

<b>Zeitschrift:</b>	Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerische Asiengesellschaft
<b>Band:</b>	65 (2011)
<b>Heft:</b>	1
<b>Artikel:</b>	Thainess, filmischer Nationalismus und die Theoriebildung zum thailändischen Kino der Gegenwart
<b>Autor:</b>	Böhler, Natalie
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-154524">https://doi.org/10.5169/seals-154524</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 06.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# THAINESS, FILMISCHER NATIONALISMUS UND DIE THEORIEBILDUNG ZUM THAILÄNDISCHEN KINO DER GEGENWART

Natalie Böhler, Universität Zürich

## *Abstract*

Thainess, the manifestation and expression of Thai national identity, is a focal issue in Thai culture. It also appears in Thai cinema, in story contents as well as in film form and style. When doing research about the form of contemporary Thai cinema, one comes across a wide range of different theoretical positions, including pure description, embracing of Poststructuralist and Neo-Marxist theory, and criticism of these very positions. Based on the assumption that the choice of theory also means self-positioning, I discuss a point of departure for regional film studies, inquiring into questions of local theorization and alternatives to predominant Western schools of criticism and theory. As a controversial topic emerges the question whether, and how, to integrate Western theory in the study of Southeast Asian cinema, since it touches on issues such as the hegemonization of culture and of the education system, and the inequality of economically weaker nations in the transnationalization and globalization of the film industry.

## 1. “Re-imagining Thainess”: Nationalismus und filmische Narration

*Khwam pen Thai* oder Thainess, der Ausdruck thailändischer Identität, ist eines der zentralen Themen im zeitgenössischen thailändischen Film. In verschiedenartigen Formen taucht es in allen möglichen Genres auf, im Mainstream wie auch im unabhängigen Filmschaffen. Seinen offensichtlichsten Ausdruck findet es in den sogenannten “heritage films”: aufwändigen Hochglanzproduktionen, die oft in einer mythisierten, verklärten Vergangenheit spielen und dabei eine imaginierte nationale Identität konstruieren.<sup>1</sup>

Die filmisch ausgedrückte Thainess ist Teil einer nationalistischen Welle, die Thailand Ende der 1990er Jahre erfasste, möglicherweise als Versuch einer Wiederherstellung der kollektiven Identität und als Antwort auf zahlreiche Faktoren der Verunsicherung: die Ankunft der westlichen Moderne in Thailand, der

1 MAY, 2007.

Aufstieg einer kaufkräftigen Mittelschicht, und die tiefgreifenden Veränderungen, die der Kapitalismus und das moderne Konsumverhalten der traditionellen Lebensweise entgegenstellen und die Konflikte und Ambivalenzen mit sich bringen.

Das Konzept der Thainess wurde umso wichtiger für die Filmindustrie, als die Globalisierung des Filmmarkts rapide wuchs. Das sogenannte World Cinema gewann im Westen im Laufe der 1990er Jahre stark an Beliebtheit. „Transnationalismus“ und „multiple Moderne“ wurden zu zentralen Schlagwörtern des gegenwärtigen Diskurses über die Globalisierung der Kultur; ihr Einfluss auf den thailändischen Film ist zweifellos stark. Wie Aihwa Ong ausführt, konstituiert der Transnationalismus viele Erneuerungen in Bereichen der kulturellen Normativität.<sup>2</sup> Als das thailändische Kino seit Ende der 90er Jahre vermehrt seinen Weg an internationale Festivals fand, eröffneten sich ihm neue Zuschauerkreise, neue Karrieremöglichkeiten und neue finanzielle Quellen. Die nationale Produktion veränderte sich durch die Ausrichtung am fremden Publikumsblick: Die Genres wurden dem japanischen, dem Hongkong- und dem Hollywood-Kino ähnlicher; auch Alternativproduktionen erfuhren eine Angleichung an den Geschmack eines internationalen Festivalpublikums. Die Inhalte veränderten sich und präsentierten vermehrt exotisierte Aspekte des Landes, die man als für ein fremdes Publikum attraktiv einschätzte.

Es wurde zur neuen Ambition, ins Ausland zu reisen und dort Konsumenten zu finden; andererseits führten der intensivierte Kontakt mit fremden Einflüssen und die Nachfrage aus dem Ausland zu einem Bedürfnis, sich der eigenen Identität immer wieder zu vergewissern. Für thailändische Filme wurde es zunehmend wichtiger, „Thai“ zu sein – obwohl der Konsens darüber, was dies nun eigentlich bedeutet und beinhaltet, unklar blieb.

Die Auseinandersetzung mit dem Transnationalismus ist in Thailand keineswegs neu. Sie ist seit geraumer Zeit präsent und eng verschränkt mit dem Diskurs über das Nationale und den Konzepten von Thainess als offiziellem Ausdruck des Nationalen.<sup>3</sup>

Die Spannungen zwischen lokaler und abendländischer Kultur reichen zurück bis ins 19. Jahrhundert, die Ära König Ramas des IV. (König Mongkut, 1851–1868). Diese Zeitepoche wird im Allgemeinen als diejenige der Entstehung der thailändischen Moderne betrachtet. Angesichts der westlichen Expansion nahm der regierende König Rama IV technische Errungenschaften aus dem

2 ONG, 1999: 452.

3 THONGCHAI, 1994: 3ff. und 19.

Westen auf und leitete somit die Modernisierung Siams (der damalige Name Thailands) ein. Ausserdem führte er während seiner Herrschaftszeit zahlreiche soziale, kulturelle, ökonomische und religiöse Reformen durch, darunter die Anpassung gewisser Elemente der Alltagskultur an den Westen, wie etwa Kleidung, Musik und soziale Umgangsformen. Sein Sohn, König Rama V (König Chulalongkorn, 1869–1910), führte diese Reformpolitik fort.<sup>4</sup> Seit dem 19. Jahrhundert bildete die Anpassung an den Westen einen wesentlichen Teil der Aussenpolitik des Königreiches: Partielle Assimilation wurde zur Strategie, mit Hilfe derer der Staat seine Freiheit wahren und die drohende Kolonialisierung abwenden sollte. Um die Wahrung der traditionellen Kultur und des Lebensstils betont.<sup>5</sup> So bildete sich ein bis heute stark präsent gebliebener Kulturdiskurs heraus, der die lokale Tradition den westlichen Einflüssen dichotomisch gegenüberstellt.<sup>6</sup>

