Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 53 (2011)

Heft: 313

Artikel: Geist in der Maschine : Apichatpong Weerasethakul und sein Uncle Boomee Who Can Recall His Past Lives

Autor: Böhler, Natalie

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-864214

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

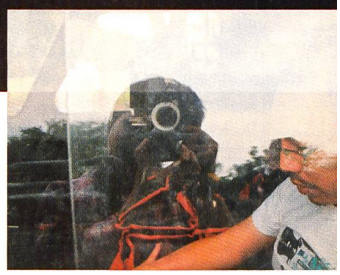
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media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

Download PDF: 07.01.2026

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

Geist in der Maschine

Apichatpong Weerasethakul und sein UNCLE BOONMEE WHO CAN RECALL HIS PAST LIVES



«Was ist mit meinen Augen los? Sie sind offen, aber ich sehe nichts. Oder sind sie geschlossen?» sagt Boonmee. *«Vielleicht brauchen deine Augen Zeit, sich ans Dunkel zu gewöhnen»*, antwortet Jen. Die Dunkelheit ist über die Leinwand hereingebrochen, bloss ein einzelner Lichtkegel tastet die Finsternis ab und wandert über die Wände der Tropfsteinhöhle. Die Kamera folgt dem Lichtstrahl, lotst die Figuren und uns immer weiter, vorbei an Stalagmiten und Tümpeln, in denen schneeweisse Fischlein schwimmen. Man sieht nur wenig, doch was man sieht, wirkt gerade deshalb so intensiv wie selten. Mit nuancierter Kamerarbeit wird die Nacht in all ihren Schattierungen eingefangen. Die Sequenz erinnert an die Grundsituation des Kinos – Lichtstrahlen im Dunkel und Schattenspiele – und evoziert zugleich Platons Höhlengleichnis. Die Nachtsequenz, in der das Sehen wie neu erscheint, stammt aus UNCLE BOONMEE WHO CAN RECALL HIS PAST LIVES von Apichatpong Weerasethakul.

Von Geistern und Menschen

Boonmee ist ein älterer Mann, dessen Nieren versagen und der bald sterben wird. Seine Schwägerin Jen besucht ihn in seinem Heimatdorf, wo er eine Farm und eine Imkerei betreibt; in den Tagen, die ihm bleiben, nimmt er Abschied von ihm nahestehenden Menschen und von seinen Erinnerungen. Seine längst verstorbene Frau erscheint, um ihn während seiner letzten Tage zu begleiten, ebenso sein Sohn, der als Affengeist aus dem Dschungel zurückkehrt. «Wie werde ich dich im Jenseits wiederfinden?» fragt Boonmee seine Frau. «Geister sind nicht an Orte gebunden, sondern an lebende Menschen», antwortet sie. Die Grenze zwischen Erinnerungen, Erlebtem und Phantasiertem zerfliesst immer mehr, genauso wie die Grenze zwischen Boonmee und den andern Figuren und diejenige zwischen dem Dorf und der es umgebenden Natur: Leben als Summe aller Existenzen, als Fluss, getragen von der Verbundenheit zwischen allen Lebewesen. Zum Sterben legt sich Boonmee in derselben Höhle nieder, in der er in einem früheren Leben geboren wurde – ob als Tier oder als Mensch, weiss er nicht mehr –, und ein Kreislauf schliesst sich. Ein Grüppchen Affengeister wacht darüber. Was bis dahin geschieht, ist beschaulich: Boonmee und Jen unterhalten sich, essen gemeinsam und besichtigen die Farm. Die Stunden verstreichen, Insekten surren umher, der Wind streicht durchs Blätterdach, die Hitze flirrt, bis die Dämmerung hereinbricht. Der Film kostet die Atmosphäre der ländlichen Ruhe ebenso aus wie die Nähe des Dschungels, in den er immer wieder eintaucht, um das Gewirr von Luftwurzeln, Lianen und Blättern einzufangen. So üppig ist die Vegetation, dass das Auge des Zuschauers sich im Dickicht erst zurechtfinden muss und nach einem Fokus sucht. Boonmee sucht nach Gründen für seine Krankheit: Hat es sein Karma beeinflusst, dass er im Militär Feinde getötet hat? Oder waren es die vielen Insekten, die er auf seiner Farm mit Pestiziden zur Strecke gebracht hat?

So oder so bleibt das Sterben ein Rätsel. Er müsse bald gehen, sagt Boonmee. Wohin und was ihn dort erwartet, weiss er bis zum Schluss nicht.

Grenzen und Ränder

UNCLE BOONMEE spielt im Nordosten Thailands, im Grenzgebiet zu Laos, in der Nähe des Grenzflusses Mekong. Diese Gegend ist auch die Heimat des Filmemachers; sie spielt auch in seinen andern Filmen eine wichtige Rolle. Wie der Schauplatz von UNCLE BOONMEE ist auch der Film selbst in Zwischenzonen angesiedelt: Er handelt von den Rändern menschlichen Lebens, aber auch vom äussersten Rand eines Staatsgebiets, fernab von der zentralistischen Hauptstadt mit ihren Institutionen, dem Staatsapparat und den Tagesaktualitäten. Die Figuren sprechen Thai mit einem starken nordöstlichen Einschlag, ihre Sprache steht teilweise dem Laotischen näher als dem klassischen Thai, das in Bangkok und in den zentralen Gegenden des Landes gesprochen wird. Der Originaltitel des Films lautet LOONG BOONMEE RALUEK CHAT. Das Wort *Chat* bedeutet einerseits Geburt, Leben, Existenz, aber auch Nation, Staat. Boonmee erinnert sich – gemäss der Doppelsinnigkeit des Thai-Wortes – über sein individuelles Dasein hinaus auch an die Zeitgeschichte einer Gegend, eines Kollektivs und seines Heimatlandes.

