

Gwendolin Kaesdorf

Die Herstellung fiktionaler Welten in Filminstallationen. Am Beispiel von Apichatpong Weerasethakuls Primitive

2022

<https://doi.org/10.25969/mediarep/18232>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kaesdorf, Gwendolin: Die Herstellung fiktionaler Welten in Filminstallationen. Am Beispiel von Apichatpong Weerasethakuls Primitive. In: *ffk Journal*, Jg. 6 (2022), Nr. 7, S. 168–187. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/18232>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Gwendolin Kaesdorf

Berlin

Die Herstellung fiktionaler Welten in Filminstallationen

Am Beispiel von Apichatpong Weerasethakuls *Primitive*

Abstract: Am Beispiel von Apichatpong Weerasethakuls mehrkanaliger Filminstallation *Primitive* (2009) untersucht dieser Artikel die Herstellung fiktionaler Welten in Filminstallationen. Als weltbildend werden dabei nicht nur die einzelnen Installationskanäle, sondern auch die raumzeitliche Gestaltung der Installation sowie die geloopte Präsentationsweise der audiovisuellen Bewegtbilder analysiert. Schauplatz von *Primitive* ist Nabua, ein Dorf im Nord-Osten Thailands. Anhand von Nabuas Vergangenheit und Gegenwart hinterfragt die Installation den Umgang der thailändischen Regierung mit deren eigener politischer Geschichte und thematisiert deren Widerstand gegen die Entwicklung eines kollektiven Gedächtnisses in Bezug auf vergangene Konflikte. *Primitive* bricht dabei, so die These, die Immersivität einer kohärenten Filmdiegese auf und entwirft eine zeitliche Diskontinuität, die in den Eindruck einer unabschließbaren Bildung von kontingenten und selektiven Sinnzusammenhängen mündet.

Gwendolin Kaesdorf (M.A.), Doktorandin am Institut für Filmwissenschaft der Freien Universität Berlin im Promotionsstudiengang „Cinepoetics – Poetologien audiovisueller Bilder“. B.A.- und M.A.-Studium der Filmwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Auslandsaufenthalt an der Université Sorbonne Nouvelle III in Paris. Aktueller Forschungsschwerpunkt sind raumzeitliche Erfahrungsmodi von Multi-Channel-Filminstallationen und die Darstellung von Künstlicher Intelligenz.

1. Fiktionale Welten in Filminstallationen

Filmische Welten realisieren sich erst im Wahrnehmungsraum der Zuschauer_innen, sie werden von diesen im Akt des Sehens und Hörens hergestellt. Insofern sich das Sicht- und Hörbare im filmischen Medium in der Zeit entfaltet, werden filmische Welten als Sinnhorizonte gefasst, die Zuschauer_innen im Wahrnehmungsprozess sukzessiv entwerfen und verändern.¹ Filmische Welten sind also in einem grundlegenden Sinne fiktional: Es handelt sich um Wahrnehmungswelten, die von den Zuschauer_innen fingiert werden, die erst in Ko-Produktion mit deren perceptiven, affektiven und kognitiven Aktivitäten entstehen.² Matthias Grotkopp beschreibt diese Interaktion als einen wechselseitigen Prozess der Fiktionalisierung audiovisueller Daten und Zuschauer_innenkörper:

Nicht nur die Bilder werden fiktional, auch wir werden fiktionalisiert. Unsere mentalen Fähigkeiten und unser körperliches Selbstempfinden, mit dem wir sonst durch unsere alltägliche Welt navigieren, werden nun zum Resonanzboden einer fiktionalen Welt. Diese fiktionale Welt meint nicht nur die Welt der Geschichte [...] sondern [...] die filmische Welt einer Logik des Sehens und Hörens und synästhetischen Spürens.³

Ich möchte diesem Wechselspiel in der Herstellung fiktionaler Welten weiter nachgehen, aber einen anderen Blickwinkel einnehmen: So frage ich danach, wie die Herstellung fiktionaler Welten nicht alleine durch das audiovisuelle Bewegtbild moduliert wird, sondern auch durch die Gestaltung des Zuschauer_innenraums. Dafür begeben sich in den musealen Raum und untersuchen anhand von Apichatpong Weerasethakuls Filminstallation *Primitive*, wie die Herstellung einer fiktionalen Welt durch ein raumzeitliches Zusammenspiel verschiedener Bewegtbilder, zusätzlicher Exponate anderer Medien sowie allgemeiner Rauminszenierungen strukturiert wird. Ich konzentriere mich dabei auf die Ausstellung von *Primitive* in der Londoner Tate Modern, die dort vom 17.06.2016 bis 27.01.2017 stattfand.

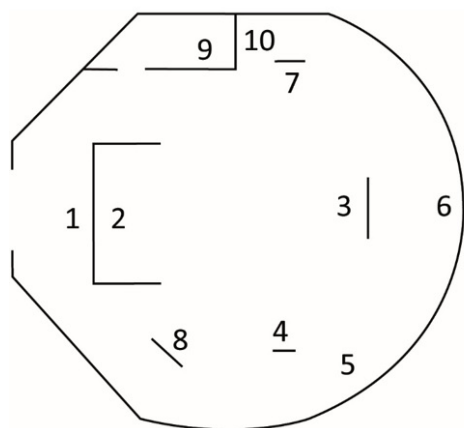
¹ Vgl. Kappelhoff/Greifenstein 2017: 189, Voss 2009: 128–129.

² Vgl. Kappelhoff 2018: 57–58, 67, 73–76. Die Bestimmung eines fiktionalen oder dokumentarischen Modus fasse ich mit Kappelhoff hingegen als eine, die erst nach dieser primären Fiktionalisierung getroffen werden kann, denn sie bezieht sich auf „referentielle Relationen zwischen der filmischen Bildraumkonstruktion und unserer Alltagswelt“; Ebd.: 75.

³ Grotkopp 2021, o. S.

2. Ausstellungsparcours von *Primitive* und raumzeitliches Zusammenspiel der Projektionen

Primitive wurde in der Tate Modern in einem der sogenannten „Tanks“ ausgestellt. Die Tanks sind Ausstellungsräume im Untergeschoss der Tate Modern, die ursprünglich als Ölspeicher dienten. Die Besucher_innen können den weitläufigen Tank, in dem *Primitive* ausgestellt ist, während der Öffnungszeiten des Museums jederzeit betreten, es gibt keine festgelegten Vorführzeiten. *Primitive* besteht aus neun Kanälen mit audiovisuellen Bewegtbildern und einem im Installationsraum ausliegenden Buch.⁴ Der Ausstellungsparcours eröffnet sich schon nach dem ersten Kanal der Installation, dem Musikvideo *I'm Still Breathing* (2009), in zwei Richtungen (Abb. 1).



