

9 Gegabelte Zeit

Ulrich Köhler/Apichatpong Weerasethakul

Michael Sicinski

Im Jahr 2009 führte die Cinematheque Ontario eine Umfrage¹ unter Filmprogrammern und Kuratoren und Kuratorinnen aus aller Welt durch, um die besten Filme des vergangenen Jahrzehnts zu küren. Zwischen 1999 und 2009 hat der internationale Film viele bedeutende Verschiebungen durchlaufen, darunter auch den Aufstieg der Berliner Schule. In dieser Zeit erschienen viele wichtige Filme dieser Bewegung. Tatsächlich schaffte es einer der besten deutschen Filme des betreffenden Jahrzehnts, Valeska Grisebachs *Sehnsucht* (2006), auf Platz 30 der Cinematheque-Liste. Das spiegelt sicherlich eine gewisse Wertschätzung sowohl für Grisebach als auch für die Berliner Schule als Ganzes wider. Es scheint unvermeidlich, dass 2019 in der nächsten Umfrage der Cinematheque (die inzwischen in TIFF Cinematheque umbenannt wurde) für das Jahrzehnt 2010–2019 Christian Petzolds Film *Phoenix* (2014) ebenfalls einen der oberen Plätze einnehmen wird.²

Schauen wir uns jedoch die erste Liste genauer an, dann gibt es einen Filmmacher, der das Ranking dominiert. Der thailändische Filmemacher Apichatpong Weerasethakul steht mit seinem fünften Spielfilm *Sang Sattawat* (*Syndromes and a Century*, 2006) auf Platz 1. Auch sein vierter Spielfilm *Sud Pralad* (*Tropical Malady*, 2004) konnte sich in den Top Ten der Umfrage (Platz 6) platzieren, und sein zweiter Spielfilm *Sud sanaeha* (*Blissfully Yours*, 2002) befindet sich auf Platz 13. Wenn man dann noch bedenkt, dass *Syndromes* dreiundfünfzig Stimmen, *Malady* achtunddreißig und *Blissfully Yours* neunundzwanzig Stimmen erhielt, dann kann man mit Fug und Recht behaupten, dass Apichatpong (den wir nach thailändischem Brauch formal mit seinem Vornamen ansprechen) ziemlich eindeutig die Umfrage »gewonnen« hat – drei seiner vier wählbaren Spielfilme schafften es ins obere

1 Vgl. <https://www.indiewire.com/2009/11/tiff-cinematheque-names-best-of-decade-will-screen-them-in-january-172758/> (letzter Zugriff 17.6.2022)

2 Anmerkung der Übersetzerin: Sicinskis Text ist 2018 erschienen. Tatsächlich befinden sich in der 2019er Umfrage zu den besten Filmen des Jahrzehnts 2010–2019 die Berliner-Schule-Filme *Toni Erdmann* von Maren Ade (2016) auf Platz 2 und Christian Petzolds *Transit* auf Platz 6 der Liste.

Drittel der Umfrage.³ Wenn man die Kuratoren und Kuratorinnen, die an der Umfrage teilgenommen haben, bitten würde, in die Zukunft zu schauen und zu versuchen, anhand der gegenwärtigen Situation jene Filme und Filmemacher/-innen zu benennen, die mögliche Wege für die Zukunft des Mediums aufzeigen, dann würden ziemlich sicher viele Apichatpong als eine solche Figur sehen.

Und in der Tat scheint einer der innovativsten Filmemacher der Berliner Schule, Ulrich Köhler, damit vollkommen einverstanden zu sein. Köhler begann, wie Apichatpong, mit kurzen Experimentalfilmen. Seine drei Spielfilme, *Bungalow* (2002), *Am Montag kommen die Fenster* (2006) und *Schlafkrankheit* (2011), gehören zu den bedeutendsten Beiträgen der Berliner Schule. Zudem hat Köhler Apichatpong explizit in verschiedenen Kontexten als wichtige neue Stimme des Weltkinos benannt. So hat er 2012, als das British Film Institute die besten Filme aller Zeiten versammeln wollte, bei seiner Nominierung *Blissfully Yours* neben Werken von Fassbinder, Godard und Murnau gestellt.

Zu anderen Gelegenheiten hat Köhler sowohl direkt geäußert als auch indirekt impliziert, dass Apichatpongs Art und Weise des Filmemachens als Ausweg für eine bestimmte Problematik dienen kann, die das sogenannte politische Filmschaffen immer wieder befällt. Das liegt zum Teil daran, dass Apichatpongs Filme vereinfachende propagandistische Botschaften und didaktische Narrative vermeiden und stattdessen die Möglichkeit bieten, Realität vollkommen neu zu entwerfen. Laut Köhler betrifft dies vor allem die Art und Weise, wie Apichatpong die Beziehung zwischen den mystischen und materiellen Ebenen des Daseins erforscht. Ein anderer wichtiger Aspekt besteht darin, dass Apichatpong etwas einsetzt, was wir als geteilte oder gegabelte Zeit bezeichnen könnten, wie vor allem James Quandt herausgearbeitet hat. Er schreibt: »Die Koexistenz verschiedener Zeitebenen, die regelmäßige Verweigerung, Ereignisse zeitlich miteinander zu verknüpfen, die abrupte Unterbrechung des narrativen Raums durch schnelle Schnitte: Bei Apichatpong erscheint Zeit als formbar und fließend und nicht als fest und linear; sie ist Schwebezuständen unterworfen, die von Staunen, Erinnerung, Begehren beherrscht werden.« (Quandt 2009: 26) Es ist diese einzigartige zeitliche Dimension, die Köhler von Apichatpong übernimmt, und die möglicherweise Apichatpong in seinem jüngsten Werk von Köhler wieder zurückerobert.

3 Auch in der nächsten Dekade fand sich einer seiner Filme in den Top 10: *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* (2010) teilt sich den achten Platz mit Leos Carax' *Holy Motors* (2012). Anm. der Übersetzerin.

Köhler und Apichatpong über »politischen Film«

Auf den ersten Blick scheint *Schlafkrankheit* ein paradigmatisches Beispiel für politisches Kino zu sein. Köhler setzt sich darin mit Fragen des Kolonialismus, rassistischen Stereotypen, unangemessener weißer Wohltätigkeit und der Herrschaft westlicher NGOs über zwei Drittel der Welt auseinander. Köhler hat jedoch erklärt, dass seine Filme nicht im engen Sinne politisch seien, auch wenn sie politische Themen aufgreifen. Um diese Unterscheidung zu verstehen, sollten wir uns die Texte des Regisseurs über seine Arbeit genauer anschauen.

Sein künstlerisches Programm fasst Köhler mit bewundernswerter Genauigkeit in einem Essay mit dem Titel »Warum ich keine ›politischen‹ Filme mache« (2007) zusammen. Darin achtet Köhler sorgsam darauf, das Adjektiv »politisch« jedes Mal in Anführungszeichen zu setzen, weil er von einer ganz bestimmten Art von Film spricht: einer, die ihre politische Rhetorik über andere, vor allem ästhetische Überlegungen stellt. Zu Beginn des Essays vollzieht Köhler selbst einen raffinierten rhetorischen Kniff, indem er einen einzelnen Film des britischen Regisseurs Ken Loach, der für seine sozial-realistischen Dramen bekannt ist, als sein primäres Negativbeispiel benennt. Es handelt sich dabei um *Family Life*, ein Film, der 1971 im Umkreis der BBC-Reihe »Wednesday Play« produziert und von dem handwerklich routinierten Drehbuchautor David Mercer geschrieben wurde. Anstatt *Family Life* vollständig abzutun, interpretiert Köhler den Film als ein Werk, das sich gegen sich selbst wendet. Köhler schreibt, dass viele Szenen »an psychologischer Tiefe und Vielschichtigkeit kaum zu überbieten [sind]«. Sie entstünden »aus der Freiheit und Spielfreude, die Loach seinen Darstellern lässt«. Allerdings kontrastieren sie mit dem Gut-und-Böse-Determinismus von Mercers Drehbuch.