Endzeit, Übergänge

Dass Thailand sich schon seit einiger Zeit in einem grossen Umbruch befindet, ist nicht erst seit den Unruhen und Strassenschlachten vom April 2010 deutlich. Regierungskrisen, Militärputschs, die erhöhte Kampfbereitschaft von Regierungsgegnern und verschärfte Sicherheitsvorkehrungen von Seiten des Staats sind Symptome einer Gesellschaft und einer Staatsform im Umbruch. Thailand befindet sich im Spannungsfeld zwischen überlieferten Formen der Vormoderne und dem modernen Gedankengut der Demokratie und des Kapitalismus. Traditionen werden gewahrt und gleichzeitig neuinterpretiert, die Beziehungen zum Westen werden neu austariert und das nationale Bewusstsein einer Generalrevision unterzogen. Die Ära von König Rama IX., der seit 1946 regiert, geht derzeit ihrem Ende entgegen, gleichzeitig ist die politische Situation instabil: 2006 wurde der Premierminister Thaksin Shinawatra, der einen zwielichtigen, korrupten und zunehmend autoritären Führungsstil pflegte, in einem friedlichen Putsch entmachtet. Seit 2008 ist die politische Lage krisenhaft; mehrere Übergangsregierungen folgen einander, und das Land wird immer wieder von Unruhen erschüttert. Ein konservativer Nationalismus, staatliche Repressionen und aufeinanderprallende Ideologien machen sich breit. Eine Endzeitstimmung ist spürbar, und die Suche nach Neuorientierung und Identität ist besonders dringlich. Während das Mainstream-Kino einen Haken um diese Thematik schlägt, tritt sie im thailändischen Independent-Film deutlich zutage. Kritik am Königshaus, am Staat und der Regierung wird in Thailand strikte zensiert. Anstatt die momentane politische Befindlichkeit aber direkt zu thematisieren, skizzieren unabhängige Filmemacher sie symbolisch und parabelhaft: Sterne verglühen in Supernovas und widerspiegeln die Trauer über die Vergänglichkeit von historischen Zuständen (CHAO NOK KRAJOK / MUNDANE HISTORY von Anocha Suwichakornpongse, 2009); ein Mann namens Chat verschwindet unauffindbar im Dschungel (PHOM CHUE CHAT / LOST NATION von Zart Tancharoen, 2009); die Betrachtung von bröckelnden Tempelruinen löst Nostalgie aus für die Gegenwart, die bald zerfallen wird (OLD HEARTS von Anocha Suwichakornpongse, 2009). Dass UNCLE BOONMEE sich in diesen Diskurs einreiht, ist augenscheinlich: Der alte Mann erodiert gleichsam langsam, ist bereits Teil der zu Ende gehenden Vergangenheit, er ist im Übergang zwischen Natur und Zivilisation, zwischen Tier- und Menschenwelt, zwischen Leben und Tod begriffen.

