

8 Postmodernes ‹Weltkino›: Apichatpong Weerasethakuls SYNDROMES AND A CENTURY

Christine Lang

Der thailändische Filmemacher Apichatpong Weerasethakul referiert in seinen an der Schnittstelle von Kunst und Kino verankerten Arbeiten sowohl das westliche, experimentelle Kino als auch thailändische Erzähltraditionen. Er spielt virtuos mit der film-dramaturgisch offenen Form, in der die Rezipierenden eingeladen werden, die Bedeutungsdimensionen und das zentrale Thema des Films eigenständig zu finden. Der Code für die Lesart des Films ist dabei in den filmischen Text selbst eingeschrieben: bereits die duale Struktur des Films – die Filmhandlung beginnt nach der Hälfte von vorne – gibt einen Hinweis darauf, dass der Film vor allem von der Dichotomie von westlicher und östlicher Kultur, von Tradition und Moderne erzählt.

«WELTKINO»

Der 2006 entstandene SYNDROMES AND A CENTURY (im Original SANG SATTAWAT) ist nach BLISSFULLY YOURS (2002) und TROPICAL MALADY (2004) der dritte abendfüllende Spielfilm des thailändischen Filmemachers Apichatpong Weerasethakul.¹ Weerasethakuls Filme laufen weltweit auf Filmfestivals, sowohl in Wien als auch Berlin wurden Retrospektiven seines Werks gezeigt und eine Vielzahl seiner kürzeren Arbeiten werden international im Kunstkontext ausgestellt.²

Weerasethakuls Filme sind Ausdruck des zeitgenössischen Autor_innenkinos in zugleich regionaler wie internationaler Ausprägung beziehungsweise eines «ästhetisch

- 1 Sein Film BLISSFULLY YOURS gewann 2002 in Cannes den Prix Un Certain Regard, TROPICAL MALADY 2004 den Jury Preis und schließlich, bei den 63. Internationalen Filmfestspielen Cannes, erhielt UNCLE BOONMEE WHO CAN RECALL HIS PAST LIVES (UNCLE BOONMEE ERINNERT SICH AN SEINE FRÜHEREN LEBEN) (2010) als erster thailändischer Film einen der weltweit prestigeträchtigsten Filmpreise, die Goldene Palme.
- 2 Seine Videos für den Kunstkontext sind auf der Seite der britischen Online-Galerie Animate Projects anzuschauen: www.animateprojects.org. Auch auf der Webseite des Filmemachers findet man Beispiele seiner Arbeit: www.kickthemachine.com (letzte Zugriffe: 4.8.2013).

wie politisch distinktionsbewussten Arthouse-Kinos»,³ wie es auf den europäischen Filmfestivals zelebriert wird. So ist SYNDROMES AND A CENTURY als eine niederländisch-französisch-österreichisch-britisch-thailändische Koproduktion geradezu ein paradigmatisches Beispiel für ein Produkt der zeitgenössischen Filmfestivalwirtschaft, durch deren Routinen und Ökonomie sich das Weltkino «als solches überhaupt erst konstituiert.»⁴ Unabhängigkeit bedeutet in Bezug auf das Arthouse-Weltkino, da das Produktionsbudget nicht durch entsprechende Zuschauer_innenzahlen eingespielt werden muss, nicht abhängig zu sein von marktwirtschaftlichen Zwängen, und somit eine künstlerische (oder auch eine politische) Vision ins Zentrum stellen zu können. Andererseits erzeugen die Umstände eine Abhängigkeit von den europäischen Förderpraktiken und deren Erfordernissen, die immer auch politischer Art sind. Implizit wird durch die Gestaltung der Förderregularien und -instrumente sowie durch die Kriterien und geschmacklichen Präferenzen der Jurys und Vergabekommissionen selektiert, was filmisch realisiert werden soll, und durch die Förderpraktiken werden ästhetische und politisch-ökonomische «Karten der Welt» entworfen.⁵ Das heutige Weltkino lässt sich kaum mehr als Nachfolger des in den 1960er-Jahren in Südamerika entstandenen, sich politisch intervenierend verstehenden *Third Cinema* begreifen.⁶ Die heutigen Filme des Weltkinos orientieren sich vielmehr an einer internationalen Ästhetik und Kinospache und variieren diese durch den gleichzeitigen Einbezug von jeweils regionalen Traditionen. Durch diese global-lokale Hybridisierung lässt sich das Weltkino als künstlerisches Genre, analog zum postmodernen künstlerischen Schaffen in anderen Künsten wie beispielsweise der Architektur, als Ausdruck eines dem Universalismus der Moderne gegenüberstehenden «Regionalismus der Postmoderne»⁷ deuten. Aus der europäischen Perspektive ist das «Weltkino» ein Begriff, unter dem die verschiedensten Regionen und deren Filme, deren Erzählungen und Ästhetik zueinander in Vergleich gesetzt werden. Die von Europa aus geförderten Filme der Weltregionen stehen dabei

3 Rothöhler, taz 23.1.2007.

4 Ebd.

5 Wie Simon Rothöhler in seinem Artikel ausführt, erzeugt das europäische Festivalnetzwerk filmische Kulturwaren, die es anschließend selbst als «World Cinema» feiert. Dabei beruft er sich auf Thomas Elsaesser, der in einem Vortrag über die Geschichte der europäischen Filmfestivalnetzwerke darlegt, wie die Praktiken der Festivals Einfluss auf Produktionsrealitäten nehmen; vgl. Elsaesser, 2010.

6 In den späten 1960-Jahren, nach den Kriegen in Vietnam, Algerien und der kubanischen Revolution, entstanden in Lateinamerika, Afrika und Asien Filme, die sich als revolutionäres, sich gegen Kapitalismus und Neokolonialismus richtendes Kino verstanden. Mehrere Manifeste unterlegten das *THIRD CINEMA* theoretisch: Glauber Rocha: *Aesthetic of Hunger*; Fernando Solanas und Otavio Getino: *Towards a Third Cinema*; Julio Garcia Espinosa: *For an Imperfect Cinema*. Vgl. Stam, Robert, 2003, S. 31. Die Manifeste sind im Internet nachzulesen auf der Webseite des «Third World Cinema course» von Zeinabu Davis an der University of California, an Diego: <http://thirdcinema.blueskylimit.com/texts.html> (letzter Zugriff 26.7.2013)

7 Am Beispiel der Architektur führt Nils Werber über den Regionalismus aus: «Jedes Werk des *International Style* ist immer schon eingebettet in ein Umfeld regionaler geographischer und kultureller Sonderbedingungen». Dies in die Planung der Bauwerke miteinzubeziehen, also mit Variationen auf diese je singulären Umweltbedingungen zu reagieren, macht den *Postmodern Style* aus.» Werber, S. 985.

nicht nur untereinander im Verhältnis, sondern immer auch zur westlich geprägten Kinoästhetik; sie stehen, wie alle postmodernen Künste, im jeweils variierenden «Bezug zu den Standards der Weltgesellschaft».⁸ Auch Weerasethakuls Filme sind Resultat einer globalisierten und zugleich regionalen Filmkultur. Seine Filme sind sozusagen postkolonial-postmoderne⁹ Filme, in ihnen treffen westliche künstlerische Traditionen sowohl des Erzählkinos als auch der Avantgardekunst auf «fremde» Zeichenwelten, die der Filmemacher aus thailändischen Traditionen ableitet und in filmische Metaphern verwandelt. Einerseits schließen seine Filme an ästhetische Vorstellungen des europäischen Autor_innenkinos an, an das Kinos der Kontemplation und Transzendenz¹⁰ sowie strukturalistisch orientiertem Experimentalfilm,¹¹ andererseits lässt er Ideen aus dem Buddhismus, dem Animismus, der thailändischen *Oral History*, dem gegenwärtigem thailändischen Selbstverständnis («Thainess») oder auch persönliche Erinnerungen einfließen.¹² Die Filme Weerasethakuls entziehen sich dabei einer durch einen hegemonialen westlichen Blick bestimmten «Ethno-Ästhetik», in der sich postkoloniale Phantasmen, wie eine bestimmte Vorstellung von kultureller Authentizität und Originalität, in Filme einschreiben, was vor allem an seiner radikalen Betonung der ästhetischen Form liegt. Nicht ein vermeintlicher Naturalismus, nicht das durch Figuren hervorgebrachte Handlungsgeschehen und nicht die nacherzählbare Fabel stehen im Vordergrund, sondern eine künstlerische Vision und eine ästhetische Inszenierung, die das «künstlerische Sehen»¹³ der Zuschauenden einfordert. So vermittelt sich die Narration von *SYNDROMES AND A CENTURY* weniger durch die dramaturgisch explizite Ebene, also durch das Handlungsgeschehen, als durch die ästhetische Form und durch die in ihr enthaltenen impliziten Bedeutungen. Zugespitzter formuliert: *SYNDROMES AND A CENTURY* verwendet, wie im Verlauf der vorliegenden Analyse zu zeigen sein wird, die filmische Form nicht nur als Mittel zum Zweck der Darstellung, sondern der Inhalt des Films wird durch die filmische Form, das Wie, hervorgebracht.

8 ebd., S. 986.

9 Die aus den *Cultural Studies* und *Colonial Studies* hervorgegangene postkoloniale Debatte beschäftigt sich mit den Macht- und Abhängigkeitsbeziehungen zwischen Zentrum und Peripherie und ist bemüht, «von den Rändern aus den Blick aus dem Zentrum zu korrigieren und mit diesem in einen kritischen und spannungsreichen Dialog zu treten, um bestehende Verhältnisse bewusst zu machen und ggf. zu ändern.» In: Toro, 2003, S. 19.

10 Beispielsweise das Kino von Robert Bresson, Ozu Yasujiro, Carl Theodor Dreyer oder auch Andrei Tarkovsky. vgl. Schrader, 1988; Suchsland, 2009.

11 In strukturalistischen Experimentalfilmen stehen ordnende und organisierende Strukturen im Zentrum künstlerischer Überlegungen, wie beispielsweise in US-amerikanischen Experimentalfilmen von Stan Brakhage, Maya Deren, Marie Menken oder auch Tony Conrad.

12 Vgl. Ferrari, 2012, S. 166. Weerasethakul beschreibt im *Directors Statement* im Booklet der Bfi-DVD, dass der Film durch die Erinnerung an seine Eltern inspiriert wurde, und dass er ihre Geschichte vor ihrer Begegnung und seine Vergangenheit aus Kindheitstagen rekonstruieren wollte.

13 Bachtin verwendet das «künstlerische Sehen» als Ausdruck dafür, dass nicht nur der oder die Autor_in, sondern auch der oder die Leser_in «Schöpfer der ästhetischen Form» sei. Vgl. Sasse, 2011, S. 29 ff.

KUNST VS. KINO

Die transnationale Ästhetik der Filme Weerasethakuls reflektiert seine transkulturelle Künstleridentität: In Thailand aufgewachsen, studierte er dort zunächst Architektur, und wechselte dann, um Film zu studieren, zum The Art Institute of Chicago. Der dortige Einfluss des amerikanischen Experimentalfilms¹⁴ wirkt bis heute in seine Filme hinein. Weerasethakul arbeitet und lebt in Thailand, seine Arbeit wird dort jedoch kaum rezipiert.¹⁵ Das thailändische Kino ist überwiegend von für den lokalen Markt hergestellten, von Hollywood beeinflussten Filmen geprägt. Erst in der letzten Dekade entstand ein eigenständiges Independent-Kino.¹⁶ Dass sich diese neue, dabei vielfältige Filmkultur herausbilden konnte, basiert nicht zuletzt auf den durch die Digitalisierung der Filmtechnik und durch das Internet entstanden günstigen Produktions- und Distributionmöglichkeiten.