- 1 *I'm Still Breathing* (2009)
- 2 *Nabua* (2009)
- 3 *Primitive* (2009)
- 4 *Nabua Song* (2009)
- 5 *An Evening Shoot* (2009)
- 6 *Making of the Spaceship* (2009)
- 7 *A Dedicated Machine* (2009)
- 8 *Phantoms of Nabua* (2009)
- 9 *A Letter to Uncle Boonmee* (2009)
- 10 *Primitive* (Buch; 2009)

Abb. 1: Raumskizze von *Primitive* in der Tate Modern, eigene Darstellung

Durch diese Öffnung ist die Abfolge der Installationselemente bzw. der konkrete Weg durch die Installation unbestimmt und variabel. Den Besucher_innen wird hier keine Bewegungsrichtung durch die Installation vorgegeben, stattdessen müssen sie unmittelbar selbst eine Entscheidung über ihre Bewegung treffen, die sich unter anderem auch auf die Sichtungsreihenfolge der einzelnen Kanäle auswirkt.

⁴ Ein ‚Kanal‘ ist eine Projektionsfläche oder ein Bildschirm, auf der bzw. auf dem ein (audio)visuelles Bewegtbild im musealen Raum gezeigt wird. Vgl. <https://www.eai.org/resourceguide/exhibition/installation/basicquestions.html#QUESTION2> (15.11.2021). *Primitive* ist eine Mehr-Kanal-Filminstallation, die aus multiplen Projektionsflächen (Kanälen) mit unterschiedlichen (audio)visuellen Bewegtbildern besteht, welche zusammen mit Weerasethakuls Buch *Primitive* in der Tate Modern eine Installation bilden.

Die Filmprojektionen sind so im Tank verteilt, dass es immer wieder möglich ist, mehrere Kanäle gleichzeitig von einem Standpunkt aus zu sehen. Dennoch gibt es keinen Ort, von dem aus man die gesamte Installation überblicken kann.

Juliane Rebentisch bezeichnet solche Installationen wegen ihres Aufbaus als „kalkuliert ‚unübersichtlich‘“ und sieht darin eine gezielte Überforderungstaktik der Besucher_innen.⁵ Denn die Werke scheinen dazu aufzurufen, ihrer räumlichen Gleichzeitigkeit dadurch gerecht zu werden, dass die Besucher_innen sie zueinander in Beziehung setzen. Derartige Installationen lassen die Spannung zwischen dem sich räumlich nebeneinander Ereignenden und sich zeitlich nacheinander Entfaltenden greifbar werden.⁶ Auch die Vermischung des Tons der verschiedenen Kanäle trägt in *Primitive* zu dieser kalkulierten Unübersichtlichkeit bei: Der Raum hat keine akustisch hermetisch voneinander getrennten Raumeinheiten, weswegen selbst Kanäle, die alleine gesichtet werden oder keinen eigenen Ton haben, über den Ton anderer Kanäle mit diesen verbunden werden. Dies gilt auch für *A Letter To Uncle Boonmee*, der zwar in einem in den Tank gebauten eigenen Raum gezeigt wird und eine kinoähnliche Schauanordnung aufweist, indem die Besucher_innen durch Sitzgelegenheiten auf die Projektionsfläche hin ausgerichtet sind. Trotzdem weist auch dieser Raum im Ausstellungsraum eine Wandöffnung auf und ist dadurch akustisch mit den anderen Werken verbunden.

Die von Rebentisch beschriebene Überforderung in kalkuliert unübersichtlichen Installationen sollte allerdings weiter differenziert werden, ist doch diese Erfahrungsqualität selbst verschieden modulierbar. Die Möglichkeit verschiedener Ausformungen der Modulierbarkeit verlangt folglich nach einer Qualifizierung der Überforderung. So ist die Erfahrung der kalkuliert unübersichtlichen Installation in *Primitive* beispielsweise *nicht* als Überforderung im Sinne einer beschleunigenden Überanstrengung zu verstehen. Denn die Unübersichtlichkeit fungiert hier als entschleunigende Offenheit der Aufmerksamkeitslenkung, welche eine Vielzahl unterschiedlicher Möglichkeiten anbietet, um Sinnzusammenhänge zu bilden und welche dabei Begrenzungen bzw. Reglementierungen weitestgehend aufhebt. Indem es keine festgeschriebene, lineare Dramaturgie der Inszenierung gibt, wird den Besucher_innen selbst die Wahl überlassen, welchen Facetten der Installation sie ihre Aufmerksamkeit schenken wollen.

Die Modulierung der Überforderung als entschleunigende Unbestimmtheit der Aufmerksamkeitslenkung erreicht die Installationsanlage auch dadurch, dass diese nicht nur die Mobilität der Besucher_innen herausfordert, sondern auch deren Verweilen im Tank, indem in regelmäßigen Abständen Sitz- und sogar Liegemöglichkeiten platziert sind (Abb. 2).

⁵ Rebentisch 2003: 193.

⁶ Vgl. ebd.: 193–194.



Abb. 2: Ausstellungsansicht *Primitive* (2009; Apichatpong Weerasethakul) in der Tate Modern 2016–2017 © Kick the Machine Films/Illuminations Films

Die kalkulierte Unübersichtlichkeit der räumlichen Gestaltung von *Primitive* lässt sich somit als Strategie der Aufmerksamkeitslenkung lesen, welche der Besucher_in eine widerspenstige Langsamkeit und Kontingenz in der Bewegung und Erfahrung der Installation abverlangt und bewusst Raum für unzählige Wiederholungsvariationen, für alternative Handlungsoptionen sowie für das Knüpfen immer neuer und anderer Sinnzusammenhänge offen lässt.

Diese Dramaturgie der Offenheit und Unfixiertheit tritt in ein Wechselverhältnis mit dem raumzeitlichen Zusammenspiel der Projektionen und verstärkt damit auch die in diesem angelegte Logik des Sehens, Hörens und synästhetischen Spürens: Denn die Projektionen entwerfen jeweils unterschiedliche Zeitkonzepte und sind trotz ihrer räumlichen Gleichzeitigkeit nicht miteinander synchronisiert. Dadurch artikulieren auch sie eine Diskontinuität, die ihrerseits von den Besucher_innen beständig neu körperlich synthetisiert wird. Die Erfahrung der Überforderung meint in *Primitive* somit ein durchaus lustvolles Gewähr-Werden immer neuer Möglichkeiten, Verknüpfungen zwischen den Werken (und der eigenen Bewegungen im Raum) herzustellen.

3. Selbstreflexives Spiel mit der Installationsanordnung am Beispiel von *An Evening Shoot*

Die Diskontinuität zwischen raumzeitlichem Zusammenspiel der Projektionen und der Erschließung der Installation setzt sich auch in den einzelnen Kanälen der Installation fort. Die filmische Inszenierung macht damit auf ihre spezifischen Rezeptions- und Präsentationsbedingungen aufmerksam: In den filmischen Inszenierungsstrategien wird ein Spiel mit der zeitlichen Offenheit der installativen Anordnung sichtbar. Eine dieser selbstreflexiven temporalen Inszenierungsstrategien in der Ausstellung *Primitive* ist der Loop. Mit dem Loop ist also nicht bloß ein pragmatisches schleifenartiges Wiederabspielen eines Bewegtbildes gemeint, sondern das innerfilmische Arbeiten mit dem Loop als ‚Struktur‘ – erneut nach Rebentisch:

Die Endlosigkeit des Loops wird [...] dort zu einem interessanten Mittel [...], wo die repetitive Struktur des Loops selbst zur Struktur der Arbeit gehört und also weniger zum Rausgehen aus als vielmehr zum Drinbleiben in der Installation einlädt.⁷