Das «Primitive»-Projekt

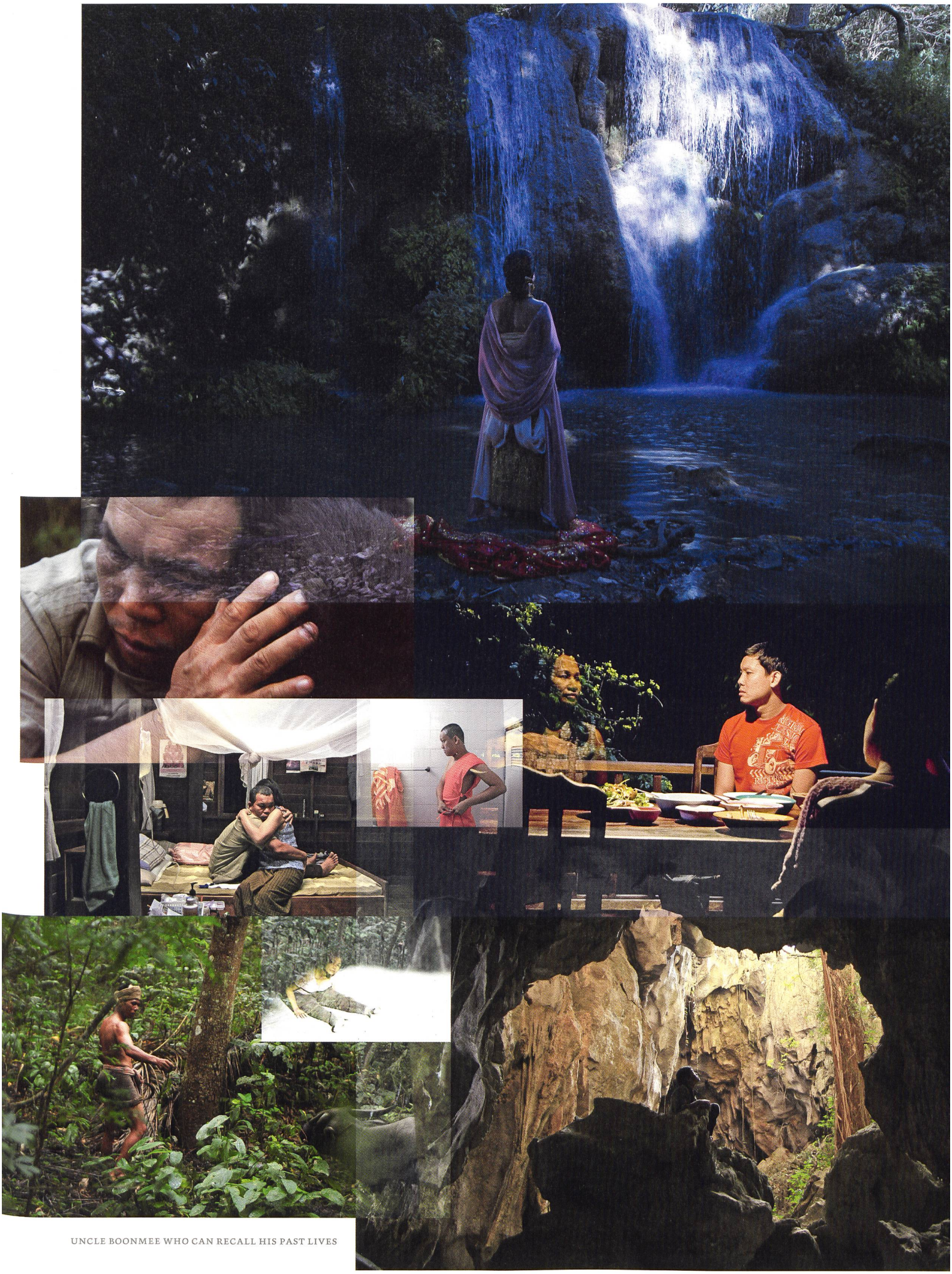
UNCLE BOONMEE WHO CAN RECALL HIS PAST LIVES ist der Abschluss eines grösseren Projekts von Apichatpong namens «Primitive», zu dem nebst dem Kinofilm eine Videoinstallation, ein Foto- und Bilderband, ein Videoclip und Kurzfilme gehören. Einer davon, A LETTER TO UNCLE BOONMEE, ist eine filmische Skizze, die im Vorfeld des Spielfilms entstand und die Vorbereitungen zu den Dreharbeiten thematisiert. Den Ausgangspunkt des Projekts bildet der kleine Ort Nabua an der Grenze von Thailand zu Laos. Von den sechziger bis in die achtziger Jahre wurden seine Einwohner im Zuge der Kommunistenverfolgung von der Militärregierung gefoltert und ermordet, da von Laos aus kommunistisches Gedankengut über die Grenze vordrang. Gleichzeitig war der Nordosten ein Zufluchtsort für radikale kommunistische Splittergruppen aus Bangkok, denen die unwegsame, waldüberwachsene Gegend als Versteck vor den Behörden diente. Auf einer Reise durch den Nordosten Thailands gelangte Apichatpong zufällig nach Nabua. Es beschäftigte ihn, wie die Einwohner ihre tragische Geschichte verdrängten und die traumatischen Erinnerungen ausgelöscht wurden. Als Gesamtprojekt handelt «Primitive» unter anderem vom Auslöschen von Ideen und von Minderheiten; der Filmemacher vergleicht die Situation mit der seiner eigenen Filme, die er als kollektive Erinnerungen versteht, die durch die staatliche Zensur ausgelöscht werden. Bei der Sequenz mit den Stills gegen Ende von UNCLE BOONMEE handelt es sich um Aufnahmen, die bei den Arbeiten für die Installation entstanden sind. Sie zeigen gestellte Situationen, die Apichatpong mit Jugendlichen aus Nabua inszenierte: Die jungen Männer stellen Militärs dar, die an diejenigen erinnern, die das Dorf in der Vergangenheit, lange vor der Geburt der jungen Männer, unterdrückten. Dazu erzählt die Stimme von Boonmee aus dem Off von einem Traum, der in der Zukunft spielt: Er ist auf der Flucht vor einem totalitären Staat, der Leute zum Verschwinden bringt, nachdem er ihre Vergangenheit mit einem Lichtstrahl auf einer Leinwand sichtbar gemacht hat.