Weerasethakul arbeitet sowohl in Kunstproduktionszusammenhängen als auch für das Kino,¹⁷ und seine Filme werden sowohl auf Filmfestivals als auch in Museen gezeigt. Die Rezeption in beiden «Welten» leitet über zu der Frage nach Unterscheidungskriterien von Kunst und Film: Eine mögliche Antwort ist bereits in den Rezeptionsorten «White Cube» und «Black Box» impliziert, die jeweils unterschiedliche Sichtbarkeiten und Rezeptionsvorgänge erzeugen. So lässt sich sagen, dass das Kunstpublikum «die konzeptionellen und im Film selbst unsichtbaren Rahmungen» der Künstler_innen «in ihre Bewertung des Films»¹⁸ miteinbezieht, während für das Urteil des Filmpublikums «das gefilmte und projizierte Bild immer die letzte Instanz» bleibt, «ob eine Filmarbeit als gelungen anzusehen ist oder nicht.»¹⁹ Die für das Verständnis eines Werks relevanten «Rahmungen» können dabei sowohl konzeptionelle Vorarbeiten der Künstlerin oder des Künstlers sein, ebenso wie deren oder dessen Biografie, als auch die im White Cube ausgestellten künstlerischen Begleitmaterialien. Diese Informationen müssen im künstlerischen Werk selbst nicht sichtbar sein – anders als in einem in der Blackbox des Kinos gezeigten Film.

Während in einem «Offenen Kunstwerk» mit der «Aura des Unbestimmten» gespielt werden kann, und von den Rezipierenden eine «stets variable Rekonstruktion

14 Weerasethakul gibt an, dass ihn vor allem die Arbeit des Avantgardekünstlers Bruce Baillie, mit dem er im Mai 2011 gemeinsam im New Museum in New York City auftrat, beeinflusst habe. Smallwood, 15.3.2012.

15 Laut Selbstauskunft des Filmemachers gibt es in seiner Heimat keine Orte, die ausstellen würden, was er macht. Vgl. Nord, taz 21.04.2005.

16 Weitere aktuell arbeitende Regisseur_innen sind: Nonzee Nimibutr (*1962), Pen-Ek Ratanaruang (*1962), Pimpaka Towira (*1967) oder Wisit Sasanatieng (*1963). Ausführlich dazu: Baumgärtel, 2012.

17 Die künstlerische Arbeit *PRIMITIVE* (2009) wurde vom Haus der Kunst in München in Auftrag gegeben. Vgl.: www.hausderkunst.de (letzter Zugriff 4.8.2013). Weerasethakuls Cannes-Siegerfilm *UNCLE BOONMEE WHO CAN RECALL HIS PAST LIVES* (2010) ist aus diesem mehrteiligen, crossmedialen Kunstprojekt hervorgegangen.

18 Pantenburg, 2010, S. 65.

19 Dierich Diederichsen zitiert nach Pantenburg, 2010, S. 65–66.

des angebotenen Materials» verlangt wird, wodurch sich «statt einer eindeutigen und notwendigen Folge von Ereignissen ein Möglichkeitsfeld, eine ‹Ambiguität› der Situation ausbildet»,²⁰ gilt für filmische Narrationen der offenen Form, dass zwar eine aktive und interpretierende Teilhabe des «emanzipierten Zuschauers»²¹ verlangt werden kann, aber der Film immer ein Mindestmaß an narrativer Geschlossenheit aufweisen muss, damit er nicht in seine Einzelteile zerfällt. Damit eine Narration entstehen kann, sollte zwischen den einzelnen Elementen des Films – vor allem wenn er poetisch-metaphorisch erzählt ist – ein bedeutungsvoller Zusammenhang impliziert sein.²² Damit Rezipierende diese Zusammenhänge erkennen können, muss eine Art Interpretationswerkzeug werkimmanent in die Hand gegeben werden. Der zur Dekodierung der narrativen Botschaft nötige Code muss also im filmischen Text eingeschrieben werden, entweder auf der Ebene der expliziten Dramaturgie, der Story (Fabel), zum Beispiel durch Verhaltensweisen der Figuren, aber vor allem auf den impliziten Ebenen, die aus dem Werk heraus auf kulturelle Bedeutungszusammenhänge verweisen. Die Hinweise, sogenannte «Cues»²³ im Film geben gewissermaßen eine Deutungsempfehlung dieses Films – und diese «Empfehlungen» findet man auch in vielen Details des zu großen Teilen dramaturgisch offen erzählten Films *SYNDROMES AN A CENTURY*. Wie in der folgenden dramaturgischen Analyse gezeigt werden soll, sind diese Hinweise oft selbstreferenzieller und selbstreflexiver Art.

SYNDROMES AND A CENTURY – DER ERSTE TEIL

In der Verwendung einer dualen Struktur wie man sie, wenn auch weniger zugespitzt, bereits in Weerasethakuls vorherigen Filmen *BLISSFULLY YOURS* und *TROPICAL MALADY* vorfindet, drückt sich ein für die postmoderne Kinoästhetik typischer spielerischer Umgang mit erzählerischen Konventionen aus. Die Handlung des Films, deren Elemente bereits im ersten Teil eher lose miteinander verknüpft wirken, bricht in der Mitte des Films vollends ab, um auf der expliziten Erzählebene von vorne zu beginnen. Spätestens in diesem Augenblick lädt *SYNDROMES AN A CENTURY* die Zuschauenden ein, sich

20 Eco, 1977, S. 90.: Zur Unterscheidung von Ambivalenz und Ambiguität: «Das Ambivalente ließe sich auch als ein rein Ambigues im Sinne einer ontologisch-existenziellen Kategorie beschreiben. Das wäre eine Möglichkeit, sich der schwierigen Unterscheidung zwischen Ambivalenz und Ambiguität anzunähern. Ambiguität läge in diesem Verständnis mehr in der Sache selbst und damit aufseiten eines einfach Uneindeutigen, während Ambivalenz stets nur zwischen mindestens zwei unterschiedlichen Sachverhalten (Beispiel Hassliebe) zu verorten wäre. Ambivalenz wirft grundsätzlich ein Zuordnungsproblem auf und lässt sich daher besser auf die Dialektik zwischen Eindeutigem und Uneindeutigem beziehen.» Draxler, 2013, S. 87.

21 Ein mittlerweile geradezu stehender Begriff, bei dem Jacques Ranciere eigentlich für jegliche Rezeption einer dramatischen Aufführung die «Emanzipation» des Zuschauenden voraussetzt. In der offenen Form, gegenüber geschlossenen Formen, in denen eine einzig richtige Perspektive intendiert ist, gilt dies aber in besonderer Weise. Vgl.: Ranciere, 2008.

22 Ausführlich zur dramaturgisch offenen Form in diesem Buch, S. X

23 Bordwell, Thompson, 1997, S. 66f.



Abb. 1: Toa (Nu Nimsomboon)



Abb. 2: Dr. Nohng (Jaruchai Iamaram)

auf das Spiel der offenen filmischen Form und auf die Suche nach dem zentralen Thema einzulassen.

Gleich in der ersten, lange stehenden Einstellung (34 Sek.) vermittelt sich die besondere Atmosphäre des Films und mit den vom Wind bewegten Baumkronen wird das Thema Natur «gesetzt». Die meditative Atmosphäre dieser Eröffnung wird durch den Sound des Windes in Bäumen und der elektronischen Ambient music (von Kantee Anantagnant) erzeugt. Diese Musik taucht gegen Ende des Films erneut auf und bildet so eine Art Rahmen. Die als Erstes gezeigte Figur Toa (Abb. 1) spielt später, als unglücklich in Dr. Toey Verliebter, eine größere Rolle. Zunächst aber gehört die Szene einer anderen Figur, dem nervösen Dr. Nohng (Abb. 2), der gerade aus dem Off von Dr. Toey (Abb. 3) interviewt wird. Dramaturgisch zielt die von der Figur Dr. Nohng geführte Szene bereits auf den zweiten Teil des Films, da ihm jener Teil zugeordnet ist: «The first part focuses on a woman doctor, and is set in a space reminiscent of the world in which the film-maker was born and raised. The second part focuses on a male doctor, and is set in a more contemporary space much like the world the film-maker lives in.»²⁴

Bereits in der ersten Handlungssituation wird der Eindruck einer *epischen Dramaturgie* des Films vermittelt. In der epischen Dramaturgie wird der dramatische Konflikt in reduzierter Form erzählt, das heißt, dass nicht das Handlungsgeschehen von Protagonist vs. Antagonist beziehungsweise die «für das geschlossene Drama bezeichnende Duellsituation zwischen gleichartigen Gegnern»²⁵ im Zentrum steht, sondern die Ereignishaftigkeit des Geschehens beziehungsweise eine «epische Begebenheit».²⁶ Im Gegensatz zum geschlossenen Drama gilt für das offene Drama, dass es ein eher großes Personal aufzuweisen sollte, «weil es gilt, den Helden mit der Welt und all ihrem

24 Presstext des Films auf der Webseite: www.kickthemachine.com/works/Syndromes.html (letzter Zugriff: 1.8.2013)

25 Klotz, 1992, S. 108.

26 Das epische Erzählen bzw. die epische Poesie hat die Aufgabe «das Geschehen einer Handlung darzustellen und deshalb nicht nur die Außenseite der Durchführung von Zwecken festzuhalten, sondern auch den äußeren Umständen (...) dasselbe Recht zu erteilen, welches im Handeln als solchem das Innere ausschließlich für sich in Anspruch nimmt». Hegel, 1970, S. 353 ff.



Abb. 3: Dr. Toey (Nantarat Sawaddikul)

Abb. 4: Pascal Bonitzer bezeichnet die visuelle Dezentrierung, in der Figuren beispielsweise im Anschnitt bleiben, als «Dekadrage».²¹

menschlichen Nuancenträgern zu konfrontieren.»²⁷ Die Programmatik des Films, nicht einzelne Subjekte und die durch sie hervorgebrachte Handlung in den Vordergrund zu stellen, sondern ein Figurenensemble, aus dem heraus einzelne Figuren als Stellvertreter «nach vorne treten», ist in der im Einstellungsgespräch getroffenen Aussage Dr. Nohngs impliziert: «I like meeting a variety of people».²⁸ Diese Vielzahl von Figuren wird zudem vorwiegend in totalen Einstellungen und in nur seltenen Großaufnahmen dargeboten, was für die Rezipierenden das Auseinanderhalten der Figuren erschwert.

In dem eher selbstreferenziell als realistisch anmutenden Eröffnungsdialog zwischen Dr. Nohng und Dr. Toey verbergen sich noch mehr Hinweise auf das ästhetische Programm des Films. So fragt Dr. Toey ihn: «Do you prefer triangles, squares or circles?». Dr. Nohng antwortet, offenbar weniger als Filmfigur denn als Repräsentant der auktorialen Stimme des Filmemachers: «Circles»; außerdem bevorzugt er «Clearness». Damit wird auf die Bedeutsamkeit der speziellen ästhetischen Form für den Film hingewiesen: Der Kreis repräsentiert gewissermaßen das zyklische Denken der postmodernen Philosophie, und konkret ist er ein Hinweis auf die dramaturgisch offene Form des Films: «Die Handlungsbewegung ist hier (in der offenen Form) nicht, wie im geschlossenen Drama, die eines linearen Fortschreitens von einem bestimmten Anfangspunkt auf ein bestimmtes Ziel zu, wobei ein Schritt den anderen bedingt und jeder Schritt dem Ziel sich nähert – sondern in Kreisen.»²⁹

Schließlich, nach gut vier Minuten, folgt eine erste Totale, die Aufschluss über die bisher nicht sichtbare Interviewerin Dr. Toey gibt und offenlegt, dass Toa als dritte Person die ganze Zeit über im Raum anwesend war. Die langen vorwiegend dialogischen Handlungssituationen, der Verzicht auf das Schuss-Gegenschuss-Verfahren, die Verbindung von einer Beobachtungsästhetik mit einer Kadrage, die sich eher an Räumen zu orientieren scheint als an Menschen (vgl. Abb. 4), erzeugen eine Atmosphäre der

27 Ebd., S. 148.

28 Die Dialoge sind Transkriptionen der englischen Untertitel der DVD-Edition des British Film Institute (Bfi).

29 Klotz, 1992, S. 108.

Reduktion. SYNDROMES AND A CENTURY ist für das am Unterhaltungskino orientierten Auge ein Aufmerksamkeit fordernder Film, der die Zuschauenden zum Sehen, zum Zuhören, zu einer eigenständigen Auseinandersetzung mit dem Abgebildeten einlädt und auf ein besonderes ästhetisches Erleben zielt. Es ist ein Film, der die Idee der jedem ästhetischen Spiel und jeder Kunst innewohnenden «Verfremdung» ausreizt und betont, der sozusagen eine «erschwerte Form»³⁰ der Kunst darstellt.