Ich möchte diese Perspektive auf den Loop als konstitutives Verfahren filmischen Erzählens und Reflektierens (und damit nicht lediglich als Abspielverfahren des filmischen Materials) an *An Evening Shoot* genauer analysieren und besonderes Augenmerk auf die mit diesem hergestellte zeitliche Diskontinuität legen. Die Besucher_in könnte durch die Platzierung von *An Evening Shoot* im hinteren Teil des Tanks bereits mehrere Kanäle der Installation, die ebenfalls im Loop abgespielt werden, gesehen haben, wenn sie *An Evening Shoot* erreicht. *An Evening Shoot* hat keinen eigenen Ton und besteht aus mehreren Einstellungen, die sich in leichten Variationen jeweils einige Male wiederholen. Die Kamera befindet sich dabei in einem Innenraum, der an einen Schießstand erinnert und filmt eine Gruppe junger Männer, die den Schießstand und die darin gelagerten militärischen Artefakte erproben, sich in Camouflage-Uniformen kleiden und aus dem Fenster schießen. Durch die Fenster kann man ein gelbes Feld erkennen (Abb. 3).

⁷ Ebd.: 195–196.



Abb. 3: Filmstill aus *An Evening Shoot* © Kick the Machine Films/Illuminations Films.

Gegenschnitte zu diesen Einstellungen zeigen jeweils den unverstellten Blick der Schießenden auf das Feld. Eine Person geht in weiter Entfernung quer zur Kamera über dieses Feld und fällt dann – anscheinend von einer Gewehrkugel getroffen – zu Boden. Diese beiden Typen von Einstellungen wiederholen sich immer wieder in leichten Variationen: Die Kameraeinstellungen im Schießstand ändern sich mehrmals; zudem schießen die Männer abwechselnd, immer ein anderer Mann tritt ans Gewehr. Auch der Gegenschuss auf das Feld zeigt kleine Variationen: Zwar scheint, nach der Kleidung zu schließen, immer dieselbe Person über das Feld zu gehen, doch läuft sie jedes Mal verschieden weit, bis sie getroffen wird. Einmal wird sie überhaupt nicht getroffen.

An Evening Shoot hat also stark repetitive Strukturen und es ist nicht auszuschließen, dass sich einzelne Einstellungen sogar innerhalb des Loops identisch wiederholen. Zusätzlich kann die Besucher_in auch bei längerem Verweilen keinen Anfang (bzw. kein Ende) des Loops ausmachen, der Loop scheint aus unendlichen Repetitionen. Die diegetische Zeit ist dadurch erstens denaturalisiert, diskontinuierlich; das Schießen und Erschießen bekommt spielerischen Charakter und die Zielperson darf wie ein Stehaufmännchen in der Schießbude jedes Mal von Neuem antreten. Zudem wird das Gewalttätige des Schießens und Erschießens immer wieder aufgebaut und aufgelöst.

An Evening Shoot, der also weder Anfang noch Ende hat, entwirft zweitens mit seiner Wiederholung ähnlicher (teilweise vielleicht identischer) Einstellungen eine Form von wiederholend variiertem Loop *im* Loop, eine Abimisierung des Loops, die sich aus der Unendlichkeit der Schusszenen und der Unendlichkeit der filmischen Dauer zusammensetzt. Dadurch rückt der Loop in den Vordergrund der filmischen Inszenierung und Wahrnehmung der Besucher_innen – *An Evening Shoot* scheint so permanent auf seine eigene Loopstruktur hinzuweisen und sie gar

als eigene Verfasstheit auszustellen. Der Loop ist somit als Reflexionsverfahren eingesetzt, das die eigene und eine allgemeine Präsentationspraxis von Bewegtbildern im musealen Raum vor Augen führt: Das Abspielen im Loop ist die gängige Vorführungspraxis von Filmen im musealen Raum – selbst dann, wenn sie Anfang und Ende besitzen.⁸

Dabei ist bedeutsam, dass durch diese Art eines „Seamless Loop“⁹ drittens eine Spannung zwischen der scheinbar unendlichen Dauer des Bewegtbildes und der prinzipiell begrenzten Zeit der Besucher_innen während ihres Aufenthalts in der Installation entsteht – diese werden darauf zurückgeworfen, dass sie über die Zeit ihrer ästhetischen Erfahrung selbst bestimmen müssen.¹⁰ Verschärft wird diese Spannung durch die räumliche Positionierung von *An Evening Shoot* innerhalb des Tanks, da dieser weit von jeglicher Sitzgelegenheit entfernt auf die Wand des Tanks projiziert wird und damit tatsächlich eine Sichtung im Stehen oder in der Bewegung durch die Installation einfordert. Die Besucher_innen befinden sich im Konflikt, ihre Sichtungszeit nicht einfach nach der Dauer des Loops festlegen zu können, sondern eine aktive und scheinbar kontingente Entscheidung treffen zu müssen.

Ich möchte nun mit der Analyse eines weiteren Kanals der Installation aufzeigen, dass die Offenheit der Ausdrucksform, die Unabschließbarkeit der Bildung von Zusammenhängen sowie die Kontingenz der eigenen ästhetischen Erfahrung in *Primitive* auch narrativ genutzt wird.

4. Erinnerung und Vergessen: *Primitive* im Kontext thailändischer Gegenwart

Vor dem Betreten der Installation sowie im Installationsraum an der Blackbox bei der Buchauslage (siehe erneut die Raumskizze in Abb. 1, dort Nr. 10) geben die Kurator_innen der Ausstellung eine Kontextualisierung der Installation in Form einer Schrifttafel. Dort heißt es unter anderem:

Primitive 2009 was filmed in the Thai border town of Nabua close to where the Mekong River divides Thailand from Laos. From the 1960s until the early 1980s it was a „red zone“ where communists hid in the jungle. The Thai army suppressed

⁸ Vgl. Stöhr 2016: 45.

⁹ Ebd.: 32. Ich beziehe mich damit auf Stöhrs Begriffsdefinition: „Diese Loops weisen kein gegebenes, sondern lediglich ein konstruiertes Anfangsmoment auf, das auf dem Datenträger erkennbar wird. Ein [...] wahrnehmbares Anfangsmoment gibt es bei der Präsentation [...] nicht.“ Ebd. 31.