Erzählen, um zu erinnern

Die Erinnerungen des Filmemachers an sein Projekt überlagern sich in dieser Sequenz mit denen von Boonmee und setzen einen Kontrapunkt zu den fehlenden Erinnerungen von Nabua. Wenn in «Primitive» die Vergangenheit der Kommunistenverfolgung zum Thema wird, ist die Sequenz mit den Stills in UNCLE BOONMEE aus der Sicht des Filmemachers also gewissermassen die Erinnerung an ein früheres Projekt, das eine künstliche Erinnerung herstellt – die, die in «Primitive» inszeniert wird. Diese "gemachte" Erinnerung soll ihrerseits die Auseinandersetzung mit der real stattgefundenen, aber verdrängten Vergangenheit, der Kommunistenverfolgung und der Gewalt des Militärregimes, ermöglichen, indem es sie enttabuisiert und wieder ins Bewusstsein rückt. Die Beschäftigung mit der Vergangenheit schliesslich soll die Gegenwart reflektieren: Wie spielen geschichtliche Ereignisse ins Jetzt hinein? Wiederholen sie sich? Dem Geschichtenerzählen und Bildermachen kommt hier eine gesellschaftspolitische Rolle zu; sie sind Chancen zur Erinnerung oder, je nachdem, auch zur Fabrikation und Simulation von Erinnerungen, die die Orientierung in der Gegenwart und den Blick nach vorne ermöglichen sollen. Anders als der Rest des Projekts handelt UNCLE BOONMEE nicht vom Verdrängen, sondern vom Erinnern. Die Idee zum Film kam Apichatpong, als ein Mönch ihm ein Buch gab, das von einem Mann namens Boonmee handelt, der zum Meditieren in den Tempel kam und, vielleicht dank seiner Meditation, sich an seine Leben als Kuh, als Elefantenjäger und als Geist erinnern konnte. Er wurde jeweils immer im Nordosten von Thailand wiedergeboren. Während seinen Recherchen stellte Apichatpong fest, dass über diesen Boonmee kaum Informationen zu finden waren: Er war zu dem Zeitpunkt bereits verstorben, nicht einmal seine Familie wusste viel über ihn. Da diese Wissenslücken eine klassische Buchadaption erschwerten, beschloss der Filmemacher, sich selber einzubringen. Wie er in einem Interview erläuterte, ging es auch «um Uncle Apichatpong, der sich an seinen Vater erinnert, der an Nierenversagen gestorben ist – also erneut um eine Art Wiedergeburt meiner Erinnerungen.» Ihn interessierte weniger der Hintergrund seiner Figur als vielmehr die Reise eines Mannes, der bald stirbt und Abschied nimmt von dieser Welt und seiner Vergangenheit. «Nichts ist ewig», kommentiert Apichatpong in einem Interview, «selbst in diesem Moment, in dem wir sprechen, sterben Zellen. Man ist also nicht man selbst, man hat nur eine Vorstellung von sich. Vor einem Jahr war man nicht so wie jetzt, im Alter von fünf war man wieder anders. Alles ändert sich, wächst, verschwindet und manifestiert sich wieder in einer anderen Form. Das ist etwas, was ich im Film herausarbeiten will: die Wandlung der Dinge. Wenn man so denkt, wenn man diese Haltung gegenüber dem Leben einnimmt, fühlt man sich sehr leicht, weil man nicht so an bestimmten Dingen hängt.»

Die früheren Leben des Kinos

Wie Boonmee befindet sich auch das Kino in einem Übergangsprozess. Alte Formen weichen neuen: Die plüschigen alten Kinosäle machen chromblitzenden Cineplexes Platz, das Zelluloid wird nach und nach durch digitale Träger und Projektionsformen ersetzt. Das klassische thailändische Kino, das in den fünfziger und sechziger Jahren seine Blütezeit hatte, wandelt sich



UNCLE BOONMEE WHO CAN RECALL HIS PAST LIVES

durch das Schielen auf erfolgreiche Produktionen aus Hongkong, Südkorea, Europa und Hollywood und auf den internationalen Filmmarkt. Seit den neunziger Jahren ist der Export plötzlich eine neue Möglichkeit; dass die einheimischen Filme nun auch einem ausländischen Publikum gefallen sollen, verändert ihr Aussehen auf vielen Ebenen. Genremerkmale aus dem Hongkongkino werden ebenso aufgegriffen wie die Ästhetik des japanischen Kinos oder des europäischen Autorenfilms, der Produktionsstandard erhöht sich, der formelhafte Stil des klassischen Kinos wird aufgebrochen und flexibler. Im Zuge der Transnationalisierung der Filmindustrie entstehen vermehrt Koproduktionen mit andern Ländern, was eine Vielfalt von Einflüssen zur Folge hat. Die klassischen filmischen Erzählformen, Schauspiel- und Inszenierungsstile leben zwar im Gegenwartskino fort, oft als nostalgisch verklärte oder ironische Hommagen. Dass sie dabei aber stark als Referenzen an die Vergangenheit markiert sind, macht umso deutlicher, dass grosse Veränderungen stattgefunden haben. In UNCLE BOONMEE entsprechen die einzelnen Abschnitte verschiedenen Filmstilen, wie der Filmemacher selbst erklärt: Die Szenen am Esstisch auf der Veranda sind Echos auf den klassischen thailändischen Film mit seinem bühnenhaften Inszenierungsstil, seiner Lichtsetzung und seiner Schauspielerführung. Die Episode mit der Prinzessin im Wald orientiert sich an alten lokalen Kostümdramen und deren Melodramatik, während die Szenen auf der Tamarindenplantage auf das europäische Kunstkino verweisen. Der Schluss des Films, der das Begräbnis Boonmees schildert und anschliessend Jen und den Mönch im Hotelzimmer zeigt, mutet dokumentarisch an, fast wie *cinéma vérité*.