AUTONOMIE DER FILMISCHEN MITTEL

Nachdem Dr. Nohng den Raum verlassen hat, wird der schüchterne Toa aktiv und überreicht Dr. Toey ein Geschenk. Die Szene wird direkt unterbrochen durch die Rückkehr Dr. Nohngs, der Komik-erzeugend nachfragt, ob er wirklich in der Notaufnahme arbeiten solle, er könne nämlich kein Blut sehen. Der Dialog wird wiederum – «a variety of people» – unterbrochen von Mitarbeiter Koe, der im Auftrag von Dr. Prasarn beide Ärzte abholen will. Toa bleibt nun alleine zurück und wird vom Film – und den Zuschauenden – erst einmal vergessen.

In dem Augenblick, als Dr. Toey ihr Arztzimmer verlässt, fährt die Kamera auf sie zu und dann unerwartet an ihr vorbei, hinaus auf eine Weide, die dann als Hintergrundbild für die Filmtitel fungiert. Währenddessen geht der Dialog der drei Ärzte auf ihrem Weg zu Dr. Prasarn weiter. In dem Voice Over geht es um ein Date und um das Aussehen zweier Anwärtnerinnen – womit eines der auf der expliziten Handlungsebene zentralen Themen des Films, die Liebe, erstmals ins Spiel kommt. Aus der Perspektive der Wahrnehmung wird die Tonspur hier «selbstständig» und der Off-Text stellt sich als ein nonfiktionaler, nicht den Dialog der Rollenfiguren, sondern den der realen Darsteller wiedergebender Text heraus.³² James Quandt hat den Moment als «neo-Brechtian»³³ beschrieben, als einen filmisch selbstreflexiven Moment, der die Wirklichkeitsillusion des Films thematisiert und damit offenlegen will. Im Kontext der Impliziten Dramaturgie³⁴ aber erscheint der Moment vielmehr einer der narrativen Wahrhaftigkeit und

30 Šklovskij, zitiert durch Thompson, 1995, S. 30.

31 Diese zeichne sich durch eine Fokussierung auf eine «tote, leere und sterile Zone» aus. Ausführlich: Bonitzer, 1995, S. 79 ff.

32 Der Dialog (engl. UTs der Bfi-DVD): «Hey I forgot to turn it off. Hey!» «Turn off what?» «The thing clipped to my pants» «What are you talking about?» «We're done.» «It's kind of like...» «Like what?» «...playing the same scene over.» «Damn it! - At first it wasn't so bad.» «You wanted to be an actor, right?» «It's only been five takes. All together.»

33 Vgl. Quandt, 2009, S. 84.

34 Im Unterschied zu den aus der semiotischen stammenden Begriffen *Denotation* und *Konnotation* (vgl. Metz, Barthes), mit den im Neoformalismus argumentierten vier Bedeutungsebenen (referenzielle und explizite sowie implizite und symptomatische, ausführlich dazu: Thompson, 1995, S. 32), zielt der Begriff der *Impliziten Dramaturgie*, in Ergänzung zur der *Expliziten Dramaturgie*, nicht nur auf die außerhalb des Films/Bildes in die Welt verweisende Bedeutungszusammenhänge, sondern fragt vor allem, ähnlich wie die Rezeptionsästhetik, nach Funktion, Bedeutung und Wechselwirkungen innerhalb der Narration selbst.

Folgerichtigkeit: Da eine Titelsequenz auf der visuellen Ebene sowieso schon mit der Wirklichkeitsillusion bricht, folgt der Ton insofern nur dem wechselnden «narrativen Modus» des Visuellen. – Der Begriff «narrativer Modus» wird hier wiederholt (in Abwandlung von Gérard Genettes Begriff, der in seiner Erzähltheorie damit die auktoriale Perspektivierung des Erzählten bezeichnet³⁵) dafür verwendet, um einzelne erzählerische Elemente als zum Fiktionalen, zum Dokumentarischen oder zum Essayistischen zugehörig unterscheiden zu können. *SYNDROMES AN A CENTURY* trägt in sich ästhetische Elemente aller Filmformen, dabei werden des öfteren Wechsel und Verlagerungen des «narrativen Modus» innerhalb einer Szene, oder gar innerhalb einer Einstellung vorgenommen.

UNGEWÖHNLICHE FIGUREN

Weerasethakul arbeitet in seinen Filmen vorwiegend mit Laiendarsteller_innen, was eine vermeintlich dokumentarische oder realistische Wirkung der Filme verstärkt – ähnlich wie in anderen streng konzeptionellen, gleichzeitig einem sozialen Realismus verpflichteten Filmwerken, wie etwa unter der Regie von Robert Bresson, Jean Marie Straub und Danièle Huillet, oder denen aus jüngerer Zeit wie von beispielsweise Claudia Llosa oder auch Pedro Costa. Das Schauspiel von Laien vermittelt fiktionalen Filmen eine «authentische» Charakteristik, wie sie mit einem auf einen reichhaltigen psychologischen Ausdruck zielenden professionellen Schauspiel zwar auch (beispielsweise in den Filmen von John Cassavetes oder der Brüder Dardenne), aber eher schwer zu erzeugen ist. Auf der impliziten Ebene referieren Laiendarsteller_innen mitsamt ihrer durch ihre soziale Herkunft geprägten Körperlichkeit und ihrem Sprachduktus, auf eine außerhalb des Films liegende soziale Wirklichkeit. – In *SYNDROMES AND A CENTURY* wird durch das reduzierte Schauspiel der Laien nicht der Subjektcharakter der Figuren ins Zentrum gestellt, sondern vielmehr ihr Dasein als figürliche Stellvertreter. Sie sind so etwas wie «Modelle, aus dem Leben genommen».³⁶

Nach der Titelsequenz folgt eine Szene, in der Dr. Toey wieder in ihrem Sprechzimmer tätig ist und sie sich nun einem, von zwei jüngeren Männern begleiteten, älteren Mönch zuwendet. In diesem Gespräch offenbaren sich für einen Mönch überraschende Charaktereigenschaften: Der Alte hat als Kind Hühnern gerne die Beine gebrochen und fühlt sich nun von ihnen verfolgt. Auch das Verhalten von Dr. Toey überrascht: So steht sie mitten im Gespräch auf und verlässt den Raum, um Mr. Chai hinterherzugehen und ihn um die Rückgabe des ihm offenbar geliehenen Geldes zu bitten. Nach

35 Genette, 1994.

36 So bezeichnete Robert Bresson seine Laiendarsteller_innen. Bresson zitiert nach Jansen, 1999.

ihrer Rückkehr ins Sprechzimmer versucht der wartende Mönch sie zu überzeugen, ihm entgegen den Vorschriften ein Schlafmittel für jemand anderen zu verschreiben. Der alte Mönch schreckt auch nicht davor zurück, seinen jungen Begleiter, den Mönch Sakda (Sakda Kaewbuadee), zu einer Lüge aufzufordern: Er solle Asthma vortäuschen.

Nach dieser Szene taucht Toa wieder auf, und zwar auf eine äußerst merkwürdige Art und Weise: Als Dr. Toey ihr Sprechzimmer verlässt, versucht er sich wie ein Kind hinter einem Wasserspender zu verstecken. Sie wird auf ihn aufmerksam, verfolgt ihn, verliert aber seine Spur. Es folgt – als eine Art Zwischentitel – eine essayistisch-dokumentarisch wirkende Szene mit einer Sportgymnastik-Seniorengruppe, die diesen ersten Part des Films beendet und die Nebenhandlung um den singenden Zahnarzt Dr. Ple (Arkanee Cherkam) und den Mönch Sakda einleitet.

Die Verhaltensweisen aller Figuren scheinen von Unvorhersehbarkeit, von Inadäquatheit oder Ambivalenz geprägt – entweder verfügen sie über untypische Charaktereigenschaften oder merkwürdige Doppelbegabungen. Die Szenen und Settings der Situationen tragen dazu bei, widersprüchliche Momente zu erzeugen und nicht zusammengehörig erscheinende Elemente in sich zu vereinigen. So auch in der Nebenhandlung, die die (folgende) unglückliche Liebesgeschichte um Toa und Dr. Toey spiegelt und parallel erzählt wird: Dr. Ple behandelt den jungen Mönch Sakda, der zum ersten Mal in seinem Leben einen Zahnarzt aufsucht. Während der Behandlung entspinnt sich ein Gespräch, in dem der Mönch erzählt, er wäre – hielten ihn nicht fremde Kräfte in seinen Gewändern gefangen – lieber DJ geworden, worauf der Zahnarzt gesteht, dass er wiederum gerne Sänger geworden wäre. Der Zahnarzt gibt, zur Belustigung des Mönchs, während der Behandlung auf sanfte Art eine Kostprobe seiner Gesangkunst. Die Musik als Thema wird von Mönch Sakda in die nächsten Szenen weitergetragen, als er «musikalisiert» in den Garten hinter dem Krankenhaus geht und jemandem um seine Gitarre bittet – im Übrigen eine der ersten Szenen, die der thailändischen Zensurbehörde aufgrund von «inadäquater Darstellung» ein Dorn im Auge waren.³⁷

LIEBESGESCHICHTEN

Nach einer langen Einstellung, in der Dr. Toey alleine aus dem Fenster schaut (Abb. 5) wird der Handlungsfaden um Toa wieder aufgenommen. Nun erklären sich sein kindisches Verhalten und seine linkische Art: Auf dem Gang fragt er Dr. Toey, ob sie sich nicht

37 Von der thailändischen Zensurbehörde wurden insgesamt vier Szenen moniert: Eben die Szene mit dem Gitarrespielenden Mönch; eine, die eine Erektion in der Hose eines Arztes zeigt; diejenige mit den Ärzten, die im Keller des Krankenhauses Alkohol trinken; sowie die mit den im Park mit einem Flugobjekt spielenden Mönchen. Dazu auch: Nord, 17.04.2007. Weerasethakul äußert sich in diesem Interview: «Als das passierte, gründeten wir die Bewegung Free Thai Cinema, wir hielten Seminare ab und protestierten. Das trug dazu bei, dass es heute ein neues Gesetz gibt, das über Altersfreigaben funktioniert.»