¹⁰ Rebentisch arbeitet an anderen Installationen heraus, dass repetitive Loop-Arbeiten anstreben, einen solchen Eindruck hervorzurufen; vgl. Rebentisch: 202.

communism among the local farmers through physical and psychological abuse and murder. The town also harbours a legend about a widow ghost who would abduct any man who entered her domain, earning it the nickname „widow town“. Weerasethakul stayed in Nabua for three months. The films and video he made there transform the town into one populated only by men, featuring the teenage male descendants of the communist farmers.¹¹

Nabua, das im ruralen einkommensschwachen Nord-Osten Thailands (in Isan, dort in der Provinz Nakhon Phanom) liegt, war ein zentraler Ort im Konflikt der thailändischen Armee gegen Teile der eigenen Bevölkerung in den 1960er bis 1980er Jahren.¹² Denn dort begannen am 07. August 1965 die bewaffneten Auseinandersetzungen zwischen der thailändischen Armee und der Communist Party of Thailand (CPT), welcher sich viele Bauern in Isan angeschlossen hatten.¹³ In Folge dieser Zusammenstöße begann das Militär „unter dem Vorwand des Verdachts auf kommunistische Betätigung“¹⁴ die gesamte Region mit brutalen Repressionen zu überziehen, darunter Mord, Folter und Vergewaltigung.¹⁵ Nabua wurde jahrelang gewaltvoll durch Soldaten besetzt. Die männliche Bevölkerung Nabuas versteckte sich im umgebenden Dschungel vor den Angriffen der Soldaten. Dies führte zur Wiederbelebung einer alten Legende um einen Witwengeist, welcher Männer entführte.¹⁶

Weerasethakuls Buch *Primitive*, das im Installationsraum ausgelegt ist und das man nach Belieben durchblättern kann, geht den geschichtlichen Hintergründen Nabuas nach, indem es unter anderem die älteren Bewohner_innen Nabuas, die unter der Besatzung durch die thailändische Armee direkt gelitten haben, in Interviews zu Wort kommen lässt.

Nabua erscheint in dem Buch als Dorf, in dem der vergangene Konflikt mit der Regierung und der Armee Thailands omnipräsent ist und in den Erinnerungen der Menschen Spuren hinterlassen hat. Trotzdem gibt es keine Gedenkstätten oder andere Formen offizieller Anerkennung von Seiten der thailändischen Regierung.¹⁷

Weerasethakul weist in dem Buch *Primitive* deswegen auch auf eine Bewegung hin, die der Präsenz von Erinnerungen entgegenarbeitet: Der vergangene Konflikt sei vom thailändischen Regime bis heute nicht aufgearbeitet worden, vielmehr un-

¹¹ Einführungstext zur Ausstellung der Tate Modern 2016–2017.

¹² Vgl. Phatharathananunth 2006: 47, 50 und vgl. Prizzia 1985: 13.

¹³ Dieser Tag wird „Exploding Guns“ („siang puen taek“) genannt, Weerasethakul nimmt in seinem Buch *Primitive* mehrmals auf ihn Bezug. Vgl. auch Kernbauer 2021: 150.

¹⁴ Blümlinger 2015: 206.

¹⁵ Vgl. Kernbauer 2021: 149.

¹⁶ Vgl. Ebd.

¹⁷ Vgl. Ebd.: 148–149, 150.

terdrücke die Regierung die Erinnerung an ihn und behindere dadurch die Aufnahme des Konflikts in ein kollektives Gedächtnis Thailands.

4.1 Zeitliche Diskontinuität als Aushandlung des Umgangs mit Geschichte am Beispiel von *A Letter To Uncle Boonmee*

In der Installation *Primitive* wird Diskontinuität genutzt, um einen politischen Raum herzustellen. In den thematischen Bezügen der zeitlichen Inszenierungsstrategien der Kanäle wird ein Erinnerungsraum moduliert, indem immer wieder auf die *Vergangenheit* verwiesen wird; aber auch ein *Gegenwartsraum*, indem vor allem der Umgang mit Erinnerungen und Geschichte hinterfragt wird. Dies zeigt sich in den ersten ca. zehn Minuten des zweiten von mir besprochenen Kanals, *A Letter to Uncle Boonmee*, deutlich.

A Letter To Uncle Boonmee ist einer der Kanäle, in denen der Anfang und das Ende des Loops klar gekennzeichnet sind, weil am Ende Credits eingeblendet werden. Dennoch unterläuft der Film eine auf die Herstellung von Kontinuität zielende, lineare Zeitlichkeit auf mehreren Ebenen und wählt stattdessen auf produktive Brüche, Zweifel und Diskontinuitäten zielende ästhetische Verfahren, die ich als essayistisch einordne und deshalb zusammen mit Sekundärliteratur zum Essayistischen im Film¹⁸ lesen möchte. Diese Sekundärliteratur bezieht sich größtenteils nicht selbst auf Weerasethakuls Installation, sondern wird von mir auf diese angewandt (ausgenommen dem Artikel von Christa Blümlinger „Film als Kunst der Passagen. Apichatpong Weerasethakuls Variationen über ‚Boonmee‘“ von 2015, der sich mit der Installation *Primitive* befasst, dabei allerdings auf *A Letter To Uncle Boonmee* nur am Rande Bezug nimmt).¹⁹

¹⁸ Bereits in frühen Beispielen der Verwendung des Begriffes „Essay“ für den Film (Richter 1940 und Bazin 1958) wird die Problematik einer Gattungsbestimmung des essayistischen Films sichtbar. Aktuellere theoretisch-analytische Beiträge fassen das Essayistische als offene Filmform, die sich selbst immer von neuem *zwischen* bestehenden Gattungen und Genres verortet; vgl. Blümlinger/Wulff 1992: 7. Es gibt aber auch Ansätze, die den essayistischen Film trotz seiner überschreitenden und dekonstruierenden Bezugnahme auf andere Gattungen als eigene Gattung klassifizieren möchten; vgl. Scherer 2001: 12–13.

¹⁹ Ich bewege mich in meinem Aufsatz auf einer Linie mit diesem Artikel Blümlingers, indem ich ihre Einschätzung teile, dass die Intention der Installation *Primitive* sei, auf drei Ebenen Geschichten zu fabrizieren. Dabei unterscheidet sie eine film- und kunstgeschichtliche Ebene (Reinszenierungen von populären thailändischen Genres), eine politisch-historische Ebene (Bezug zum Konflikt der 60er bis 80er Jahre in Thailand) und eine performative Ebene (das Geschichten Machen vor Ort mit den jungen Männern Nabuas); vgl. Blümlinger 2015: 204. Mein Artikel konzentriert sich auf die beiden letztgenannten Ebenen.

A Letter To Uncle Boonmee eröffnet mit einem Blick aus einem Fenster, welches halb von Jalousien verdeckt ist. Der Kamerablick ist auf das Außerhalb des Fensters, das Dorf Nabua, scharf gestellt. Man hört leise Geräusche, die von draußen nach drinnen dringen. Ein Voice-over setzt ein und eine Ansprache auf Thai (mit englischen Untertiteln) an „Uncle“ beginnt. Dem Filmtitel und einer Widmung am Ende des Films nach zu urteilen, handelt es sich hier um einen Brief an „Uncle Boonmee“.²⁰ Die Kamera gleitet während der Ansprache durch menschenleere und doch augenscheinlich bewohnte Innenräume von Häusern in Nabua, die Kamerabewegung setzt sich dabei auch über Schnitte hinweg fort. Das Voice-over erzählt:

Uncle... I have been here for a while. I would like to see a movie about your life. So I proposed a project about your reincarnations. In my script, your house is in a Longan farm surrounded by mountains. But here there are endless plains and rice fields. Last week, I met a man I thought was your son. [...] But after talking to him, I thought he was your nephew, because his father was a policeman, who owned hundreds of cows. Judging from your book, I don't think you owned a lot of cows. [...] Here in Nabua there are several houses well-suited for this short film for which I got funding from England. I don't know what your house looked like. I can't use the one in my script since it's so different from the ones here. Maybe some parts of these houses would resemble yours.²¹