«Es war einmal...»

Auch in Apichatpongs früheren Filmen ist die Form des Erzählens stets ein Thema. Er untersucht die Art und Weise, wie verschiedene Medien das Erzählen und Abbilden prägen, indem er ihre Stile in seine Filme einbringt, seien dies nun verschiedene Formen aus der Filmgeschichte, lokale Soaps, Comics, traditionelles Theater oder von oralen Traditionen geprägte Erzählweisen. Oft ist es nicht eine Einzelperson, die erzählt, sondern eine Gemeinschaft. MYSTERIOUS OBJECT AT NOON (DOKFA NAI MEU MARN, 2000) beginnt mit einem weissen Schriftzug auf schwarzem Hintergrund. «Es war einmal ...» – ein klassischer Erzähleinstieg. Der Film ist eine Reise durch Thailand, von Norden nach Süden, auf der das Filmteam die Menschen, denen es begegnet, bittet, eine Geschichte immer weiter fortzuspinnen. Eine Fischsaucenhändlerin, ein Boxer, stumme Mädchen, Kinder auf dem Pausenplatz, ein Elefantenwärter, eine beschwipste alte Bäuerin: Alle tragen ihre Episoden bei, und die Geschichte wächst und wird immer vielstimmiger und ausgeschmückter. Elemente der Science Fiction, der Soap, der Fernsehnews und der lokalen Volkssagen werden eingewoben. Der Film bewegt sich zwischen Fiktion und Dokumentation: Nebst der Geschichte, die da entsteht, ist MYSTERIOUS OBJECT AT NOON auch eine Studie der vielfältigen Hintergründe der Menschen, die an diesem Gemeinschaftsprojekt mitwirken, und ihrer Erzählstile. Skizzenartig erhalten wir Einblick in ihre Lebensformen, ihre Sorgen und Freuden.

Spiel mit dem Geschichtenerzählen

HAUNTED HOUSES (BAN PHI SING, 2001) ist ein weiteres Experiment mit der Demokratisierung des Erzählens. Der Filmemacher lässt zwei Episoden aus einer bekannten Fernsehseifenoper von Dorfbewohnern Nordthailands nachspielen. Sie schlüpfen abwechslungsweise in die Filmrollen. Die Geschichte wird so, verteilt auf verschiedene Laiendarsteller, Häuser und Dörfer, zerstückelt erzählt und erst im Schnitt zu einem Ganzen zusammengefügt. Das Pathos und die Üppigkeit der Soap, die von Liebe, Verrat, Geld und Macht handelt, steht dabei im Kontrast mit den bescheidenen Behausungen und Kleidern der Bauern. Bemerkenswert ist, wie gekonnt die Bauern mit der Darstellung der melodramatischen Worte und Gesten umgehen. Ihr grosses Wissen darüber haben sie sich als Zuschauer von Seifenopern in vielen Stunden angeeignet. Das Spiel mit dem Geschichtenerzählen ist zugleich eine Reflexion des narrativen Prinzips. Die Filme changieren zwischen Fiktion und Dokumentation, wenn das Erzählen vom Filmemacher an die Darsteller delegiert wird und er sie beim Phantasieren beobachtet: Wie funktioniert Erzählen überhaupt, wie gestaltet man es, wie entsteht eine Geschichte? Indem auch traditionelle und volksnahe Erzählstile zum Thema werden, macht Apichatpong seine Filme zum Mittel gegen das Vergessen: Kino vermittelt auf diese Weise alte Erzählformen, die sonst kaum bewahrt würden, und wirkt als Erinnerungsträger.

Das Kleinstadtkino, Chicago und Europa

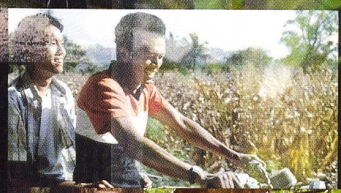
Apichatpong wurde 1970 in Bangkok geboren, wuchs aber in Khon Kaen auf, einer Stadt im Nordosten Thailands – damals eine abgelegene, ländliche Region, fernab der Metropole Bangkok und den pittoresken Stränden des Landes. Hier sind wenig Touristen anzutreffen, und der Landstrich wurde von den Thais bis vor kurzem als hinterwäldlerisch belächelt. Als Kind verbrachte Apichatpong viel Zeit in einer speziellen Welt: der des Spitals, in dem seine Eltern als Ärzte arbeiteten. Schon früh entdeckte er im Kleinstadtkino seine Faszination für den Film. In dieser Gegend wird man jedoch nicht einfach so zum Filmemacher. Deshalb schloss Apichatpong erst ein Architekturstudium ab und wurde von einer Lehrerin für seine Träume vom Filmemachen verspottet. Trotz oder vielleicht wegen dieser Erfahrung reiste er zu Beginn der neunziger Jahre nach Chicago, wo er am Art Institute Film studierte, erste kurze Werke realisierte und mit einem Master abschloss. 2000 entsteht mit MYSTERIOUS OBJECT AT NOON sein erster langer Film. Das Werk findet internationalen Anklang und reist unter anderem nach Rotterdam und Nyon. Produziert wurde MYSTERIOUS OBJECT AT NOON, unabhängig vom rigiden Studiosystem Thailands, von der kleinen Firma «Kick the Machine», die Apichatpong mitbegründete und die bis heute unabhängige, experimentell ausgerichtete Projekte fördert. Es folgen weitere Langspielfilme, darunter BLISSFULLY YOURS (SUD SANEHA, 2001) und TROPICAL MALADY (SUD PRALAT!, 2004), und daneben so unterschiedliche Werke wie THE ADVENTURES OF IRON PUSSY (2002), ein Fernsehfilm, der das in Thailand beliebte Genre des Transvestitenfilms parodiert, zahlreiche Videoinstallationen für weltweite Ausstellungen und experimentelle Kurzfilme. Das breite Spektrum des Gesamtwerks spielt mit verschiedensten Formen und Stilen und scheut deren Vermischung nicht. Die Präsenz der thailändischen Landschaft ist ebenso ein roter Faden wie das Auskosten der feinen Linie zwischen Beobachtungen des Realen, Alltäglichen und der Auseinandersetzung mit den Mythen und Legenden, die Teil dieser Realität sind. Erinnern und Erzählen sind untrennbar miteinander verbunden: Beides reflektiert Apichatpong in seinen Filmen.