In anderen Worten könnte man sagen, dass ein Künstler, der eine vorformulierte politische Botschaft vermitteln will, nicht nur an der ästhetischen Front scheitern wird. Er oder sie wird höchstwahrscheinlich auch keine nachhaltige politische Wirkung erzielen. Das liege laut Köhler daran, dass die Botschaft, die als ein im besten Falle störungsfreier Austausch von Informationen zwischen Sender und Empfänger gedacht wird, keine nachhaltigen Auswirkungen habe. Was bei einem Kunstwerk im Großen und Ganzen am meisten unsere Aufmerksamkeit weckt, sind seine Pausen, seine Aufschübe, die Mehrdeutigkeiten, die Diskrepanzen und falschen Fährten. Köhler ist zusammengefasst der Ansicht, dass der Film eher durch seinen *Überschuss* einen nachhaltigen politischen Beitrag leisten kann. Dazu muss der Film als ästhetisches Objekt im para-kantischen Sinne funktionieren – ohne »Zweckbestimmung«, zumindest wenn man ihn im Sinne eines Mittel-Zweck-Rationalismus versteht.

In seinem Interview mit Rüdiger Suchsland im Münchner Filmmagazin *Artechock* spricht Köhler über seine Einschätzung zum aktuellen Stand des internationalen Films und insbesondere über die zeitgenössischen Filmemacher/-innen,

mit denen er sich besonders verbunden fühlt (Suchsland 2011). Im Verlauf des Interviews heben Suchsland und Köhler den thailändischen Regisseur Apichatpong Weerasethakul als besonderen Einfluss hervor. Sie nennen Apichatpong als einen wichtigen Prüfstein nicht nur für Köhlers filmisches Denken insgesamt, sondern vor allem in Bezug auf seinen zu dem Zeitpunkt aktuellen Film *Schlafkrankheit*, der 2011 den Silbernen Bären für die beste Regie bei der Berlinale gewonnen hat. Zwar sind schon in Köhlers vorherigem Film *Montag kommen die Fenster* Spuren von Apichatpongs visuellem Stil zu sehen, aber gerade in *Schlafkrankheit* ist der Einfluss des thailändischen Filmemachers stärker spürbar und hilft Köhler dabei, seine eigene einzigartige filmische Handschrift zu finden, die sich von den anderen Regisseuren und Regisseurinnen der Berliner Schule deutlich unterscheidet.

Köhler erklärt gegenüber Suchsland:

»Weerasethakul hat natürlich einen enormen Einfluss auf mich, auch wenn der weltanschauliche Hintergrund ein völlig anderer ist. Ich habe westliche Philosophie studiert, und bin viel rationalistischer geprägt, glaube nicht entfernt an Geister und renne als Sohn eines Schulmediziners auch nie zum Homöopathen. [...] Filmsprachlich ist er ein Regisseur, der sehr sehr offen mit dem Medium umgeht und dem es gelingt, eine mystische Ebene aufzubauen, obwohl er sie immer wieder relativiert, ironisiert und in Frage stellt.« (Suchsland 2011)

Diese spezielle Interpretation von Apichatpong ist einer näheren Betrachtung wert, nicht nur weil sie dazu beiträgt, Köhlers Einstieg in das Werk des thailändischen Regisseurs zu verdeutlichen, sondern auch, weil sie eine vorläufige Antwort auf das Problem des »politischen Films« geben kann, und zwar in einer Weise, die Köhler sowohl sinnvoll als auch heuristisch produktiv empfinden würde.

Köhlers Ansicht nach lösen die Filme von Apichatpong niemals die grundlegende Spannung zwischen dem gewöhnlichen Leben und der Geisterwelt auf. Zuweilen scheinen die Filme sogar das Mystische zu beschwören, um rationale Ziele zu erreichen. Wie Köhler erklärt, gelingt es »Weerasethakul [...] eine mystische, vielleicht vom Buddhismus geprägte Ebene, mit den Erfahrungen des modernen Lebens zu verbinden. Weerasethakul ist Buddhist, er ist aber auch Sohn von Ärzten.« (Suchsland 2011) Köhler verortet diese Dualität in Apichatpongs Filmen innerhalb der biografischen Geschichte des Regisseurs, was nicht verwunderlich ist. Da sowohl er als auch Apichatpong in Arztfamilien aufgewachsen sind, kann man nachvollziehen, dass Köhler sich dem thailändischen Filmemacher auf persönlicher Ebene besonders verbunden fühlt.

Diese ungelöste Spannung zwischen der Welt der Geister und der materiellen Welt ist ein dominierendes formales Element in Apichatpongs Filmen, die auch ohne Rückgriff auf die Biografie des Regisseurs allein anhand der Filme analysiert und diskutiert werden kann. Die besondere Art und Weise, in der Apichatpong das Medium Film als kreatives Werkzeug benutzt, um taktile Analogien für das Spi-

rituelle zu finden, und insbesondere wie die geisterhaften Erscheinungen an der (ansonsten) gewöhnlichen gelebten Existenz ziehen, zerren und sich mit ihr vermischen, ist vielleicht der wichtigste Beitrag dieses Filmemachers zum ästhetischen Diskurs des 21. Jahrhunderts. Apichatpong erreicht dies, indem er konventionelle Vorstellungen von filmischer und realer Zeit rekonfiguriert. In dieser Hinsicht liefert er ein kühnes Modell dafür, wie man »politischen Film« ohne Didaktik oder simplifizierende Abbildung ideologischer Positionen machen kann. Das sind die Verfahren, die Köhler offensichtlich sehr stark beeinflusst haben.

Apichatpongs geteilte/gefaltete Zeit

Die Filme von Apichatpong Weerasethakul sind dicht, vielschichtig und folgen eher einer poetischen als erzählerischen Logik. Sie tendieren dazu, visuelle und klangliche Motive in den Vordergrund zu stellen, anstatt sich auf das gesprochene Wort zu verlassen. Sowohl in Bezug auf Tempo als auch auf Dramaturgie fühlen sich seine Filme beim Anschauen bisweilen an wie Träume, was manchmal dazu führen kann, dass das Bewusstsein abdriftet, als würden die üblichen Fähigkeiten der Zuschauer/-innen, aus filmischen Reizen Sinn zu erzeugen, an ihnen scheitern. Dennoch gibt es Aspekte in Apichatpongs Arbeiten, die so auffallend sind, dass sie zu seiner Handschrift als Autor gehören. Seit seinem zweiten Spielfilm *Blissfully Yours* weisen Apichatpongs Filme eine Eigenheit auf, die selbst den unaufmerksamsten Zuschauern und Zuschauerinnen unweigerlich ins Auge sticht.

Etwa in der Mitte stoppt der Film und fängt scheinbar von neuem an, um dann eine radikal andere Qualität anzunehmen. Dies kann ein Umschwenken sein von einem eher konventionell-realistischen Sozialdrama zu einem warholianischen Avantgarde-Porno-Portrait (*Blissfully Yours*); eine Liebesbeziehung zwischen zwei Männern, die zu einer Art Urkampf zwischen einem Jäger und einem Tigergeist wird (*Tropical Malady*); ein mysteriöses Krankenhaus aus der Vergangenheit, das zunächst aus der Sicht einer Ärztin, dann aus der eines Arztes (*Syndromes and a Century*) beschrieben wird. Seit dem Film *Lung Bunmi valuek chat* (*Uncle Boonmee erinnert sich an seine früheren Leben*), der 2010 mit der Goldenen Palme ausgezeichnet wurde, teilt Apichatpong seine Filme nicht mehr in zwei Teile. Vielmehr stellt er den gebrochenen Rhythmus des Neuansetzens in den Mittelpunkt des Films und nutzt eine Hauptfigur, deren vergangene Leben (zusätzlich zu den Geistern aus verschiedenen Lebensphasen) mehrfach zeitliche und filmische Brüche produzieren, statt nur einen in der Mitte des Films. Apichatpong führt diesen eher stakkatohaften Ansatz der gebrochenen Zeit in seinem neuesten Spielfilm *Rak ti Khon Kaen* (*Cemetery of Splendor*, 2015) fort.

In gewisser Weise ist also die typische Strategie des Regisseurs im Laufe der Jahre komplizierter geworden, zweifellos zum Teil deshalb, weil Apichatpong sich

wie jeder große Künstler nicht wiederholen oder in formalistische Geleise verfallen will. Jedoch denke ich, dass klar wird, wenn wir die unterliegenden Absichten untersuchen, die Apichatpong mit der Zweiteilung seiner Filme verfolgt, warum er dieses Verfahren erweitert hat, anstatt es aufzugeben. In so gut wie allen Fällen ist die Zweiteilung für Apichatpong eine Möglichkeit, filmisch die Verschiebung von einer Realität in eine andere zu realisieren. In der Regel repräsentieren diese Realitäten einerseits die alltägliche physische Welt der materiellen Existenz und andererseits die spirituelle Welt der Geister, Monster, übernatürlichen Wesen, der Folklore und gar des menschlichen Unbewussten. Obwohl bei Apichatpong die Teilung nie absolut ist, nutzen seine Filme diese zeitliche Aufteilung oft als Möglichkeit, die unterschiedlichen Welten für die Zuschauer/-innen voneinander abzugrenzen, da diese es nicht gewohnt sind, in auf den ersten Blick narrativen Filmen zwei verschiedene Realitäten dargestellt zu sehen.