Das Voice-over endet, während die Kamera ihre Fahrt durch die Häuser und Zimmer unbeirrt fortsetzt. Nach einer kurzen Pause beginnt ein zweites Voice-over einer anderen männlichen Stimme. Es handelt sich bis auf das Ende um wortgleich dieselbe Ansprache. Am Ende des Voice-over entfällt der vormals letzte Satz und stattdessen fragt die Stimme: „What was your view like? Was it like this?“²² Die Kamera gleitet währenddessen aus einem Fenster heraus und blickt in den Dschungel. Mit einem Schnitt nach draußen wird die Kamerabewegung unterbrochen und zum ersten Mal eine Person gezeigt – ein junger Mann in Camouflage-Uniform, der in einer Hausöffnung sitzt, isst und mit einem Hund spielt. Als die Kamera wenige Einstellungen später ihre Bewegung im Inneren der Häuser wieder aufnimmt, ist durch die Fenster eines Hauses eine Gruppe von jungen Männern in Camouflage-Uniform zu erkennen, die mit Schaufeln in den Boden ha-

²⁰ Uncle Boonmee war ein Mann, der sich angeblich an seine früheren Reinkarnationen erinnern konnte. So wird am Ende des Loops eingeblendet: „For Uncle Boonmee Srigulwong who has remained in Thailand's northeast for his past reincarnations & for the residents of Nabua village who were forced to leave home.“ *A Letter To Uncle Boonmee*: 00:15:07–00:15:37.

²¹ Ebd.: 00:00:13–00:01:46.

²² Ebd.: 00:03:42–00:03:47.

cken.²³ Die Kamera fährt weiter die Innenräume entlang und man hört aus dem Off das Hacken und die Unterhaltung der jungen Männer in disparat wirkenden Gesprächsfetzen.²⁴ Zwei der Stimmen werden dabei zunehmend präsenter. Sie scheinen den Text der bereits gehörten Voice-over einzuüben: „What I imagined in my script is different from yours. It has... There are... Maybe there are some parts... Let's start again. Here in Nabua... A house? [...] Is that right or not?“

Als das Hacken und die Stimmen der Jungen verstummen, gleitet die Kamera eine Innenwand entlang, an der vergilbte Portraitfotos aufgehängt sind. Nun beginnt die erste Stimme wieder zu sprechen: „Soldiers once occupied this place.“²⁵ Die Kameraeinstellung wechselt, während das Voice-over sagt: „They killed and tortured the villagers and forced them to flee to the jungle“:²⁶ Es befinden sich jetzt nur zwei Fotografien nebeneinander im Bild, die Portraits einer Frau und eines Mannes. Die Kamera bleibt auf die Fotografien fixiert und beginnt sie in einem kleinen Radius langsam zu umfahren. Mit einem Umschnitt wird bildfüllend die Großaufnahme einer Fotografie eines Mannes in einer nahezu statischen Einstellung gezeigt.

Das Voice-over entfaltet als gesprochener Brief in dieser meditativen, ruhig fließenden Inszenierungsweise zunächst einen stark autobiografisch-selbstreflexiven Charakter: Mit der Ansprache an „Uncle“ wird nicht nur ein imaginiertes Gegenüber – neben dem tatsächlichen Gegenüber der Besucher_in – geschaffen, sondern vor allem auch eine Subjektposition entfaltet, ein ästhetisches Ich, das sich an dieses Gegenüber wendet. Dieses ästhetische Ich kann selbstreflexiv auf Weerasethakul bezogen werden, obwohl das Voice-over den Credits nach von einem der jungen Männer aus Nabua, Kumkieng Jittamart, gesprochen wird. Die Stimme des Voice-over wird zu einer „Selbstportrait-Stimme“,²⁷ für die es nach Christina Scherer „nicht unbedingt ausschlaggebend [ist], ob es der Filmemacher selbst ist, der spricht, sondern daß das, was diese Stimme sagt, ihm als Äußerungsinstanz zugeschrieben werden kann.“²⁸ Die Stimme erscheint mit Karl Sierek formuliert als „individuiertes – also ungeteiltes – Zeichen der Körperlichkeit des Menschen“²⁹ noch bevor bewusste Identifikationsprozesse einsetzen. Gerade deswegen übertrage sie sich auch auf den Körper des Films, mache diesen zu *ihrem*

²³ Es handelt sich hier um die in Nabua lebenden jungen Männer, die auch in *An Evening Shoot* zu sehen sind und die die Nachfahren der in den 1960er bis 1980er Jahren unterdrückten Bewohner_innen Nabuas sind. Weerasethakul arbeitete mit diesen monatelang vor Ort; vgl. Einführungstext der Tate Modern 2016–2017.

²⁴ *A Letter To Uncle Boonmee*: 00:05:56–00:08:36.

²⁵ Ebd.: 00:09:17–00:09:20.

²⁶ Ebd.: 00:09:21–00:09:26.

²⁷ Bellour 1992: 122.

²⁸ Scherer 2001: 26–27.

²⁹ Sierek 1992: 96.

(und im Fall von *A Letter To Uncle Boonmee* zu dem der Äußerungsinstanz Weerasethakul).

Das Voice-over scheint Weerasethakuls Prozesse des Filmemachens zu reflektieren und von den Schwierigkeiten zu erzählen, mit denen dieser sich vor Ort in den Drehvorbereitungen zu einem filmischen Projekt über Boonmees Reinkarnationen konfrontiert sah: Es wird von den Komplikationen bei der Suche nach Verwandten von Boonmee erzählt und davon, dass das im Drehbuch angelegte Setting nicht der tatsächlichen Realität Nabuas entspreche („In my script, your house is in a Longan farm surrounded by mountains. But here there are endless plains and rice fields“). Diese vom Voice-over vorgenommene Fokussierung auf den (problematischen) Schaffensprozess von Filmen stärkt mit der inszenierten Selbstreflexivität die Erfahrung einer persönlichen Perspektive (Weerasethakuls) sowie den Eindruck eines noch nicht abgeschlossenen filmischen Arbeitsprozesses. Die Äußerungen des Voice-over können dabei zum einen als Dokumentation von Weerasethakuls Gedanken zu *A Letter To Uncle Boonmee* interpretiert werden. In diesem Verständnis lässt das Voice-over die Besucher_innen an der Entstehung des fertigen Films, den sie gerade sehen und hören, teilhaben. Für Kenner_innen des Künstlers werden jedoch auch Erinnerungen an Weerasethakuls Spielfilm *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* (2010) wach (welcher dann die erklärte Absicht, ein Filmprojekt über Boonmees Reinkarnationen zu verwirklichen, tatsächlich einlöst). Die Äußerungsform des *gesprochenen* Briefes (im Unterschied zum Geschriebenen) markiert wiederum den Versuch, „den Film als etwas Entstehendes, Werdendes zu begreifen“,³⁰ als Bedeutungskonglomerat, das durch die filmische Form einerseits und durch die Erfahrungen der Besucher_innen andererseits seine Semantiken findet.

