



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Der verstellte Blick.
Der Raum im Film 2046 von Wong Kar-wai“

Verfasserin

Jana Skibowski

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Michael Gissenwehler

Inhaltsverzeichnis

Abkürzungsverzeichnis	IV
1 Einleitung	1
2 Leben und Wirken Wong Kar-wais mit Einbettung in den zeitgeschichtlichen Kontext	5
2.1 Leben	5
2.2 Wirken als Regisseur	7
2.3 Das Team	8
2.3.1 Chris Doyle	9
2.3.2 William Chang	11
2.4 Einbettung in den zeitgeschichtlichen Kontext	11
2.4.1 China	12
2.4.2 Hong Kong	15
2.4.3 Die Filmindustrie in Hong Kong und das New Wave Cinema	16
3 Raumtheorien	21
3.1 Räume und Orte	23
3.1.1 Bewegungsräume und Körperräume	30
3.1.2 Grenzen	33
3.1.3 Heterotopien	35
3.2 Die Veränderung der Raumvorstellung	38
3.2.1 Nicht-Orte	39
3.2.2 Culture of Dissappearance	42
4 Die Konstruktion des Filmes <i>2046</i> - Der Inhalt, die Inspiration und das Genre	46
4.1 Inhaltsangabe	47
4.1.1 Produktionsprozess	49
4.1.2 Storyline	49
4.2 Trilogie	52

4.2.1 Days of Being Wild.....	54
4.2.2 In The Mood For Love	56
4.3 2046 - Die Weiterentwicklung.....	57
4.3.1 Zeitraum.....	58
4.3.2 Figuren.....	59
4.3.3 Metaphern, Geschichten	63
4.3.3.1 Der Vogel ohne Beine.....	63
4.3.3.2 Geheimnisse in ein Loch flüstern.....	65
4.3.4 Die Zahl 2046.....	67
4.3.5 Orte.....	68
4.3.5.1 Taxi.....	69
4.3.5.2 Mauer.....	70
4.3.5.3 Laterne	71
4.4 Melodram.....	72
4.4.1 Das Melodram bei Wong Kar-wai	73
4.4.2 Der Film 2046 - Ein Melodram.....	76
4.4.3 Literarische Vorlagen	78
5 Räume im Film 2046.....	81
5.1 Der menschliche Körper im Raum.....	85
5.1.1 Die Figuren in der Erzählung- „Crossroads of Stories“	88
5.1.2 Die Hauptfigur	90
5.1.3 Die Frauen und die Schönheit.....	92
5.1.4 Das Voice-Over: Figur ohne Raum.....	94
5.2 Bildräume	95
5.2.1 Fragmentierung- „Wie in einem Kaleidoskop“.....	96
5.2.1.1 Parallelwelten	98
5.2.1.2 Dekor im Bild	99
5.2.1.3 Spiegel	103

5.2.2 Vielfalt und Verschachtelung.....	106
5.2.2.1 Treppe	107
5.2.2.2 Farbe	107
5.3 Der kulturelle Raum.....	108
5.3.1 Der Konfuzianismus.....	108
5.3.2 Der Taoismus	109
5.3.3 Der Buddhismus.....	109
5.3.4 Religiöse Prinzipien und Traditionen im Film 2046.....	110
5.4 Der akustische Raum.....	111
5.4.1 Musikvideo Ästhetik.....	114
5.4.2 Opern als Inspiration	115
6 Schlussfolgerung.....	117
Sequenzprotokoll	125
Abbildungsverzeichnis.....	127
Musikverzeichnis	129
Filmographie.....	130
Bibliographie	132
Anhang.....	i

Abkürzungsverzeichnis

Abb.	Abbildung
Anm.	Anmerkung
bzw.	beziehungsweise
DVD	Digital Versatile Disc
Hg.	Herausgeber
Nr.	Nummer
S.	Seite
s.	siehe
TC	Time Code (entspricht der Zeitangabe auf der DVD)
u.a.	und andere
vgl.	vergleiche
vol	Volumen (bei Zeitschriften)
Verf.	Verfasserin (in Anm. d. Verf. = Anmerkung der Verfasserin)
z.B.	zum Beispiel
o.ä.	oder ähnliches

1 Einleitung

Letzten Jahres an diesem Tag hinter der Tür,
da spiegelten ineinander sich errötete Wangen, rosarote Kirschblüten.
Doch nun, ist ungewiss, wohin die Wangen fort,
wie immer, lächeln Kirschblüten den Frühlinswind an.
(Notiz auf einem südlichen Landgut der Stadt, CUI Hu)¹

In diesem berühmten Gedicht aus der Tang-Dynastie (618-907) schildert der Literat das ruhelose Gefühl des Verlustes. Die Kirschblüte symbolisiert zarte Schönheit. Die chinesische Kunst ist voll von Abstraktionen. Das Gedicht zeigt eine Szenerie hinter einer Tür und hinterlässt das Gefühl einer verlorenen Chance auf eine Liebe.²

Dieses Gefühl einer verlorenen Chance oder verpassten Gelegenheit durchzieht den Film *2046*. Es eröffnen sich zahlreiche Möglichkeiten, die ungenutzt bleiben und doch schafft es der Film, die Schönheit der Liebe zu vermitteln ebenso wie das Gedicht.