Aber Apichatpongs Repräsentation der materiellen Realität, die gleichberechtigt neben der Welt der Geister steht, ist auch aus anderen Gründen bedeutsam. Einerseits ist es ein Spiel mit der Form, andererseits eine Möglichkeit, den Einfluss des Buddhismus auf das Alltagsleben in Thailand darzustellen, aber es kommt noch etwas anderes dazu. Die primäre Funktion der Geister, Gespenster und mythologischen Wesen in Apichatpongs Filmen hat vielmehr mit einem einzigartigen Zugang zur filmischen Zeit zu tun, und mit dem Interesse des Regisseurs, verborgene, politisierte Zeitschichten innerhalb der thailändischen Geschichte freizulegen.

Zeitliche Brüche: *Blissfully Yours* und *Tropical Malady*

In seinem zweiten und dritten Spielfilm nutzte Apichatpong die Struktur der gebabelten Zeit, um liminales Begehren und Sexualität und die Art und Weise zu untersuchen, wie dieses Begehren sich unvermeidlich, aber ohne abschließendes Ergebnis mit dem politischen Schicksal der in den Filmen dargestellten Personen überschneiden. *Blissfully Yours* zum Beispiel konzentriert sich in der ersten Hälfte auf die Liebesgeschichte zwischen zwei jungen Menschen, Roong (Kanokporn Tongaram) und Min (Min Oo). Roong ist ein thailändisches Mädchen und Min ein illegaler burmesischer Einwanderer. Wir sehen, wie sie miteinander Zeit verbringen, aber auch, wie sie versuchen, gefälschte Papiere für Min zu besorgen oder wie sie einen Arzt aufsuchen, um den Ausschlag, den er am ganzen Körper hat, zu behandeln und ihm Linderung zu verschaffen.

Der Film geht nicht weiter darauf ein, ob Min bei der Überfahrt nach Thailand mit irgendeiner Form von ätzenden Algen oder Umweltgift in Berührung gekommen ist. Aber der Subtext ist klar: Die ständige Angst, als illegaler Einwanderer in Thailand leben und arbeiten zu wollen, »produziert« den Ausschlag. Min lebt in einer Krisensituation, einfach nur aufgrund dessen, dass er ist, wer er ist, und

Roong kann ihm trotz ihrer tiefen Zuneigung nicht helfen. Aber in der zweiten Hälfte des Films gönnt Apichatpong den Liebenden eine Ruhepause: Sie ziehen sich an einen Waldsee zurück, wo sie schwimmen und sich lieben. Wir sind eingeladen, die Texturen der Körper der Liebenden, das Spiel des Sonnenlichts auf dem Wasser und die natürliche Schönheit ihrer Umgebung zu genießen. Kurz gesagt, *Blissfully Yours* löst Mins Identitätskrise dadurch auf, dass der Film buchstäblich eine Schneise schlägt – sowohl räumlich als auch zeitlich – für eine Erfahrung von Lust und Begehren, eine ganz andere »Politik«, die Apichatpongs Liebende gegenseitig auf den Körper des jeweils anderen einschreiben. Wie der Titel schon sagt, gehört Min nicht mehr zu Burma, Roong zu Thailand; sie gehören in dieser alternativen Zeitblase, die von der Glückseligkeit erzeugt wird, einander.

Als Filmemacher, der die Geschichte und die Techniken des Avantgarde-Kinos gut kennt, ist er sich natürlich bewusst, dass es verschiedene Möglichkeiten gibt, multiple Zeitebenen oder profilmische Ereignisse gleichzeitig darzustellen, etwa durch Überlagerung, Splitscreens oder andere Ansätze. Apichatpong hat in seinen experimentellen Kurzfilmen selbst solche Verfahren eingesetzt. Seine Vorarbeit für *Uncle Boonmee erinnert sich an seine früheren Leben*, die Videoinstallation *Phantoms of Nabua* (2009), zum Beispiel arbeitet mit Bild-in-Bild-Techniken. Er hat diese Idee im *Uncle-Boonmee*-Spielfilm, dessen Erzählweise von Schichtungen und Abschweifungen geprägt ist, in gewissem Maße erweitert, sodass es hier keine absolute Zweiteilung gibt.

Aber für seine Spielfilme bis *Syndromes and a Century* hat Apichatpong einen Ansatz gewählt, in dem die Zeit sich verzweigt – mit hochinteressanten Ergebnissen. Zum Beispiel tritt die Zäsur vom Alltäglichen ins Mystische bei *Tropical Malady* an einem ganz bestimmten einschneidenden Moment auf. Der Flirt zwischen dem Bauernjungen Tong (Sakda Kaewbuadee) und dem Soldaten Keng (Banlop Lomnoi) ist während der gesamten ersten Hälfte des Films zaghaft und keusch. Wir werden Zeuge vorsichtiger Gesten wie der Erstellung eines Mixtapes für den anderen oder zarter Annäherungsversuche, wie an der Stelle, als Keng fragt, ob er seinen Kopf auf Tongs Schoß legen darf, Tong »nein« sagt, aber gleich danach, als er Kengs verletzten Gesichtsausdruck sieht, mit »Ich wollte sagen, ›kein Problem‹.« antwortet. Doch als die Zuneigung zwischen den beiden Männern unleugbar sexuell wird, setzt Apichatpong eine Montage in Gang, die komplexe Folgen hat – sowohl innerhalb als auch außerhalb der Diegese. Diese Folgen drücken eine radikale Störung aus, die einen »Umzug« in eine andere Realität erforderlich macht.

Zuerst sehen wir, wie Tong draußen uriniert, während Keng ihm zusieht. Dann, als sie wieder zusammenkommen, nimmt Keng Tongs Hand. »Ich habe mir die Hände nicht gewaschen«, sagt Tong, aber Keng beginnt, Tongs Hand und Arm zu küssen und dann zu lecken (Abb. 9.1).

Abbildung 9.1: ›Tropical Malady‹: Keng leckt Tongs Hand



Erfreut signalisiert Tong, dass sie sich wiedersehen werden, und wandert in die Nacht hinaus. Keng ist verzückt; er steigt auf sein Motorrad und fährt mit einem breiten Grinsen in die Stadt zurück. Auf der Tonspur hören wir einen Popsong. Wir wechseln aus Kengs Perspektive auf dem fahrenden Motorrad zu einer Einstellung von außen, auf der wir sehen, wie Keng mit vom Fahrtwind wehenden Haaren die Straße entlangfährt und sich frei fühlt.

Als die Dunkelheit des Hinterlandes den Lichtern der Stadt weicht, sehen wir Keng auf seinem Motorrad vorbeiziehen, scheinbar ohne zu bemerken, wie vier Männer auf einen anderen Mann eintreten, der in einer fötalen Position zusammengekauert am Boden liegt. Apichatpong gibt uns keinerlei Informationen darüber, was diese Situation bedeutet, aber im Kontext ist es fast unmöglich, bei diesem Bild nicht sofort an Gewalt gegen homosexuelle Menschen zu denken. Doch als die Kamera Kengs Motorrad folgt, entfernen sich zwei der Männer von der Meute und werfen Steine in Richtung Kamera, die hier in der Position von Kengs weggehendem Motorrad steht. Dann kommt ein harter Schnitt und es ist Tag. Wir befinden uns in einem Fahrzeug, das sich in die entgegengesetzte Richtung bewegt: ein Militärlastwagen mit Soldaten auf einer Landstraße. Einer von ihnen streichelt scherzhaft Kengs Arm.