Doch dieser persönliche, autobiografisch-dokumentierende Charakter des Voice-over wird sehr schnell (und auf mehreren Ebenen) irritiert. Das geschieht zunächst deutlich durch den Einsatz des zweiten Voice-over, welches nahezu wortgleich die Ansprache des ersten Voice-over wiederholt, aber von einem anderen jungen Mann aus Nabua, Phetmongkol Chantawong, gesprochen wird. Die Funktion der Stimme, einen (Film-)Körper zu markieren, ihn noch vor jeder bewussten Identifikation als den eigenen auszuzeichnen, wird hier gegen sich selbst gewendet: Die Illusion einer Personalisierung durch die Selbstportrait-Stimme des ersten Voice-over wird mit dem Einsatz des zweiten Voice-over destabilisiert. Diese Destabilisierung dient aber nicht einfach einer Schwächung der zuvor entfalteten Position, sondern setzt – indem sie die vorherige scheinbare Personalisierung problematisiert – vielmehr Erkenntnispotenzial frei. Sie hindert die Besucher_innen daran, wie Blümlinger dies für den essayistischen Film allgemein feststellt, „eine unbe-

³⁰ Blümlinger 1992: 19.

wußte Naht zwischen Bild und Ton [bzw. zwischen Ton und Ton, G. K.] zu vollziehen“.³¹ Indem das zweite Voice-over der Inszenierung und Wirkung des ersten Voice-over entgegenarbeitet, lenkt es das Hören der Besucher_innen auf sich selbst zurück, verschiebt deren Aufmerksamkeit auf die eigenen Wahrnehmungs- und Sinnbildungsprozesse sowie auf die formalästhetischen Verfahren, die diese strukturieren: Die Besucher_innen müssen die Stimmunterschiede zwischen zwei männlichen Stimmen, deren Körper ihnen verborgen bleiben, erkennen und hinterfragen, ob hier tatsächlich wie angenommen von einer Äußerungsinstanz ausgegangen werden kann.

A Letter To Uncle Boonmee wendet sich auf diese Weise gegen eine chronologische, kontinuierliche und lineare Struktur und moduliert ein sinnliches Hören, das gleichzeitig zu sich selbst auf Distanz geht. Mit der Wiederholung des Voice-over befragt der Film seinen eigenen Status, setzt sich mit seiner eigenen Medialität auseinander und wirft die Frage auf, wer hier spricht: Der vorherige Eindruck des gesprochenen Briefes als unmittelbar und unvermittelt wird durch die Wiederholung genauso irritiert wie die Vorstellung eines kohärenten kontinuierlichen Sinnhorizonts des Films, in dem ein Filmemacher *im* Film die Besucher_innen an seinen Gedanken teilhaben lässt. Die wiederholte Voice-over-Ansprache durch Chantawongs Stimme verkompliziert die vermeintliche Beziehung zu *einem* Subjekt, sei es zum Regisseur Weerasethakul oder zu *einem* in der Fiktion der Diegese inszenierten Voice-over-Stellvertreter-Filmemacher. So fällt das ästhetische Ich mit keiner natürlichen Person zusammen und kann deswegen von verschiedenen Stimmen verkörpert werden – es handelt sich also um eine Inszenierung, die um ihre mediale Differenz zur natürlichen Person weiß und diese herausstellt.

Damit arbeitet *A Letter To Uncle Boonmee* genauso gegen den Unmittelbarkeitstopos, der im dokumentarischen Realismus angestrebt wird³² wie gegen die Inszenierung einer scheinbar selbstgegebenen Transparenz der Fiktion, die ihre eigene Konstruiertheit verbergen möchte.³³

³¹ Ebd.: 15.

³² Vgl. Scherer 2001: 42. Eine solche Problematisierung des dokumentarischen Realismus kann man mit Christina Scherer als essayistisch bezeichnen. Der essayistische Film erlangt Authentizität gerade durch die Reflexion und Hervorhebung der eigenen Grenzen, durch das Offenlegen der „Bedingungen, unter denen sich der Eindruck von Authentizität einstellt“, „die mediale Vermittlungsform der filmischen Äußerung und die subjektive Perspektivierung“.

³³ Mit Raymond Bellour kann man eine solche Durchkreuzung und Reflexion der illusionsherstellenden Verfahren als essayistische Wendung auch auf Formen des Fiktiven beziehen. So stellt Bellour in Formen des Fiktiven in der Nachkriegszeit eine essayistische Verschiebung fest, eine neue Reflexivität innerhalb des Spielfilms, wodurch sich „sowohl eine kritische Distanz (insbesondere zum Wesen des Kinodispositivs) als auch das explizite Aufkommen subjektivistischer Effekte niederschlugen.“ Bellour 1992: 62. Bellour erarbeitet dies an der Figur des Fotografischen.

Diese Destabilisierung eines autobiografisch-dokumentierenden Charakters und das mit dieser einhergehende Hinterfragen der Inszenierung setzt sich auf verschiedenen Ebenen fort. So wird eine Leerstelle zwischen dem vermeintlich persönlichen Charakter der Erzählung des Voice-over und den übrigen filmischen Verfahren entworfen, welche man, so meine These, als Antwort auf die Frage nach der Darstellbarkeit von Geschichte und nach deren Unabgeschlossenheit interpretieren kann sowie als Inszenierung der Suche eines Regisseurs nach seiner eigenen Rolle.

Dies möchte ich am Spannungsfeld zwischen Voice-over und Bildraum verdeutlichen. Zwar haben die Voice-over im Raum vor der Kamera keinen körperlichen Ursprung und sind auch tonal von diesem abgehoben: Sie klingen deutlich lauter und näher an der Aufnahmeapparatur als andere Geräusche, welche dem Raum vor der Kamera zugeschrieben werden können. Trotzdem sind Voice-over und Bildraum aufeinander bezogen: Während die beiden Ansprachen zu hören sind, wird der Bildraum stets in einer gleitenden Bewegung auf- und abgebaut. Kamerabewegung und Bildraumentfaltung sind somit rhythmisch an die Voice-over gebunden und umgekehrt. Außerdem bestehen jeweils am Ende der ersten beiden Voice-over Momente der Synchronität von Gesprochenem und Bild, in denen sich die Voice-over direkt auf das im Bild Sichtbare rückbeziehen. Dieses Verhältnis fingiert ein ‚Hinter der Kamera stehen‘ bzw. ein Sehen desselben Bildes, das auch die Besucher_innen sehen.

Dennoch weicht die Erzählung der Voice-over häufig von dem, was im Bild zu sehen ist, ab und impliziert so eine gewisse Losgelöstheit der Voice-over vom Bildraum und umgekehrt. Besonders deutlich tritt dies hervor, wenn die Voice-over Nabua als Ort mit endlosen Flächen und Reisfeldern beschreiben, während die Kamera lediglich dessen Häuser, Gärten und Dschungel zeigt.³⁴ Das Verhältnis der Voice-over zum Bild ist also auch durch raumzeitliche Brüche, durch eine kontrapunktische Montage und Bezugnahme gekennzeichnet. Indem die Voice-over häufig keine Erklärung des im Bild Sichtbaren liefern, sondern andere mentale Bilder aufrufen, fordern sie die Besucher_innen selbst zu einer kritischen Lektüre des audiovisuellen Bewegtbildes auf. Die Voice-over stehen weder einfach innerhalb noch außerhalb des Bildraums, vielmehr lassen sie vereindeutigende Zuordnungen ins Leere laufen und brechen auch dadurch eine harmonisierende Darstellung bewusst auf.³⁵

³⁴ Zwar geraten die Reisfelder in *A Letter To Uncle Boonmee* nicht ins Visier der Kamera, doch sie begegnen den Besucher_innen in anderen Kanälen der Installation, darunter prominent in *An Evening Shoot*.