Das Verhältnis von lokalen und ausländischen kulturellen Elementen ist seit dem 19. Jahrhundert ein kontroverses Thema, ebenso wie die Besorgnis des Staats und seiner Einwohner um die Bewahrung der Thainess und ihrer Traditionen. Diese Garanten der nationalen Identität unterlagen der staatlichen Kontrolle. Im Unterschied zu anderen Ländern Südostasiens war Thailand nie eine Kolonie; der Einfluss fremder Werte kann also nicht einer Kolonialmacht zugeschrieben werden. Dies bringt Thailand bezüglich des Postkolonialismus in eine besondere Situation: Die Balance zwischen einheimischen und ausländischen Einflüssen muss zwischen verschiedenen Positionen im Land selbst ausgetragen werden.<sup>7</sup> Elemente der Modernisierung und die Ausrichtung am Westen wurden weniger von aussen aufgezwungen, als vielmehr vom Staat selber aufgenommen und auf dem Weg der offiziellen Staatsideologie propagiert, wobei die Massenmedien eine wichtige Rolle spielten.

Weil Thailand im Lauf seiner Geschichte schon seit Jahrhunderten und heute zunehmend mit dem Import fremder Kulturen konfrontiert wird, erweist sich, was als Thai gilt, bei näherem Hinsehen oft als Ergebnis von transnationalen Beeinflussungen. So zeigen sich in vielen Filmen, die als “sehr Thai” vermarktet oder aufgefasst werden, Elemente aus westlichen Filmrichtungen. *Suriyothai* (Chatri Chalerm Yukol, 2001), ein Biopic einer historischen Königin, die im Krieg gegen Burma ihr Leben für dasjenige ihres Mannes und für das

4 THONGCHAI, 1994: 162.

5 CHETANA, 2004a: 56ff.

6 REYNOLDS, 2002: 312.

7 HAMILTON, 1994: 145–147.

Vaterland liess, wurde beispielsweise als der thailändische Film schlechthin propagiert und vermarktet mit der Tagline “der Film der thailändischen Nation” (*papayon haeng prathet thai*). Die Ästhetik, die Kameraführung und der Soundtrack folgen aber deutlich Vorbildern aus Hollywood, ebenso die Filmmusik zu Beginn des Films, die von einem westlichen Streichorchester eingespielt wird.

Die Betonung der Thainess ist auch in der filmischen Form und Narration ersichtlich. Betrachtet man die Charakteristika des Mainstreams, zeigen sich wiederkehrende Muster: das Wiedererzählen von Geschichten, rigide Genreformeln, ein stereotypes Figurendesign und ein ebenso stereotyper Schauspielstil, ein betonter narrativer Gestus sowie nicht-realistische Performance-Einlagen.<sup>8</sup>

Geschichten werden auffällig oft wiedererzählt: Einerseits werden eine beträchtliche Menge Legenden, Mythen und Volkssagen verfilmt, ebenso Biografien und historische Stoffe. Diese Inhalte haben gemeinsam, dass sie im kollektiven Bewusstsein bereits präsent und allgemein bekannt sind. Der Akt des Erzählens besteht also weniger im Präsentieren von Neuem als vielmehr im Wiederaufbereiten von Altbekanntem. Nicht nur wird populäres Geschichtenmaterial gern wiederverwendet, auch Remakes – filmische Wiedererzählungen – sind ausserordentlich beliebt, ebenso wie Multi-Adaptionen: Literatur wird verfilmt, daraufhin zum Musical oder Bühnenstück umgeschrieben, erneut verfilmt, oder auch umgekehrt; und so weiter. Die Inhalte werden meist unverändert übernommen, während die Form und das Medium wechseln.

Die Popularität des Wiedererzählens wurzelt teilweise in der Oralität, die Thailand nach wie vor stark prägt, obwohl das Land heutzutage eine Alphabetisierungsrate von 94% aufweist.<sup>9</sup> In von Oralität geprägten Kulturen werden Geschichten auswendig gelernt, erinnert und wiedererzählt, traditionellen Mustern folgend. Innovation besteht nicht im Ersinnen neuer Geschichten, sondern in der Art des Geschichtenerzählers, das Bekannte zu interpretieren und dem Publikum situativ zugänglich und geniessbar zu machen.

Die Betonung des narrativen Gestus zeigt sich zuweilen in Form einer stark präsenten Erzählerfigur. Oft ist sie auffällig: etwa exzentrisch, allwissend, verbal sehr präsent; oder sie kommentiert das Geschehen laufend und pointiert und unterbricht mit persönlichen Bemerkungen zeitweise sogar den Fluss der Narration. So entsteht in der Erzählung eine Metaebene, indem die Erzähler sich ihrer

8 Die folgenden Ausführungen zu formalen und narrativen Konventionen basieren auf: BÖHLER, 2010.

9 UNICEF 2009.

Rolle bewusst sind und diese zuweilen direkt thematisieren. Dieser prägnante Erzählgestus ist ebenfalls ein Rückverweis auf orale Erzähltraditionen, die viel stärker als schriftliche Literatur auf eine zentrale Erzählinstanz angewiesen sind, die im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit steht und die Verantwortung übernimmt für die gesamte Übermittlung und Gestaltung der Erzählung. Das Prinzip der Gemeinschaft ist grundlegend für oral geprägtes Erzählen, und die Erzählperson bildet das organisierende Zentrum dieser Gemeinschaft.