Die Sequenz endet mit einem Gegenschuss aus der Laderampe des Lastwagens, der eine Rauchwolke hinter sich zieht. Beim Einfahren in ein Tor verdunkeln die Abgase des Militärlastwagens die grüne Berglandschaft. Kengs »echtes« Leben (als Soldat, als Stadtbewohner) beginnt, die Freuden auszulöschen, die er bei Tong auf dem Land gefunden hat. In der nächsten Einstellung wacht Keng im Schlafzimmer einer Privatwohnung auf. (Hat er geträumt? Wir wissen es nicht.) Er hört, wie ein Mann und eine ältere Frau miteinander reden, und bemerkt ein kleines Fotoalbum. Als er es durchblättert, findet er darin ein Foto von Tong mit einem anderen jungen

Mann, auf dessen Hemd die Aufschrift »Infanterie« prangt. In diesem Moment verdunkelt sich die eine Hälfte des Bildschirms, während die andere durch eine Art von Aufblende »aufflammt«, wie man sie üblicherweise in Brakhage- oder Warhol-Filmen sieht. Und dann, nichts.

In diesem Augenblick startet der Film mit einem Bild eines Tigers und einer Texttafel neu; letztere erklärt, dass der Rest des Films von einem Schamanen handelt, der sich in verschiedene Kreaturen verwandeln kann, um die Menschen des Waldes zu täuschen. Dieselben zwei Schauspieler, Banlop und Sadka, sind nun in anderen Rollen zu sehen. Banlop ist ein Jäger, und Sadka ist ein Tigerwesen, das versucht, dem Jäger zu entkommen und gleichzeitig zu verführen.

Was möchte Apichatpong hiermit erreichen? Dieser mystische Teil des Films ist in seiner Bedeutung etwas schwerer zu fassen als die Körperpolitik von *Blissfully Yours*, teilweise, weil Apichatpong damit auf Zwänge außerhalb des Films reagiert. Schon in der Vergangenheit hatte er Schwierigkeiten mit der thailändischen Zensur. So musste er mehrere Schlüsselszenen von *Blissfully Yours* (vor allem die Sexszene im Freien) herauschneiden, damit der Film in Thailand erscheinen konnte. Im Fall von *Tropical Malady* wären explizite homosexuelle Aktivitäten nie durch die Zensur gekommen. Wenn es also zwischen Tong und Keng zur physischen Annäherung käme, geriete die Fähigkeit des Films, in Thailand gezeigt zu werden – und damit auch die Darstellbarkeit schwulen Begehrens – in eine Krise. Apichatpong »löst« dieses Dilemma, indem er die Handlung auf eine andere Ebene der Wirklichkeit verlagert.

Aber der Bruch in *Tropical Malady* sollte nicht nur als clevere Lösung eines Filmemachers verstanden werden, der das externe Problem der Zensur umgehen will. Wie Köhler zu Apichatpongs Arbeiten schrieb, inszeniert dieser konsequent eine Verbindung zwischen den realistischen und mystischen Ebenen der Erzählung. Gleichzeitig ironisiert und hinterfragt er eine konventionelle Vorstellung von Dualismus, einer oberflächlichen Auffassung von »Himmel und Erde« als getrennte Sphären. Der Wechsel von zwei Männer, die in der realen Welt ineinander verliebt sind, zu einer mythologischen Situation ist nicht einfach ein Rückzieher oder eine Entscheidung, die den Zwängen der Zensur in Thailand geschuldet ist (die für Apichatpong und andere Künstler/-innen seit dem Militärputsch 2014 nur noch problematischer geworden ist).

Stattdessen könnten wir die beiden Teile von *Tropical Malady* auf ironische oder fantasievolle Weise als sich gegenseitig ergänzend oder gar gleichzeitig stattfindend begreifen. Da der Bruch im Film just in dem Moment eintritt, als Keng ein Foto sieht, das andeuten könnte, dass er für Tong nur der jüngste in einer Reihe von Begegnungen mit Soldaten ist, erfährt sein Begehren einen Bruch, der ihr Werben umeinander zurücksetzt. Statt einer zärtlichen Verschnaufpause von seinem Alltagsstress als Soldat sieht Keng Tong nun als einen Preis, den es zu gewinnen gilt, als seine Beute. Apichatpong deutet jedoch an, dass dieses mythologische Element

die ganze Zeit im Spiel gewesen sein könnte. In der ersten Hälfte des Films gibt es Gespräche über eine Kreatur, die Kühe verstümmelt. Ganz unabhängig davon, ob es sich dabei um den Tigergeist Tongs handelt oder nicht, wird uns klar, dass diese Wahrnehmung der Beziehung zwischen Keng und Tong als Subtext immer schon vorhanden war, nun da sie einmal eingeführt wurde. Dieser rückwirkende Zeitbezug lässt sich vielleicht am besten als ein Beispiel für Freuds Konzept der »Nachträglichkeit« (Laplanche/Pontalis 1974) erklären.

Direkter ausgedrückt könnte man sagen, dass, sobald Apichatpong diese mythologische Unterströmung in die Geschichte von Keng und Tong einführt (sowohl für die Liebenden selbst als auch für die Zuschauer/-innen), nicht nur ihr früheres Umeinanderwerben rückwirkend neu konnotiert wird. Es wird von nun an zu etwas neuem, das aber unserem Verständnis nach immer schon da gewesen ist. Psychologisch gesehen bietet diese mystische Ebene einen Interpretationsrahmen für Kengs frustriertes Begehren, für das schwule Begehren zwischen Männern in einer Gesellschaft, die Homosexualität nicht gerade freundlich gegenübersteht, und ein rückwirkendes Mittel, um sich mit denjenigen Aspekten ihres Begehrens, die ihnen nicht ohne Weiteres bewusst sind, auseinanderzusetzen und sie zu verarbeiten. Tatsächlich ist – ob absichtlich oder unabsichtlich – Apichatpongs »Ersetzung« dominanter westlicher mythischer Topoi wie der ödipalen Erzählung durch eine für die thailändische Kultur spezifische Geschichte eine kühne Neuschreibung von Freud. *Tropical Malady* behält die grundlegenden Strukturen der Psychoanalyse bei und nimmt gleichzeitig die entsprechenden postkolonialen Anpassungen für seinen besonderen Kontext vor.

Der Raum bei Köhler und Apichatpong: »Primitive« und *Montag kommen die Fenster*

In späteren Filmen verwendet Apichatpong die mystische Welt viel direkter als Mittel, um politische Brüche und Umwälzungen zu thematisieren. Auch wenn diese späteren Filme nie ganz aufhören, Fragen der Innerlichkeit und Subjektivität zu thematisieren, fügen sich diese Motive tendenziell in die viel weiter gefassten, transindividuellen sozialen Belange ein, die insbesondere in Bezug auf die thailändische Geschichte eine Rolle spielen. In dieser Verschiebung erkennen wir vielleicht am deutlichsten die Spannung oder Doppeldeutigkeit zwischen dem Realen und dem Spirituellen, das Köhler in den Arbeiten Apichatpongs als fruchtbarstes Element ansieht. Darüber hinaus übt diese breitere gesellschaftspolitische Perspektive, die in den späteren Arbeiten Apichatpongs zum Vorschein kommt, für Köhlers eigene Arbeiten, insbesondere seine Filme *Montag kommen die Fenster* und vor allem *Schlafkrankheit*, den größten Einfluss aus.

Köhler erwähnt explizit seine besondere Affinität zu *Syndromes and a Century*, Apichatpongs semibiografischem Film, der die frühe Beziehung seiner Eltern untersucht, die beide Ärzte waren. *Syndromes* ist insofern einzigartig in Apichatpongs Filmografie, weil er ganz bestimmte Dichotomien zum Hauptthema macht: Materialismus versus Spiritualität, Glaube versus Vernunft, Ost versus West und Land versus Stadt. Dennoch können wir in den nachfolgenden Filmen Apichatpongs, die zum übergreifenden Projekt »Primitive« gehören, in der Art, wie er die thailändische Geschichte als einen fortwährenden Kampf zwischen Vernunft und Aberglaube darstellt, eine neue Direktheit beobachten – wobei weder das eine noch das andere unbedingt ein wünschenswertes Ergebnis hervorbringt.

Das »Primitive«-Projekt ist eine mehrteilige, multimediale künstlerische Arbeit, die zwei in sich geschlossene Videoarbeiten – *A Letter to Uncle Boonmee* und *Phantoms of Nabua* (beide 2009) – beinhaltet und mit dem Spielfilm *Uncle Boonmee erinnert sich an seine früheren Leben* abschließt. Obwohl alle diese Filme sehr vielschichtig und komplex sind, ist ihr grundlegendes Thema die Geschichte des Dorfes Nabua, das während des Militärregimes in den 1960er Jahren vollkommen zerstört wurde (Newman 2009). Jeder, der auch nur im Verdacht stand, Kommunist zu sein, wurde ermordet, sodass schließlich das gesamte Dorf praktisch ausgelöscht wurde.