Abb. 5: Eine emblematische Einstellung, die sowohl Innen und Außen, respektive Kultur und Natur zeigt, als auch als Motiv im zweiten Teil des Films gespiegelt wird. (Abb. 26). Die meisten Motive spiegeln sich in einem jeweilig anderen.

verloben könnten. Dr. Toey reagiert charmant passiv; halb aufgefordert, halb unaufgefordert folgt Toa ihr in die Mittagspause in eine abgelegene, vernachlässigte Ecke des Gartens, vorbei an einer großen Buddhastatue auf einem Sportplatz. Dr. Toey will ihren Tee mit Toa teilen, aber er gesteht ihr, dass seine Liebe zu ihr ihn zu sehr quälen würde, und fragt, ob sie dies kenne. Daraufhin beginnt Dr. Toey zu erzählen: «Once I met a man at the farmer market...». In der daraus entstehenden Rückblende wird nun von ihrer Begegnung mit einem Mann auf einem Orchideenmarkt erzählt: Auf einem Markt lernt sie den Verkäufer Noom (Sophon Pukanok) kennen, der ihr eine wilde Orchidee zeigt, die etwa 600 Euro kostet, dafür aber im Dunkeln leuchten würde (Abb. 6). (Die Zuschauenden bekommen das Beweisbild der leuchtenden Orchidee nicht zu sehen, die übernatürliche Magie bleibt der Imagination überlassen ...). Noch einmal springt die Erzählung in die Gegenwartsebene zu Toa und Dr. Toey im Garten; um ihren Verehrer Toa davon abzuhalten, romantische Erstbegegnungserinnerungen heraufzubeschwören, fährt Dr. Toey mit der Geschichte fort. Die Rückblende wird daraufhin zur erzählerischen Gegenwartsebene.

In der ersten Szene dieser neuen Erzählebene um Noom, Dr. Toey und Pa Jane wird eine visuelle Metapher angeführt, die ironisch-selbstreflexiv auf die erzählerische Form des Films zu verweisen scheint: In dem Gespräch über eine äußerst seltene wilde Orchidee, die sich auf dem Gelände des Krankenhauses befindet und die Dr. Toey ihrer neuen Bekanntschaft Noom zeigt (Abb. 7), äußert dieser sich über diese Orchidee: «Look at the roots (...). They are not so pretty. Twining all over. People don't like it so much. It seems to lack form and order.» Das Wurzelwerk der Orchidee dient hier einerseits als Gleichnis für die teils rhizomatische Bauweise des Films, darüber hinaus manifestiert sich in ihrer «formlosen Form» in Hinsicht auf das Erzählmodell vielleicht die Idee einer



Abb. 6 und 7: «It seems to lack form and order.»

buddhistische Alternative zu den westlichen, von fatalistischen Konzeptionen und Prä-determinationen ausgehenden Erzählmodellen.

Die Geschichte um Dr. Toey und Noom wird entlang eines Landausflugs fortgeführt. In der Natur begegnet die Ärztin der langjährigen Haushälterin von Jungeselle Noom, Pa Jane, die unter den Folgen eines Motorradunfalls leidet und zur Schmerzlinderung an einem Teich ihr Bein mit Schlamm bedeckt. Noom möchte einen Ausflug zu einem Wasserfall unternehmen, will aber die humpelnde Pa Jane nicht mitnehmen, sie also unten am Berg lassen oder gar nach Hause schicken. Sein damit tendenziell rücksichtsloses Verhalten, im Gegensatz zu der sich verantwortlich fühlenden Dr. Toey, kann im Nachhinein als Vorbote für das Nichtzustandekommen der Liebesbeziehung gedeutet werden. – Als Pa Jane und Dr. Toey daraufhin gemeinsam unten verbleiben und picknicken, beginnt Pa Jane eine mit dem Ort verbundene Geschichte zu erzählen: Zwei arme Bauern begegneten einst einem Mönch, der ihnen von einem Gold- und Silbervorkommen in einem See erzählt. Während einer Sonnenfinsternis gehen die Bauern zu diesem See, holen sich das Gold und sind reich. Einer der Bauern aber wird gierig, kommt eines Tages wieder und wird erschossen. Pas Stimme wird während der Erzählung zu einem Voice over, welches mit Einstellungen auf die Landschaft und einer Aufnahme einer Sonnenfinsternis illustriert wird.

EXKURS: NATUR

Aus der räumlich und zeitlich als narrative Gegenwartsebene etablierten Picknicksituation heraus zeigt Pa Jane auf die Wiese: «All this from here to there used to be a lake.» Die Bilder der gezeigten Landschaft ändern daraufhin unmerklich ihren narrativen Modus: Die beiden Bilder der Wiese, auf denen nichts von einem ehemaligen See zu erkennen ist, sind ebenso wie das Bild der Sonnenfinsternis keine einen realen Raum erzählende, sondern räumlich und zeitlich von der Gegenwartsebene losgelöste, *symbolische* Bilder. Der Übergang ist unmerklich, und die Bilder treten so in ein Spiel mit den Zuschauenden, die, je nach verinnerlichtem kulturellen Bezugssystem, sich selbst entscheiden müssen, wie sie die Sequenz verstehen wollen. Hier wird die Schnittstelle von *Poetic Cinema* und postmodernem Kino evident: In beidem stellen sich die symbolischen Formen und Codierungen als eine Art Rätsel dar, nach dessen Sinn «der emanzipierte Zuschauer»³⁸ suchen muss. Diese Codierungen innerhalb des filmkünstlerischen Textes sind dabei nicht starr oder stehen in einem festgeschriebenen Gefüge von Bedeutungen, sondern sie oszillieren und treten in ein spielerisches Verhältnis mit den

38 Dazu: Rancière, 2009, S. 14.



Abb. 8 PICNIC UNDER THE TREES (1895)
von Julius Leblanc Stewart



Abb. 9

Zuschauenden.³⁹ Dabei entsteht immer ein spielerischer Effekt, der nicht auf einer «starken gleichzeitigen Koexistenz verschiedener Bedeutungen» beruht, «sondern auf dem ständigen Bewußtsein, daß jeweils auch andere Bedeutungen als die, die man gerade rezipiert hat, möglich sind.»⁴⁰

Die Landschaftsbilder (Abb. 8–11) scheinen hier zunächst eine kinematografische Befragung ob einer Zeugenschaft vergangener Ereignisse darzustellen; es ist kein See zu sehen, die Landschaft legt also keinerlei Zeugnis vergangener Geschehnisse oder Verbrechen ab. So spricht Pa Janes mythische Erzählung indirekt davon, wie sich in Landschaften kollektive Vorstellungen und Interpretationen inskribieren.⁴¹ – In Landschaftsbildern in der Kunst und im Film drücken sich aber auch immer nationale Identitätsbildungen aus.⁴² Als thailändischer Filmemacher macht Weerasethakul sich hier also nicht nur die vermeintlich «westliche» Kunstform Film, sondern vor allem dessen ästhetisch-avantgardistische Strategien nutzbar.⁴³ Wenn Weerasethakul in seiner Darstellung hier auf einen geradezu klassischen Topos der europäischen Malerei des 19. Jahrhunderts – das Picknick im Grünen – zurückgreift (Abb. 8) und auch die folgenden Bilder der Abwesenheit von etwas sehr «malerisch» kadriert (Abb. 10, 11), er dann diese Bilder mit einer Geschichte der thailändischen *Oral Tradition* überschreibt beziehungsweise diese regionale Geschichte in die Bilder «einträgt», setzt er dem in malarischen Landschaftsdarstellungen eingeschriebenen, vermeintlichen westlichen und vielleicht auch immer kolonialen Blick etwas entgegen. Seine Naturbilder können so

39 Dazu: Lotman, 1981, S. 82.

40 Ebd.

41 Pichler, Pollach, 2006, S. 16.

42 Landschaftsdarstellungen sind nicht nur eine Kunstgattung, sondern ein Medium, welches zudem, wie W.J.T. Mitchell weiter postuliert, eng verknüpft ist mit dem europäischen Imperialismus und der Kolonisation der Welt. Mitchell, 2002, S. 5.

43 Vgl. Mistry, 2006, S. 163.



Abb. 10 und 11: Dr. Toey im Voice over: «This is a powerful place.»



Abb. 12 und 13: Pa Jane im Voice over: «No matter what people do, no matter what we do, something always watches us.» Die Sonnenfinsternis ist das visuelle Pendant zum Lüftungsrohr im zweiten Teil des Films (Abb. 28).

als Geste einer «visuellen Aneignung des Landes»⁴⁴ gedeutet werden, dazu aber auch als ein Exkurs über die kulturelle Identität Thailands, die aufs Engste mit der globalen und westlichen Kultur verwoben ist.

Die Sequenz in der Natur endet mit einer eleganten, den Wechsel von essayistischer zu dramatischer Erzählung vergessen machenden Montage. Der Lichtwechsel von der Nacht der Sonnenfinsternis – die im Übrigen Assoziationen zum traditionellen thailändischen Nang Yai-Schattentheater zulässt – zum Tageslicht der Picknicksituation verbindet Vergangenheit und Gegenwart miteinander und lässt das erzählte Märchen in das Leben der beiden Frauen hineinwirken.

LIEBESGESCHICHTEN II

Auf Anraten von Pa Jane nimmt sich Dr. Toey vor, Noom ihre Gefühle für ihn zu gestehen. Sie besucht Noom in seinem Zuhause. Er hängt gerade die seltene Orchidee auf, die sie ihm geschenkt hat. Überraschenderweise nimmt das Geschehen einen anderen als den von ihr intendierten Verlauf; anstatt dass sie sich ihm offenbaren kann, fragt er sie um Rat: Er liebe jemanden, heimlich, wisse aber nicht was er tun solle. Sie rät ihm,

44 Jyoti Mistry hat am Beispiel des afrikanischen Kinos eingehend herausgearbeitet, inwiefern sich in dem kinematografischen Verhältnis zur Landschaft eine Geste der Wiederaneignung des Landes und eine Befreiung vom kolonialen Blick ausdrücken, und welche Rolle dies für die Herausbildung eines, in diesem Fall afrikanischen Selbst spielt. Vgl. Mistry, 2006, S. 163 ff.



Abb. 14: Toa



Abb. 15: Zahnarzt Ple

sich hinter einer Säule zu verstecken – etwas was wir in der Filmerzählung bereits etwa so gesehen haben, als Toa sich vor ihr hinter dem Wasserspender versteckte. Dr. Toeys Frage, ob Noom in einen Mann oder eine Frau verliebt sei, wirkt wie eine Übersprung-handlung, die bei Noom zu Irritation und bei Dr. Toey ihrerseits zu einem Lachanfall führt. Jedenfalls ist in diesem Moment klar, dass Noom sie nicht zurückliebt. Die Art und Weise, wie das Aneinandervorbei-Lieben hier verdoppelt und die Art und Weise wie es erzählt wird – per Sonnenuntergang samt melancholischer Musikuntermalung – weist darauf hin, dass sich die unglückliche Konstellation «jemand liebt jemanden, der jemand anderen liebt ...» endlos weiterzählen ließe. Gleichzeitig verbindet diese Konstellation, aufgrund der ähnlichen Erfahrung, die Figur Toa mit der von Dr. Toey. So springt die Erzählung in der nächsten Einstellung zurück in die anfängliche erzählerische Gegenwartsebene des unglücklich verliebten Toa, der – die Musik wird nun von extra- zu intradiegetisch⁴⁵ – dem singenden Zahnarzt Ple bei seinem Auftritt zuhört (Abb. 14). Hier berühren sich nun endlich die beiden Erzählstränge von einerseits Toa und Dr. Toey und andererseits Zahnarzt Ple und Mönch Sakda – auch wenn die Figuren selber davon nichts wissen.