Genres und Figuren sind stark formelhaft. Viele gegenwärtige Mainstream-Genres folgen den Schemata des klassischen vernakulären Genrekinos, das sich in den 50er Jahren herausbildete und in den 60ern seine Blütezeit erlebte. Klassische Genres weisen eine Episodenstruktur auf, wobei die einzelnen Episoden sich durch verschiedene Stimmungen auszeichnen, die vom Übergang einer Episode zur nächsten wechseln und dadurch dem Film als ganzem ein breites Spektrum von Stimmungen verleihen.

Das Design der Figuren geht zurück auf das Figurenrepertoire und die Schemata des klassischen thailändischen Theaters und des traditionellen Volkstheaters, das immer dieselben, stark stereotypen Figuren verwendet. So finden sich in jedem Stück unter anderem ein gutaussehender Held, eine wunderschöne Heldin, ein Bösewicht, eine eifersüchtige Rivalin der Heldin und eine Art Clown. Sie bilden das Grundinventar und haben nicht nur je immergleiche, festgeschriebene Eigenschaften, sondern auch ihre Schicksale im Lauf des Stücks sind absehbar.

Ebenso formelhaft wie die Figurengestaltung ist der jeweilige Schauspielstil, mit dem die Figuren verkörpert werden. Jede Figur hat ihren typischen Stil der Mimik, der Gestik und der Bewegung. Die Heldin etwa bewegt sich graziös, ihre Art zu sprechen ist kultiviert und elegant; ihre Rivalin hingegen hat ein eher ausladendes, schrilles, manchmal sogar leicht ordinäres Auftreten. Diese Stereotypisierung wird durch den Einsatz der Kostüme unterstrichen, die ebenfalls traditionellen Schemata folgen.

Performance-Einlagen sind eine Art magische Momente im Film, in denen eine oder mehrere Figuren kurze Schauszenen – etwa Tanz, Gesang, Kickboxen, Slapstick oder ähnliches – darbieten, freilich aber in Situationen, in denen man dies in Realität kaum tun würde. Diese Einlagen widerspiegeln die Wichtigkeit der Performativität in den lokalen Künsten. Außerdem speisen sie sich aus der Mehrsträngigkeit des klassischen Dramas, das Narration, Schauspiel, Tanz, Gesang und Musik zu einem Gesamtkunstwerk kombiniert. Gut denkbar ist auch, dass die Performance-Einlagen auf den Hindi-Mainstreamfilm verweisen, der in den 1960ern in Thailand stark rezipiert wurde.

Im Allgemeinen ist im zeitgenössischen Kino eine Tendenz zum Artifiziellen und zu einem bewussten, überhöhten Non-Realismus sichtbar, bei dem die Selbstverweise, die Performativität und die Ebene der Metafiktion stark betont werden. Die Hintergründe davon liegen teilweise in der Dramen- und Literaturtradition. Seit seinen Anfängen in Thailand um 1900 wurde das Medium Film vor der Matrix älterer Erzähltraditionen interpretiert, vor allem vor derjenigen der Schaukünste.<sup>10</sup>

Das zeitgenössische Mainstream-Kino verwendet die Thainess als Trope. Es verweist auf vormoderne Konzepte des Erzählens und verweigert den Realismus der Moderne zugunsten einer Repräsentationsweise, die der traditionellen vernakulären, stark performativen Kultur entstammt. Der Rückgriff auf vormoderne Formen als Ausdruck einer imaginierten Identität kann verstanden werden als Versuch, mit den Erscheinungsweisen und Implikationen der Moderne fertigzuwerden, vor allem aber mit den Veränderungen, Spannungen und Ambivalenzen, die sie mit sich bringt; gleichzeitig ist er ein vergnügtes Neuinterpretieren alter Traditionen, die sie mit neuen Elementen anreichern.<sup>11</sup> Das betonte performative Element des Mainstream-Films stellt ein grundlegendes Prinzip der thailändischen Kultur dar und wohnt auch der Thainess inne: Als Narrativ, als staatliche Konstruktion der nationalen Identität, wird Thainess laufend performativ rekonstruiert.<sup>12</sup>

Indem der Mainstream-Stil die Thainess entlang den Konzepten der traditionellen Erzählkultur re-imaginert, stimmt er überein mit der Ideologie der offiziellen Selbstrepräsentation des Staats und ist konform mit seiner Version des Kontrakts Thainess. Die filmische Form ist sehr konservativ, da sie konventionelle gesellschaftliche Strukturen spiegelt. Sie geht einher mit der Wahrung und der Reproduktion gesellschaftlicher Ordnungen. Wie Fredric Jameson ausführt, sind künstlerische Entscheidungen nicht rein ästhetisch zu verstehen, sondern immer auch im Licht der historischen Praktiken und Normen, die ihre Entstehung begleiten. Dieser historische Kontext bildet das „politische Unbewusste“ (*political unconscious*), das die künstlerischen Artefakte formt und zuweilen auch einschränkt. So gesehen, sind Kunstprodukte symbolische Narrative, welche die bewussten und unbewussten Ideologien einer Kultur aufzeigen, freilegen und manchmal unterwandern.<sup>13</sup> In diesem Sinne verweist das Formale

10 HAMILTON, 1992.

11 BÖHLER, 2010: 181ff.

12 JACKSON, 2004: 205.

13 JAMESON, 1981: xi und 18ff.

nicht nur auf Ideologie, sondern es ist selber Ideologie, denn Ästhetik hat immer auch eine politische Ebene. Die Form des filmischen Mainstreams repräsentiert also nicht bloss Thainess, sie reproduziert sie auch laufend.

Hier bleibt kurz zu bemerken, dass das unabhängige Filmschaffen sich ebenfalls mit dem Thema der Thainess auseinandersetzt, es aber auf alternative Weisen behandelt, die im Allgemeinen viel stärker auf die Ästhetik und Narration des Modernismus rekurrieren. Aus Platzgründen wird hier nicht näher darauf eingegangen.