In den Arbeiten des »Primitive«-Projekts bittet Apichatpong überlebende Nachkommen der Getöteten, an den Ort zurückzukehren, an dem Nabua einst stand, jedoch nicht um sich zu erinnern, sondern um »Geister zu beschwören«. Mit Uncle Boonmee als Figur der unerschöpflichen Erinnerung machen die Filme geltend, dass es unmöglich ist, Geschichte vollkommen auszulöschen. Es bleiben immer Spuren; sogar die Landschaft legt stummes Zeugnis von jenen Ereignissen ab, die in offiziellen Dokumenten gewissenhaft ausgelassen werden. Als wir Boonmee in dem Spielfilm, der seinen Namen trägt, begegnen, ist er ein sterbender alter Mann mit Nierenversagen. Sein Körper ist buchstäblich nicht in der Lage, sich der Nebenprodukte seines eigenen Stoffwechsels zu entledigen. Während er von zahlreichen Geistern heimgesucht wird, denkt er über sein schlechtes Karma nach und fragt sich: »Vielleicht habe ich zu viele Kommunisten getötet.«

Apichatpong bittet die Zuschauer/-innen in diesem Film, die buddhistischen Prinzipien ernst zu nehmen und das Konzept der vergangenen Leben und eines gestörten Karmas zu erwägen. Aber er besteht darauf, diese spirituelle Krise als eine unvermeidlich politische zu formulieren, die sich nur auf der Bühne der materiellen Beziehungen abspielt. Was wir sehen, ist das sture, buchstäbliche Insistieren – und zwar eines, das über die bloße Metapher hinausgeht – darauf, dass die Gegenwart vertikal organisiert ist, durch die Geschichte geerdet und von den Geistern derer heimgesucht wird, deren Existenz verdrängt und nicht aufgearbeitet wurde.

Wenn wir in diesem Sinne darüber nachdenken, wie Köhler diese Ideen in seine eigenen Filme übernimmt, und wie diese Anleihen von Apichatpong Köhlers eige-

nes künstlerisches Programm formen und beeinflussen, können wir eine deutliche Entwicklung von seinem zweiten zu seinem dritten Spielfilm beobachten. Während in *Montag kommen die Fenster* klare Spuren von Apichatpongs formaler Eleganz und konzeptueller Inszenierung zu sehen sind, verbindet Köhler in *Schlafkrankheit* diese ästhetischen Elemente mit einem explizit politisch-geschichtlichem Stoff und erzielt damit bemerkenswerte Ergebnisse.

Montag kommen die Fenster gehört in vielerlei Hinsicht zu einer bestimmten Ausprägung der Berliner Schule. Der Film handelt von einer Familie, die versucht, eine Phase des Übergangs durchzustehen – in diesem konkreten Fall eine sehr störende und langwierige Renovierung ihres Hauses –, und die bis zu einem gewissen Grad daran scheitert. Der Film konzentriert sich darauf, die bürgerliche Kernfamilie, die sich in einer Phase der Transition befindet, darzustellen und das, was passiert, wenn ein Mitglied dieser Einheit beginnt, fehlerhaft zu »funktionieren« und sich auf eine Weise zu verhalten, die nicht mit den gewohnten Vorstellungen von Pflicht, Moral oder westlicher Psychologie in Einklang gebracht werden kann.

Zunächst setzt Köhler – zusammen mit seinem Kameramann Patrick Orth – in *Montag kommen die Fenster* gleichermaßen die Frau, den Mann und die Tochter in Szene. Sie befinden sich gemeinsam in einem Haus ohne Fenster (die gerade ersetzt werden), das gerade renoviert wird und entsprechend unkomfortabel ist. Schließlich jedoch entscheidet sich der Film die Frau, Nina Buchner (Isabelle Menke), in den Mittelpunkt zu stellen. Sie ist Ärztin und eine liebevolle, aber erschöpfte Mutter. In einem Moment der Frustration verlässt sie vorübergehend die Familie und irrt in den umliegenden Wäldern umher. Köhler erwartet von uns nicht, entsprechend seiner eher antipsychologischen Herangehensweise an das Filmemachen, dass wir Ninas Entscheidungen »verstehen«, sondern dass wir sie beobachten und entscheiden, inwieweit ihre Reaktionen auf ihre physischen Umstände mal angemessen zu sein scheinen und mal nicht. Sie platzt bei ihrem Bruder und seiner Frau herein, dringt schließlich in ein Sporthotel ein und hat dort impulsiv ein Stelldichein mit einem gewissen »David Ionesco« (gespielt von der rumänischen Tennislegende Ilie Nastase). Letztendlich ist Ninas Reise weder eine der Verzweiflung noch der Langeweile, sondern eine des Überdresses.

Bei *Montag kommen die Fenster* ist es die formale Organisation des Raumes und die durchgehend vielschichtige Durchdringung von Innen und Außen, Architektur und Landschaft, die am unmittelbarsten von Apichatpong inspiriert ist. Eines der Markenzeichen des visuellen Stils des thailändischen Regisseurs ist sein Einsatz des Lichts, der sich zum Teil aus den Besonderheiten der Häuser und anderen gebauten Strukturen der thailändischen Provinz ableitet. Das tropische Klima erfordert ein hohes Maß an Durchlässigkeit und Luftzirkulation, und dies wird tendenziell dadurch erreicht, dass die Gebäude nach außen hin offen sind mit Fenstern ohne Verglasung, die bei schlechtem Wetter durch Läden geschlossen werden können. In Apichatpongs Filmen führt dies zu einer ganz eigentümlichen Form der

Innenbeleuchtung. Gleichzeitig finden viele häusliche Funktionen, insbesondere das Essen, im Freien statt. Fokussierte, abgegrenzte Beleuchtung trägt zu einem Spiel von Sichtbarkeit und Verborgtheit bei. Das wird zum Beispiel auf sehr dramatische Weise in der Dinner-Szene in *Uncle Boonmee erinnert sich an seine früheren Leben* sichtbar, wo die Geister und Kreaturen auf der Leinwand erscheinen, bevor Zuschauer/-innen sie überhaupt bemerken können.

Szenen in *Tropical Malady* und mehrere Sequenzen in *Syndromes and a Century* zeigen die Handlung im Vordergrund, etwas dunkler als normal aufgenommen und immer vor der Kulisse der hellen, grünen Natur, wie ein lebendiges Wandbild. Köhler setzt in *Montag kommen die Fenster* diese Methode der Bildgestaltung mit Licht, das den Rahmen bildet, und der verschwimmenden Grenzen umfassend ein, und zwar in einem solchen Ausmaß, dass sie weitgehend das Thema des Filmes bildet. Man könnte sogar so weit gehen zu sagen, dass Köhler in dem Film auf einer hoch formalisierten Ebene sein Verhältnis zu Apichatpongs filmischer Sprache austestet und intellektuell verarbeitet. Das Fehlen der Fenster in Ninas Haus dient als strukturelle Abweichung – ein Zusammenbruch der Trennung zwischen öffentlich und privat, auf der die bürgerliche europäische Gesellschaft aufgebaut ist. Aber es bietet auch eine Art Einladung, die Nina (und bis zu einem gewissen Grad auch Köhler) die Freiheit gibt, das Familiendomizil zu verlassen und alternative räumliche Beziehungen außerhalb zu erkunden.

Doppelte Zeit: Syndromes, Uncle Boonmee und Schlafkrankheit

Wie Köhler in Bezug auf Apichatpong festgestellt hat, eröffnen dessen Arbeiten neue kreative Möglichkeiten, vor allem, weil er Wege gefunden hat, innerhalb seiner Filme mystische und realistische Erzählebenen produktiv aufeinanderprallen zu lassen. Dies ist nicht zuletzt auf Apichatpongs buddhistischen Glauben zurückzuführen, den der Filmemacher sehr ernst nimmt. Aber Köhler sieht in den Filmen des thailändischen Regie-Meisters ebenfalls die Fähigkeit, die religiösen Prinzipien mit einer gewissen Portion Humor und Skepsis zu betrachten. Dies gibt seinen Filmen eine gewisse formale Verspieltheit, welche die Probleme der Spätmoderne aufnimmt und ihnen entspricht: Nämlich, wie man die gestalterischen Fähigkeiten der Kunst nutzt, um Analogien zu nicht-normativen psychischen Zuständen herzustellen. Für beide Künstler läuft dies in hohem Maße auf die Frage hinaus, wie sie mit der Zeit umgehen.