Der Show des Zahnarztes folgt ein Solo seines Gitarristen (Kosin Wongtes), dessen Stück nach einem Moment mit einer visuellen Montagesequenz unterlegt wird – man sieht dokumentarisch anmutende Einstellungen von Passanten auf dem Festival, Aufbauarbeiten auf dem Sportplatz, Krankenschwestern, Volleyballspielende. Die Sequenz mündet in eine letzte, den ersten Teil des Films abschließende Szene, in der das Aneinandervorbei-Lieben und -Leben in der Nebenhandlung um den Zahnarzt und den Mönch Sakda gespiegelt wird. Dr. Ple fragt Sakda, ob er ihn nicht aus einem früheren Leben kenne; da er schuld sei am Tod seines Bruders im Alter von acht Jahren, hoffe er nun sehr, dass Sakda eine Reinkarnation jenes Bruders sei. Sakda aber muss ihn enttäuschen, er sei im vorherigen Leben nicht menschlich gewesen. Dr. Ple schenkt Sakda

45 *Intradiegetisch* ist ein der Narratologie Gérard Genettes entnommener Begriff. Vgl. Genette, 1994, S. 151–188. Intradiegetischer Ton erfolgt innerhalb der Erzählung, beispielsweise wenn im Film sichtbar ein Musikinstrument gespielt oder ein Radio angeschaltet wird. Extradiegetisch ist Filmmusik (Score) im Sinne eines Kommentars, der sich über das explizite Handlungsgeschehen legt und so einen besonderen «audiovisuellen Kontrakt» eingeht und eine andere Bedeutung hinzufügt (Vgl. Chion, 1994, S. 3ff.).



Abb. 16: Toa II



Abb. 17: Dr. Nohng II



Abb. 18: Dr. Toey II

daraufhin seine neue noch unveröffentlichte CD mit Liebesliedern, als dieser ihn unvermittelt stehen lässt und danach nicht mehr auffindbar ist.

Somit endet der erste Teil des Films mit einer Erzählung von losen oder zufälligen Begegnungen, die sich einfach nicht schicksalhaft verknüpfen wollen. In *SYNDROMES AND A CENTURY* gibt es keine unentrinnbare Vorbestimmung, keine tragische Zuspitzung und es existiert auch keine Erlösungsformel, wie sie im westlichen Kino tradiert und etabliert ist. Dass die Erzählung in der Mitte des Films abbricht beziehungsweise eine unvermittelte Wendung nimmt und den Film quasi von vorne beginnen lässt, erscheint geradezu als logische Konsequenz: Eine Geschichte könnte immer auch eine ganz andere sein als die, die bisher erzählt wurde.

DAS SPIEL MIT DER STRUKTUR – DER ZWEITE TEIL

Zunächst scheint es, als würden wir nun den Gegenschuss auf Dr. Toey sehen, den die erste Handlungsszene des Films vermissen ließ (Abb. 18), um die Geschichte nun aus einer anderen Perspektive erzählt zu bekommen. Schnell aber klärt sich, dass zwar die Figuren die gleichen geblieben sind, sie aber in eine andere Zeit und vor allem in eine andere Umgebung versetzt worden sind. Spielte der erste Teil in einem Krankenhaus auf dem Land, so spielt der zweite Teil nun in einer Klinik in einer Stadt.

Zuerst erzählt sich, dass das neue Krankenhaus im Gegensatz zu dem des ersten Teils nun klinisch-weiß ist, dass die Fenster keinen Ausblick in die Natur geben, sondern auf die Architektur einer modernen Stadt. Dann zeigt sich, dass Dr. Nohng nicht mehr in Dr. Toey verliebt ist und daher «DDT» nicht mehr als «Deep down to you» interpretiert, sondern als «Destroy dirty things». Auch die Mönchszenen beziehen sich in ihrer Variation eng auf den ersten Teil: Diesmal wird in die andere Blickrichtung gefilmt, und das Gespräch mit dem neuen Arzt nimmt einen pragmatischen und unpersönlichen Verlauf. Die Krankheiten der Mönche werden von dem städtischen Arzt als Resultat innerer Vorstellungen, also modern als psychosomatisch diagnostiziert. Der alte Mönch überreicht dem Arzt, wie schon im ersten Teil, eine Heilwurzel, diesmal aber nicht um dessen Geldsorgen zu vertreiben, sondern um ihm zu einem gütigeren

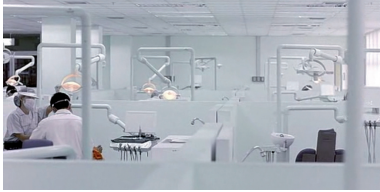


Abb. 21



Abb. 22

Herz zu verhelfen. In der großstädtischen Anonymität ist es nun auch ein Leichtes, sich als Patient ein rezeptpflichtiges Medikament für jemand anderen verschreiben zu lassen – etwas wofür die verantwortungsbewusste Dr. Toey im ländlichen Umfeld des ersten Teils noch nicht zu haben war.

Es ist ein Klima der Entfremdung, das im zweiten Teil inszeniert wird und welches alle folgenden Szenen bestimmen wird. Die klinisch-weiße Charakteristik des Krankenhauses wird betont in Szene gesetzt, jegliche Natur ist komplett aus den Bildern verschwunden (Abb. 21, 22). In diesem aseptischen Klima der Moderne kommt es zu keinen substantiellen zwischenmenschlichen Begegnungen mehr; so bedeckt der Zahnarzt seinen, in Orange gekleideten und damit in all dem Weiß wie ein Fremdkörper wirkenden Patienten diesmal die Augen, sodass es zu keinem Blickkontakt kommen kann, zu keinem Lächeln, zu keinem Lied – und zu keiner wie auch immer gearteten Liebesgeschichte zwischen Dr. Ple und Sakda.

Der zweite und der erste Teil des Films wirken erzählerisch lose ineinander gespiegelt; sie reflektieren sich gegenseitig oder in den Worten Weerasethakuls: Sie sind eine Art Echo des jeweils anderen Teils.⁴⁶ Intertextuell gedacht, drückt sich in der dramaturgischen Bauweise – und konkret in der Montage – eine Anverwandlung an musikalische Kompositionsprinzipien aus: Die motivischen Wiederholungen und Variationen unter den Aspekten der Dehnung, Verknappung und Steigerung wirken musikalischen Prinzipien entlehnt, wie etwa – aus Kompositionen von Johann Sebastian Bach bekannt⁴⁷ – dem Prinzip des Kanons oder einer musikalischen Fuge, in der die «Stimmen» von einem medialen Träger zum nächsten wandern. Die Motive in *SYNDROMES AND A CENTURY* verhalten sich zueinander sozusagen wie musikalische Kontrapunkte. – Aus einer anderen, auf die erzählerische Bedeutung gerichteten Perspektive wurde das Verfahren beschrieben als eine «Meditation über das Erinnern und über das Erzählen, wie man Erzählen erinnert und in seiner Fantasie bebildert».⁴⁸ Erinnerungen werden hier

46 www.kickthemachine.com/works/Syndromes.html (letzter Zugriff: 5.8.2013).

47 Vgl. Quandt, 2009, S. 92.

48 Knörer, taz, 27.03.2008. Einer der temporären Arbeitstitel des Drehbuchs in seiner Antragsphase lautete: «Remembrance» (Quelle: A. Weerasethakul in einer Mail am 07.09.2012).

als Konstruktionen begriffen, das heißt, sie können immer auch ganz anders aussehen, je nach dem wer sich oder wann man sich erinnert. Aus der filmanalytischen Sicht wiederum ließe sich sagen, dass das Konstruktionsprinzip des Films, in dem eine Erzählung variiert wird, an postmoderne Verfahren anschließt, die sich der *einen* großen Erzählung entziehen wollen. Hier gilt es, komplexere, variabelere Bedeutungszusammenhänge herzustellen, als mit linear-kausalen Erzählungen darstellbar. In Hinsicht auf die werkbezogene implizite Dramaturgie ist die quasi multiperspektivische, dekonstruktivistische Bauform des Films bereits grundlegender Bestandteil der Erzählung: Die duale Struktur des Films wird von allen filmischen Gestaltungsmitteln aufgegriffen und ästhetisch umgesetzt, dies gilt sowohl für das Handlungsgeschehen als auch für die visuelle Dramaturgie. *Dualität* und *Ambiguität* bilden das zentrale Thema des Films, welches die beiden Filmteile zusammenhält. Lesbar wird dies vor allem im *Integrationspunkt*, der das *Bedeutungsfazit* des Films «auf den Punkt bringt»:

DAS BEDEUTUNGSFAZIT

«Eine im Drama der offenen Form weit verbreitete Weise, den latenten Sinnzusammenhang, die verdeckte Grundkonzeption der scheinbar wirr und turbulent sich reihenden und häufenden Szenenflut explizit aufzuhellen, ist der Integrationspunkt. Hierin kommt das Bedeutungsfazit bündig zur Sprache und stellt das aus vielen Einzelpartikeln sich zusammensetzende besondere Geschehen des Dramas in einen größeren Zusammenhang. Es ist der Fluchtpunkt, in dem die vielerlei Perspektiven des Dramas sich koordinieren.»⁴⁹

Das Bedeutungsfazit gibt den Zuschauenden einen Schlüssel für die Interpretation des versteckten Sinnzusammenhangs an die Hand, so können sie das zentrale Thema des Films in der «metaphorischen Textur» des Films «bis in die kleinsten Zellen»⁵⁰ erkennen.



Abb. 19: Das Bedeutungsfazit ...



Abb. 20: ... Wissenschaft vs. Religion

49 Vgl. Quandt, 2009, S. 92.

50 Vgl. Stutterheim, Kaiser, 2011, S. 202.

Vorausgesetzt, die Zuschauenden können die Botschaft entschlüsseln, können sie auch die nun folgenden Szenen, aber auch die vorangegangenen neu deuten.⁵¹

Nachdem die ersten Szenen von Teil Eins – das merkwürdige Bewerbungsgespräch, das Geschenk von Toa, die Mönche im Sprechzimmer, die Zahnbehandlung, der Luncheonbreak, – in der Ordnung einer vertikalen Dramaturgie⁵² wiederholt werden, ver selbstständig sich die Kamera, wie auch schon in der Titelsequenz, und gleitet über zwei Statuen, einmal von rechts nach links an einer Bronzestatue (die Büste von einem der Begründer der modernen Medizin in Thailand), einmal von links nach rechts an einer Buddhastatue vorbei.

Selbst wenn den Zuschauenden die konkrete, durch die Statue repräsentierte Person nicht bekannt ist (Abb. 19),⁵³ vermittelt sich die Bedeutung im narrativen Kontext: Die beiden Pole – Wissenschaft vs. Glaube – zwischen denen alle Motive und Elemente des Films fluktuieren, werden visuell und deutlich symbolisch in Szene gesetzt. Es ist ein Schlüsselmoment, an dem sich die Beziehung aller Motive zueinander ableiten lässt und der den scheinbar unverbundenen Momenten des Films einen Sinn gibt. So wird durch diese Sequenz die verdeckte Grundkonzeption in *SYNDROMES AND A CENTURY* evident, indem die Symbole für Wissenschaft und Religion zueinander ins Verhältnis gesetzt werden und so von deren Dichotomie erzählen, die wiederum alle Motive des Films – «bis in die kleinste Zelle» – bestimmt: Land vs. Stadt, Natur vs. Architektur, weiblich vs. männlich, Vergangenheit vs. Gegenwart; oder konkreter: Namen mit «T» vs. Namen mit «N», Gymnastik für Ältere vs. moderner Leistungssport; die Fensterscheibe vs. den Fahrstuhlspiegel, Sonne vs. Lüftungsrohr, usw. Das Bedeutungsfazit perspektiviert den metaphorischen Sinn aller Szenen über den Handlungszusammenhang hinaus; in *SYNDROMES AND A CENTURY* verweist es auf die «Ambiguität»⁵⁴ aller Szenen und Motive, die in einem ähnlichen Spannungsverhältnis zueinanderstehen wie die symbolischen Statuen. So sind nicht nur die konkreten Handlungssituationen und visuellen Motive von Dualitäten und Ambiguitäten durchdrungen, sondern die sich im zweiten Teil wiederholenden Szenen verhalten sich in ihren Abwandlungen ebenso dialogisch zu den Szenen des ersten Teils und bilden in Summe eine Erzählung über die

51 Ebd., S. 359.

52 *Vertikale Dramaturgie* bezeichnet die sich in seriellen Erzählungen wiederholenden dramaturgischen Muster, die beispielsweise in klassischen Fernsehserien darin besteht, dass immer wieder ein neuer Fall zu lösen ist. *Horizontale Dramaturgie* bezieht sich auf Handlungsbögen, die über die Länge einer einzelnen Folge hinausgehen, über mehrere Episoden oder über die gesamte Länge einer ganzen Serie gehen.

