodian Space Project lernte ich wiederum kennen, als ich während meines Aufenthalts in Battambang hin und wieder in die Hauptstadt fuhr. Alle sprachen über die Band. Ich schaute mir ihre Seite im Internet an und hatte das Glück, dass die Gruppe an einem der Abende ein Konzert in einem kleinen Lokal gab. Die mussten über eine fürchterliche Anlage spielen. Ein wirklich schauderhafter Sound. Aber es war faszinierend zu beobachten, wie die Musik dem Zweck dient, die Leute zum Tanzen zu bringen. Je näher ich mit der Band bekannt wurde, desto mehr entfaltete sich vor meinen Augen ein hochinteressanter Mikrokosmos. Julien Poulson ist offenbar genauso von "Apocalypse Now" angezogen wie ich auch. Die Sängerin, Srey Chanthy, verehrt die Kultur der Diva, die es in den 60er Jahren gegeben hat. Alle zusammen beschäftigen sich viel mit Design. Sie entwerfen ihre eigenen Poster und T-Shirts, es gibt auch einen Kontext innerhalb der Bildenden Kunst, mit dem sie verbunden sind, und natürlich interessieren sie sich für Science

CG: Ich hatte zu keinem Moment den Eindruck, dass Ihre Protagonisten in dem Video ihre Opferrolle einfach nur wiederholen und so ihre zum Teil leidvollen Geschichten weiterschreiben. Im Gegenteil, mir scheint, sie gewinnen im Vorgang der Performance eine ungeheure Würde.

ML: Es erleichtert mich, wenn Sie das sagen, und genau das hat auch eine lokale Zeitung nach dem Screening in Battambang geschrieben.

CG: Nach der Aufführung der "Portrait Series Battambang" im HAU gibt es am gleichen Abend noch einen zweiten Veranstaltungsteil: ein Konzert der Band The Cambodian Space Project, womit Sie einen Themenkreis anschnitten, der im Video nur am Rande vorkommt. Die Geschichte des Rock 'n' Roll in Kambodscha, die Aneignung dieser anglo-amerikanischen Ausdrucksform durch die Khmer, die kulturelle Blütezeit, die das Land in den 60er Jahren erlebte, die nahezu vollständige Ausrottung ihrer Protagonisten zu Zeiten des Pol-Pot-Regimes, die Wiederentdeckung und die Fortführung dieser Traditionslinie durch eine nachgewachsene Generation von Musikern.

ML: Diese Zusammenarbeit kam durch die Tatsache zustande, dass drei Mitglieder der Gruppe für die NGO arbeiten. Der Organisation geht es nicht nur um die Wiederherstellung von dem, was in den "Roaring Sixties" geschehen ist, sondern auch um die Neubelebung des Royal Ballet Of Cambodia. Die Roten Khmer verfolgten den irrsinnigen Plan, die Kultur des Landes insgesamt zu zerstören. Zu den ersten, die umgebracht wurden, zählten die Künstler und die buddhistischen Mönche. Im Grunde traf es alle, die auf die eine oder andere Weise etwas mit der Bewahrung von Erinnerung zu tun hatten. Im Umfeld

der Phare Ponleu Selpak gibt es einen besonders faszinierenden Musiker. Er heißt Vanthan und kann sich alle möglichen Stile in ungeheurer Geschwindigkeit aneignen. Carlos Santana ist sein größtes musikalisches Vorbild. Aber er ist genauso in der Lage, traditionelle Khmer-Instrumente zu spielen. Das Pol-Pot-Regime hat versucht, auch diese kulturellen Errungenschaften zum Verschwinden zu bringen. Wissen Sie, mein Interesse an Kambodscha und seiner Geschichte hatte seinen Ausgangspunkt in meiner Auseinandersetzung mit dem Film und da vor allem mit "Apocalypse Now".

CG: Das von Francis Ford Coppola gedrehte Werk behandelt die Konvergenz der Gegenkultur der 60er Jahre mit den Verwüstungen, die von den nordamerikanischen Streitkräften im Vietnamkrieg angerichtet wurden, erzählt als die Geschichte eines Rock-'n'-Roll-Krieges.

ML: Ich habe den Soundtrack immer geliebt und konnte nicht anders, als mir den Film wieder und wieder anzuschauen. Während meiner ersten Reisen in das südostasiatische Land, in den späten 90er Jahren, gab mir jemand ein Album mit dem Titel "Cambodia Rock". So eine Musik hatte ich noch nie gehört. Rockmusik im Stil der 60er Jahre, der eine Verbindung mit lokalen Traditionen und Stilen eingegangen ist. Ich gab die Platte meinem Sohn, der sie als DJ bei einem studentischen Radiosender zum Einsatz brachte. Das stieß offenbar auf großes Interesse. Sehr viel später kam ich ein zweites Mal mit dieser Musik in Berührung, als ich auf Dengue Fever stieß, eine bahnbrechende Band, die California Sound und Khmer Rock zusammenbringt und an der Westküste der Vereinigten Staaten lebt. Sie besteht überwiegend aus Amerikanern, die Kambodscha bereist hatten. Zurück in Los Angeles, lernten sie in einer Karaoke Bar, in einem Stadtteil namens Little Phnom Penh, die zukünftige Sängerin ihrer Gruppe kennen. Sie kommt als einziges Mitglied tatsächlich aus dem Land. The Cambodian Space Project lernte ich wiederum kennen, als ich während meines Aufenthalts in Battambang hin und wieder in die Hauptstadt fuhr. Alle sprachen über die Band. Ich schaute mir ihre Seite im Internet an und hatte das Glück, dass die Gruppe an einem der Abende ein Konzert in einem kleinen Lokal gab. Die mussten über eine fürchterliche Anlage spielen. Ein wirklich schauderhafter Sound. Aber es war faszinierend zu beobachten, wie die Musik dem Zweck dient, die Leute zum Tanzen zu bringen. Je näher ich mit der Band bekannt wurde, desto mehr entfaltete sich vor meinen Augen ein hochinteressanter Mikrokosmos. Julien Poulson ist offenbar genauso von "Apocalypse Now" angezogen wie ich auch. Die Sängerin, Srey Chanthy, verehrt die Kultur der Diva, die es in den 60er Jahren gegeben hat. Alle zusammen beschäftigen sich viel mit Design. Sie entwerfen ihre eigenen Poster und T-Shirts, es gibt auch einen Kontext innerhalb der Bildenden Kunst, mit dem sie verbunden sind, und natürlich interessieren sie sich für Science

**"Die Bilder von Khvay Samnang schlugen wie ein Blitz bei mir ein."**

Fiction. Dann gibt es Marc Eberle, das ist ein Filmmacher aus Deutschland, mit dem ich beim gleichen Konzert des Cambodian Space Project bekannt geworden bin. Wie sich herausstellte, drehte er nicht nur gerade eine Dokumentation über die Band, sondern hatte auch einen Teil des Videomaterials beige-steuert, das die Gruppe bei ihren Konzerten an die Wand werfen lässt. Das sind Projektionen in der Tradition neo-psychedelischer Lightshows. Ich fand heraus, dass Marc einen Zugang zu Archivmaterial hat, das ich noch nie zuvor gesehen hatte, auch über Bands aus den 60er Jahren. Das alles war extrem merkwürdiger und spannender Stoff. So entstand die Idee zu einem Rock-'n'-Roll-Zirkus mit dem Cambodian Space Project, mit Musikern und Tänzern aus Phnom Penh und dem Umfeld der NGO und mit Videomaterial von Marc und mir.

CG: Verstehen Sie dieses Konzertformat als eine Erweiterung oder Fortsetzung der Methode, die Sie mit ihrer "Portrait Series" verfolgen?

ML: Als ich die Aufnahmen in Battambang fertiggestellt hatte, musste ich feststellen, dass das Ergebnis eine weitaus deprimierendere Wirkung entfaltet, als ich es ursprünglich geplant hatte. Meine Freunde von der NGO wollten dennoch, dass ich die "Portrait Series" auf ihrem Gelände aufführe, unter Ausschluss der Touristen, die in die Stadt kommen. Sie machten mir aber den Vorschlag, im Anschluss ein Konzert zu veranstalten, um den Menschen im Publikum nach dem Gesehenen ein wenig Unterhaltung zu gönnen. Bei der ersten Show traten ausschließlich Musiker aus dem Umfeld der Phare Ponleu Selpak auf. Es stellte sich heraus, dass ich damit den Leuten von der NGO nicht einfach nur einen Gefallen getan hatte. Das Paket machte insgesamt Sinn. Als wir über ein weiteres Screening nachdachten, kam ich schließlich auf die Idee, diese Musiker gemeinsam mit dem Cambodian Space Project auf die Bühne zu bringen. Ich mag diese Kombination von Screening und Konzert, denn sie zeigt zwei Aspekte, zwei Gesichter, der gleichen Angelegenheit, um die es hier geht, und deshalb gehen wir damit nun auch nach Europa.

CG: Es scheint Ihnen wichtig zu sein, dass im Rahmen der mehrtägigen Veranstaltung im HAU Hebbel am Ufer, die wir unter das Motto "Staging Cambodia – Video, Memory & Rock 'n' Roll" gestellt haben, auch Arbeiten des Bildenden Künstlers Khvay Samnang gezeigt werden. Warum?

ML: Diese Bekanntschaft ist ebenfalls ein Ergebnis meiner Reisen nach Phnom Penh. Als ich durch die Stadt ging, sah ich ein Poster, auf dem das "International Photography Festival" angekündigt wurde. Darauf war eine seiner Aufnahmen abgebildet. Die schlug wie ein Blitz bei mir ein. Wenn er maschierte Menschen in ihrer Wohnumgebung zeigt, dann wirkt das auf mich wie die Khmer-Version eines Szenarios, wie wir es aus dem "Texas Chainsaw Massacre" kennen, ein weiterer Film, den ich

über alles verehere. Offen gestanden, gefallen mir seine Fotos so viel besser als meine eigenen Portraits – und wenn ich ihn schon um sein Werk so sehr beneide, dann sollten die Bilder im Rahmen unseres kleinen Festivals auch zu sehen sein.