³⁵ Auch ein solches, sich vereindeutigenden Kategorisierungen Entziehen im Einsatz der Voice-over kann man mit Scherer als essayistisch fassen; vgl. Scherer 2001: 26–27.

Eine weitere Irritation des persönlichen, autobiografisch-selbstreflexiven Charakters der Erzählung der Voice-over wird durch das Gespräch der jungen Männer hervorgerufen: Obwohl diese eindeutig im Raum *vor* der Kamera verortet sind, scheinen sie eben den Text der *Voice-over* zu lernen, der sich einer solchen innerdiegetischen Zuordnung entzieht und der in seinen Inhalten auf die Äußerungsinstanz Weerasethakul bezogen werden kann. Der Modus dokumentarischer Selbstreflexion und der Modus fiktionalen Erzählens bedingen sich in *A Letter to Uncle Boonmee* gegenseitig und destabilisieren einander zugleich. Die vermeintlich eindeutige Klassifizierung in einen entweder dokumentarischen oder fiktionalen Modus wird hier durchkreuzt, stattdessen werden der vorfilmische Raum und das filmische Medium in ein Bezugsverhältnis gesetzt, das nicht mehr restlos ineinander aufgeht.

Die gleitende Rekadrierung bewirkt ein weiteres Aufbrechen des persönlichen, autobiografisch-dokumentierenden Charakters der Erzählung der Voice-over: Denn diese lässt ein sinnliches, aber gleichzeitig auch technisches, überindividuelles Bild entstehen. Dies geschieht zum einen, indem die Abwesenheit von Protagonisten in vielen Einstellungen die Kamera als raum- und bildkonstituierende Instanz hervorhebt. Und zum anderen, indem die Innenräume der Häuser trotz der individuellen Einrichtungen durch die gleichmäßig gleitende Kamerabewegung anonymisiert und verallgemeinert werden. Hier rückt auf mehreren Ebenen ein überindividueller Gestus in den Vordergrund, der den unterschiedlichen symbolischen Wert der in den Blick geratenden Bildobjekte unterwandert. Die Kamerafahrt ist nicht auf etwas gerichtet, sondern sie macht sich selbstständig und wird so zur „primären Geste“, die sich am „Bildfeld als Ganzem“ ausrichtet.³⁶

Dadurch findet eine Zurschaustellung von Zeit statt, denn die gleitende Rekadrierung macht ununterbrochen Präsentes vergangen und Zukünftiges präsent. Hier werden „ganz buchstäblich, Mikrogeschichten vom Werden und Verschwinden, von Antizipation und Vergessen“³⁷ erzählt. Auffällig scheint daher, dass die Kamerafahrt mit dem Zeigen der beiden vergilbten Portrait-Fotos, während das Voice-over von den Folterungen und Ermordungen der kommunistischen Bewohner_innen Nabuas in der Vergangenheit erzählt, doch noch ein Motiv fokussiert. Diese Fotografien sollen nicht, wie alles andere, vorbeigleiten, sondern – trotz ihres Verweises auf eine vergangene Zeit – festgehalten werden. Die Großaufnahme der Fotografie eines Mannes, die in der nächsten und letzten Einstellung dieser Sequenz folgt, wird zum Affektbild in derselben Logik.

³⁶ Pantenburg 2013: 166. Pantenburg fasst eine solche Bewegungsdynamik theoretisch für den Kameranachschwenk.

³⁷ Ebd.: 173.

In *A Letter To Uncle Boonmee* wird die Immersivität einer kontinuierlichen kohärenten Filmdiegese in den temporalen Inszenierungsstrategien aufgebrochen. Die inszeniert brüchige Darstellung zeigt, dass äußere Wirklichkeit und ihre mediale Bearbeitung nicht vollständig ineinander aufgehen und Geschichte notwendig neu produziert wird. Die inszenierten Bruchstellen werden dabei auch zum reflexiven Moment, in welchem die filmische Darstellung die Grenzen ihres eigenen Mediums aufzeigt und nutzbar macht. So wird es mit *A Letter To Uncle Boonmee* in Zusammenhang von *Primitive* möglich, eine Form von fiktionalem Gedächtnis zu konstruieren, in der Erinnerungen an die vergangenen Konflikte in Nabua imaginiert werden.³⁸ Diese Form eines fiktionalen Gedächtnisses kann als ein Gegenentwurf zur offiziellen thailändischen Erinnerungsarbeit verstanden werden: Während diese den vergangenen Konflikt als abgeschlossen betrachtet und bewusst die Erfahrungen der (kommunistischen) Bauern übersieht, wird hier die Aufarbeitung von Vergangenheit zum offenen, unabschließbaren schöpferischen Prozess, der ein aktives Sehen und Hören der Besucher_innen herausfordert. Die Träger_innen dieses fiktionalen Gedächtnisses sind als Besucher_innen der Installation *Primitive* auch außerhalb Thailands zu verorten.

5. Fazit

Fiktionale Welten in Filminstallationen müssen aus dem Wahrnehmungszusammenhang der Besucher_innen heraus betrachtet werden. So nehmen die Besucher_innen die unterschiedlichen Bewegtbilder einer Installation nicht isoliert voneinander wahr. Deshalb muss bei der Analyse berücksichtigt werden, wie die jeweiligen Kanäle aufeinander und auf die verkörperte Wahrnehmung der Besucher_innen bezogen sind. Diese Bezogenheit wird auch vom Ausstellungsraum mitgestaltet: So wird in *Primitive* die Zeitlichkeit der Bewegung und Wahrnehmung der Besucher_innen zum Ausgangspunkt der raumzeitlichen Gestaltung der Installation.

Hier entwerfen die verschiedenen einzelnen Kanäle sowie deren raumzeitliches Zusammenspiel im Tank eine mehrfache zeitliche Diskontinuität. Diese wird einerseits narrativ in Bezug zur thailändischen Geschichte und zum Umgang mit

³⁸ Dies kann zum zuvor analysierten *An Evening Shoot* und zu einem weiteren Verständnis des dort inszenierten Loops als ‚Struktur‘ führen. Denn dieses filmische Spiel mit dem Loop lässt sich im Zusammenspiel mit den anderen Werken der Installation als dokumentierte und inszenierte Anordnung eines Reenactments sehen, in welchem die jungen Männer Nabuas die Position der Soldaten einnehmen, welche Nabua in den 1960er bis 1980er Jahren belagerten. Die filmische geloopte Wiederholungs- und Variationsstruktur reflektiert also auch ästhetisch diese „memoriale Wiederkehr“ (Blümlinger 2015: 207) des Reenactments.

derselben in Thailands politischer Gegenwart gesetzt. Andererseits wird eine in Spannung geratene Zeiterfahrung moduliert, welche die begrenzte Zeit der ästhetischen Erfahrung vor der scheinbar unendlichen Zeit der ausgestellten Werke hervortreten lässt. Diese Spannung mündet im Eindruck einer Unabschließbarkeit der Bildung von immer weiteren kontingenten und selektiven Zusammenhängen.