53 Die erste Statue befindet sich auf dem Gelände des Thammasat University Hospital in Pathum Thani; die Inschrift ist unleserlich gemacht. Bei der später gezeigten Statue handelt es sich um eine Darstellung von Mahidol Adulyadej (1892–1929), den Gründer der gegenwärtigen königlichen Familie Thailands.

54 David Bordwell arbeitet «Ambiguität» als eines der hervorstechendsten Charakteristika der dem Avantgarde- und strukturellen Film eigenen Storytelling-Konventionen heraus. Vgl. Bordwell, 2002, S. 95.

Dichotomie von Glaube vs. Wissenschaft oder auch thailändischer Tradition vs. moderne Weltgesellschaft.

NACH DEM INTEGRATIONSPUNKT

Der dramaturgische Integrationspunkt wird, wie in den meisten Erzählungen mit einer «offenen Dramaturgie», mehrfach in Szene gesetzt: Die Fahrt an Statuen vorbei wird in einer motivischen Variation wiederholt; durch diese Verdoppelung wird betont, dass hier ein entscheidender Hinweis für die Lesart des Films beziehungsweise dessen «Ent-rätselung» gegeben wurde. Dazu leitet sie eine Veränderung der Erzählweise ein: Die im Film folgenden Szenen sind zwar im Sinne der vertikalen Dramaturgie immer noch den Handlungssträngen und -situationen des ersten Teils zugeordnet, aber ihre Anbin-dung wird freier, ihre erzählerische Abwandlung größer, und die Narration wirkt frag-mentarischer. Der Film mutet sozusagen den nun «gewappneten» Zuschauenden eine größere Interpretationsleistung zu.

Dieser Wendepunkt wird ästhetisch markiert durch eine erstmalige und ausge-stellte Verwendung der Handkamera, die den Figuren Dr. Nohng und seinem Kolle-gen Dr. Neng in den zunächst labyrinthisch, dann eher wie ein Abstellraum wirkenden Keller des Krankenhauses folgt. In der Symbolsprache des Kinos hat sich der Keller als Ort für das Unter- oder Unbewusste oder auch das Verdrängte etabliert und lesbar ge-macht; so lässt sich auch dieser Keller symbolisch als der Ort des Verdrängten, in die-sem Fall des vielleicht zu Verdrängenden, im kulturellen Gedächtnis Thailands lesen. In diesem Keller werden die Kriegsgeschädigten, die Amputierten und die Traumati-sierten behandelt, hier werden Ersatzgliedmaßen für Kriegsgeschädigte hergestellt und an Körper angepasst. Dabei ist die Atmosphäre von Konstruktionsarbeiten allerorten bestimmt, sie werden am Gebäude, an den Gerätschaften, Prothesen und an den Men-schen selbst vorgenommen.

In einem abgelegenen Pausenraum kommt es zu einer langen Szene, in der die Begeg-nung von Glaube und Wissenschaft auf der Handlungsebene ebenso wie auf den impli-ziten Erzählebenen ausgespielt wird. In diesem Raum sitzen (wie man nun erfährt, Hä-matologe) Dr. Nohng und seine in Zivil gekleidete Kollegin Dr. Wan, die ihn aus seinen Kindheitstagen als einstmals frechen Jungen erinnert. Als die ebenfalls in Zivil geklei-dete Frau Dr. Nant hinzukommt, bewahrheitet sich die geheimnisvolle Aura der in den Ecken stehenden Prothesen auf überraschende und humorvolle Weise, indem Dr. Wan aus einer der Prothesen (dadurch das Interesse der thailändischen Zensurbehörde we-kend) eine Flasche hochprozentigen Alkohols hervorholt.

Das folgende Gespräch der drei Ärzte kreist um eine anstehende Messe des Roten Kreuzes, den abendlichen Fernsehauftritt der Gastgeberin Dr. Wan und die Wahl der richtigen Garderobe. Dann beginnt die Kamera unvermittelt und langsam auf die Wand



Abb. 23: Dr. Nant



Abb. 24: Chakra-Heilung

zuzufahren, verengt das Bild und verliert die links sitzende Dr. Nant aus dem Bild. Es klopft an der Tür, es ist Dr. Neng. Erst teilt er mit, der Raum würde anderweitig benötigt, um dann der Einladung Dr. Wans Folge zu leisten und sich mit seinem Begleiter, dem unter einer Kohlenmonoxidvergiftung leidenden Patienten namens «Off» dazu zu setzen. Dieser wird von Dr. Neng seit Monaten erfolglos behandelt, was die Ärztin Dr. Wan dazu veranlasst, es auf der Stelle mit einer alternativen Heilmethode zu versuchen. In der von ihr durchgeführten Chakra-Heilung kulminieren nun alle Themen und Motive des Films: «What are you doing, doctor?» «Chakra healing. I channel energy from the sun.» Daraufhin schwenkt die Kamera plötzlich nach links, Dr. Nant kommt wieder ins Bild und schaut überraschenderweise – ein in diesem Film bisher nicht genutztes stilistisches Mittel – direkt in die Kamera. Die Figur ist aus ihrer Rolle als Dr. Nant ausgebrochen; die Regel des naturalistischen Schauspiels, in dem die Illusion einer «vierten Wand» aufrechterhalten wird, wurde außer Kraft gesetzt. Einerseits ist es ein klassischer Verfremdungseffekt des epischen Theaters nach Brecht, andererseits ist die Figur Dr. Nants ein Beispiel für einen im postmodernen Kino typischen Charakter, dem es «ohne größere Schwierigkeiten oder Hindernisse möglich (ist), die Ebenen zu wechseln». ⁵⁵ Dazu erinnert das Verfahren dieser Szene, den «narrativen Modus» unauffällig vom fiktional-illusionären zum symbolischen Erzählen zu verlagern, an die Sonnenfinsternis-Sequenz – nur dass diese Verlagerung diesmal mit einem Element vor der Kamera, also innerhalb des Bildraums, geschieht.

Betrachtet man Frau Dr. Nant, ist sie in dem Augenblick, in dem ihre Kollegin Dr. Wan die Chakra-Heilung an dem – mit einem nun auf neue Weise sprechenden Namen «Off»⁵⁶ ausgestatteten – jungen Mann durchführt, sieht sie aus wie eine Buddha-Figur, deren geduldig-wissender Blick die magische Heilung kommentiert (Abb. 23, 24). Sie ist eine Wiedergängerin der Buddhastatue aus der Bedeutungsfazit-Szene, die Eingang in die Handlungsebene gefunden hat, hier aber als eine höhere Instanz das Spannungsverhältnis

⁵⁵ Stutterheim, Kaiser, 2011, S. 275.

⁵⁶ David Bordwell arbeitet «Ambiguität» als eines der hervorstechendsten Charakteristika der dem Avantgarde- und strukturellen Film eigenen Storytelling-Konventionen heraus. Vgl. Bordwell, 2002, S. 95.

von Glauben (Chakra-Heilung) vs. Wissenschaft (Dr. Nohng) austariert – und bereits das versöhnliche Ende des Films andeutet.

Nachdem die Kameraeinstellung von «Nah» auf «Weit» geändert wurde, ist nun der Blick frei auf den dieses Spannungsverhältnis spiegelnden ästhetischen Konflikt: Zwecks innerer Reinigung solle der junge Patient mit dem Namen «Off» sich einen Wasserfall in der Natur vorstellen, während der mit Neonlicht hell beleuchtete Raum diese idealisierte Vorstellungswelt sozusagen Lügen straft. Auf der rechten Seite des Bildes sitzen, mit der sinngemäß verkörperten modernen Technologie im Rücken (Abb. 24), die Männer in weißen Kitteln, ihnen gegenüber die in Zivil gekleideten, dem Leben und dem Glauben zugewandten Frauen. Off als eine Art (dysfunktionales) Medium sitzt mit geschlossenen Augen dazwischen. Die Kamera kommt zum Stillstand, daraufhin wendet die Buddha-Figur ihren Blick ab und wird, als wäre nichts gewesen, wieder zu Dr. Nant. Dann folgt eine letzte, überraschende, die Magie der Filmszene auf humorvolle Weise konterkarierende Wendung: Der Patient ist gar kein Medium und fühlt absolut gar nichts. Dr. Neng beschließt daraufhin die Szene mit seinem kritischen Kommentar: «For chakra don't your hand go there?» (...) «Isn't this what they showed us in the seminar?»

In dieser langen, in einer Einstellung gedrehten Schlüsselszene changieren die Bedeutungen der erzählerischen Elemente sowohl auf der expliziten als auch auf der impliziten Ebene. Die Bedeutungen greifen ineinander, die Übergänge sind fließend, und die Verlagerungen geschehen unauffällig. Dies gilt ebenso für die folgende Szene, die auf der expliziten Handlungsebene so etwas wie den dramaturgischen Höhepunkt darstellt, denn erstmals realisiert sich eine der Liebesgeschichten, wenn auch – wie nicht anders zu erwarten – auf ambivalente Weise:

LIEBESGESCHICHTEN III

Die Szene im Pausenraum hat offenbar Dr. Nohngs Interesse an dem jungen Mann Off geweckt. Er geht ihm nach und fragt ihn auf sanfte Art aus, wer ihn ins Krankenhaus gebracht habe, und ob seine Freundin ihn besuchen käme. Mit dem etwas vorgeblich

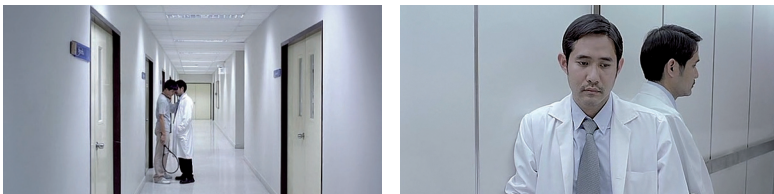


Abb. 25, 26: Auf der expliziten Erzählebene ist die Figur hier nachdenklich, und vielleicht auch etwas unglücklich verliebt. Auf der impliziten Ebene verweist das Bild auf seine motivische Entsprechung im ersten Teil (Abb. 5) und in seiner «Doppelspiegelung» wiederum auf die dramaturgische Bauform des Films.

erscheinenden Grund, sich nach dem Tattoo («Pandora», die erste Frau, die «Allbeschenke»), auf Offs unterem Hals zu erkundigen, beugt sich Dr. Nohng vor – und dank der in eine neue Perspektive zurückspringenden Kamera gelingt die Inszenierung einer Art von Dr. Nohng «geraubten Kusses» (Abb. 25). Diese, eine mögliche Zensur unterlaufende, Inszenierung homosexuellen Begehrens⁵⁷ ist aus dramaturgischer Sicht eine zusammenfassende Variation der Begegnungen von Dr. Toey mit dem Orchideen-Experten Noom und dem Zahnarzt Ple mit dem Mönch Sakda: Dr. Toeys Frage, ob das Objekt des Begehrens von Dr. Noom ein Mann oder eine Frau sei, klingt in einer der Fragen Dr. Nohngs an: «What will you be in your next life?» (...) «A man or a woman?» –, und es kommt, ebenso wie zwischen Dr. Ple und Sakda, zu keiner gleichgeschlechtlichen Liebesgeschichte. Aber – und das stellt im dramaturgischen Sinne auf der expliziten Handlungsebene den Höhepunkt der Liebesgeschichten und -verwirrungen dar: die Sexualität wird gewissermaßen von Dr. Nohng, nachdenklich oder melancholisch, im Fahrstuhl in die nächste Begegnung mit seiner auf ihn wartenden Freundin Joy mit- beziehungsweise hinübergenommen. Hier realisiert sich innerhalb der expliziten Filmhandlung erstmalig Liebe und Begehren durch die körperlichen Annäherung von Dr. Nohng und Joy, samt einer Erektion.