## 2. Wie theoretisieren? Methodische Überlegungen

Da zur Narration im thailändischen Kino nur spärliche abendländische Literatur vorliegt, verwendete ich bei der Erforschung der obenerwähnten Charakteristika mehrere theoretische Perspektiven parallel.<sup>14</sup> Um einen Überblick über das Filmgeschehen zu erhalten, waren Bestandesaufnahmen lokaler Autorinnen und Autoren hilfreich. Diese Texte behandeln grösstenteils deskriptiv die Lage der nationalen Produktion, der Filmkultur und des aktuellen Geschehens. Die lokale Filmgeschichtsschreibung verfährt ebenso häufig deskriptiv und war eine Quelle, um die historischen Hintergründe des zeitgenössischen Films zu verstehen.

Um die narrativen Charakteristika herauszuarbeiten, erwies sich die neoformalistische Filmanalyse, besonders Texte der US-amerikanischen Filmwissenschaftler David Bordwell und Kristin Thompson, als geeignete Methode, ausgewählte Ausschnitte genauer zu untersuchen. Ferner waren einzelne filmwissenschaftliche Texte aufschlussreich, die spezifische mediale Phänomene behandeln, so etwa Sarah Kozloffs Studie zur Voice-over-Stimme oder Seymour Chatmans und David Bordwells Texte zur filmischen Narration.<sup>15</sup>

Der Problemkreis der Thainess ist von lokalen und ausländischen Wissenschaftlern gleichermaßen beschrieben worden, zumeist auf diskursanalytische Weise. Hier habe ich mich um eine Balance zwischen lokalen und nicht-lokalen Texten bemüht, da mir eine Kombination unterschiedlicher Perspektiven sinn-

14 Diese Untersuchung führte ich durch im Rahmen meiner Dissertation “Made in Thailand. Thainess, Performance and Narration in Contemporary Thai Cinema” (BÖHLER, 2010), in welcher die meisten der in diesem Artikel vorgestellten Thesen näher behandelt werden. Die Buchpublikation ist in Vorbereitung.

15 Siehe KOZLOFF, 1988; CHATMAN, 1978; BORDWELL/THOMPSON, 1979; und BORDWELL, 1985.

voll schien. Nicht-thailändische Texte berufen sich bei der Behandlung der nationalen Identität oft auf die Diskurse der Nation und Repräsentation, der Globalisierung, der Moderne und Postmoderne und gehen dabei vom Gedanken-gut der Postcolonial Studies und des Neo-Marxismus aus. Zuweilen werden diese westlichen Konzepte und Begrifflichkeiten vom thailändischen Filmdiskurs übernommen, etwa von Akademikern, die ihre intellektuelle Sozialisierung im Ausland erfuhren. Um eine einseitige Theoretisierung zu vermeiden und verstärkt eine einheimische Perspektive einzubringen, zog ich zusätzlich mündliche Forschung hinzu: Gespräche mit Filmschaffenden, -dozenten, und -journalisten ergänzten Lücken im Filmdiskurs, insbesondere zu Aspekten der Ästhetik und Narration.

Die Frage nach der adäquaten theoretischen Einbettung erwies sich bald einmal als Kernfrage des Forschungsprojekts. Es wurde ein wichtiges Anliegen, nicht allein abendländische Theorie zu verwenden, sondern sich auch und vor allem an lokalen Perspektiven auszurichten und den lokalen Diskurs als zentral zu begreifen. Eine interdisziplinäre theoretische Mehrsträngigkeit schien der bestmögliche Weg, der komplexen Frage, wieso Film in Thailand so erzählt, wie er es tut, auf die Spur zu kommen.

Die Übertragung von abendländischer Theorie auf den lokalen Diskurs wird da problematisch, wo es ihre Kontexte unverändert übernimmt, ohne die Andersartigkeit der kulturellen und historischen Hintergründe und Kontexte zu berücksichtigen. So kommt es teilweise zur (Selbst-) Theoretisierung via einen Aussenblick, der dem Inhalt kaum vollends gerecht werden kann, gründet doch die westliche Filmtheorie auf abendländischer Ästhetik und Filmgeschichte. Auf der theoretischen Ebene ist die Suche nach Thainess also um einiges weniger greifbar als auf der Ebene der Filme. Wie Philip Cheah schreibt, gibt es eine bemerkenswerte Tendenz zu selbstproklamierter westlicher Expertise zum asiatischen Film. Dabei tendieren westliche Autoren dazu, andere westliche Autoren zu zitieren, wodurch die kulturelle Hegemonie aufrechterhalten und endlos weitergeführt wird.<sup>16</sup> Es ist also wichtig, dass der westliche Diskurs zum asiatischen Kino sich auch an lokalen Diskursen orientiert, statt sich ausschliesslich auf einen westlichen Theoriekorpus zu berufen.

Klassische Bereiche der westlichen Filmtheorie sind etwa die Narratologie, die nach der Funktionsweise des filmischen Erzählens fragt, die Genretheorie, die die Gruppierbarkeit von Narrationen untersucht, die Emotions- und Zuschauertheorie, die die Tätigkeit des Publikums während des Filmerlebnisses betrach-

16 CHEAH, 2008: 176.

tet, oder die Ästhetik. Dass diese Grundfragen sich übertragen liessen auf nicht-westliche Kinematografien, liegt auf der Hand; unerlässlich wäre dabei eine angemessene Transformation der Theorien, um sie lokalen Kontexten anzupassen. Sie treten in der gegenwärtigen lokalen Theorie kaum auf, was keinesfalls als Lücke oder Mangel begriffen werden sollte, sondern vielmehr darauf hinweist, dass der lokale Diskurs über Film anders stattfindet, einen anderen Korpus aufweist und andere Themen behandelt als der abendländische. Es wäre also zu fragen, wie er sich formiert hat und woher er sein Material gewinnt.