→ Christoph Gurk arbeitet als Kurator im Auftrag des HAU Hebbel am Ufer und als freier Journalist.

→ Michael Laub, in Belgien geboren, ist Regisseur und Choreograf für zeitgenössischen Tanz. Seine Arbeiten waren unter anderem auf der Biennale von Venedig 1984, der Weltausstellung in Sevilla 1992 und beim Festival d'Avignon 2005 zu sehen. Vielfach wurde er als Minimalist und "einer der Gründungsväter des Anti-Illusionstheaters" bezeichnet. Michael Laubs künstlerische Laufbahn begann Mitte der 70er Jahre in Stockholm, wo er mit Edmundo Za die Maniac Productions gründete und leitete. Sie galten als Innovatoren, vor allem durch ihre Kombination von Performancekunst und Videoinstallationen. Mit der Gründung der Remote Control Productions 1981 rückte Laubs Arbeit näher an das Theater heran. Bis heute hat er als Leiter dieser Company mehr als 20 Stücke inszeniert. Mit "Portraits 360 Seconds" (2002) drang der Regisseur und Choreograf zur Idee einer kollektiven Performance vor und in der Folge zu einem Konzept des Seriellen. 2004 schuf er ein Porträt von Marina Abramović und ihrer Arbeit ("The Biography Remix"). Ab 2007 wurde das Konzept auf unterschiedliche Orte ausgeweitet. So entstanden "Portrait Series Berlin" (2007), "Portrait Series Istanbul" (2010), "Portrait Series Rotterdam" (2010), "Burgporträts Wien" (2011) und zuletzt "Portrait Series Battambang". Neben seinen Inszenierungen hatte Michael Laub Gastprofessuren an der Universität Gießen, der Freien Universität Berlin und der Norwegischen Theaterakademie inne. Er war Jubiläumstipendiat des DAAD 2006/07. Seit 2011 lehrt er an der HFG Karlsruhe.

→ Die Phare Ponleu Selpak Association (PPSA) – Arts for Human Education ist eine kambodschanische Nichtregierungsorganisation, gegründet 1994 von acht jungen Kambodschanern, die nach einer Kindheit im Flüchtlingscamp an der thailändisch-kambodschanischen Grenze in ihr Land zurückgekehrt waren. Die Organisation unterstützt Kinder, junge Erwachsene und deren Familien sozial, emotional, kulturell und durch Bildungsmaßnahmen. Durch ihre Initiativen will sie beim Wiederaufbau des Landes helfen und die Anerkennung von Kultur und Kunst der Khmer fördern. 2012 hatte die öffentliche Schule des Zentrums 762 Schüler, die Kunstschule 270 und eine der Schulen für Darstellende Künste 245. Insgesamt erreicht PPSA momentan 801 Familien rund um ihren Sitz im Dorf An Char. Die Programme sind vom Innenministerium und dem kambodschanischen Entwicklungsrat anerkannt; PPSA ist ordentliches Mitglied der kambodschanischen Kommission für Zusammenarbeit. Es bestehen unter anderem Partnerschaften mit der Philippine Educational Theatre Association, dem Theatre du Soleil, der Music for One Foundation (Korea) und in Deutschland mit der ufaFabrik und der interCult GmbH.







# The End Of The Road

## Oder: Wie wirklich ist die Wirklichkeit?

Unsere Wahrnehmung von Südostasien ist durch kulturindustriell hergestellte Bilder geprägt. Wie aber lassen sich die Projektionen des Fremden und Exotischen durchdringen? Der Dokumentarfilmer **Marc Eberle** berichtet von seinen Reisen ins "Herz der Finsternis".

→ For an English version please see [www.hebbel-am-ufer.de](http://www.hebbel-am-ufer.de)

**L** Fröh in den 90er Jahren muss es gewesen sein, als ich mich zum ersten Mal mit Kambodscha beschäftigte. Die Mutter meines Bruders Tom sagte, dass sie gern mal nach Angkor wolle, aber dass das nicht ginge, weil da Krieg sei. Ich kramte meinen "Diercke"-Weltatlas heraus und sah nach, wo das liegt. Im nordwestlichen Kambodscha waren drei Kringle im Dreieck angeordnet. Daneben stand in kursiver Schrift der Name Angkor, in der Legende ausgewiesen als "Archeological Site". Muss ja ganz schön groß und bedeutend sein, dachte ich. Dass es die größte Tempelanlage der Welt ist, wusste ich noch nicht.

Davor noch, in den 80er Jahren, gab es die Dead Kennedys, eine großartige amerikanische Punkband um den Sänger und klugen Kopf Jello Biafra. Ihr Song "Holiday In Cambodia" handelt von der verlogenen und arroganten Ignoranz der Amerikaner und der westlichen Welt, von Konsumfreudigkeit auf Kosten anderer. Der Track war Teil meiner Plattensammlung. Einige der Textstellen habe ich erst vor kurzem verstanden.

Danach kam der echte Dead Kennedy – aber im Film: "JFK" von Oliver Stone. Ich schrieb über die "Crisis Of Representation" und brachte ein Zitat eines Fotografen, der Augenzeuge des Attentats war. Er erklärte, dass er auf seiner Aufnahme ein wichtiges Indiz entdeckt hatte. Eine Reflektion im Außenspiegel eines parkenden Autos. Er vergrößerte den Teil des Negativs immer weiter, bis alles so grobkörnig wurde, dass man nichts mehr erkennen konnte. Das Limit des Materials war überschritten, die Grenze des Darstellbaren. Oliver Stone konnte den zentralen Beweis seiner Argumentationskette nur zeigen, indem er den berühmten Film des Augenzeugen Abraham Zapruder vor und zurück laufen ließ und ihn dann schließlich anhielt, um so die Kopfbewegung von John F. Kennedy während des Kopfschusses herauszustellen. Wieder über das Limit des Mediums. Laut physikalischer und anatomischer Gesetze muss der Präsident von vorne erschossen worden sein – aber das Fenster, von dem aus Lee Harvey Oswald, der Attentäter, angeblich geschossen haben sollte, lag hinter ihm.

Ich schrieb über Verschwörungstheorien. Fakten sind nicht das Ausschlaggebende, sondern ihre Verbindung untereinander, die kleinen Verbindungslinien zwischen drin. "Malen nach Zahlen", ihre Montage und ihre Reihenfolge. Die Darstellung der Fakten ist immer auch ihre Interpretation. Ich schrieb darüber, wie Oliver Stone seine Version von Verschwörungstheorie filmisch kommuniziert. Durch Super-8-Aufnahmen von John F. Kennedy als romantisierten "King Of Camelot" verleiht er seinem fiktionalen Film einen

'Truth Claim'. Immer wieder setzt er den Dokumentarfilm gezielt als Stil ein. In meinem Text ging es auch um das Attentat als medial inszeniertes Ereignis, als gesellschaftspolitische Wasserscheide in der amerikanischen Gesellschaft. Alle wussten, wo sie waren, als sie von der Erschießung hörten. Nichts war mehr so wie vorher. Ein Datum, ein Trauma.

**II** Ich habe viele Vietnam-Filme gesehen. Eine zentrale Aussage von Oliver Stones Epos war, dass Kennedy angeblich die Situation in Vietnam de-eskalieren wollte und damit auf Gegenwehr bei den konservativen Mächten stieß, ein Motiv für das Attentat. "Apocalypse Now" von Francis Ford Coppola kannte ich schon vorher. Der Alptraum des Vietnamkriegs, zu wahnwitzig, surreal, pervertiert, um wahr zu sein. Und doch! Oft kann Fiktion viel tiefer ins wahre Leben eintauchen als ein Dokumentarfilm.

"Apocalypse Now" problematisiert wie kaum ein anderer Film aus der Traumfabrik die Unterscheidung zwischen 'Gut' und 'Böse', mit der Hollywood die Welt für die Menschen auf einfache Weise beschreibbar und bewertbar macht, und löst sie in eindeutiger Ambivalenz auf: Willard (Martin Sheen), ein amerikanischer Captain, wird auf die Jagd nach Colonel Kurtz (Marlon Brando) geschickt, einen AWOL, der als Absent Without Leave im kambodschanischen Dschungel verschwunden ist. Kurtz rebellierte mit scheinbar willkürlicher, brutaler Gewalt gegen die in seinen Worten schmierige, niederträchtige Doppelmoral der USA, die mit kriegstreiberischer Gewalt unter dem Deckmäntelchen demokratisierender, freiheitlicher Beweggründe den Vietnamesen die Freiheit vor dem Kommunismus – je nach Perspektive – schenken oder aufzwingen und das Land auf diese Weise komplett zerstören. Die Geschichte basiert auf historischen Fakten. Es gab eine Handvoll hochrangiger amerikanischer Militärs, die im Dschungel von Vietnam, Kambodscha und Laos verschüttgegangen waren und auf eigene Faust weitermachten. Nach ihren eigenen Regeln.

Die literarische Grundlage zu "Apocalypse Now" ist natürlich "Heart of Darkness", die berühmte Novelle von Joseph Conrad aus dem Jahr 1898. Der Autor verarbeitet hier seine eigenen Erfahrungen in Belgisch Kongo. Die Geschichte funktioniert auf zwei Ebenen, als eine beklemmende Analyse des europäischen Kolonialismus und als eine Reise in das Unterbewusstsein des Protagonisten. Marlow segelt den Kongo hoch und erkennt, dass

die 'Wilden' im Dschungel so sind wie er, ignorant, neugierig und ängstlich vor dem Fremden, Unbekannten, vor sich selbst. Er trifft Kurtz, den weißen

Kopf einer Horde Afrikaner, die ihn als Gottheit verehren. Für Marlow repräsentiert er das Gute und das Böse im Menschen, das Beste und das Schlimmste, zu dem der weiße Mann fähig ist. Ambiguität, die dunkle Seite der Seele. Marlow erlebt Kurtz' Tod, und als er zurück in Europa mit dessen Verwandten konfrontiert wird, schweigt er über die Dunkelheit, die er in Kurtz erfahren hat, um die Illusionen der Verwandten und seine eigenen nicht zu verlieren.