Weerasethakul, der selbst in Isan geboren ist und in der Vergangenheit prominent für die künstlerische Freiheit der thailändischen Filmproduktion eintrat, schafft mit *Primitive* eine Installation, die sich mit einer in Thailand verdrängten Geschichte auseinandersetzt.³⁹ Er ermöglicht so den Entwurf eines fiktionalen Gedächtnisses, das sich einer einfachen Schließung verweigert und immer neue Geschichten hervorzubringen vermag.

Literaturverzeichnis

- Althen, Michael. 2007. „Zensur in Thailand. Weerasethakuls Wut.“. F.A.Z. 91 (19.04.2007).
Online: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/zensur-in-thailand-weerasethakuls-wut-1432878.html> (31.01.2022), S.38.
- Bazin, André (1992 [1958]): „Lettre de Sibérie“. In: Blümlinger, Christa/Wulff, Constantin (Hrsg.): *Schreiben, Bilder, Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Wien: Sonderzahl, S. 205–208.
- Bellour, Raymond (1992): „Gespräche. Selbst-Bilder des Kinos“. In: Blümlinger, Christa/Wulff, Constantin (Hrsg.): *Schreiben, Bilder, Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Wien: Sonderzahl, S. 121–128.
- Blümlinger, Christa (1992): „Zwischen den Bildern/Lesen“. In: Blümlinger, Christa/Wulff, Constantin (Hrsg.): *Schreiben, Bilder, Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Wien: Sonderzahl, 11–31.
- Blümlinger, Christa/Wulff, Constantin (1992): „Vorwort“. In: Dies. (Hrsg.): *Schreiben, Bilder, Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Wien: Sonderzahl, S. 7–8.
- Blümlinger, Christa (2015): „Film als Kunst der Passagen. Apichatpong Weerasethakuls Variationen über ‚Boonmee‘“. In: Kernbauer, Eva (Hrsg.): *Kunstgeschichtlichkeit. Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst*. Paderborn: Fink, S. 199–215.
- Grotkopp, Matthias (2021): „Welten in, aus, durch, unter und über anderen Welten. Einige Typen und Aspekte filmischer Weltenbildung“ (unveröffentlichtes Vorlesungsmanuskript). In: Digitale Ringvorlesung „Fiktionale Welten/Fictional Worlds“. Freie Universität Berlin (02.05.2021).
- Kappelhoff, Hermann (2018): *Kognition und Reflexion: Zur Theorie filmischen Denkens*. Berlin: De Gruyter.

³⁹ Weerasethakul lehnte thailändische Zensurregelungen ab und verzichtete damit bei „Syndromes and a Century“ (2006) auf einen Kinostart in Thailand. 2007 rief er mit Freunden die „Free Thai Cinema Movement“ ins Leben, welche für größere Freiheiten in der Filmproduktion eintrat. Vgl. Althen 2007: 38.

- Kappelhoff, Hermann/Greifenstein, Sarah (2017): „Metaphorische Interaktion und empathische Verkörperung: Thesen zum filmischen Erfahrungsmodus“. In: Hagener, Malte/Ferran, Ingrid V. (Hrsg.): *Empathie im Film. Perspektiven der Ästhetischen Theorie, Phänomenologie und Analytischen Philosophie*. Bielefeld: transcript, S. 167–193.
- Pantenburg, Volker (2013): „Back and Forth. Anmerkungen zum horizontalen Kameraschwenk“. In: Rathgeber, Pirkko/Steinmüller, Nina (Hrsg.): *BildBewegungen/ImageMovements*. München: Fink, S. 159–177.
- Phatharathananunth, Somchai (2006): *Civil Society and Democratization. Social Movements in Northeast Thailand*. Kopenhagen: nias.
- Prizzia, Ross (1985): *Thailand in Transition. The Role Of Oppositional Forces*. Hawaii: University of Hawaii Press.
- Rebentisch, Juliane (2003): *Ästhetik der Installation*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Richter, Hans (1992 [1940]): „Der Filmessay. Eine neue Form des Dokumentarfilms“. In: Blümlinger, Christa/Wulff, Constantin (Hrsg.): *Schreiben, Bilder, Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Wien: Sonderzahl, S. 195–198.
- Scherer, Christina (2001 [1999]): *Ivens, Marker, Godard, Jarman - Erinnerung im Essayfilm*. München: Fink.
- Scherer, Christina (2011): „Die Subversion dominanter Bilderwelten im Essayfilm“. In: Kramer, Sven/Tode, Thomas (Hrsg.): *Der Essayfilm. Ästhetik und Aktualität*. Konstanz: UVK, S. 143–158.
- Sierek, Karl (1992): Stimme Lotse auf der Reise Du. Die tönende Seite des filmischen Versuchs“. In: Blümlinger, Christa/Wulff, Constantin (Hrsg.): *Schreiben, Bilder, Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Wien: Sonderzahl, S. 95–108.
- Stöhr, Franziska (2016): „endlos. Zur Geschichte des Film- und Videoloops im Zusammenspiel von Technik, Kunst und Ausstellung. Bielefeld: transcript.
- Voss, Christiane (2009): „Fiktionale Immersion“. In: Koch, Gertrud/Voss, Christiane (Hrsg.): *„Es ist, als ob“. Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft*. München: Fink, S. 127–138.
- Weerasethakul, Apichatpong (2009): „Primitive“. In: *Cujo 2.1*, Sonderheft.

Medienverzeichnis

Filme

- A Dedicated Machine*, THA 2009, Apichatpong Weerasethakul, 1:35 Min.
- A Letter to Uncle Boonmee*, THA/GBR 2009, Apichatpong Weerasethakul, 17:40 Min.
- An Evening Shoot*, THA 2009, Apichatpong Weerasethakul, 04:10 Min.
- I'm Still Breathing*, THA 2009, Apichatpong Weerasethakul, 11 Min.
- Lettre de Sibérie*, FRA 1958, Chris Marker, 59 Min.
- Loong Boonmee raleuk chat (Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives)*, THA 2010, Apichatpong Weerasethakul, 113 Min.
- Making of the Spaceship*, THA 2009, Apichatpong Weerasethakul, 28:10 Min.
- Nabua Song*, THA 2009, Apichatpong Weerasethakul, 04:15 Min.
- Nabua*, THA 2009, Apichatpong Weerasethakul, 9 Min.

Phantoms of Nabua, THA/GBR 2009, Apichatpong Weerasethakul, 10:56 Min.

Primitive, THA 2009, Apichatpong Weerasethakul, 29:35 Min.

Sang sattawat (Syndromes and a Century), THA 2006, Apichatpong Weerasethakul, 105 Min.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Raumskizze von *Primitive* (2009; Apichatpong Weerasethakul) in der Tate Modern, eigene Darstellung.

Abb. 2: Ausstellungsansicht *Primitive* (2009; Apichatpong Weerasethakul) Tate Modern 2016–2017, Video, high definition, 8 projections, colour and sound © Kick the Machine Films/Illuminations Films.

Abb. 3: Filmstill aus *An Evening Shoot* (2009; Apichatpong Weerasethakul) © Kick the Machine Films/Illuminations Films.