Wie weiter oben aufgeführt, verwendet Apichatpong in seinen Filmen oft eine gegabelte Zeitstruktur. Die Anforderungen einer linearen zeitbasierten Kunstform wie dem Spielfilm mit nur einer Leinwand erfordern zwar, dass ein Zeitstrang hinter dem anderen zu sehen ist, doch ist es in der Tat möglich, diese »Zeiten« als parallel oder einander angrenzend zu lesen. *Tropical Malady* zum Beispiel kann sehr

wohl dieselbe Liebesbeziehung behandeln, die in zwei gleichzeitige Bedeutungs- oder Existenzstränge geteilt ist. Diese Zeitstränge könnten zwei unterschiedlichen Realitätsebenen ausdrücken; die eine könnte der unbewusste Spiegel der anderen sein; oder die zweite Erzählung könnte eine rückwirkende Revision oder eine nachträgliche Retro-Gegenwart der ersten sein. In jedem Fall scheint eine einfache Linearität die am wenigsten zufriedenstellende Erklärung zu sein.

Am deutlichsten wird dies wahrscheinlich in *Syndromes and a Century*, denjenigen Film Apichatpongs, der am erkennbarsten Züge des Surrealismus aufweist. Seine doppelte Struktur ist, vergleicht man ihn mit den anderen ungewöhnlich strukturierten Filmen Apichatpongs, sehr deutlich. Der Film, der sich mit den Eltern des Filmemachers beschäftigt, die beide Ärzte waren, besteht aus zwei Hälften, die jeweils den Erinnerungen seiner Mutter und denen seines Vaters entsprechen. Zwischen den beiden Teilen liegen etwa vierzig Jahre; die erste Hälfte findet in einem ländlichen, die zweite in einem modernen, städtischen Krankenhaus statt. Ähnlich wie in den zeitgenössischen koreanischen Komödien von Hong Sang-soo wiederholt sich ein Großteil der Handlung und des Dialogs in *Syndromes and a Century*, aber die Perspektive verschiebt sich. Im Gegensatz zu der üblichen Prämisse der Darstellung beider Perspektiven (»er sagte/sie sagte«) hat Apichatpong sich jedoch dafür entschieden, in die Geschichte, wie sich seine Eltern kennen- und lieben gelernt haben, eine zusätzliche Ebene einzuziehen: den Fortschritt der Medizin und die Urbanisierung Thailands.

Wo *Tropical Malady* zwei verschiedene Modi desselben Ausgangsmaterials vorstellt, geht *Syndromes and a Century* einen Schritt weiter in dieselbe Richtung. Wir verstehen, dass die dargestellte primäre Handlung grundsätzlich gleichzeitig abläuft. Indem Apichatpong die beiden Perspektiven künstlich über die »objektive« Zeit verteilt, zeigt er uns durch die Gegenüberstellung, wie Faktoren wie Entwicklungen in der Kultur, wirtschaftliche Verschiebungen, Feminismus, Verstädterung und die Kraft der Tradition dieselben Individuen in einen neuen Kontext stellen. In gewisser Weise hat Apichatpong dieses Verfahren in seinen Spielfilm *Uncle Boonmee erinnert sich an seine früheren Leben* aus dem »Primitive«-Projekt gleichzeitig erweitert und zugespitzt. Der Boonmee (Thanapat Saisaymar) der Gegenwart liegt im Sterben und fungiert dabei als Antenne für mehrere, sehr unterschiedliche Geschichten, die dadurch in der Gegenwart aufsetzen können. Das heißt, vergangene Ereignisse können dadurch in eine ansonsten einfache lineare Zeitachse eindringen, weil Boonmees Nähe zum Tod es erlaubt, dass seine früheren Leben in ihm auftauchen und die Geister seiner Vergangenheit sich im Hier und Jetzt materialisieren können.

Diese ständigen Verschiebungen in Apichatpongs Filmen, insbesondere die Art und Weise, wie der Filmemacher das Mystische oder Jenseitige als Totem für Geschichtlichkeit benutzt, hilft uns zu verstehen, auf welche Art und Weise Köhler von Apichatpong inspiriert wurde, am eingehendsten in seinem ungewöhnlichsten

und gelungensten Film *Schlafkrankheit*. Die Übernahme von stilistischen Elementen Apichatpongs sind darin deutlich zu erkennen: ganz offensichtlich in der gegabelten Zeitstruktur und dem Aufeinandertreffen der unterschiedlichen Lebenswelten von »Zivilisation« und »Dschungel«. Wie Köhler diese Elemente einsetzt, ist ihm jedoch ganz eigen, denn er füllt sie ironischerweise mit etwas, das wir nur als politischen Inhalt im herkömmlichen Sinne bezeichnen können. *Schlafkrankheit* ist unter anderem ein Film über den Kolonialismus und die unbeabsichtigten Nebenprodukte europäischer Entwicklungshilfeinitiativen, eine Art Krise der gegenseitigen Abhängigkeit. Köhler hat durch seine Auseinandersetzung mit Apichatpong jedoch einen Weg gefunden, diese Probleme anzusprechen, ohne in die von ihm so verabscheute Didaktik zu verfallen.

Schlafkrankheit beginnt in der Nacht, als Dr. Ebbo Velten (Pierre Bokma) mit seiner Frau Vera (Maria Elise Miller) und seiner Teenager-Tochter Helen (Jenny Schily) vom Flughafen nach Hause fährt. Die beiden besuchen Ebbo in Kamerun, der dort als Arzt im Auftrag der Weltgesundheitsorganisation (WHO) tätig ist. Er leitet eine Dorfklinik, die medizinische Grundversorgung anbietet. Ihr Hauptzweck ist jedoch die Ausrottung einer vermeintlichen Epidemie der Schlafkrankheit.

Als Velten und seine Familie ins Dorf einfahren wollen, wird das Auto an einem Polizeikontrollpunkt angehalten. Zufällig hat Helen ihren Pass nicht dabei. Die örtliche Polizei schikaniert Ebbo und droht ihm mit Ärger, aber am Ende lassen sie ihn durch. Diese Eröffnungsszene setzt unsere Erwartungen bezüglich Velten's Ansehen und Verhalten im Verlauf des restlichen Films. In einer Situation, die für westliche Ausländer potenziell gefährlich sein könnte, setzt der Arzt einfach auf seine privilegierte Position als Weißer und nimmt selbstverständlich an, dass seine Stellung in einer internationalen Organisation ihn unantastbar macht. Wie Köhler die Figur Velten darstellt, unterscheidet sich erheblich von dem, was uns normalerweise im Film geboten wird, wenn es um Entwicklungshelfer, NGO-Mitglieder oder einfach nur um wohlmeinende westliche Freiwillige geht. Typischerweise werden diese Personen entweder als heldenhaft oder als engstirnig dargestellt, manchmal beides in unterschiedlichen Gewichtungen. Hier ist Velten stattdessen sowohl kompetent als auch abgestumpft, gleichzeitig selbstzentriert und zurückhaltend. Er bewegt sich unerschrocken durch die Gesellschaft Kameruns, in der unter der Oberfläche durchaus Gefahren lauern könnten.

Der erste Teil von *Schlafkrankheit* beschreibt Velten's angespannte Interaktionen mit seiner Familie. Angeblich neigt sich seine Anstellung in Kamerun dem Ende zu und er bereitet sich auf die Rückkehr nach Deutschland vor. Gleichzeitig deutet Velten indirekt an, dass es für die ganze Familie gut sein könnte, Deutschland zu verlassen, was Vera entschieden ablehnt. Beim Abendessen trifft die Familie einen alten Bekannten, Gaspard (Hippolyte Girardot), einen französischen Investor, der in Kamerun mit explizit kolonialistisch-ausbeuterischen Geschäften ein Auskommen gefunden hat. Wenn wir sehen, wie Gaspard einen schwarzen Kellner herun-

terputzt, der ihm eine Flasche falsch etikettierten südafrikanischen Wein zu einem überbeurteilten Preis andrehen möchte, erkennen wir eine extremere Version europäischer Arroganz, ein Vorbote dessen, was höchstwahrscheinlich aus Ebbo werden würde, bliebe er in Kamerun. Dies wird unmittelbar danach veranschaulicht: Velten kommt nach Hause, findet seinen Sicherheitsbeamten schlafend auf seinem Posten vor und fängt an, ihn herablassend und unangemessen zu beschimpfen.