In "Apocalypse Now" wird Marlow durch die Figur des Willard ersetzt. Seine Vision des amerikanischen Kriegs in Vietnam ist dermaßen von der surrealen Perversion des Konflikts verklärt, dass er nicht mehr in der Lage ist, die Exzesse von Kurtz zu bewerten, geschweige denn zu verurteilen.

Dennoch bringt er ihn schließlich um, nicht um einen Befehl zu vollstrecken, sondern um sein Unterbewusstsein zu befreien, im Angesicht der totalen Anarchie, des Fremden, the Other. So wird er selbst zum hinterhältigen Mörder, zu Kurtz. Coppola endet mit einem Zitat aus Conrads Vorlage, den großartigen Schlussworten "The horror! The horror!"

Die Anlage, in der sich Kurtz mit seinen wilden Kriegern verschanzt hat, ist verschiedenen Angkor-Tempeln nachempfunden – die Gesichter des Bayon Tempels, die Nagas und Muscheln an den Treppenaufgängen, Reliefs im angkorianischen Stil. Im übertragenen Sinne ist sie Angkor: Die Tempelanlage im exotischen Zwielflicht, wild, geheimnisvoll und bezaubernd. Der Stoff, aus dem die Filme sind.

Wer sich mit der Entstehung von "Apocalypse Now" beschäftigt, merkt schnell, wie schmal der Grat zwischen Wirklichkeit und Fiktion und wie stark die Interdependenz beider Pole der Wahrnehmung ist. Der Film spielt in Kambodscha, wurde aber auf den Philippinen gedreht. Denn zu der Zeit, in der Coppola an dem Werk arbeitete, 1975-79, herrschte in Kambodscha das Schreckensregime von Pol Pot. Der Dreh im philippinischen Dschungel dauerte über ein Jahr, und der Wahnsinn des imaginierten Krieges übertrug sich immer mehr auf die Crewmitglieder. Coppola selbst war mehrmals der völligen Verzweiflung und dem Wahnsinn nahe. Martin Sheen erlitt einen Nervenzusammenbruch mit anschließender Herzattacke. Es schien fast, als hätten sich die Charaktere aus dem Drehbuch verselbständigt und Gewalt über ihre Schöpfer erhalten. Die Helikopterstaffel der philippinischen Armee kam für die Filmaufnahmen angefliegen, um direkt danach wieder in den echten Krieg zurückzukehren und scharf zu schießen.

Ich stieß auf "Sideshow – Nixon, Kissinger And The Destruction Of Cambodia", ein Sachbuch von William Shawcross. Ich las darin, wie es diesen Politikern jahrelang gelang, einen illegalen Schattenkrieg auf Kambodscha auszuweiten und ihn vor den eigenen Militärs und der Weltöffentlichkeit ge-

**"Der Wahnsinn des imaginierten Krieges übertrug sich auf die Crew."**

**"Oft kann Fiktion tiefer ins wahre Leben eintauchen als ein Dokumentarfilm."**



heim zu halten. Auf einer Konferenz in Genf 1954 hatte König Sihanouk sein Land angesichts der Katastrophe in Vietnam für neutral erklärt. 1971, drei Jahre nach Beginn der geheimen Bombardierungen wurde in den Pentagon Papers der illegale Schattenkrieg enthüllt und Nixons Wahnsinn durch die anschließende Watergate-Affäre beendet. Der kluge Kopf Kissinger ließ den amerikanischen Präsidenten über die Klinge springen und war rehabilitiert. Er ist heute ein angesehener Politiker. Im englischen Fernsehen wirbt eine Fluggesellschaft mit ihm. Er erhielt den Friedensnobelpreis. Für seine Verdienste in Südostasien!



Ich war aus Indien zurückgekommen und saß im Schnitt, als Tom nach Kambodscha ging, um ein paar Ideen zu recherchieren. Ich wollte schon lange dahin. Jetzt war es endlich möglich. Der Krieg war vorbei, und ich hatte als Filmemacher Fuß gefasst. Kambodscha mit all seinen Facetten und Schicksalen. Da ist unter jedem Stein eine Geschichte, die man erzählen kann. Die extremen Gegensätze dort – aber auch zu uns – besitzen eine eigentümliche Energie und Spannung. Überall, wo man hinschaut, passiert etwas unheimlich Interessantes. Ich bin ein Voyeur. Interessiert, nicht geil! Kambodscha war für mich gleichzeitig Traum und Alptraum, hart, roh und wunderschön.

Die Mails, die mir mein Bruder aus dem Wilden Osten schickte, stimulierten meine Phantasie und bestätigten meine Klischeevorstellungen über Kambodscha – keine Gesetze, totale Abwesenheit von Moral, kriegsgebeuteltes, traumatisiertes Land. Ich kam mit Ulrike Becker vom SWR ins Gespräch. Machte einige Vorschläge, unter anderem für einen Film über das Neujahrsfest der Khmer vor Angkor Wat – das Wahrzeichen des Landes schlechthin, repräsentativ für das Land, die Kultur, die Politik, die Religion, die Vergangenheit und die Zukunft, das Neujahrsfest als Neuanfang, Aufbruch. Allerdings wollte ich mich eher auf das Land und die Leute konzentrieren und nicht so sehr auf Angkor als Bauwerk. Tom hatte einen Protagonisten in Battambang gefunden, der die ideale Besetzung für das Projekt war: Sombat, ein junger Touristenführer. Er repräsentierte das neue, aufstrebende Kambodscha.

Januar 2002, Recherchereise. Als wir zur Landung über Phnom Penh ansetzen, geht gerade die Sonne unter. Wir tauchen ab in die Dunstglocke über der Hauptstadt. Smog? Wohl kaum, es sind keine Autos zu sehen. Alles Staub. Die Straßen sind nicht geteert. Verzweifelt suche ich die Lichter der Großstadt. Vergebens, es gibt keine Lichter. Als wir durch die zerfallenen französischen Kolonialbauten fahren, komme ich mir vor wie in einem Spaghettiwestern. Auf dem Weg vom Flughafen fahren wir an einem Unfall vorbei, zwei Männer liegen regungs-

los neben ihren Mofas. Lo, unser Fahrer, sagt: "Oh, bad accident, don't look, don't look!" Eine Menschenmenge steht um die beiden Opfer herum und schaut betroffen drein. Krankenwagen? Fehlangeige. An einigen Straßenecken stehen Männer mit AK47s. Manche in Zivil.

Beim Abendessen sitzen wir neben einem ekelhaften, schleimigen Fettsack mit versabbertem T-Shirt und Baseballkappe und seinem Freund, einem langen Lulatsch ohne Charakter. Der Fettsack wirft sein Handy auf den Tisch und schreit in aggressivem Deutsch: "Los, ruf mal die Schlampe an!" Der andere tut, wie ihm befohlen. Zwei Kinder kommen an den Tisch und beteln. Der Fettsack schlägt dem einen auf den Kopf und sagt ihm, er solle sich verpissen. Wenig später kommt die 'Schlampe', ein bildhübsches Mädchen, vielleicht 15, maximal 16. Sie wirkt schüchtern, lächelt aber die ganze Zeit. Der Fettsack kann so gut wie kein Englisch, sie auch nicht. Ungeniert grabst er ihr zwischen die Beine und an die Brust. "Dauert nicht lange", sagt er zu dem ohne Charakter und schiebt mit der Kleinen ab. Seine Hand an ihrem Nacken, im Würgegriff drückt er sie ins Auto.

Cambodia is a country where anything goes. Ein ausgebranntes Land, zerrüttet von 30 Jahren Krieg und Völkermord. Ohne Straßen, Krankenhäuser, Gesetze. Ein Land, wo alle immer noch ums Überleben kämpfen, oft auch noch mit Waffen. Diese 'moral wilderness' wird von vielen ausgenutzt, von den Touris, den Expats, den Sexpats und den Untergetauchten, die in Europa lebenslänglich bekommen haben und natürlich von den Khmer selbst.

Aber Kambodscha ist auch ganz anders. Ich treffe viele herzzerreißend liebe Menschen, Unzählige helfen uns, ohne eine Gegenleistung zu erwarten. Viele der Khmer sind glücklich, weil der Krieg endlich vorbei ist und es ihnen besser geht als vorher. In Siem Reap, der Stadt neben Angkor, ist es anders, eine Glasglocke, sicher, sauber, Disneyland. Wir kaufen uns einen 3-Tage-Pass für die Tempelanlage. Der Preis beträgt 40 US-Dollar – ein Lehrer, ein Polizist und alle anderen Beamten verdienen monatlich im Durchschnitt 20 US-Dollar.

Da waren wir nun, mittendrin. Kambodscha hatte mich in seinen Bann gezogen. Don't get too close to the fire! Wir schauen uns einen Tempel im Dschungel an, der gerade entmint wird. Nach einer Weile bemerke ich, dass die Totenköpfe auf den Warnschildern in die andere Richtung zeigen – wir sind auf der falschen Seite des Zauns gelandet! Jetzt bloß keinen Fehltritt machen! Die Wirklichkeit inmitten all der Unwirklichkeit war wie ein Schock. Der Film in meinem Kopf hatte die Überhand gewonnen. Wir hetzten über durchlöcherne Straßen, Minenfelder, Killing Fields auf der Suche nach Ge-

**"Wir sitzen reizüberflutet da und glotzen auf den Dschungel."**

.....

schichten und Drehorten. Abends saßen wir reizüberflutet da und glotzten auf den Dschungel oder den Fluss – schweigend. Braindamaged. The end of the road? Wohl kaum! End of the day vielleicht.