### 3. Thainess und das Problem der ethnischen Markierung

Geschieht, wie oben beschrieben, die Selbsttheoretisierung eines Kulturkreises via einen Aussenblick, hat dies möglicherweise eine unbewusste Selbstexotisierung auf intellektueller Ebene zur Folge. Der Kern der Problematik liegt im Umgang mit der eigenen Ethnizität und mit derjenigen des abendländischen Theoriekorpus.

In einem Text zum Umgang mit “Chineseness” in der Chinaforschung beschreibt die Kulturwissenschaftlerin Rey Chow die Verwendung von Chineseness als ethnischen Marker, der zwar den Eingang von nicht-westlichen Forschungsgegenständen und Forschern in den westlich geprägten wissenschaftlichen Diskurs bedeutet, zugleich aber oft auch die Vereinfachung und Stereotypisierung der Forschungsobjekte und somit eine Fortschreibung und Festigung der westlichen kulturellen Hegemonie:

[...] in the academic study of China, the word Chinese is frequently used to modify general theoretical issues such as modernity, modernism, feminism, poetic tradition, novels, gay and lesbian issues, film theory, cultural studies and so forth. [...] This collective habit of supplementing every major world trend with the notion of “Chinese” is the result of an overdetermined series of historical factors, the most crucial of which is the lingering, pervasive hegemony of Western culture.<sup>17</sup>

Praktiken, Theorien und Trends, die eigentlich international sind, werden mit dem Attribut “chinesisch” spezifiziert und (vielleicht vermeintlich) modifiziert. Diese Verwendung eines ethnischen Labels birgt die Gefahr der Vereinfachung und Stereotypisierung, ausserdem führt sie zu einer Stigmatisierung und Ghetto-

17 CHOW, 2000: 2.

isierung nicht-westlicher Ethnien. Eine weitere Problematik besteht in der Fixierung der Ethnizität als essentialistisch und in ihrer Konstruktion als das orientalisierte Andere, als binäre Opposition zum Westen.<sup>18</sup> Dadurch erfährt das ethnisch Markierte von Beginn an eine Unterwerfung unter westliche Perspektiven und Kategorien.

Wie der Filmwissenschaftler Richard Dyer ausführt, behandelt der westliche Diskurs die weisse Hautfarbe immer als unmarkiert, im Gegensatz zu anderen Ethnien, die eigens erwähnt und mit expliziten Attributen (chinesisch, indisches, thai usw.) markiert werden. Die Existenz von *Whiteness* wird selten explizit thematisiert; stattdessen scheint eine Art stillschweigende Übereinkunft zu herrschen, dass die weisse Rasse die kulturelle und biologische Norm darstelle und diese fortlaufend reproduziere, was die Normierung weiterführt und verfestigt:

As long as race is something only applied to non-white peoples, as long as white people are not racially seen and named, they/we function as a human norm. Other people are raced, we are just people.<sup>19</sup>

Während es beim von Weissen gebildeten Diskurs um allgemeine intellektuelle, theoretische Inhalte zu gehen scheint, wird von nicht-weissen Forschenden oft erwartet, dass sie ihre intellektuellen Inhalte geopolitisch spezifizieren und ihre Inhalte national, ethnisch oder kulturell fixieren und verorten. Genau diese Verortung aber begrenzt die allgemeine Aussagekraft ihrer wissenschaftlichen Untersuchung: "Once such a location is named, [...] the work associated with it is usually considered too narrow or specialized to warrant general interest."<sup>20</sup> Es ist daher nicht nur wichtig zu untersuchen, wie Ethnizität theoretisiert wird, sondern auch von wem: Was bedeutet eine weisse Forschungsperspektive? Welche Differenzen charakterisieren die Whiteness im Kontrast zu andern Ethnien? Rückt die Whiteness in den Blickpunkt, wird sie hinterfragbar.<sup>21</sup> Bleibt der weisse Diskurs als Norm gesetzt, wird die Beschäftigung mit nicht-westlichen Kulturen, die ursprünglich als Gegenbewegung zur westlichen Hegemonie gedacht war, zu einem potentiell verschobenen Rassismusproblem: Die Entkolonialisierung nicht-westlicher Ethnien wird im Gegensatz zur westlichen, als mimetisch aufgefassten Literatur als nicht-mimetisch konstruiert wird. CHOW, 2000: 5.

18 Als Beispiel nennt Chow hier einen westlichen Rezeptionstopos der chinesischen Literatur, die im Gegensatz zur westlichen, als mimetisch aufgefassten Literatur als nicht-mimetisch konstruiert wird. CHOW, 2000: 5.

19 DYER, 1997: 1.

20 CHOW, 2000: 3.

21 CHOW, 2000: 7; DYER, 1997: 4.

nialisierung führt zu einem “differentialist racism”, der auf der vermeintlichen Unüberwindbarkeit kultureller Differenz basiert.<sup>22</sup>

Wird diese ethnische Ghettoisierung von betroffenen Ländern selbst übernommen, so gerät der Westen auch in lokalen Diskursen zum omnipräsenen Bezugspunkt, und die diskursiven Eurozentrismen verhärten sich. Bezeichnet sich beispielsweise Thailand selbst laufend als “thai” im Sinne einer Abgrenzung vom Westen oder eines Mangels gegenüber demselben, schreibt sich die ethnische Markierung und Marginalisierung in der eigenen Theorie und im lokalen Diskurs fort. Dies ist zwar nicht flächendeckend der Fall, aber in einzelnen theoretischen Texten durchaus zu beobachten. Die Folge dieser Generierung eines Selbstbilds via ein Fremdbild ist eine gewisse intellektuelle Selbstentfremdung. Ausserdem wird so die Marginalisierung durch den eurozentrischen Diskurs in der eigenen Theoretisierung reproduziert.