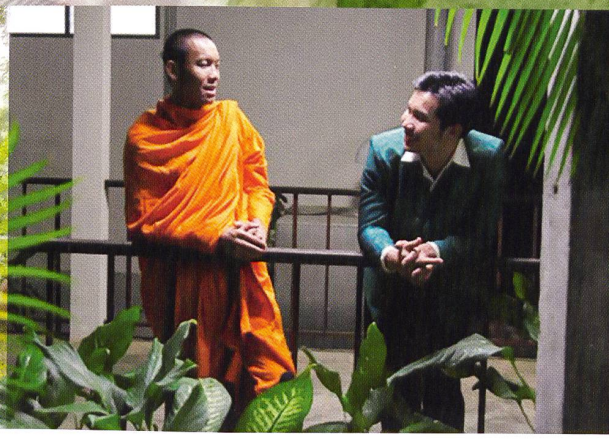
Thailändische Filmszene versus internationales Kunstkino

UNCLE BOONMEE kam als Zusammenarbeit zwischen verschiedenen europäischen Institutionen und Fonds und Apichatpongs eigener Produktionsfirma zustande. Diese grenzüberschreitende Arbeitsweise ist bezeichnend für die transnationale Karriere des Filmemachers. Schon seit BLISSFULLY YOURS wird Apichatpong internationale Anerkennung zuteil. Seine Filme gewannen zahlreiche Preise, gekrönt von der Palme d'or, die er 2010 in Cannes für UNCLE BOONMEE erhielt. Beim europäischen Arthouse-Publikum ist Apichatpong zur festen Grösse geworden. Renommierte Kunst- und Filminstitute wie das Londonder ICA oder das Münchner Haus der Kunst zeigen seine Werke, DVDs seiner Filme erscheinen untertitelt, seitenlange Artikel und ein Band des Österreichischen Filmmuseums widmen sich seinem Werk. In seiner Heimat ist Apichatpong vor allem einem eher kleinen Kreis von Enthusiasten aus der Independent- und Experimentalszene bekannt, und seine Filme sind wegen ihrer unterschwelligen politischen und gesellschaftlichen Kritik kontrovers. Nicht umsonst heisst seine Produktionsfirma, die unabhängig vom monopolistischen Studiosystem des Landes arbeitet, «Kick the Machine». Während ihn gerade wegen dieser kritischen Haltung viele Leute als Schlüsselfigur betrachten, ist es für Andere eher sein Erfolg im Ausland, der ihn zum Aushängeschild macht. Dass er in Cannes gefeiert wird, während UNCLE BOONMEE in Bangkok nur in vereinzelten Vorstellungen lief (die allesamt rappelvoll waren), entbehrt nicht der Ironie, und liegt daran, dass sich die Zensurbehörde schwertut mit seiner Kritik.

Zensur

Im Zuge der Fertigstellung von SYNDROMES AND A CENTURY (SAENG SATTAWAT, 2006) kam es zu einem folgenreichen Zensurfall: Wie gesetzlich vorgesehen, wurde der Film der Zensurbehörde vorgelegt, die nach der Sichtung die Streichung einiger Szenen verlangte. Der Filmemacher verweigerte diesen Eingriff, woraufhin die Behörden die Filmrollen beschlagnahmten und erst nach einem längeren Hin und Her zurückgaben. Monate später lief SYNDROMES AND A CENTURY für wenige Aufführungen in Bangkok. Aus Protest gegen die Zensur ersetzte Apichatpong die zensierten Szenen durch zerkratzten, stummen Schwarzfilm von derselben Länge. Die Phantasie der Zuschauer, so seine Idee, sollte die Lücken fül-