Wir fahren durch dieses wunderschöne Land, doch der Anschein trügt. Direkt unter der Oberfläche lauern das Böse, der Tod, die Minen, die Massengräber. Oft genug zeigt sich der Horror auch an der Oberfläche. Ich sehe in viele traumatisierte Gesichter – die meisten lächeln. Viele erzählen mir ungefragt ihre Geschichte, sie gleichen sich alle. Ich sehe überall nur den Krieg, die Einschusslöcher in den Häusern, die Krüppel, die vernarbten Seelen der Leute. Als wir das Drehbuch schreiben, beginnen wir mit einem Zitat von William Shawcross: "To travel through Cambodia was to travel through a land that had been cast into the outer reaches of hell and only barely retrieved" ("Sideshow", 1993).

Auch wenn die meisten Menschen im Westen nicht viel über Kambodscha wissen, ist es doch ein unheimlich mediensaturiertes Land. Angkor, und vor allem Angkor Wat, noch viel mehr. In Frankreich sowieso. Die Kolonialausstellungen in Marseille und Paris Anfang der 30er Jahre, die ganzen Werbekampagnen, für Kühlschränke, Kleider für die Kolonien, Munition, für Lincoln Cars. In Deutschland wirbt Tabac mit Angkor Wat für das Parfüm Culture. Es gibt unzählige Spielfilme und Dokumentationen. Ich hatte vieles gelesen und gesehen, so dass es mir inmitten dieser kambodschanischen Surrealität, im wilden, fernöstlichen Hinterland, irgendwann nicht mehr möglich war, meine eigens ausgedachten und angelesenen Erlebnisse von den wahren zu trennen.

Der hier dokumentierte Text von Marc Eberle ist im Jahr 2002 entstanden. Bei seinem Gespräch mit Margarita Tsomou am 17. Januar im HAU1 wird er auch von seinen aktuellen Erfahrungen in Kambodscha berichten.

→ **Marc Eberle**, geboren 1972 in Heidelberg, studierte von 1993 bis 1998 an der Universität Hamburg Amerikanistik, Geschichte und Medienkultur mit Schwerpunkt Dokumentarfilm. Außerdem schloss er einen Master of Arts am Royal Holloway College der Universität London in Filmwissenschaft ab. Seit 2001 ist Eberle Dokumentarfilmregisseur in Süd- und Südostasien. Er dreht Filme für internationale Sender wie VPRO, BBC, HBO und verschiedene Discovery Channels aus Oman, Pakistan, Indien, Nepal, Laos, Vietnam und Birma. Sein Dokumentarfilm "Amerikas geheimer Krieg in Laos. Die größte Militäroperation der CIA" wurde u. a. für den Deutschen Filmpreis, den History Makers' Award (New York, USA) und den Golden Panda des 12. Sichuan TV Festival (China) nominiert. Eberle baute als Redakteur, Produzent und Ausbilder den ersten Privatsender, Cambodian Television Network, mit auf. Zur Zeit arbeitet er außerdem als Dozent für Dokumentarfilm am Goethe-Institut in Phnom Penh.





# California Über Alles

Gibt es ein richtiges Leben im falschen? **Jens Balzer** erzählt die Geschichte der Punk-Rock-Hymne "Holiday In Cambodia" und zeigt, welche Widersprüche und Konflikte bereits in den 70er Jahren entstanden, wenn Popkultur versuchte, Einspruch gegen den Kapitalismus einzulegen.

Wer hätte dieses Gefühl nicht auch schon einmal gehabt, beim Flanieren durch Berlin-Mitte, durch Kreuzberg oder durch Neukölln? Wünscht man sich da nicht sofort das Gleiche, was Jello Biafra sich wünscht, wenn man all diese jutebeuteltragenden Hipster, all diese verwöhnten Taugenichtse aus aller Welt, all diese gleichgeschalteten Individualistendarsteller mit ihren Fusselbärten und Herren- und Damendutten betrachtet? Denkt man da nicht auch, dass man die ganze verwöhnte Jugend der westlichen Welt nicht endlich einmal in ein ordentliches Umerziehungslager verschicken sollte? "So you been to school for a year or two / and you know you've seen it all", besingt Jello Biafra von den Dead Kennedys diese Spezies in dem Stück "Holiday in Cambodia", "in daddy's car thinkin' you'll go far / back east your type don't crawl", um dann im Refrain mit noch giftigerer und noch zeternderer Stimme zu einem Hornissenschwarm aus Gitarrenrescendi zu der Schlussfolgerung zu gelangen: "What you need my son / is a holiday in Cambodia / where people dress in black / a holiday in Cambodia / where you'll kiss ass or crack".

Die Dead Kennedys, 1978 in San Francisco gegründet, waren nicht nur die Punkrock-Band mit dem zweifellos besten Punkrock-Bandnamen aller Zeiten. Ende der 70er Jahre waren sie auch weithin die erste, die das bis dahin vom Punkrock gewohnte glamourös-verantwortungslose Herumspielen mit politischen Zeichen durch eine geradlinige linksradikale Agitation ersetzte. In klassischen Hochgeschwindigkeitsheulern wie "Kill the Poor" oder "Let's Lynch The Landlord" wurde zur Revolution gegen Kapitalismus, Militarismus und christliche Religion aufgerufen; eindrücklich warnten die Dead Kennedys auch – in dem Song "California Über Alles" – vor dem ihrer Ansicht nach unmittelbar bevorstehenden Zen-Faschismus in Kalifornien. Stücke wie "Chemical Warfare" und "Nazi Punks Fuck Off" gehörten bald schon zum musikalischen Kanon sämtlicher Hausbesetzer und selbstorganisierter Polit-Café-Betreiber; mit eher lebensweltlichen Liedern wie "Too Drunk Too Fuck" begeisterten die Dead Kennedys auch den apolitischen Flügel der Szene.

Ihr Meisterstück aber war ohne Frage "Holiday in Cambodia" aus dem Jahr 1979. Mit der ihm bis heute eigenen Misanthropie beschimpft Jello Biafra darin die haltungslose weiße amerikanische Jugend, die für ihren Wohlstand niemals arbeiten musste. Und die nun arrogant und einfühlungslos auf all jene herabblickt, denen es trotz harter Arbeit schlechter als ihr ergeht – nicht zuletzt auf die 'niggers', deren 'ethnicky jazz' man so gerne auf der 'five grand stereo'-Anlage hört, die aber ansonsten doch bitteschön bleiben sollen, wo sie hingehören: im Ghetto. Gegen diese Wohlstandsverlosung – so der Refrain des Stücks – hilft nur echte, harte Arbeit als Sklave in einem Land, in dem "alle eins sind" und "alle schwarz tragen": "it's tough kid, but it's life".

So wird hier in gleichermaßen kurzweiliger wie agitatorischer Weise der proletarische Hass auf die Bessergestellten gepflegt sowie aber auch – und das ist das Interessante daran – als ultimative Strafe für den weißen Hipster das Horrorbild einer echt-proletarischen Diktatur gezeichnet. Das heißt aber: Noch barbarischer und blöder als der Kapitalismus erscheint in diesem antikapitalistischen Song nur der vollendete Antikapitalismus des Pol-Pot-Regimes; noch verächtlicher als die weiße Wohlstandsjugend wirkt nur das zur totalen Herrschaft gelangte Proletariat. Mit geschmeidiger Grobheit entzieht sich der Song der gängigen Gegenüberstellung von Links und Rechts und provoziert beide Seiten zugleich – gerade wenn man bedenkt, dass wesentliche Teile der westlichen Linken noch Ende der 70er Jahre das Regime der Roten Khmer immer noch als interessantes sozialistisches Experiment betrachteten und als Teil der antiimperialistischen Internationale. Manche mühten sich bis in die 80er Jahre darum, die kambodschanischen Opferzahlen kleinzurechnen; so auch der Linguist Noam Chomsky, der später dann auf dem von Jello Biafra betriebenen Alternative Tentacles Label politische Spoken-Word-Platten herausbrachte. (In Deutschland sandte der damalige Vorsitzende des Kommunistischen Bunds Westdeutschland und spätere Büroleiter von Joschka Fischer, Joscha Schmierer, noch 1980 eine Solidaritätsadresse an Pol Pot.)

"Holiday in Cambodia" ist ein Meisterstück der politischen Dialektik; ein ideologisches Vexierspiel, wie es im althergebrachten Punkrock sonst selten jemals gelungen ist; und bis heute ist es ein besonders bizarrer, aber auch interessanter Moment, wenn Jello Biafra bei seinen Konzerten die Menge zum "Pol Pot! Pol Pot!"-Skandieren bringt.

Er tut dies heutzutage als Solokünstler, begleitet von befreundeten Bands wie den Melvins oder in seinem aktuellen Ensemble Guantanamo School Of Medicine. Die Dead Kennedys selber haben sich schon 1986 aufgelöst; seither befinden sich Biafra und seine ehemaligen Mitmusiker in einem herzlichen Feindschaftsverhältnis. Mitte der 90er Jahre gingen sie erstmals gegeneinander vor Gericht: weil Biafra verhindert hatte, dass die "Holiday in Cambodia"-Musik in einem Reklamespot des Hosenherstellers Levi's eingesetzt wurde; dadurch entgingen der restlichen Band 200.000 Dollar. Mit dem antikapitalistischen Geist der Dead Kennedys und insbesondere dieses Songs sei das nicht zu vereinbaren, sagte Biafra. Indem er sie um die Einnahmen aus dem Werbedeal und also um die Früchte ihrer Arbeit bringe, entgegnete seine ehemaligen Kollegen, verhalte sich Biafra auch nicht anders als jene Ausbeuter, von denen der Song ja auch handelt: die mit 'schwarzer' Musik reich geworden sind, aber den wahren Urhebern die Tantiemen verwehren.