Sprechen nicht-weisse Ethnien über sich selbst als das Andere, als orientalisiert und exotisiert, nehmen sie sich selbst die Chance, zur Relativierung der gängigen weissen Norm beizutragen:

As in the case of representations by all minorities in the West, a kind of paternalistic, if not downright racist, attitude persists as a method of categorizing minority discourse: minorities are allowed the right to speak only on the implicit expectation that they will speak in the documentary mode, reflecting the group from which they come.<sup>23</sup>

Chow schlägt vor, die Whiteness zu thematisieren und zugleich die Ethnizität zu differenzieren, sie nicht als heterogen zu betrachten, sondern als offenen Signifikanten, der es zulässt, dass die Vorstellung von Ethnizität aufgesplittet werden kann in all ihre Erscheinungsweisen, unter Berücksichtigung verschiedener ethnischer Untergruppierungen und Minderheiten, ebenso wie ihrer Sprachen,<sup>24</sup> deren Gesamtheit die *imagined community* der Ethnizität erst ausmachen. So würde man der Ethnizität als theoretischer Problematik eher gerecht.

22 Etienne Balibar, zit. in CHOW, 2000: 5.

23 CHOW, 2000: 16.

24 CHOW, 2000: 18.

#### 4. Lokale Theoriebildung

Neben Positionen, die mit der Übernahme abendländischer Theorie arbeiten, existiert auch ein vitaler lokaler Diskurs zum Film. Hierbei handelt es sich weniger um einheimische Theoriebildung, als vielmehr um einen Diskurs, der sich durch Praxisnähe und Pragmatik auszeichnet. Er ist nicht rein akademisch, sondern wird in den öffentlichen Diskurs eingebunden. Über Film wird etwa in Talkshows, an öffentlichen Diskussionen und an Festivals nachgedacht und gesprochen. Der Austausch zwischen Akademikern und Filmemachern ist rege, anders als in einigen europäischen Ländern. Der breite Horizont des Filmdiskurses stellt also eine grosse Chance dar für die thailändische Filmwissenschaft ebenso wie für die Filmszene und -industrie, da sich viele verschiedenartige Positionen miteinander austauschen können. Dies ist umso wertvoller, als es oft um hochaktuelle, teilweise politische Themen geht, wie etwa um die Zensur oder eben das Verständnis von Thainess.

Allgemein ist in Thailand die akademische Tradition der Geisteswissenschaften nicht sehr rigide; es geht weniger um reine Theorie als vielmehr um die Involvierung der Akademiker und Akademikerinnen in den öffentlichen Diskurs, der teilweise auch in den Medien stattfindet. Dies verleiht den Intellektuellen den Status öffentlicher Personen und bedeutet für die Geisteswissenschaften in Thailand eine Chance. Die Kommunikation mit der breiten Öffentlichkeit eröffnet die Möglichkeit, in sehr direkter Form zur gesellschaftlichen Reflexion beizutragen.

Der thailändische Komparatist Chetana Nagavajara beschreibt die Lage der Geisteswissenschaften in Thailand als krisenhaft.<sup>25</sup> Das moderne universitäre Bildungssystem sei stark an europäischen und US-amerikanischen Universitätsystemen ausgerichtet und habe die Bindung zum traditionellen Gelehrtentum weitgehend verloren. Die lokalen Bildungsinstitutionen hätten westliche Theoriekorpusse übernommen und die indigene Wissenserschließung vernachlässigt, was eine intellektuelle Dezentrierung zur Folge habe und zu einer Entfremdung von den eigenen kulturellen, spirituellen und philosophischen Wurzeln führe. Bemerkenswert daran sei, dass es sich um eine freiwillig eingegangene Ausrichtung handele:

As “orientalism” has in recent years been branded as an instrument of western imperialism, so Thailand has more than willingly welcomed occidentalism as its guiding light in the

<sup>25</sup> CHETANA, 2004a.

development of its higher education. The charge of imperialism cannot, in this case, very well be levelled against the West, for we are dealing here with a voluntary, self-imposed cultural and intellectual imperialism.<sup>26</sup>

Besonders prekäre Auswirkungen hat dies auf die wissenschaftliche Selbstreflexion. Wissen über Thailand und die Region wird teilweise durch einen kolonialistisch geprägten westlichen Blick vermittelt, wodurch Tendenzen zu einer wissenschaftlichen Selbstorientalisierung entstehen.

Diese ist bereits in der Geschichte des neueren thailändischen Bildungssystems angelegt. Der Aufstieg der Geisteswissenschaften in Europa zur Jahrhundertwende war eng an die Wiederentdeckung und -aufwertung der Antike geknüpft. Kurz darauf fand in Thailand unter König Vajiravudh (Rama VI., 1910–1925), der selbst in England studiert hatte, eine Bildungsreform statt, die sich an westlichen Bildungssystemen und -institutionen ausrichtete. Im Austausch mit dem Westen suchten thailändische Gelehrte nach dem lokalen Pendant einer Verankerung in einer grossen kulturellen Tradition des Altertums.<sup>27</sup> Es lag nahe, sich am Indien der Brahmanenzeit zu orientieren, zumal diese Epoche auch die Wurzel des Buddhismus darstellt. Diese “indische Renaissance” fand bei einer breiteren GelehrtenSchicht aber kaum ein Echo, da die stark ritualisierten brahmanischen Traditionen als Gegensatz zur rationalen, aufgeklärten Moderne und deren Bildungswesen aufgefasst wurden. Dazu kam, dass der Buddhismus mittlerweile stark als lokale Religion wahrgenommen wurde; die Anbindung an Indien lag deswegen weniger nahe als gedacht.

Stattdessen orientierte sich die wissenschaftliche Selbstbetrachtung am Westen, wo die Indologie ein aufstrebendes Fach war. Zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts studierten thailändische Studenten und Gelehrte an europäischen und nordamerikanischen Universitäten Pali und Sanskrit; literarische und philosophische Texte wurden nicht aus diesen, sondern aus westlichen Sprachen, vor allem aus der englischen, ins Thailändische übersetzt, also über einen grossen sprachlichen Umweg.