TROPICAL MALADY
SYNDROMS AND A CENTURY
THE ADVENTURES OF IRON PUSSY

SYNDROMS AND A CENTURY; MYSTERIOUS OBJECT AT NOON
am Set von UNCLE BOONMEE WHO CAN RECALL HIS PAST LIVES

len und das, was nicht gezeigt und gesehen werden darf, selber imaginieren. Die unabhängige Filmszene solidarisierte sich mit Apichatpong, es folgten Protestdemonstrationen und eine Petition zur Lockerung der Zensurgesetze, die leider erfolglos blieb. Was den Film für die öffentliche Hand Thailands so prekär machte, sind weniger die beanstandeten Szenen, die eigentlich ziemlich harmlos wirken. Sie zeigen Mönche in der Freizeit und beim Musizieren, eine Gruppe Ärzte beim Whiskytrinken sowie einen Arzt, der seine Freundin küsst. Die Begründung der Zensurbehörde, diese Sequenzen stellten Mönche und Ärzte nicht standesgemäss dar, wirkt etwas an den Haaren herbeigezogen. Betrachtet man aber den Film als Ganzes und mit genügend Kontextwissen, leuchtet einem das Missfallen der staatlichen Behörden schon eher ein. Der Film spielt in einem provinziellen Spital und reiht Episoden aneinander; nach und nach entsteht ein lückenhaftes Porträt des Universums Krankenhaus. Nach der Hälfte des Films wechselt die filmische Zeit plötzlich in eine futuristisch und kalt wirkende Gegenwart. Die Ordnung der Beziehungen, die bis dahin intakt schien, zerfällt zusehends. Das warme Sonnenlicht weicht kaltem Neon, das Grün des Spitalgartens wird abgelöst von sterilen weissen Innenräumen und das Holzmobiliar von Glas und Stahl. Das Krankenhaus wird zur Institution mit doppeltem Gesicht: Während es in den oberen Stockwerken modern, geschäftig und korrekt zugeht, passieren im Keller seltsame Dinge. Versehrte Körper irren da herum, Ärzte betrinken sich, mystische Heilmethoden werden ausprobiert. Immer stärker kommt eine Stimmung der Bedrohlichkeit auf, die gegen Ende kulminiert und in der Montage mit langen Kamerafahrten um Staatsinsignien – Königsdenkmäler, Buddhastatuen, Landesfahnen – verknüpft wird. Dazu rauscht und rumpelt die Tonspur unheilvoll. Die Gesamtatmosphäre, die mit Symbolen und Anspielungen verbunden wird, übt unterschwellige Kritik. Das Ende einer Ära wird suggeriert, eine Zeitenwende steht bevor, es rumpelt und gärt in den Gedärmen der Institutionen Spital beziehungsweise Staat.

Kulturelle Differenzen

Transnational unterschiedlich ist nicht nur die Rezeption des Filmemachers als öffentliche Figur, sondern auch die seiner Filme. Je nach kulturellem Umfeld ergeben sich verschiedenartige Zugänge und Interpretationen. So liegt es beispielsweise auf der Hand, dass der Humor gewisser Momente nur bei einem thailändischen Publikum greift, woanders sich hingegen mangels Kontextwissen oder Sprachkenntnissen nicht erschliesst. Stellen, bei denen im Kino in Bangkok lautes Gelächter erschallt, werden anderswo meist schweigend geschaut. Viele Elemente aus der lokalen Filmgeschichte und Erzähltradition, der Folklore oder der Religion sind einem einheimischen Publikum natürlich ebenfalls näher als einem ausländischen – in UNCLE BOONMEE etwa die Koexistenz der Geister mit den Menschen, die Beseelung der Natur und die Vorstellung der Reinkarnation. Manchmal ist die Nähe aber nur vermeintlich grösser, denn gerade Themen aus der Religion und der Mythologie behandelt Apichatpong oft auf ungewöhnliche Art und mit eigenen Zugängen. Reinkarnation beispielsweise ist auch in Thailand längst nicht bei allen ein Alltagsthema. Mönche stellt der Filmemacher sehr freimütig dar, als normale Menschen, die nicht nur beten und segnen, sondern auch duschen, sich langweilen oder manchmal mit ferngesteuerten Helikoptern spielen; dies entspricht so gar nicht ihrer üblichen, landläufigen Darstellung als ehrwürdige Vertreter einer Institution. Die Mythen, die Apichatpong erzählt, beruhen nicht alle auf überlieferten lokalen Erzählungen, sondern sind oft pasticheartig neugeschöpft, imaginiert nach der Atmosphäre alter Mythen, so etwa die Geschichte aus TROPICAL MALADY über den jungen Liebhaber, der verschwindet und zum Tiger wird, oder die Begegnung der Prinzessin mit dem Wels aus UNCLE BOONMEE.