So erzählt der "Holiday in Cambodia"-Song bis in sein juristisches Nachspiel hinein von der Schwierigkeit, im Kapitalismus ein antikapitalistisches Leben zu führen. Auch in diesem Aspekt zeigt sich eine Dialektik, doch führt diese uns – anders als der linksradikale Punkrock einst glaubte – unausweichlich in eine Spirale der Negation.

→ **Jens Balzer** ist Popkritiker und stellvertretender Feuilletonchef bei der Berliner Zeitung.





# Rendezvous im Kosmos der Cross-kultur

Während der 60er Jahre erlebte Kambodscha eine kurze Blütezeit, in der auch eine eigenwillige Lesart westlicher Rockmusik entstand. Die Band The Cambodian Space Project erinnert sich an eine Popkultur, die durch die Roten Khmer ausgelöscht wurde, und überführt sie in die Gegenwart. Von Stefanie Alisch

→ For an English version please see [www.hebbel-am-ufer.de](http://www.hebbel-am-ufer.de)

Sie haben ein Faible fürs Eingängige. Aber die kulturellen Techniken, die sie in ihrer Musik verwenden, sind komplex. In ihrem Song "Kolos Srey Chaom (Love God)" greifen The Cambodian Space Project den Hit "Venus" von Bananarama auf und interpretieren ihn anhand einer kambodschanischen Lesart von Surf-Rock, veredelt mit einem "Aahahaa hahaaah-ahaa". Das klingt nicht nur entfernt nach "Lady in Black" von Uriah Heep. Eine fast identische Adaption, etwas älter und schrabblicher, begleitet einen Trailer für den indonesischen Sex-Crime-Fantasy-Thriller "The Snake Queen" aus dem Jahr 1982. The Cambodian Space Project covern also ein Cover und bereichern das Arrangement um ein weiteres Instrument – vermutlich eine zweisaitige Fiedel. Sie übernimmt den Solopart, bei dem üblicherweise eine Surfgitarre zum Einsatz kommen würde. Offiziell bezieht sich die Gruppe auf das goldene Zeit-

alter des Khmer-Pop, die "Roaring Sixties" in Kambodscha. In der Praxis verneigen sich die Musiker aber auch vor dem indonesischen Rock der 80er Jahre und tauchen so in ein benachbartes Raum-Zeit-Kontinuum ab. Auf ihrer Website bezeichnen sie ihre musikalische Odyssee als "Cosmic Cross-Culture Rendezvous Featuring Space Trippers From Various Planets".

Die Melodien von The Cambodian Space Project lassen sich beim Shimmy, einem aus dem Foxtrott entstandenen Gesellschaftstanz, leicht mitsummen. In Interviews schneiden die Mitglieder weitaus ernstere Themen an. Sie sprechen über massenhafte Tötungen, Verstümmelungen und Vergewaltigungen durch die Roten Khmer. Auf einer Tournee durch Australien, der Heimat von Bandgründer Julien Poulson, gaben The Cambodian Space Project ein Kon-

zert für Asylbewerber. Sie musizierten vor dem Lagerzaun. Vorher hatten sie sich über diese Demarkationslinie hinweg mit den Internierten unterhalten. Das alles ist dokumentiert in einem kurzen Video-Statement, das die Gruppe auf Facebook eingestellt hat. Es wird gesprochen von Srey Channthy, der Sängerin des Cambodian Space Project. Seit September 2013 ist sie selbst Australierin.

Wie kommt so eine Combo in die Welt? Srey Channthy wuchs in einer der ärmsten Provinzen Kambodschas auf. Den Traum, Vokalistin zu werden, erbe sie von der Mutter, die auf Partys, beim Wäschewaschen und beim Kochen sang. Die kleine Srey Channthy stimmte ein. Gemeinsam mit ihrem Vater fuhr sie während der 80er Jahre im Panzer durchs Grenzgebiet zu Vietnam. Im Hintergrund lief das Radio. In ihrem ganzen Leben ist die Sängerin nur eine Woche

zur Schule gegangen. Seit sie vier oder fünf ist, hat sie eigentlich immer nur gearbeitet: erst auf dem Reisfeld, mit neun auf der Kautschukplantage. Ihrer schwangeren Mutter musste sie im gleichen Alter helfen, vor Schüssen zu fliehen. Als Teenager übersiedelte sie in die Hauptstadt Phnom Penh und schlug sich mit Gelegenheitsjobs durch. Mit dem Versprechen auf eine Stelle im Schönheitssalon sollte sie ins Rotlichtmilieu gelockt werden. Srey Channthy wurde einen Tag lang schreiend an ein Bett gefesselt. Sie wäre wohl verkauft worden, hätte ihr nicht eine andere Frau zur Flucht verholfen. In den Karaokebars von Phnom Penh etablierte sie sich als charismatische Solosängerin. Schnell fand sie heraus, dass die goldenen Khmer-Pop-Hits vom Publikum mit dem üppigsten Trinkgeld honoriert werden.

In einem dieser Etablissements traf sie auf Julien Poulson. Das war im Jahr 2009. Der Gitarrist hatte zuvor als Medienproduzent für die Wahrheits- und Versöhnungskommissionen in Ost-Timor gearbeitet und eine Förderung für ein Musikprojekt bekommen. Nachdem in dem Krisengebiet wieder Unruhen ausgebrochen waren, setzt er das Geld zur Wiederbelebung der Popkultur in Kambodscha ein. Als er Srey Channthy einlud, eine Band zu gründen, konnten die beiden so bereits auf eine Grundfinanzierung zurückgreifen. Schauplatz ihres ersten Gigs war das kleine mexikanische Restaurant Alley Cat Café in Phnom Penh.

In den folgenden zwei Jahren tourten The Cambodian Space Project durch die Provinz, spielten in Dörfern und Tempeln, für Waisenhäuser und ein sozial benachteiligtes Publikum. Bei einem Konzert im Heimatdorf der Sängerin wurde die Band mit einem Festmahl empfangen. In der Noise-Hymne "Whiskey Cambodia" besingt Srey Channthy die üppige Speisefolge. Im Jahr 2011 produzierte Julien Poulson das Debüt-Album. Es folgten Auftritte in Australien, Frankreich, Großbritannien und den USA. Vor wenigen Monaten ist ein zweites Werk mit dem Titel "Not Easy Rock 'n' Roll" erschienen.

In "Chnam Oun Dop Pram Mouy (I'm Sixteen)" gluckst Srey Channthy die Intervalle im Schluckauf, so wie man es aus manchen Klassikern des Rock 'n' Roll kennt. Das Stück wurde ursprünglich von der

Khmer-Pop-Diva Ros Sereysothea interpretiert. Ein großer Teil des Bandrepertoires besteht aus Reminiszenzen an SängerInnen wie Meas Samons, Sinn Sisamouth, Chea Savoeun oder Mao Sareth. Ihre Songs entstanden in einer Zeit, als Kambodscha ein unabhängiges Königreich wurde und die Gesellschaft in einen buddhistischen Sozialismus überführt werden sollte. Diese Stars sangen zunächst traditionelle Balladen und Duette. Ähnlich wie in der Türkei ging die Produktion lokaler Popmusik mit der Herstellung von Fantasy-Filmen einher.

Doch wie kam der Rock 'n' Roll in das südostasiatische Land? Seit 1955 war die US-Armee im benachbarten Vietnam stationiert. Eine Dekade später

brach jener Militärkonflikt aus, den die "New York Times" später als "unseren ersten Rock-'n'-Roll-Krieg" bezeichnen sollte. Der Sound schwappte auf das neutrale Kambodscha über, denn Sender wie "Voice of America" oder "United States Armed Forces Radio" waren in Südvietnam nonstop auf Sendung.

Der Obertonreichtum südostasiatischer Xylophon- und Gong-Orchester erwies sich als hochgradig kompatibel mit dem Tremolo von Surf-Gitarren. Die mäandernden Melodien in Halbtönen und kleineren Intervallen machten eine Schnittstelle zum Blues auf. Domestizierte Tänze anglo-amerikanischer Provenienz, dargeboten in Anzug und Paillettenkleid, gingen eine charmante Fusion mit den bedeutungsvollen Handgesten der klassischen Khmer-Traditionen ein. Über den landesweiten Radiosender sangen sich die Stimmen der Stars in die Herzen der Landbevölkerung.

Kurz darauf nahm die Katastrophe ihren Lauf. Pol Pot erklärte 1975 zum Jahr Null und rief einen kommunistisch-maoistischen Bauernstaat aus. Die roten Roten Khmer evakuierten ganz Phnom Penh innerhalb weniger Tage. Familien wurden auseinandergerissen und ihre Mitglieder in entfernt liegende Landesteile verschleppt. Zwangsarbeit, Abschaffung des Geldes und Zerstörung der Krankenhäuser sollten einer klassenlosen Gesellschaft zuarbeiten. Die Vollstreckung der Todesstrafe war an der Tagesordnung. Wie unzählige andere Menschen wurden auch Srey Channthys Großeltern von den Roten Khmer ermordet. Um ethnisch motivierter Verfolgung zu entrinnen, färbte sich ihre Mutter das Gesicht. Sie schnitt sich die Haare ab, trug eine maoistische Uniform und hörte auf zu singen. In Interviews erzählt Srey Channthy, dass Houy Meas, Sängerin und zugleich beliebteste weibliche Radio-DJ in Kambodscha, erst durch mehrere Soldaten vergewaltigt und dann umgebracht wurde.