Ein Grund für die Ausrichtung an westlichen Bildungssystemen könnte in der Pragmatik liegen, einen bereits vorgegebenen institutionellen Rahmen sowie die Systematisierung von Wissen, Theorien und Methoden zu übernehmen.<sup>28</sup> Ein weiterer Grund liegt wohl im hohen Prestige, das mit einer westlichen Ausbil-

26 CHETANA, 2004a: 93.

27 CHETANA, 2004a: 96ff.

28 CHETANA, 2004a.

dung verbunden ist, und in der internationalen Wettbewerbsfähigkeit, die diese verspricht.

Als Alternative schlägt Chetana vor, indigene ästhetische Theorien in den laufenden Diskurs wiedereinzuführen.<sup>29</sup> Insbesondere betont er die implizite Theoriebildung der traditionellen Kunstgattungen, die einen Gegenpol darstellt zur Explizitheit klassischer westlicher Kulturtheorie. Im Gegensatz zu abendländischen expliziten Kunsttheorieansätzen ist die Poetik bei der klassischen thailändischen Kunst gewissermassen dem Kunstwerk immanent. Beispielsweise erlaubt die Struktur des Kunstwerks dem Künstler, sein Können zu demonstrieren, indem er für jedes Element des multilinear Kunstwerks den angemessenen Ausdruck findet und ein harmonisches Ganzes zu kreieren weiss. Dies bedingt eine bewusste Performativität der Kunstschaffenden: Die Performanz der Kunstproduktion wird transparent gemacht. Eine weitere Art von impliziter Theoretisierung sind parabelhafte Episoden. In Dramen oder Epen eingebaut, entwerfen sie Bilder vom idealen Künstler und Gleichnisse über die Kunstproduktion und ihre Wirkung. Künstlerische und theoretische Aussagen werden nicht getrennt, sondern als kreative Strategie ineinander verwoben: Die Kunst enthält ihre eigene Poetologie und Ästhetik.

Aufgrund der Implizitheit der Kunstreflexion existiert kein Korpus mit reinen Theoretexen. Dies wird von vergleichenden abendländischen Theoretikern zuweilen als Defizit gewertet, ist aber keines, weil Theorie und Praxis ganz einfach nicht getrennt werden. Kunsttheorie und Poetologie werden meist mündlich weitergegeben, etwa an Kunstschenlen und in Theaterausbildungen; sie sind als orale Textsorte durchaus geläufig, während eine schriftliche Fixierung ausbleibt.<sup>30</sup> Als Folge der Einbindung der Theorie in die Praxis sind die poetologischen Kenntnisse des Publikums beachtlich; seine Rolle besteht nicht in der einer reinen Rezeption, sondern impliziert zugleich die eigene Selbstreflexion als Kunstrezipienten, wie Chetana ausführt:

Der grösste Teil unserer "Literatur" ist improvisiert und wird nie aufgezeichnet. Diese Literatur wird im Hier-und-Jetzt aufgenommen und beurteilt. Sie kann sogar die Form einer kollektiven Schöpfung annehmen, etwa als Austausch von Rede und Gegenrede in einer Gruppe von Ausführenden, oder als Beteiligung des Publikums an der Aufgabe des Schauspielers – Zeichen wahrhaft geselliger Kunstausübung. Diese Tradition ist in unserer Gesellschaft noch lebendig. Sie vererbt sich nicht in der Form geschriebener Texte, ja sie erkennt die Hegemonie des Textes nicht an. Sie vermittelt ihren Reichtum durch die ästhetische

29 CHETANA, 2003 und 2004a.

30 Für diesen Hinweis danke ich Roland Altenburger.

Erfahrung und den menschlichen Kontakt, so dass jede Generation bemüht ist, das Ererbte zu erhalten und um eigene Schöpfungen zu bereichern. Auf diese Weise gehen Bewahren und Erneuern Hand in Hand. Diese Literatur bedauert ihre Flüchtigkeit nicht. Was gesagt ist, ist gesagt, die einzelne Realisation der Form, der Wortlaut der Aufführung muss nicht festgehalten werden, denn diese Tradition vertraut auf die Beständigkeit der schöpferischen Kräfte des Menschen, deren Entfaltung nicht einem besonderen Augenblick der Geschichte oder einer bestimmten Generation vorbehalten bleibt.<sup>31</sup>

Traditionelle intellektuelle Praktiken unterscheiden sich also grundsätzlich von abendländischen, was es notwendig macht, dass sich thailändische und westliche Theorien ihrer Differenzen bewusst werden, um einen transkulturellen Austausch beginnen zu können. Um sich über Länder- und Kulturgrenzen hinweg austauschen zu können, müsste die implizite lokale Theorie aber erst mittelbar gemacht werden. Einen wichtigen Schritt in diese Richtung sieht Chetana in einer Art Archäologie lokaler Kunsttheorie: Implizite Aussagen müssten erst theoretisiert werden, um komparatistisch arbeiten zu können und einen Dialog mit westlichen Theorierichtungen zu beginnen.<sup>32</sup>

In seinem Artikel “New Ways of Seeing Southeast Asian Cinema” beschreibt Benjamin McKay, wie das regionale Kino oft entweder als Reaktion auf oder als Nachahmung von anderen, dominanteren filmischen Traditionen verstanden wird – vor allem Hollywood ist hier gemeint, aber auch die Filmindustrien und -kulturen in Indien, Hongkong und Japan. Diese Diskurse sind, so McKay, von der Third-Cinema-Theorie geprägt, die noch aus den 70er Jahren stammt. Neue Diskursansätze sind um so nötiger, als sich die Welt und das Kino seit dieser Zeit stark verändert haben.<sup>33</sup> Hegemonische intellektuelle Praktiken werden zunehmend in Frage gestellt und adäquاتere, lokale Zugänge zur Theorie und zur Analyse entstehen. Dementsprechend schlägt McKay einen neuen diskursiven Umgang mit südostasiatischem Film vor, der von einem kontextuellen Zugang statt von einem rein textbezogenen Ansatz ausgeht. Um der Tatsache Rechnung zu tragen, dass kulturelle Produktion nicht in einem Vakuum stattfindet, und um den Blick auf den Forschungsgegenstand zu verfeinern, sollen Produktionsbedingungen und -modi, ideologische Hintergründe und die Geschichte der entsprechenden Filmindustrien und -kulturen mitberücksichtigt werden. Ein weiterer wichtiger Aspekt ist die Regionalität: Wie beziehen sich die verschiedenen nationalen Kinematografien der Region aufeinander? Um der