Diese selbsterherrliche Haltung erreicht ihren Höhepunkt in der anschließenden Szene, einem Treffen mit den afrikanischen Ärzten, die das WHO-Programm in Kamerun leiten. Köhler zeigt deutlich, wie Velten den paternalistischen Europäer spielt. Nach einigen anderen kurzen Szenen (insbesondere als Ebbo Gaspards Resort besucht und Chefarzt versucht, Ebbos Wagen zu kaufen) endet der erste Teil des Films mit einem tränenreichen Telefongespräch zwischen Velten und Vera. »Ich vermisse dich auch«, sagt er, aber irgendetwas scheint hier nicht zu stimmen. Die Szene blendet ab in ein Schwarzbild, und wir sehen eine Zwischentafel: »Drei Jahre später«.

Zu diesem Zeitpunkt wendet sich *Schlafkrankheit* Europa und der WHO zu. Dort treffen wir Alex Nzila (Jean-Christophe Folly), einen jungen Arzt, der nach Kamerun entsandt wird, um das dortige Programm zu überprüfen. Wir lernen zunächst Alex' Kollegen und Kolleginnen kennen, die ihm gegenüber beiläufig rassistische Mikroaggressionen begehen und darüber scherzen, »dass Afrikaner größere Schwänze haben«. Nzila lächelt nur und erklärt geduldig, dass er in Europa geboren wurde und daher kein »Afrikaner« sei. Dennoch deutet *Schlafkrankheit* an, dass Alex nur deshalb mit dem Velten-Fall beauftragt wird, weil man davon ausgeht, dass er als »Afrikaner« leichteren Zugang zur kamerunischen Gesellschaft hat als seine Kollegen. Wir sehen allerdings an Alex' Schwierigkeiten, bei der Ankunft in Kamerun bei einem Straßenverkäufer Zigaretten zu kaufen, dass dies keineswegs der Fall ist: Er ist unangebracht paranoid, dass er betrogen wird, obwohl er sich in Wirklichkeit mit dem Wechselkurs verrechnet hat.

Velten und seine Assistenten unterlaufen bewusst Alex Nzilas Arbeit – die Evaluierung des Projekts –, zum größten Teil dadurch, dass sie ihm aktiv aus dem Weg gehen. Jeder, den er trifft, hat eine Ausrede für Veltens Abwesenheit parat. In einer Szene muss Alex das Baby einer Dorfbewohnerin per Kaiserschnitt entbinden und wird während des Eingriffs ohnmächtig. Erst danach erscheint Velten. Stunden später erwacht Alex unter Veltens Obhut in einem Zelt und bekommt etwas zu trinken. Gegenüber seinem WHO-Kollegen und -Kolleginnen befindet sich Nzila nun in einer schwächeren Position.

Als Velten beginnt, Alex zu den verschiedenen Außenposten der Klinik herumzuführen, verwendet er die gleiche Art defensiver Sprache, die die afrikanischen Administratoren vor drei Jahren an ihm ausprobiert haben. Es gebe zwar keine Fälle von Schlafkrankheit und auch sonst wenig, was das WHO-Team in Kamerun zu tun hätte. Aber, so betont Velten, dies zeige nur, wie effektiv das Programm sei

und wie sehr die Gesundheitsversorgung der Dörfer wieder ins Chaos abrutschen würde, wenn die Mittel gekürzt würden. Velten greift das Unbehagen auf, das Alex in Kamerun verspürt, insbesondere die Tatsache, dass sich Alex als schwarzer Europäer *wegen* seines Unbehagens unbehaglich fühlt. Oder, wie Mark Peranson es beschreibt: »Afrika ist ein Ort, der nicht zuhause ist. Im Fall von Ebbo hat diese Eigenschaft die Fähigkeit, für ihn attraktiv zu sein, während er sich abgestoßen fühlt, während Alex sie abstoßend findet, während sie für ihn attraktiv ist.« (Peranson 2011) Das heißt, die Tatsache, dass Velten sich mit den afrikanischen Sitten und Gebräuchen besser auskennt, sich »einheimischer« oder wohler damit fühlt als Alex, ist eine Umkehr der Erwartungen aufgrund der Rasse, die beiden Männern bewusst ist und die Velten zu seinem Vorteil ausspielt.

Zu Beginn des Films erzählt Velten eine Sage aus der lokalen Überlieferung, wie jemand angeblich von einem Nilpferd gefressen worden sei. Velten kann die Legende mit einer gewissen Ernsthaftigkeit wiedergeben, ohne sie vollständig ernst zu meinen. Er öffnet damit ein ethnografisches Fenster und beleuchtet den lokalen Aberglauben, ganz im Sinne von Köhlers Verständnis von Apichatpongs Inszenierung des Mystischen. Wir sehen dies ebenfalls bis zu einem gewissen Grad, als Velten Alex warnt, dass dieser besser seine Homosexualität verbergen solle, weil die Einheimischen ihn sonst umbringen könnten. Auch dies ist eine ambivalente Position, die Velten versucht zu nutzen, um seinen Vorteil gegenüber Alex auszuspielen. Velten spricht die Tatsache offen an, dass Alex' Evaluierung die Operation in Kamerun beenden könnte. »Mein Schicksal liegt in deinen Händen«, sagt Velten zu Alex. Aber der Ton, den Velten anspricht, ist in gleichem Maße der einer Herausforderung wie der einer Bitte, denn Alex muss erst einmal herausbekommen, wie er Kamerun mit den nötigen Beweisen verlassen kann.

Dies führt zur letzten Episode von *Schlafkrankheit*, einer nächtlichen Jagdexpedition in den Dschungel mit Ebbo, Alex und Gaspard. Die anderen bieten Alex eine Waffe an, er lehnt aber ab. Nur mit Stirnlampen, die den Weg weisen, ausgestattet wandern die drei Männer tiefer in das Dickicht hinein mit einem Gefühl der Angst, dies immer stärker wird. Velten und Gaspard streiten sich, Waffen werden erhoben, und Gaspard deutet an, dass Ebbo durch Alex' Evaluation eine Rückkehr nach Europa erzwingen will, zu der er allein nicht den Mut hat. Während die Gemüter hochkochen und die Stirnlampen erlöschen, verlieren die Männer einander. Velten verschwindet und wird nie wieder gesehen. Die doppeldeutige Schlusseinstellung zeigt den See in der Nähe des Ortes, an dem Velten zuletzt gesehen wurde, und ein Nilpferd, das auftaucht und wegschwimmt.

Wie Köhler *Schlafkrankheit* strukturiert hat, ist ein bemerkenswertes Stück Kino, nicht zuletzt wegen der bewundernswerten Waghalsigkeit, einen solch politisch aufgeladenen Film mit einem derart morbiden Scherz zu beenden. Darüber hinaus stellt Köhlers Anfangssequenz des zweiten Teils des Films – Alex' ausgedehnte Suche nach Velten – zusammen mit der Schlusssequenz – die nächtliche Jagdsitua-

tion und Velten angedeutetes Ableben – eine klare, aber originelle Anspielung auf Joseph Conrads Erzählung *Herz der Finsternis* und damit auf *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola 1979) dar. Velten als moderner Kurtz ist aber kein Rätsel. Stattdessen ist er ein selbstsüchtiger Entwicklungshelfer, ein banaler Beamter. Aber genau das macht Köhlers intertextuelles Manöver so pointiert. Als Alex nach Kamerun fährt und herausfindet, dass es keine Schlafkrankheit-Epidemie gibt, stellt er auch fest, dass der Mann hinter dem Vorhang noch weniger Zauberer ist als Oz. In der europäischen Vorstellung ist der afrikanische Kolonialismus nicht verführerischer oder gefährlicher als die Suche nach einem Geldautomaten in der Großstadt.