Viele Fragen bleiben bis heute offen: Wieso konnte Pol Pot als unterdurchschnittlicher Student mit einem Stipendium in Paris gefördert werden? Wieso gelang es ihm, ein Staatsführer zu werden, der Massaker an der eigenen Bevölkerung durchführen lässt und im Anschluss seinen Sitz in der UN halten kann? Wieso können amnestierte Rote Khmer in Kambodscha heute wieder hohe Posten bekleiden?

Brutale Massentötungen im Namen des Kommunismus oder im Namen seiner Ausrottung waren während der 60er und 70er Jahre keine Seltenheit in Südostasien. Indonesische Todesschwadronen, die "Hackmesser", ermordeten allein auf Bali in zwei Wochen 80.000 Menschen, die sie für Kommunisten halten wollten. In Joshua Oppenheimers

Dokumentarfilm "The Act Of Killing" geben gealterte Berufsmörder den Einfluss von Mafia-Filmen aus Hollywood als Inspiration für ihre Verbrechen gegen die Menschlichkeit an. Die Verbindungen zwischen globalisierter anglo-amerikanischer Populärkultur und den Gewaltregimen in Südostasien, alles im Nachklang eines Prozesses der Entkolonialisierung, sind vielfältig. Ikonische Fotografien aus dem Vietnam-Krieg haben sich nicht nur ins Gedächtnis eingebrannt – sie fungierten auch als Katalysatoren für die US-Hippie-Bewegung und die Entstehung von Gegenkultur im weitesten Sinne.

Wie das Foto der neunjährigen Kim Phuc, dem vietnamesischen Mädchen, das vor einer Napalm-Wolke flieht, war der Rock 'n' Roll Anfang der 70er Jahre zum universalen Kulturgut geworden. Die Menschen in Kabul, Phnom Penh oder Luanda lebten ihre Variante der Swingin' Sixties. Indem sie sich auf diese Zeit beziehen, werfen The Cambodian Space Project größere Fragen auf: Wie wirkt populäre Musik in traumatisierten Gesellschaften, die langsam mit den Nachwirkungen von Kolonialherrschaft und Kriegen zurechtkommen? Wie sind die Konflikte in Südostasien und die anglo-amerikanische Populärkultur miteinander verwoben? Wie können wir globale Ausprägungen von Modernität mit all ihren Chancen und Risiken als spezifische Phänomene verstehen?

The Cambodian Space Project laden die Zuhörer ein, sich in einer historischen Kontinuität zu verorten, die über das Trauma der Killing Fields und des Genozids in Kambodscha hinausreicht. Sie setzen auf die geschichtsbildende Kraft der Erinnerung und die heilende Wirkung von Musik.

**“Die Menschen in Phnom Penh lebten ihre Variante der Swingin’ Sixties.”**

**“Sie trug eine maoistische Uniform und hörte auf zu singen.”**

→ **Stefanie Alisch** ist Musikwissenschaftlerin und DJ in Berlin.

→ **The Cambodian Space Project** wurde 2009 von dem australischen Gitarristen und Keyboarder Julien Poulson gegründet, mit der kambodschanischen Ausnahmesängerin Srey Channthy als Frontfrau. Die Band covert Songs aus den 60er Jahren, dem goldenen Zeitalter der kambodschanischen Popmusik, und trägt damit gleichermaßen zu deren Bewahrung und zur Schöpfung eines wunderbar eigenständigen kambodschanischen Psychedelic Rock bei. Auch wenn die Musiker schon überall auf der Welt aufgetreten sind, sind sie besonders stolz auf ihre Shows in abgelegenen kambodschanischen Dörfern. 2011 erschien ihr Debütalbum "A Space Odyssey". Zu den Coverstücken darauf gehören Perlen der kambodschanischen Popmusik, die ursprünglich von Stars wie Pan Ron, Sinn Sisamouth und Ros Sereysothea eingespielt wurden. In Erinnerung an den Genozid der Roten Khmer und ermordete Musiker kommen Instrumente wie der Tro zum Einsatz und schaffen zusammen mit dem Inventar der westlichen Rockmusik einen Sound, zu dem sich die Füße ganz von selbst bewegen.







# Human Nature

Die in "Human Nature" dargestellten Personen werden in der intimsten denkbaren Umgebung gezeigt, ihrer Wohnung. Entspannt posierend, bewahren die Porträtierten entschieden ihre Persönlichkeit, obwohl sie (selbst ausgewählte und vom Künstler entworfene) Masken tragen. Zu jedem der facettenreichen und seltsam beunruhigenden Porträts gehört eine umfassende Lebensgeschichte, die nur Khvay Samnang selber bekannt ist und an deren Erzählung er sich noch bis ins Detail erinnert – Details, die er uns vorenthält.

Ursprünglich wollte Samnang die Gesichter der Bewohner zeigen, änderte aber seine Absicht, als der Ehemann der ersten Porträtierten Angst vor dem Indexikalischen der Fotografie offenbarte – dass der Gezeigte erkannt oder sogar verurteilt werden kann. Die Vorsicht der Bewohner ist sowohl kulturell

bedingt als auch durch politische Aspekte. Argwohn begleitet den ständigen Strom an Journalisten und auch Touristen, die durch die Flure wandern und in die Zimmer schauen. Wie andere Bewohner von plötzlich wertvollen Immobilien, fürchten sie sich vor Investoren. Wie Samnang sagt: „Selbst wenn wir unschuldig sind, brauchen wir womöglich eine Maske.“

In "Human Nature" geht es darum, ein Kambodscha jenseits der historischen Schatten zu zeigen. Ohne seinen dokumentarischen Impuls oder die seltene Vertrautheit mit den Porträtierten zu opfern, steht Samnang mit seinem Ansatz für einen kulturellen Wandel in Kambodscha, der Presse, Postkarten und polizeilichen Porträts die visuelle Deutungsmacht im Land entreißt.

*Erin Gleeson, Phnom Penh, 2012*

## Interview: Nora Taylor & Khvay Samnang

**Nora Taylor:** Ihre Arbeit wird oft als Verbindung von Performance und Fotografie beschrieben, nicht als fotografische Dokumentation von Performances. Wie sehen Sie die Überschneidungen zwischen diesen beiden Ausdrucksformen in Ihrer Arbeit?

**Khvay Samnang:** Ich habe ursprünglich Malerei studiert. Die Fotografie nutzte ich zum ersten Mal im Jahr 2006 als Ausgangspunkt für meine Malerei und betrachtete sie bald darauf als eine eigenständige Form. Mit Performancekunst beschäftige ich mich erst seit kurzer Zeit, nämlich seit 2010, als ich während eines Stipendiums am Kunstzentrum Tokyo Wonder Site an einem Workshop des japanischen Künstlers Seiji Shimoda teilnahm. Damals begann ich meinen Körper als Medium zu begreifen. Mein Wunsch, Bilder zu produzieren, blieb jedoch bestehen. Ich frage mich eher selten, ob das, was ich mache, Performancekunst ist oder nicht; ich mache einfach, was ich für notwendig halte. Der Körper und die Aktion stellen für mich Formen oder Kompositionen dar. Die Fotografie einer Performance ist eine eigenständige Arbeit und nicht bloß ihre Dokumentation; denn die Art und Weise, wie eine Aktion im Bild erinnert wird, ist von ebenso großer Bedeutung wie die Handlung selbst. Das Bild erzählt eine Geschichte, die anderen mitgeteilt werden kann. Bei der Reihe "Ohne Titel"/"Untitled" (2011), für die ich mich in den Seen Phnom Penhs fotografierte, waren keine Zuschauer anwesend – mein Publikum ist die Zukunft, all jene, welche die Fotografien von dieser Aktion sehen werden.

**NT:** Sowohl Fotografie wie Performance zeigen Aktionen, damit ein Publikum sie wahrnehmen kann. Wie Sie gesagt haben, besteht der einzige Unter-

schied in der zeitlichen Verzögerung. Mich würden auch die Orte dieser Bilder interessieren, insbesondere aus der Reihe "Untitled", die größtenteils im Wasser aufgenommen wurde. Könnten Sie etwas zur Landschaft sagen?

**KS:** "Untitled" (2010) und "Luft"/"Air" (2011) sind die beiden einzigen Fotoreihen, bei denen ich in der Natur gearbeitet habe. Meine anderen Arbeiten entstanden in Innenräumen, sie zeigen Menschen bei gesellschaftlichen Anlässen wie etwa Hochzeiten in "Hochzeit"/"Wedding" (2009) oder in eher privaten Situationen wie Wohnräumen in "Menschliche Natur"/"Human Nature" (2011). Doch eigentlich verstehe ich alles als Landschaft – was ich durch den Sucher sehe, sind Szenarien, Kompositionen. Was den Ort anbelangt, folge ich realen Geschichten und reagiere auf sie, wenn ich dies für notwendig halte, als aktiver oder betroffener Bürger und Künstler. So habe ich mich zum Beispiel in "Untitled" mit der Geschichte einer Zwangsräumung beschäftigt. Daraus ergaben sich als Orte der Arbeit die Seen von Phnom Penh. Diese großen und wichtigen Gewässer werden derzeit mit Genehmigung der Regierung von Privatfirmen mit Sand aufgefüllt, wodurch tausende Menschen aus ihren Häusern und Wohnungen vertrieben werden. Bisweilen ist dies sehr gewaltsam abgelaufen. Die Entwicklung schädigt damit die Menschen selbst. Ich verfolgte die Berichterstattung über die Bevölkerung, die gegen die Räumungen Widerstand leistete und protestierte, sowie über andere, die ihre Häuser niederrissen. Es war eindrucksvoll, wie der Sand sich in die Häuser ergoss, sie buchstäblich ausfüllte. Wenn die Menschen nicht weggehen, dann würden sie sterben. Für die Performance habe ich meinen Körper eingesetzt und einen

symbolischen Eimer Sand über mir ausgeschüttet – so wie der Sand die Häuser zum Schaden der Menschen und der Umwelt ausfüllte. Bei "Air" bin ich einer anderen Geschichte gefolgt – ich lief durch verschiedene Bezirke in der Präfektur Fukushima in Japan, wo die schöne und mannigfaltige Landschaft zwar unversehrt aussah, tatsächlich aber stark verstrahlt war. Bei der Beschäftigung mit diesen Geschichten wähle ich Orte mit einer ausgeprägten Charakteristik aus. Mich interessiert der Konflikt zwischen Entwicklung und Natur. Derzeit verbringe ich viel Zeit an den Flussufern in Kambodscha, um die Erosion zu dokumentieren.