31 CHETANA, 2003: 271.

32 CHETANA, 2003: 271.

33 MCKAY, 2005: 3.

Bildung von regionalen und lokalen Netzwerken und dem regen Austausch von Akademikern und Nicht-Akademikern gerecht zu werden, sollte der Filmdiskurs ausserdem Filmschaffende und -journalisten mit einbeziehen. Auf diese Weise könnte sich der lokale und regionale Filmdiskurs von innen heraus etablieren und entwickeln.

## 5. Zum Schluss

Die Frage nach dem Umgang mit westlicher Theorie bedeutet immer auch eine kulturelle Selbstverortung und eine (bildungs-) politische Stellungnahme, denn das Thema tangiert weiterreichende Fragen, so etwa diejenige nach der Hegemonie westlicher Kulturen und Bildungssysteme, oder die Ungleichheit ökonomisch schwächerer Gebiete im Prozess der Transnationalisierung und Globalisierung der Filmindustrie.

Schliesslich stellt sich wohl die Frage, inwiefern gegenwärtig lokales und globales Wissen im Bereich der Theorie überhaupt trennbar sind und, falls sie es sind, wann und wo eine solche Trennung überhaupt sinnvoll ist. Doch gerade die Transnationalisierung des Wissens und der Bildung birgt in sich die Möglichkeit, auch nicht-westliche Perspektiven zum Zug kommen zu lassen und Wissensnormen und Kanonisierungen zu hinterfragen. So erlauben es die verschiedenen Positionierungen, einen wechselseitigen Dialog zu führen.

## Literaturverzeichnis

Vorbemerkung: Gemäss thailändischer Konvention werden hier Autoren aus Thailand unter ihrem Vornamen aufgeführt, alle anderen unter ihrem Familiennamen.

- BÖHLER, Natalie  
 2010 “Made in Thailand. Thainess, Performance and Narration in Contemporary Thai Cinema”. Dissertation, Universität Zürich.
- BORDWELL, David  
 1985 *Narration in the Fiction Film*. Madison: Wisconsin University Press.
- BORDWELL, David, und Kristin THOMPSON  
 1979 *Film Art. An Introduction*. New York: McGraw-Hill.

- CHATMAN, Seymour  
 1978 *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film.* Ithaca und London: Cornell University Press.
- CHEAH, Philip  
 2008 “Bringing it All Back Home.” In: Shaheen Merali (Hg.): *Re-Imagining Asia. A Thousand Years of Separation.* London: SAQI: 172–179.
- CHETANA Nagavajara  
 2003 “Auf der Suche nach indigenen Theorien.” *Weimarer Beiträge* 49.2: 260–272.  
 2004a “Humanities in Crisis: A Thai Case Study”. In: Chetana Nagavajara. *Fervently Mediating. Criticism from a Thai Perspective. Collected Articles 1982–2004.* Bangkok: Chomanad Press: 91–106 [<sup>1</sup>1995].  
 2004b “In Search of Indigenous Theory.” In: Chetana Nagavajara. *Fervently Mediating. Criticism from a Thai Perspective. Collected Articles 1982–2004.* Bangkok: Chomanad Press: 325–343.
- CHOW, Rey  
 2000 “On Chineseness as a Theoretical Problem.” In: Rey Chow (Hg.). *Modern Chinese Literary and Cultural Studies in the Age of Theory: Reimagining a Field.* Durham und London: Duke University Press: 1–25.
- DYER, Richard  
 1997 *White. Essays on Race and Culture.* London: Routledge.
- HAMILTON, Annette  
 1992 “Family Dramas: Film and Modernity in Thailand.” *Screen* 33.3: 259–273.  
 1994 “Cinema and Nation. Dilemmas of Representation in Thailand”. In: Wimal Dissanayake (Hg.). *Colonialism and Nationalism in Asian Cinema.* Indianapolis: Bloomington: 141–160.
- JACKSON, Peter A.  
 2004 “The Thai Regime of Images.” *Sojourn* 19.2: 181–218.
- JAMESON, Fredric  
 1981 *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act.* Ithaca: Cornell University Press.
- KOZLOFF, Sarah  
 1988 *Invisible Storytellers. Voice-over Narration in American Fiction Film.* Berkeley, Los Angeles und London: University of California Press.

- MAY Adadol Ingawanij  
2007 "Nang Nak: Thai Bourgeois Heritage Cinema." *Inter-Asia Cultural Studies* 8.2: 180–193.
- MCKAY, Benjamin  
2006 "Toward New Ways of Seeing Southeast Asian Cinema."  
<[http://www.criticine.com/feature\\_article.php?id=25](http://www.criticine.com/feature_article.php?id=25)>  
(letztmals aufgerufen am 11.8.2009).
- ONG, Aihwa  
1999 *Flexible Citizenship: The Cultural Logics of Transnationality*. Durham und London: Duke University Press.
- REYNOLDS, Craig  
2002 "Thai Identity in the Age of Globalization." In: Reynolds, Craig (Hg.). *National Identity and its Defenders. Thailand Today*. Chiang Mai: Silkworm Books: 308–338.
- THONGCHAI Winichakul  
1994 *Siam Mapped. A History of the Geobody of the Nation*. Chiangmai: Silkworm Books.
- UNICEF  
2009 "UNICEF: Info by Country: Thailand: Statistics."  
<[http://www.unicef.org/infobycountry/Thailand\\_statistics.html](http://www.unicef.org/infobycountry/Thailand_statistics.html)>  
(letztmals aufgerufen am 21.4.2009).