Aber was, wenn wir *Schlafkrankheit* ein wenig gegen den Strich bürsten und unserem Argument folgen, dass Apichatpongs Einfluss auf Köhler erheblich ist? Wir können sofort erkennen, dass das Gespenst des Volksglaubens sein Haupt erhebt, und zwar ganz wörtlich in Form des Flusspferds der kolonialen Rache. Marco Abel hat dies ganz zu Recht in seiner Lektüre von *Schlafkrankheit* bemerkt, in der er sehr direkte Anklänge an Apichatpong findet, insbesondere was das Thema der »vergangenen Leben« betrifft (Abel 2013). Aber wir können die gegabelte Struktur von *Schlafkrankheit* auch indirekter verstehen, als es uns der Zwischentitel »Drei Jahre später« nahelegt. Das soll nicht heißen, dass wir den klaren diegetischen Zeitabstand zwischen dem ersten und zweiten Teil des Films ignorieren. Liest man Köhler mit Apichatpong, können wir die beiden Teile gleichzeitig als parallel betrachten, zumindest was die ideologische Seite angeht. Dies hilft zu erklären, wer Ebbo Velten ist und was ihn antreibt – und allgemeiner, was Köhler über die westliche Entwicklungszusammenarbeit mit Zweidritteln der Welt zu sagen scheint.

Im ersten Teil des Films ist es Velten, der argumentiert, dass das WHO-Projekt in Kamerun beendet ist. Währenddessen versuchen die Ärzte vor Ort, die an dem Projekt beteiligt sind, darauf zu drängen, die Finanzierung zu verlängern, scheinbar um selbst davon zu profitieren. Im zweiten Teil macht Velten gegenüber Alex die gleichen Argumente für eine Verlängerung des Projekts geltend, verheimlicht indessen kaum, dass die Situation zu einem Schwindel geworden ist, um die beteiligten Ärzte zu unterstützen. Konventionell würden wir diese lineare Entwicklung so lesen, dass Velten zum Komplizen geworden ist oder einfach aufgegeben hat. Was aber, wenn, in einem abstrakteren Sinne, beide Einstellungen gleichzeitig existieren? Das heißt, wenn Velten gleichermaßen in der Lage ist, glaubhaft zu begründen, dass entweder ein Investitions- oder ein Sparkurs die richtige Entscheidung ist, je nachdem, wer zuhört und wer die potenziellen Nutznießer/-innen der jeweiligen Position sein könnten?

Geschichte ist eine Schlafkrankheit

Eine gradlinige Interpretation von *Schlafkrankheit*, die die Figur Velten anhand der herkömmlichen Kategorien von Erzählkonsistenz und anderer narrativer Konventionen des 19. Jahrhunderts verstünde, würde uns zu der Annahme verleiten, dass er und seine Position sich verändert haben, dass etwas »über ihn gekommen« sei, sei es das allgemeine System der Korruption, die Anziehung Afrikas oder eine allgemeine depressive Malaise. Köhlers Übernahme der Zeitstruktur Apichatpong lässt uns jedoch den größeren historischen und institutionellen Rahmen wahrnehmen. Der Kolonialismus ist *immer* von widersprüchlichen Impulsen geprägt. NGOs wie die Weltgesundheitsorganisation sind *immer* zugleich wohl­tätig und korrupt.

Anstatt eine Art mystische, vertikale Zeit zu erschaffen, in der Lebende und Tote Seite an Seite schreiten, wie in Apichatpongs Filmen, hat Köhler das Modell für seine eigenen Zwecke adaptiert. Sowohl die guten Absichten als auch der Eigennutz, sowohl die fortschrittlichen als auch die rückschrittlichen Impulse werden in *Schlafkrankheit* sichtbar, wie sie sich in der lokalen Kultur Kameruns und in den Hilfsbemühungen der WHO kreuzen und überschneiden. Darüber hinaus sind all diese Impulse in der Figur Ebbo Velten gleichzeitig präsent. Köhler zeigt, wie die Last der Kolonialgeschichte durch die komplizierten Trickserien der Institutionen verhandelt, aber keineswegs zurückgelassen wird.

Apichatpong hat seinerseits eine weitere Möglichkeit gefunden, die Auswirkungen der Geschichte auf die Lebenden zu untersuchen. Durch einen faszinierenden Zufall nutzt der thailändische Filmemacher dafür dieselbe Metapher, die auch Köhler zu seinem Film inspiriert hat. In *Cemetery of Splendor* (2015) erweitert Apichatpong sein Interesse an der spirituellen Welt, die hier als eine Art wörtliche Metapher eingesetzt wird. In dem Film wird eine Gruppe von Soldaten von der Schlafkrankheit befallen und in einer dörflichen Krankenstation isoliert. Das Krankenhaus ist eine ehemalige Schule, deren Umbau noch nicht abgeschlossen ist – eines der vielen Sinnbilder, die im Film die untote Vergangenheit ausdrücken. Jen (Jenjira Pongpas Widner), eine Dorfbewohnerin, interessiert sich besonders für einen der lethargischen Soldaten.

Im Laufe des Films wird Jen von zwei Geisterprinzessinnen besucht, die ihr erklären, warum die Epidemie der Schlafkrankheit ausgebrochen ist. Die Gräber liegen in alten Konflikten der thailändischen Geschichte, die aber immer noch Einfluss ausüben. »Die Geister der toten Könige schöpfen ihre Energie aus den Soldaten, um ihre Schlachten zu schlagen.« Mit einem etwas verdeckten Hinweis auf den Film *Matrix* greift Apichatpong erneut auf das Konzept des Übersinnlichen zurück, um einen direkten Kommentar zur zeitgenössischen Politik in Thailand zu leisten. Heute werden Soldaten und andere gewöhnliche thailändische Bürger/-innen gezwungen, uralte, endlose Schlachten zu schlagen, und es scheint oft, als sei kein Ende in Sicht.

In einer Nation, die regelmäßig von Putschversuchen heimgesucht wird, kann es für Künstler/-innen schwierig sein, die Mittel zu finden, mit denen sie innerhalb des breiteren gesellschaftlichen Diskurses Dissens formulieren können, nicht nur wegen der Zensur, sondern auch weil das Ziel ihrer Kritik sich beständig wegbe-
wegt. Ob absichtlich oder nicht, zeigt *Cemetery of Splendor*, dass Köhlers besonderer Blick auf Apichatpongs zeitliche Struktur – eine Art bürokratische Gleichzeitigkeit oder politisch »gestapelte« Zeit – mit der jüngsten Entwicklung von Apichatpongs eigenem filmischen Umgang mit Zeit zusammenfällt. Ob Köhlers Film einen Ein-
fluss auf Apichatpong hatte oder nicht, ist unerheblich. Das letzte Bild von *Cemetery of Splendor* spricht für eine grundsätzliche Ähnlichkeit der Herangehensweise an den Film des 21. Jahrhunderts. Jen erfährt, dass die Geister der Vergangenheit, wenn man die Augen nur weit genug offenhält, immer sichtbar sind (Abb. 9.2).

Abbildung 9.2: »Cemetery of Splendor«: Jen hält nach den Geistern der Vergangenheit Ausschau.



Literaturverzeichnis

- Abel, Marco (2013): »Ulrich Köhler: The Politics of Refusal«, in: The Counter-Cinema of the Berlin School. Rochester, NY: Camden House.
- Apichatpong Weerasethakul (2009): »The Memory of Nabua: A Note on the Primitive Project«, in: James Quandt (Hg.), Apichatpong Weerasethakul. Wien: Österreichisches Filmmuseum.
- Köhler, Ulrich (2007): »Warum ich keine »politischen« Filme mache«, in: new filmkritik 23.04.2007, <https://newfilmkritik.de/archiv/2007-04/warum-ich-keine-politischen-filme-mache/> (letzter Zugriff 22.6.2022)

- Laplanche, Jean/Pontalis, Jean-Bertrand (1974): *The Language of Psycho-Analysis*, translated by Donald Nicholson-Smith, New York: W. W. Norton.
- Newman, Karen (2009): »A Man Who Can Recall His Past Lives: Installations by Apichatpong Weerasethakul«, in: James Quandt (Hg.), *Apichatpong Weerasethakul*, Wien: Österreichisches Filmmuseum.
- Peranson, Mark (2011): »Not Political Cinema: Ulrich Köhler's *Sleeping Sickness*«, in: *Cinema Scope* 46.
- Quandt, James (2009): »Resistant to Bliss: Describing Apichatpong«, in: James Quandt (Hg.), *Apichatpong Weerasethakul*, Wien: Österreichisches Filmmuseum.
- Suchsland, Rudiger (2011): »Der Film als Hypothese, die Frage: »was-wäre-wenn«.
Berlinale-Sieger Ulrich Köhler im Gespräch«, in: *Artechock* 22.6.2011, https://www.artehock.de/film/text/interview/k/koebler_2011.html (letzter Zugriff 22.6.2022)