**NT:** Die Szenerie in "Human Nature" ist eine andere. Sie enthält Porträts von Menschen, die nicht nur von sich aus Masken tragen. Könnten Sie den Kontext dieser Bilder näher erläutern?

**KS:** In dem Wohnblock, wo die Bilder entstanden sind, unterrichte ich Kunst. Häufig stehen die Türen offen, so dass ich in die Innenräume schauen kann. Sie wirken sehr dramatisch auf mich, fast wie Gemälde in schweren, vielschichtigen Farben. Die Fotografien dokumentieren den Raum genauso, wie er war; ich habe nichts an ihm verändert. Als ich die Menschen besuchte, saßen sie manchmal auf einem Stuhl oder auf dem Bett, und ich bat sie, dort sitzen zu bleiben, um sie so zu fotografieren. In anderen Fällen forderte ich sie auf, sich an einen bestimmten, mir geeignet erscheinenden Punkt des Bildausschnitts zu begeben. Was die Masken betrifft, so hatte ich eine große Auswahl dabei; die Leute suchten sich die Maske aus, von der sie dachten, dass sie am meisten mit ihnen zu tun habe.

*The subjects of "Human Nature" are found in the most intimate setting possible: their homes. In each image, the sitters pose comfortably, maintaining a staunch sense of individuality even while wearing masks (of their choice) created by the artist. Contained within each colorful and vaguely unsettling portrait is a rich biography, parts of which only the artist is privy to, and which he can recall in detail from his conversations with the subjects. However we the audiences are not offered these details.*

*Khvay originally planned to show the residents' faces. This changed when the first sitter's husband indicated his fear of photography's indexical nature – its ability to identify, or even convict. The resident's reticence is both culturally derived and polit-*

**Interview: Nora Taylor & Khvay Samnang**

**Nora Taylor:** *Your work is often described as intersecting performance and photography rather than photographic documents of performance. How do you conceive the overlaps between performance and photography in your work?*

**Khvay Samnang:** *I trained as a painter. It was in 2006 that I began using photography as a source for my painting, and I quickly considered it a form of its own. I was only recently introduced to performance art. It was in 2010, during my residency at Tokyo Wonder Site, at a workshop with Japanese performance artist Seiji Shimoda. I began to think about my body as a medium. But my desire to make images remained present. I don't think very much about whether this is performance art or not; I do as I need to do. I think of the body and action as a form, as a composition. The photograph of an action is a work itself, not simply documentation; the way it will be remembered as an image is equally as important as the action itself. It tells a story that can be shared. In the "Untitled" (2011) series where I photographed myself in Phnom Penh's lakes, there was no live audience present; my audience is the future, those who would see the photographs of that action.*

**NT:** *Photography and performance share that feature of displaying actions for audiences to witness. The only difference, as you noted, is the time delay. I am also interested in the locations of these images, especially the "Untitled" series which is mostly shot in water. Can you talk about the landscape?*

**KS:** *"Untitled" (2010) and "Air" (2011) are the only photographic series in which I worked outside in the natural landscape. My other series are shot indoors, with people, in social situations like weddings ("Wedding", 2009), or more private situations like domestic interiors ("Human Nature", 2011). But I consider everything a landscape actually – what I see through my lens is scenery, compositions. In terms of location, I follow existing stories and respond to them when I feel I must,*

*ically informed. They may be wary of the steady stream of journalists or even tourists walking the hallways and peering into their homes, or, like others on newly valuable property, watchful of developers and prospectors. In Khvay's words, "even though we are innocent, we may also need a mask." "Human Nature" strives to document Cambodia beyond its historical shadow. Without sacrificing his documentary impulse or the rare intimacy he has cultivated with his subjects, Khvay's photographic practice exemplifies a nascent cultural turn in Cambodia — wherein the press, postcards and evidentiary portraits may no longer dominate the country's visual discourse.*

*Erin Gleeson, Phnom Penh, 2012*

*either as a way of being an active or concerned citizen and artist. For example, in "Untitled" I was following an eviction story. The story determined the location of Phnom Penh's lakes. These large and important lakes are being filled with sand under government and private sector concessions, which is forcing thousands of people out of their homes. It has been at times very violent. It is development at the cost of people's lives. I followed the news coverage about the people who resisted eviction and were protesting, and others who were dismantling their houses. Strikingly, sand was pouring into houses, literally filling them. If the people didn't leave, they would die. I used my body in the performance, dumping one symbolic bucket of sand over myself – like the sand filling into the houses at the expense of the people and the environment. For "Air", I also followed a story – walking through various districts of Fukushima prefecture in Japan, the beautiful and diverse landscapes that look intact but are violently affected by radiation. As I follow and investigate these stories, I choose places that have a strong identity. I'm interested in the conflict between development and nature. Currently, I am spending time on the riverbanks in Cambodia documenting the erosion.*

**NT:** *The scenery in "Human Nature" is different. It also consists of portraits of people other than yourself and they appear to be wearing masks. Can you talk about the context of those images?*

**KS:** *I teach art in this apartment complex. The doors are often open and I can see the interiors. I find them very dramatic, like paintings with deep, complex colors. The photograph documents the room as it was; I did not move things. When I visited people, sometimes they were sitting on a chair or bed, and therefore I asked them to stay where they were and took a photograph. In other cases, I requested people to be in particular spot in my frame where I saw fit. In terms of the mask, I had many to choose from; they chose the one they felt closest to.*

→ **Erin Gleeson** ist Kuratorin, Autorin und Expertin für zeitgenössische Kunst aus Kambodscha. Sie ist Künstlerische Leiterin und Mitgründerin der Galerie Sa Sa Bassac in Phnom Penh.

→ **Nora Taylor** ist Professorin für südasiatische und südostasiatische Kunst am School of the Art Institute in Chicago.

→ **Khvay Samnang**, Video- und Performancekünstler, geboren 1982 in Svay Rieng, lebt und arbeitet in Phnom Penh. In seinen subtilen und humorvollen Arbeiten nutzt er unterschiedliche Medien, um verschiedene Aspekte der kambodschanischen Gesellschaft zu untersuchen und Fragen nach deren Auswirkungen und Relevanz heute zu stellen. 2006 schloss er sein Studium der Freien Kunst (Malerei) an der Royal University of Fine Arts, Phnom Penh, ab und erweiterte schon kurz darauf sein Spektrum auf Skulptur, Fotografie, Video und Installationen. Daneben arbeitet er als Lehrer an einer High School in Kambodscha. Zu den Gruppenausstellungen, an denen er beteiligt war, gehören "Human Nature. Unlike Reminder", NIU Art Museum, 2011; "Inside", Sa Sa Art Gallery, 2009; "Art of Survival", Metahouse, 2008; "Surfacing and Anon", Sala Art Space, 2007.

"Ob aus der Vogelperspektive eines Welt- oder Staatsbürgers oder aus der Nahsicht eines Angestellten oder Nachbarn, Khvay ist immer ins Geschehen involviert. Und doch ist er wie ein Anthropologe oder Spion einen Schritt entfernt, oszillierend zwischen Beobachtung und Bewertung; er geht das Alltagsleben nach nicht aufgelösten Geschichten durch, die in seinen Augen nach einer Intervention verlangen, und sei es nur einer symbolischen." (Erin Gleeson, Sa Sa Bassac, September 2012)

→ Das Interview ist ein Nachdruck aus dem Katalog zur Ausstellung "Phnom Penh – Das Verschwinden verhindern. Zeitgenössische Kunst und Stadtentwicklung in Kambodscha". Mit freundlicher Genehmigung der ifa-Galerie Berlin.



# Staging Cambodia

## Video, Memory and Rock 'n' Roll

Performance, Film, Dialog, Musik / 16.–19.1.2014 / HAU1, HAU2

**Uraufführung: 16.1., 20:00 / HAU1**  
**Weitere Vorstellung: 18.1., 20:00 / HAU1**

**Michael Laub**

**Portrait Series Battambang**

Kamera / Schnitt: Ebru Karaca

Khmer mit englischen Untertiteln

**&**

**The Cambodian Space Project**

**Galaxy Khmer**

**Mit Tänzerinnen und Musikern von Phare Ponleu Selpak / Konzept: Michael Laub / Visuals: Marc Eberle**

Sind wir alle wirklich so individuell, wie wir glauben? In seiner Reihe "Portrait Series", die er an verschiedenen Orten auf der Welt realisiert, beschäftigt sich Michael Laub mit der Frage, was geschieht, wenn er Menschen innerhalb eines immer gleichen Settings inszeniert – unabhängig von den geografischen und kulturellen Unterschieden, in denen sie sich jeweils bewegen. Seit längerer Zeit reist er in Brüssel ansässige Regisseur und Choreograf regelmäßig nach Kambodscha. Im Rahmen seiner Recherchen im Umfeld der Phare Ponleu Selpak – einer NGO, die nach dem Ende des Pol-Pot-Regimes den kulturellen Wiederaufbau in dem südostasiatischen Land unterstützt – ist nun die "Portrait Series Battambang" entstanden.