Ambivalenz ist das auch diese Szene auf allen Ebenen durchziehende Strukturelement; so verläuft die Liebesgeschichte des Paares unentschieden: Das Paar küsst sich, unterbrochen von einer Missstimmung, da Dr. Nohng sich offenbar nicht bereit erklärt, seiner Freundin in eine andere Stadt zu folgen. Joy präsentiert ihm Fotos einer nahe am Meer gelegenen Stadt: «I'd like to move there. It's so modern. (...) It's so high-tech.» Die zur Anschauung gezeigten Bilder einer Industrieanlage sind dann nicht die Fotos als Requisit auf der Handlungsebene, sondern werden als vollformatige Filmbilder gezeigt, wechseln also ihren «narrativen Modus», und überraschen doppelt: Sowohl aufgrund der gezeigten, abweisenden – «wie kann man da bloß leben wollen?» – Industriearchitektur, als auch durch die dokumentarisch anmutende, ästhetische Merkwürdigkeit. Diese Fotos stellen ein Äquivalent zu den symbolischen, anders ausgedrückt, essayistisch verwendeten Naturbildern am Ende des ersten Teils dar. In strukturell-dramaturgischer Hinsicht gliedern sie den Erzählfluss, in Hinsicht auf ihre narrative Bedeutung bilden sie die Antithese zu der tendenziell rückwärtsgerichteten Identitätsbildung, wie sie durch die *Oral Tradition* und die Naturdarstellung thematisiert wurde. In diesen Fotos kommt der Gegenpol, die radikale Modernität und Geschichtsvergessenheit Thailands zur Sprache. Mit Blick auf die vertikale Dramaturgie bilden die beiden

57 Obwohl Homosexualität und Transsexualität in Thailand öffentlich und in den Medien präsent ist (vgl. Süddeutsche Zeitung, 17.05.2010), wird Homosexualität in der thailändischen Rechtsprechung erst seit 2002 nicht mehr als psychisches Problem oder Krankheit definiert, seit 2006 folgte das Militär den Antidiskriminierungs-Richtlinien. (Vgl. www.queer.de/detail.php?article_id=3276? (26.07.2013)). Der Film entstand sozusagen in dieser Umbruchsituation.



Abb. 27



Abb. 28

Sequenzen eine Erzählung über die Ambiguität der kulturellen Identität, die Weerasethakul folgendermaßen beschreibt: «In Thailand wird Erinnerung fabriziert. Oder besser: das Nichterinnern.»⁵⁸

ERINNERUNGSNEBEL

Die vertikale Dramaturgie, die den zweiten Teil weit mehr leitet, als es beim erstmaligen Sehen des Films den Anschein hat, führt nun zu einer musikalischen Sequenz, die als eine Variation des Livekonzerts am Ende des ersten Teils betrachtet werden kann. In dieser Sequenz bewegt sich die Kamera durch den Keller des Krankenhauses, zeigt die Konstruktionsarbeiten am Gebäude und Dr. Wan, die alleine im Pausenraum sitzt und die vom Baulärm geweckt wird. Aus der Montagesequenz erwächst auf dezente Weise der vom Filmanfang bekannte sphärische Field-Recording-Ambient, der die rätselhaften Bilder untermalt, beziehungsweise die Bilder «beseelt»: Ein leerer Flur, Joy und Dr. Nohng schleichen nacheinander aus einem Raum, Pa Jane humpelt über den Flur, Dr. Toey sinniert in ihrem Arztzimmer. Dann sind die Menschen aus den Bildern verschwunden und die Räume des Krankenhauses sind angefüllt mit Nebel. Die Kamera folgt diesem, wie er sich ausbreitet, entlang von Lüftungsrohren und Neonlampen an der Decke, vorbei an den seltsamen medizintechnischen Gerätschaften bis zu einem in den Raum ragenden unheimlichen Lüftungsrohr, in dessen runden, schwarzem – formal an die Sonnenfinsternis erinnerndem – Schlund der Nebel schließlich verschwindet (Abb. 27, 28).⁵⁹

Diese Sequenz hat nicht nur eine starke atmosphärisch-fluide Wirkung, sondern auch eine dramaturgische Funktion innerhalb der filmischen Narration: Sie wirkt wie ein spät gesetztes, *retardierendes Moment*,⁶⁰ welches die narrative Synthese einer langen dialektischen Ausführung über die kulturelle Dichotomie Thailands einleitet und

58 Weerasethakul im Interview mit Cristina Nord, taz 25.05.2010.

59 Die Aufnahmen der beiden Einstellungen sind vermutlich rückwärts abgespielt und erzeugen einen merkwürdigen, surrealen Effekt.

60 Wird in der Dramaturgie auch als Moment der letzten Spannung bezeichnet. Klassischerweise bezeichnet man so eine Situation im 4. Akt der Tragödie, die vermuten lässt, dass es dem Protagonisten doch noch gelingen könnte, sein Ziel zu erreichen. Vgl. Stutterheim/Kaiser, 2011, S. 366.

vorher noch alles bislang Erzählte schlaglichtartig zusammenfasst. (Der vom Lüftungsröhr eingesogene Nebel ließe sich interpretieren als ein zusammenfassender, allegorischer Kommentar über das im zweiten Teil des Films umspielte Nicht-Erinnern – den sprachlich weiter auszuformulieren nur approximativ wäre.⁶¹)

Die Erzählung löst sich hier nicht nur sprichwörtlich in Rauch auf, sondern ist tatsächlich zu ihrem Ende gekommen. Im letzten Teil des Films folgt eine ästhetische Katharsis, beziehungsweise, in Hinsicht auf den dialektischen Erzählstil, zu einer versöhnlichen Synthese: In den letzten, dokumentarisch-inszenierten Einstellungen werden alle ästhetischen Kontrapunkte, Thesen und Antithesen des Films ausgespielt – Natur und ländliche Kultur vs. Stadt und städtisches Leben. Der städtische Park als Motiv bildet eine Synthese, in der die Elemente versöhnt miteinander agieren. Alle Mittelpunktfiguren, oder alternativ ihre Stellvertreter_innen, tauchen auf: Ein Liebespaar sitzt auf einer Parkbank mit Blick auf die städtische Skyline, der Park ist bevölkert mit Pausierenden, Rad Fahrenden, Tanzenden, Joggenden, Gymnastik Treibenden und den mit einem Fluggerät spielenden Mönchen. Der Film, der auf allen Ebenen zwei Welten gegeneinander aufgestellt und ausgespielt hat, fügt sie hier mit buddhistisch-gelassenem Blick in einer konfliktfreien Welt zusammen.⁶² Bevor aber die Darstellung der Eintracht in einer allzu konzilianten Atmosphäre endet, kommt es zu einer letzten kleinen, ironischen Wendung: Der lustige Retro-Pop (vom japanischen Musikerduo Neil & Iraiza), der zunächst als intradiegetische Musik des Massengymnastiktanzkurses erscheint, aber dann doch eher extradiegetisch über den Bildern liegt, bricht die Abgeschlossenheit der Erzählung mittels ironischer Trivialität. Diese Schlusszene mitsamt ihrer popkulturellen Camp-Ästhetik schlägt so eine letzte Brücke zur postmodernen Kinoästhetik, in der die Ironie probates Mittel und Ausdruck dafür darstellt, jeder als feststehende Wahrheit auftretenden Erzählung, jeder Absolutheit und Autorität gegenüber auf einem «fluiden Weltbild», in dem die Welt als etwas «sich ständig Wandelndes, als Bewegtes»⁶³ aufgefasst wird.

ROMANTISCHE POSTMODERNE

Alle zentralen Merkmale der postmodernen Kinoästhetik – Ironie, Ambiguität, Doppelcodierung, zyklisches Denken, Pluralismus beziehungsweise Dialogizität, aber auch mediale Selbstreflexion – sind in *SYNDROMES AND A CENTURY* als ästhetische oder dramaturgische Merkmale vorhanden. Vor allem ist es die Dialogizität, die als Gestaltungselement

61 Kunst ist immer «reichhaltiger und lebendiger als seine Interpretation». Vgl. Lotman, 1981, S. 83.

62 Dazu auch: Quandt, 2009, S. 86

63 Scheider, 2004, S. 146ff.

sowohl die explizite als auch die implizite Dramaturgie leitet. Der Film ist eine Variante des postmodernen «dialogischen Monologs»,⁶⁴ in der sich die auktoriale Stimme des Werks in zwei Instanzen aufspaltet, die in einem Werk-internen Dialog verhandelt werden – dabei hat keine der Stimmen Vorherrschaft, jede These wird von ihrer Gegenthese begleitet. Alle ästhetischen Elemente treten in dieses dialogisch-dialektische Verhältnis; einmal «zwischenbildlich», also durch die dramaturgische Bauform, durch die sich alle Bilder und Motive zu jeweils einem im jeweils anderen Filmpart verhalten. Andererseits geschieht dies «innerbildlich»: Der Film spielt mit den «dynamischen Effekten», die sich «räumlich im Innen-Konflikt des Bildausschnittes»⁶⁵ abspielen – sei es im Verhältnis von Natur zu Kultur oder im Verhältnis von Aspekten der strengen Form (Kadrage, Architektur, Sport) zu Metaphern der Formlosigkeit (die Orchidee, der Nebel, Ambient Music). Im Sinne von Eisensteins «ästhetischem Konflikt» werden teils grafisch-optische, teils inhaltlich bedeutungsvolle Elemente der Bilder in ein dialektisches Verhältnis gesetzt beziehungsweise in eine Erzählung verwandelt. Dabei ist es ein sehr poetisches und allegorisches Erzählen, welches vom Zuschauenden, will er oder sie dem geführten Dialog folgen, ein «künstlerisches Sehen» – und vielleicht auch ein künstlerisches Hören – einfordert. Die Narration des Films entsteht durch die zwischen zwei Polen sich bildende ästhetische Spannung, die in endlosen «Windungen der Dialektik»⁶⁶ fortgeführt werden kann.

Interessant ist, dass es sich bei Weerasethakuls poetischer Sprache, in der Vorstellungskraft angespielt und Metaphorik ausgespielt wird, um ein typisches Charakteristikum der Kunst und Dichtung der Romantik handelt. Nach W.J.T Mitchell sind dies: dialektisch-kritische Figuren und Bilder, Ambiguität, die Faszination für Vergangenes, aber vor allem auch die Naturthematik, die Sehnsucht nach der Natur und der Wunsch nach «Begegnung mit natürlichen Objekten «als intime Freunde»⁶⁷ – und nicht zuletzt die romantische Ironie, mittels der alles Überbordende immer aufs Neue gebrochen wird.⁶⁸ Die Nähe der romantischen Ästhetik zur postmodernen Kinoästhetik ist dabei kein Widerspruch und auch kein Zufall: Die hier zusammenfassend dargelegte ästhetische Form des Films zeigt, dass die epische und poetische Erzählweise eine den Lebenswirklichkeiten moderner Verhältnisse adäquate Repräsentation darstellen kann. Die dialogisch-dialektische Form ist, wie sie in diesem Filmwerk «durchdekliniert» wird, stellt ein Mittel dar, die Ambivalenzen postmoderner Verhältnisse zu repräsentieren, die mit

64 Dazu auch: Quandt, 2009, S. 86

65 Scheider, 2004, S. 146ff.

66 Mitchell, 2008, S. 145ff.

67 Ebd., S. 145.

68 Ebd.

linear-kausalen Narrationen und «Repräsentationen im herkömmlichen Sinne»,⁶⁹ wie sie in der Moderne noch möglich und üblich waren, nicht mehr unbedingt darzustellen sind. Eine postmoderne Kinoästhetik ermöglicht es, «die Präsenz und die Koexistenz eines Spektrums ganz verschiedener, jedoch einer bestimmten Dominanz untergeordneter Elemente zu erfassen».⁷⁰ Insofern existiert eine klare ästhetische Analogie zur Romantik, die sich in einem ähnlichen Verhältnis zur Aufklärung befunden hat wie heute die Postmoderne zur Moderne.⁷¹ So lässt sich *SYNDROMES AND A CENTURY* nicht nur als Vertreter des Weltkinos, sondern auch als einzelnes Werk, als gänzlich postmoderner Film verstehen – als eine romantische Allegorie auf eine unanschauliche kulturelle Identität im Zeitalter globaler Zusammenhänge. Galt es in der Romantik der reinen Innerlichkeit Ausdruck zu geben, gilt es in der Postmoderne der Abstraktion eine äußere Gestalt zu verleihen.