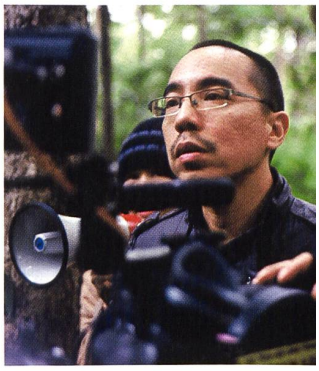
Exotismus und Missverständnisse

Bisweilen kommt es zu kulturellen Missverständnissen. SYNDROMES AND A CENTURY ist ein Beispiel dafür: Während der Film in Thailand zensiert wurde, erwähnten europäische Kritiken die politische Dimension und Aussage des Films kaum, sondern sprachen lieber von seiner exotischen Ausstrahlung, seiner Rätselhaftigkeit und seiner Einfachheit. Vielleicht meinten sie damit die langen, ruhigen Einstellungen oder die naturalistische Beobachtungsweise der Kamera, vielleicht auch die Lebenswelt der Figuren, die anders aussieht als in einem reichen Industrieland. So manche Elemente der Filme, die nonlinear und nicht rational erklärbar sind, wurden Gemeinplätzen des sogenannten World Cinema zugeschrieben: Im europäischen Diskurs über Filme aus Entwicklungs- und Schwellenländern wird das Fremde, schwer Zugängliche schnell einmal als exotisch benannt, und sie geraten zu Projektionsflächen für Fernweh, Zivilisationsüberdruss und der Sehnsucht nach dem vermeintlich noch unkorrumpierten Leben der vorindustriellen Zeit. Unschuld, Reinheit, Authentizität: Bilder des Entwicklungslands als Vergleichsfolie für den Westen und als Widerstandsträger gegen den Mainstream, die Konsumlust, die kulturelle Hegemonie.

Die Dritte Welt als Pose

THIRDWORLD (GOH GAYASIT, 1998) hat Apichatpong einen frühen Kurzfilm betitelt. Der Name ist ein ironischer Kommentar zum Filmstil und -inhalt: In körnigem Schwarzweiss, überlangen Einstellungen und naturalistischem Stil sehen wir Aufnahmen aus dem unspektakulären Lebensalltag eines Quartiers in einer Kleinstadt. Der Film entspricht ziemlich genau einem möglichen Klischee davon, wie ein Film aus einem Entwicklungsland aussieht: ärmlich, bescheiden, mit einfachsten technischen Mitteln gemacht. Über die Vorstellungen und Erwartungen aus Europa ist sich der Filmemacher genauso klar bewusst wie darüber, dass es zum Teil seine Fremdartigkeit ist, die ihn im Westen interessant macht, dass er ein Exponent des Nichtwestens ist – ein Status, mit dem man auch kreativ umgehen kann, weil er einem erlaubt, aus mehreren Quellen zu schöpfen und sich mehreren Blickpunkten zu präsentieren. Die neugemachten, imaginierten Mythen sind, so gesehen, ein Spiel mit der ethnischen und folkloristischen Authentizität und mit der naiven Vorstellung von Ursprünglichkeit, die Mythen innewohnt. Apichatpong scheint mit der doppelten Rezeption seines Werks und seiner Person gut leben zu können. In einem Interview wurde er gefragt, was er davon halte, welchem Lager er sich eher zugehörig fühle: dem thailändischen Kino oder der internationalen oder europäischen Kunstfilmszene. Wie er daraufhin antwortete, lässt sich sein Filmemachen nicht in Ost und West aufdröseln; schliesslich habe es in Chicago seinen Anfang genommen, und es gäbe viele Einflüsse, thailändische wie auch andere.

Dank an die Geister

Welches sind oder waren denn nun, so fragt sich der Zuschauer möglicherweise, die Leben Boonmees? Der Wasserbüffel, die Prinzessin? Vielleicht aber auch die Insekten, der Wels, der Soldat? Gar Boonmees Frau oder sein Sohn, der Affengeist? Und falls es sich doch nicht um Figuren aus früheren Leben handelt, wie sind dann diese Episoden zu verstehen? Wie reihen sie sich in die Handlung ein, wo ist der rote Faden? Der Film überlässt dies der Phantasie des Zuschauers und beschwört dadurch das Vermögen des Kinos, vor dem inneren Auge seines Publikums imaginäre Leben entstehen zu lassen: Das Kino als Medium der Wiedergeburt aus dem Geist des Zuschauers. Und weil das Kino als Medium und als geschichtlicher Fundus sich in UNCLE BOONMEE selbst reflektiert, ist es alt und neu zugleich, wie das Gesicht der Prinzessin als Spiegelung auf der Oberfläche des Teiches. Es vergisst seine Vergangenheit nicht, aber blickt in die Zukunft, indem es alte, sterbende Kinostile wiederaufgreift und vor dem Vergessen rettet. Indem es diese Stile auf ungewohnte Weise miteinander kombiniert, erschafft es etwas Neues, das unser Sehen erfrischt. In den Worten Apichatpongs: «Wir verschwinden nicht, wir werden zu etwas Anderem. Unsere Körper zerfallen und werden zu Staub, und wir werden Teil der Erde, Teil dieses Baums, dieser Blume. Also sind wir da, wir lösen uns nicht auf. Es geht mir um das Verändern und Wiederverwerten von Elementen und Dingen. Ich hatte das Bedürfnis, darüber einen Film zu machen, über diese Veränderungen des Lebens und auch des Kinos selber. Denn in gewisser Weise wird sich das Kino immer wieder selbst reinkarnieren.» Da ist es nur logisch und konsequent, dass Apichatpong in seiner Rede, nachdem er in Cannes die Goldene Palme gewonnen hatte, seinen Dank unter anderem an «die Geister Thailands, ohne die der Film nicht möglich gewesen wäre,» richtete.

Natalie Böhler