Im Vergleich zur letzten Folge dieser Reihe, die er am Burgtheater in Wien produzierte, könnte das Ergebnis kaum unterschiedlicher sein. Anstatt sie auf einer Bühne in Szene zu setzen, hat Michael Laub seine Darsteller diesmal auf Video festgehalten. Die Aufnahmen fügen sich zu einem traurigen und poetischen, aber auch höchst vitalen Mikrokosmos einer Gesellschaft, die sich von Fesseln und Folgen des Kolonialismus befreit und über die Erinnerung an die Schrecken der Vergangenheit hinaus einen Blick auf die Zukunft gewinnen will.

Das Schicksal Kambodschas versinnbildlicht sich in der wechselhaften Geschichte, die der Rock 'n' Roll hier durchlaufen hat. Während der 60er Jahre entstand in dem Land eine einzigartige und höchst originelle Lesart genuin westlicher Stile wie Garage, Surf, Space oder Psychedelic Rock. Ihre Protagonisten wurden unter der Schreckensherrschaft der Roten Khmer verfolgt und eliminiert. Eine neue Generation von Bands hat diese fast vergessene Tradition aufgearbeitet und führt sie nun künstlerisch wie kommerziell höchst erfolgreich weiter. Im zweiten Teil des Abends, direkt im Anschluss an die Aufführungen der "Portrait Series Battambang", zeigt Michael Laub ein Konzert der in Phnom Penh ansässigen Band The Cambodian Space Project. Das Ensemble wird verstärkt um Musiker und Tänzer aus Phnom Penh und Battambang. Darüber hinaus kommen eigens für dieses Projekt entwickelte Visuals des Dokumentarfilmers Marc Eberle zum Einsatz.

Es entsteht ein seltsam unwirklicher "Rock 'n' Roll Circus", dessen Formsprache von den psychedelischen Multimedia-Performances der 60er Jahre inspiriert ist. Unter dem Titel "Galaxy Khmer" bringt Michael Laub so seine persönliche Vision einer Konvergenz von "Video, Memory & Rock 'n' Roll" auf die Bühne.

*Are we really all as individual as we think? In his "Portrait Series", which he has realized in various places all over the world, Michael Laub is concerned with the question of what happens if he stages people in a setting that always remains the same – independent of the geographical and cultural differences in which they circulate.*

*For some time now, the Brussels-based director and choreographer has been regularly travelling to Cambodia. His research in the milieu surrounding the Phare Ponleu Selpak – an NGO that promotes cultural reconstruction in the Southeast Asian country after the end of the Pol Pot regime – formed the framework for the "Portrait Series Battambang".*

*In comparison to the last instalment in this series, which was produced at the Burgtheater in Vienna, the results here could not be more different. This time, instead of placing the performers on stage, Michael Laub has captured them on video. The recordings add up to a sad and poetic, but also highly vital microcosm of a society that is liberating itself from the shackles and consequences of colonialism, and seeking to get a clear view to the future beyond the memory of the horrors of the past.*

*Cambodia's fate is epitomized by the chequered history that rock 'n' roll has undergone in the country. During the '60s, there emerged a unique and highly original way of interpreting genuinely western musical styles such as garage, surf, space or psychedelic rock. The key figures were persecuted and eliminated during the Khmer Rouge's reign of terror. A new generation of bands has brought back this almost forgotten tradition, and is now pursuing it to great success, both artistically and commercially.*

*In the second part of the evening, directly following the screening of the "Portrait Series Battambang", Michael Laub presents a concert by the Phnom Penh-based band The Cambodian Space Project. The ensemble will be joined by other musicians and dancers from Phnom Penh and Battambang. In addition, there will be visuals by the documentary filmmaker Marc Eberle, made especially for this project.*

*What this all amounts to is a bizarre, surreal "rock 'n' roll circus", the formal language of which is inspired by the psychedelic multimedia performances of the '60s. Under the title "Galaxy Khmer", Michael Laub brings to the stage his personal vision of a convergence of "Video, Memory and Rock 'n' Roll".*

## 16.–19.1. / HAU2

### Khvay Samnang

#### Newspaper Man / Human Nature

Khvay Samnang ist ein international renommierter Künstler, der sich überwiegend durch die Medien Video, Fotografie und Performance artikuliert. Zu Beginn des Themenwochenendes wird er eine Ausstellung mit ausgewählten Arbeiten eröffnen. Seine Installationen "Newspaper Man" und "Human Nature" sind vom 16. bis zum 19. Januar im 2. Stock des HAU2 und als großformatige Projektionen in den Fenstern der HAU2-Büroräume zu sehen. Mit subtilem Humor unternimmt Khvay Samnang als Vertreter einer Generation jüngerer kambodschanischer Künstler den Versuch einer Neuinterpretation der Geschichte seines Landes. Seine Werke greifen umstrittene aktuelle Ereignisse und traditionelle kulturelle Praktiken auf. Khvay Samnang arbeitet aus der Perspektive eines Beteiligten, erforscht das Alltagsleben und macht Probleme sichtbar, die aus seiner Sicht eine Intervention verlangen – und sei es 'nur' eine symbolische.

*Khvay Samnang is an internationally renowned video and performance artist who will open an exhibition of selected works at the beginning of the thematic weekend. His installations "Human Nature" and "Newspaper Man" can be seen on the 2nd floor of HAU2 and as large-format projections in the windows of the HAU2 offices from January 16 to 19. Using subtle humour and containing messages that can't be deciphered at first glance, Khvay Samnang is one of a generation of young Cambodian artists who are attempting to reinterpret their own history, contentious current events, and traditional cultural practices. Khvay Samnang works from the unabashed perspective of a participant, searching through everyday life for unresolved problems that he thinks require an intervention, even if it is only a symbolic one.*

## 17.1., 20:00 / HAU2

### Clips On Cambodia:

#### Perspektiven eines Dokumentarfilmers

*Perspectives of a Documentary Filmmaker*

Margarita Tsomou im Gespräch mit Marc Eberle / Deutsch

Der seit 2001 in Südostasien lebende deutsche Dokumentarfilmer Marc Eberle initiierte neben seiner Tätigkeit als Regisseur, Redakteur, Produzent und Ausbilder den Aufbau des ersten Privatsenders im Land. Das Ergebnis ist das Cambodian Television Network. Gegenwärtig arbeitet Eberle an einer Dokumentation über The Cambodian Space Project. Sie rekonstruiert das Phänomen der Khmer-Rockmusik der 1960er Jahre, ihre Wiederentdeckung und erfolgreiche Überführung in die Gegenwart. Am 17. Januar lotst die Kulturwissenschaftlerin Margarita Tsomou den Regisseur durch sein umfangreiche Archiv: "Clips On Cambodia" zeigt ausgewählte Ausschnitte aus eigenen und fremden Filmen, die sich mit der Geschichte Kambodschas beschäftigen – von den 60er Jahren über die Verfolgungen und Eliminierungen des Pol-Pot-Regimes bis heute.

*German documentary filmmaker Marc Eberle, who has been living in South Asia and Southeast Asia since 2001, is active as a director, editor, producer and educator. In addition, he initiated the formation of Cambodia Television Network, the first private broadcasting channel in Cambodia. Currently Eberle is working on a documentary about The Cambodian Space Project, a band that both reconstructs the phenomenon of Khmer rock music from the 1960s and sees to its successful transition into the present. On January 17, cultural theorist Margarita Tsomou will accompany Marc Eberle on a journey through his extensive film archive: "Clips on Cambodia" shows selected footage from his own and other films dealing with Cambodia's (music) history, from the '60s – through the persecutions and eliminations of the Pol Pot regime – to the present.*

## 19.1., 17:00 / HAU2

### Aufbruch und Wandel nach der Diktatur der Roten Khmer

#### Awakening and Transformation after the Dictatorship of the Khmer Rouge

Mit Michael Laub, Coralie Morillon, Xavier Gobin, Khvay Samnang, Julien Poulson und Srey Chanthly / Moderation: Margarita Tsomou / Englisch und Khmer mit englischer Übersetzung

Margarita Tsomou moderiert eine Gesprächsrunde mit Michael Laub über die Entstehung und Konzeption von "Staging Cambodia". In diesem Rahmen kommen auch zentrale Protagonisten zu Wort, darunter Coralie Morillon und Xavier Gobin von Phare Performing Social Enterprise, Srey Chanthly und Julien Poulson von The Cambodian Space Project, Dokumentarfilmer Marc Eberle, und der Bildende Künstler Khvay Samnang.

*Margarita Tsomou moderates a discussion with Michael Laub about the emergence and conception of "Staging Cambodia". It will also provide a chance for central figures from the scene to speak, including Coralie Morillon and Xavier Gobin from Phare Performing Social Enterprise, Srey Chanthly and Julien Poulson from The Cambodian Space Project, documentary filmmaker Marc Eberle, and Khvay Samnang, a video and performance artist.*

**Koproduktion:**  
HAU Hebbel am Ufer, Phare Ponleu Selpak Association, BIT Teatergarasjen, Bergen und House on Fore mit Unterstützung des Kulturprogramms der Europäischen Union. Gefördert aus Mitteln des norwegischen Außenministeriums und des norwegischen Verbands der Darstellenden Künste.

**Konzept:**  
Michael Laub / Remote Control Productions, Annemie Vanackere

**Redaktion:** Christoph Gurk, Annika Frahm  
**Gestaltung:** Jürgen Fehrmann, Druck: Henke Pressedruck  
**Hrsg:** HAU Hebbel am Ufer 2013  
**Künstlerische Leitung & Geschäftsführung:** Annemie Vanackere

**Adressen:**  
HAU1 – Stresemannstr. 29, 10963 Berlin  
HAU2 – Hallesches Ufer 32, 10963 Berlin  
HAU3 – Tempelhofer Ufer 10, 10963 Berlin

**Kasse:**  
T. +49 (0)30 – 259 004 -27  
Tageskasse HAU2: Mo-Sa 15-19 Uhr  
Abendkasse eine Stunde vor  
Vorstellungsbeginn  
Online-Buchung: www.hebbel-am-ufer.de