69 Dazu: Jameson, 1995, S.4.

70 Ebd., S. 48.

71 Dazu in diesem Buch, S. 51ff.

Quellen

Abeltshausen, Thomas: Was macht die Kunst, Apichatpong Weerasethakul? Monopol Magazin, 16.09.2010. Online: www.monopol-magazin.de/artikel/20102255/Was-macht-die-Kunst-Apichatpong-Weerasethakul.html (letzter Zugriff 5.5.2013)

Bachtin, Michail M. (1921): Zur Philosophie der Handlung. Berlin: Matthes & Seitz, 2011.

Barthes, Roland: Rhétorique de l'image. In: *Communications* 4, 1964, S. 40–51.

Baumgärtel, Tilman (Hg.): Southeast Asian Independent Cinema: Essays, Documents, Interviews. Hongkong University Press 2012.

Bonitzer, Pascal: *Décadrages. Peinture et cinéma*, Paris: Cahiers du Cinéma, 1995, S. 79

Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

Bordwell, David; Thompson, Kristin: *Film Art. An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 1997.

Bordwell, David: *The Art Cinema as a Mode of Practice*. In: Fowler, Catherine: *The European Cinema Reader*. London: Routledge Chapman & Hall, 2002. S. 94-102.

Chion, Michel: *Audio-Vision. Sound on Screen*. Columbia University Press, 1994

Deleuze, Gilles: *Das Bewegtbild. Kino 1*. Suhrkamp Frankfurt am Main, 1998 (2. Aufl.)

Draxler, Helmut: Anteil am Anderen. Politik und strukturelle Ambivalenz. In: *Texte zur Kunst*. Juni 2013, Heft 90, S. 71–87.

Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

Elsaesser, Thomas: *Filmfestival-Netzwerke: Die neue Topografie des europäischen Kinos*: www.critic.de/special/

thomas-elsaesser-filmfestival-netzwerke-die-neue-topografie-des-europaischen-kinos-3237/ (erstellt 25.11.2010, letzter Zugriff 4.8.2013)

Ferrari, Mathew P.: *Primitive Gazing. Apichatpong Weerasethakul's Sensational Inaction Cinema*. In: Khatib, Lina (Hg.): *Storytelling in World Cinemas. Vol. 1 – Forms*. New York: Wallflower Press / Columbia University Press, 2012.

Foerster, Lukas; Pernecky, Nikolaus; Tietke, Fabian; Valenti, Cecilia: *Spuren eines Dritten Kinos. Zu Ästhetik, Politik und Ökonomie des World Cinema*. Bielefeld, Transcript, 2013.

Genette, Gérard (frz. 1972/1983): *Die Erzählung*. München: Fink, 1994.

Göttler, Fritz: Viermal schneiden. Weerasethakul neuer Film wird in Thailand zensiert. *Süddeutsche Zeitung*, 19.4.2007

Grob, Norbert; Kiefer, Bernd; Mauer, Roman; Rauscher, Josef: *Kino des Minimalismus*. Mainz, Bender Verlag 2009

Hallensleben, Silvia: *Zurück in die Tropen. Der thailändische Filmregisseur Apichatpong Weerasethakul in Berlin*. *Der Tagesspiegel*, 3.4.2009

Hegel, G.W.F. (1832–1845): *Vorlesungen über die Ästhetik III*. Werke 15. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1970.

Jameson, Fredric: *The geopolitical aesthetic. Cinema and space in the world system*. Londond: Bfi Publishing / Indiana University Press, 1995

Jansen, Peter W.: *Die Radikalität der Form. Abbréviaturen, Skizzen, Schattenrisse: Zum Tod des französischen Regisseurs Robert Bresson*. In: *Frankfurter Rundschau* 22.12.1999.

Jencks, Charles: *Die Sprache der postmodernen Architektur - Entstehung und Entwicklung einer alternativen Tradition*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1988.

- Klotz, Volker: Geschlossene und offene Form im Drama. München: Hanser, 1960. (8. Auflage 1998).
- Knörer, Ekkehard; Rothöhler Simon: Apichatpong Weerasethakul im Gespräch (CARGO Art Cinema): www.cargo-film.de/thema-reihe/apichatpong-weerasethakul/apichatpong-weerasethakul-im-gesprach/ (letzter Zugriff 4.8.2013)
- Knörer, Ekkehard: Als die Eltern sich kennenlernten. taz Berlin, 27.3.2008
- Kollmann, Susanne; Schödel, Kathrin (Hg.): PostModerne De/Konstruktionen: Ethik, Politik und Kultur am Ende einer Epoche. Münster: Lit Verlag, 2004.
- Lotman, Jurij M.: Kunst als Sprache. Untersuchungen zum Zeichencharakter von Literatur und Kunst. Hg. v. Klaus Städtke. Leipzig: Reclam, 1981.
- Metz, Christian: Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino. Münster: Nodus 2000; zuerst frz. 1977.
- Mistry, Jyoti: Landanspruch und Landschaftskonstruktion. Die Bedeutung der Landschaft im afrikanischen Kino. In: Pichler, Barbara; Pollach, Andrea (Hrsg.): Moving Landscapes. Landschaft und Film. Wien: Synema, 2006 (S. 163–182)
- Mitchell, W.J.T.: Landscape and Power. University of Chicago Press, 2002 (2. Aufl.)
- Mitchell, W.J.T.: Eine Theorie der visuellen Kultur. München: Beck, 2008
- Nord, Cristina: Vier Schnitte aus Angst. taz Berlin, 17.04.2007
- Online: www.taz.de/1/archiv/archiv?dig=2007/04/17/a0133 (1.6.2013)
- Nord, Cristina: Thailand wacht auf. Apichatpong Weerasethakul im Interview. taz Berlin, 25.5.2010. Online: www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=ku&dig=2010%2F05%2F25%2Fa0107&cHash=4ef93b24c0 (26.7.2013)
- Nord, Cristina: Tigeraugen schauen dich an. taz 21.04.2005. Online: www.taz.de/1/archiv/archiv?dig=2005/04/21/a0239 (letzter Zugriff 1.8.2013)
- Osel, Johann: Benimm-Fibel für schwule Mönche. Süddeutsche Zeitung 17.5.2010. Online: www.sueddeutsche.de/panorama/thailand-benimm-fibel-fuer-schwule-moenche-1.463146 (letzter Zugriff 1.8.2013)
- Quandt, James: Apichatpong Weerasethakul. Wien: Synema, 2009.
- Pantenburg, Volker: Ränder des Kinos. Godard, Wiseman, Benning, Costa. Berlin: August Verlag, 2010.
- Pichler, Barbara; Pollach, Andrea (Hrsg.): Vorwort. In: Moving Landscapes. Landschaft und Film. Wien: Synema, 2006
- Ranciere, Jacques: Der emanzipierte Zuschauer. Wien: Passagen Verlag, 2008.
- Rebhandl, Bert: Schneller Vorlauf. Apichatpong Weerasethakul. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 26.05.2010
- Rothöhler, Simon : Das Weltkino und die Eventkultur, taz 23.1. 2007. (Online: www.taz.de/1/archiv/?id=archivseite&dig=2007/01/23/a0172 (letzter Zugriff 2.5.2013)
- Sasse, Sylvia: Vorwort. In: Bachtin, Michail M. (1921): Zur Philosophie der Handlung. Berlin: Matthes & Seitz, 2011 (S. 5–31).
- Schmid, Wolf: «Dialogizität» in der narrativen «Kommunikation» In: Lunde, Ingunn (Hg.), Dialogue and Rhetoric. Communication Strategies in Russian Text and Theory, Bergen 1999, S. 9–23.
- Schneider, Enjott: Von der «niederen Populärkultur» zur Mutter aller Künste. Film, Multimedia, Collage als Ausdruck der postmodernen Ästhetik. In: Grasskamp, Walter; Krützen, Michaela; Schmitt, Stephan (Hg.): Was ist Pop? Zehn Versuche. Frankfurt am Main: Fischer, 2004, S. 141–163.
- Schrader, Paul: Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer. New York, Da Capo Press, 1988.
- Smallwood, Christine: Apichatpong «Joe» Weerasethakul (n+1 magazine 15.3.2012): <http://nplusonemag.com/apichatpong-joe-weerasethakul> (letzter Zugriff 1.8.2013)
- Solanas, Fernando; Getino, Octavio: Towards a Third Cinema. (1969): <http://documentaryisneverneutral.com/words/camasgun.html> (letzter Zugriff 26.7.2013)
- Stam, Robert: The aesthetics of hybridity. In: Guneratne Anthony R., Dissanayake, Wimal (Hg.) Rethinking Third Cinema. New York: Routledge, 2003. S. 31–48
- Steinke, Antrhin: Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart. Trier: WVU, 2007.
- Stephens, Chuck: Tiger, tiger, burning bright. Thailand's bravest filmmaker, Apichatpong «Joe» Weerasethakul emerges from the jungle with a second trophy from Cannes and a retrospective residency South of Market: www.sfbg.com/39/04/art_film_weerasethakul.html (letzter Zugriff 12.4.2013)
- Stutterheim, Kerstin; Kaiser, Silke: Handbuch der Filmdramaturgie. Das Bauchgefühl und seine Ursachen. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2011 (2. Aufl.).
- Suchsland, Rüdiger: Hinter der Wüste des Realen. Ozu, Bresson und die anderen. Das Kino des Minimalismus. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 10.12.2009.
- The Canine Condition: Spuren eines Dritten Kinos. In: Cargo Nr. 17, März-Mai 2013, S. 62–68.
- Thompson, Kristin: Neoformalistische Filmanalyse. In: Montage AV, Heft 4.1.1995; Online: www.montage-av.de (letzter Zugriff 12.4.2013)
- Toro, Alfonso de: Jenseits von Postmoderne und Postkolonialität. Materialien zu einem Modell der Hybridität und des Körpers als transrelationalem, transversalem und transmedialem Wissenschaftskonzept, 2003: www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/Endtext02.pdf (letzter Zugriff 2.5.2013)
- Weerasethakul, Apichatong (Künstler-Webseite): www.kickthemachine.com/home/index.html (letzter Zugriff 1.8.2013)
- Werber, Niels: Jenseits der Zeitmauer. Globalisierung als Erbe der Postmoderne? In: Merkur, Heft 9/10 1998, Nr. 594/595, S. 981–987.

Abbildungen

Alle Abbildungen sind der DVD entnommen: Syndromes and a Century, Bfi, 2006

Abb. 8 Picnic under the Trees (1895) Julius Leblanc Stewart www.wikiart.org/en/search/Picnic%20under%20the%20Trees/1#supsized-search-283171 (letzter Zugriff 1.8.2013)