Der erste Film von Wong Kar-wai, den ich gesehen habe, war *Chunking Express* (1991). Die besondere Mischung aus einer faszinierenden Ästhetik und einfühlsam beobachteten Figuren im Kontext der Popkultur, die ihre verrückten Eigenschaften leben und die Liebe suchen, haben mich berührt. Die Verschrobenheit der Figuren, die mit ihren Ängsten, Verrücktheiten und Hoffnungen auf der Suche nach Liebe umgehen, faszinierte mich. Bei jeder weiteren Gelegenheit schaute ich Filme von Wong Kar-wai, dessen Werk bis heute 10 Filme, ein Musikvideo (DJ Shadow *six days*, 2002), einige Werbefilme (u.a. Philips und BMW), und Kurzfilme (u.a. *Eros*, darin die Episode *The Hand*, 2004) zählt. Der Film *2046* (2004) offenbarte mir eine neue Ästhetik. Das sensible Thema der Liebe berührte mich in diesem Film durch die besondere visuelle Umsetzung.

Der Film hat gegenüber anderen Medien die Möglichkeit, in bewegten Bildern zu erzählen. Wong Kar-wais Filme haben eine besondere Ästhetik, die exemplarisch für den Umgang mit der Funktion des Materials Film ist.

¹ Hu, Qin: Das Kino von Ang Lee. Von der chinesischen Philosophie, Kunstauffassung und Kultur zu Filmästhetischen Prinzipien. Remscheid: Gardez! Verlag, 2008. (Filmstudien, 59) S. 25.

² Vgl. : Ebd. S. 25.

Der Blick im Film *2046* ist immer verstellt. Der Einblick in die Szenerie ist durch Türen, Fenster, Wände oder Gegenstände, die häufig unscharf zu erkennen sind, verdeckt. Das Wichtigste im Bild lässt sich kaum erkennen und es wird keine klare Sicht auf die Ereignisse zugelassen.



Abb.1

Dieses Bild zeigt den Protagonisten Chow, wie er an eine Mauer gelehnt, rauchend nachdenkt. Von links aus ragt eine Mauer, bis über die Hälfte, in das Bild. Es ist eine Mauer mit Struktur die, vom Regen nass, im Licht zu erkennen ist. Weit hinter der Mauer, lehnt Chow an einer anderen Mauer, zwischen zwei Fenstern. Durch den starken Regenfall ist er nur unklar auszumachen.

Der Blick wird in dieser Szene durch die Mauer und den Regen verstellt. Mit der Frage, was diese Bildaufteilung bewirkt und welchen räumlichen Eindruck es vermittelt, versucht diese Arbeit den Raum im Film *2046* zu ergründen. Der ‚verstellte Blick‘ wird zu einem Kunstgriff der Raumgestaltung im Film, der nur über die Visualität wirkt. Die visuelle Umsetzung macht das Filmthema, die verworrene Suche und das Gefangensein in der Vergangenheit, physisch erfahrbar. Die Entwicklung Chows, bis hin zu seiner Erkenntnis, kann an der visuellen Umsetzung des Films nachvollzogen werden.

Die These, dass der Raum im Film *2046* ein Bild Hong Kongs transportiert, ohne die Stadt durch Außenaufnahmen jemals zu zeigen, entstand durch das Werk „Hong Kong. Culture and the Politics of Disappearance“, von Ackbar Abbas. Dieser geht in seinem Text im Besonderen auf die Stadt Hong Kong ein. Die langjährige Besetzung Hong Kongs durch die Briten und die bevorstehende Rückgabe an China, haben Hong Kong in eine Sondersituation gebracht. Durch die Mentalität einer

passiven, besetzten Stadt mit vielen Ein-, Aus- und Durchwanderern und einem großen Anteil Chinesen, musste Hong Kong sich nie eigenständig definieren. Somit wurde auch keine eigene kulturelle Identität entwickelt. Vor der Rückgabe sicherte China Hong Kong zu, auf einen politischen Einfluss für fünfzig Jahre zu verzichten. In dieser Situation wurde das, aus der Geschichte entstandene kulturelle Vakuum, welches Abbas das ‚Verschwinden‘, die ‚Dissappearance‘ nennt, deutlich. Für Hong Kong wurde es unumgänglich, eine eigene kulturelle Identität zu definieren um sich von China abzugrenzen. Die eigene kulturelle Identität sieht Abbas durch die Filme Wong Kar-wais repräsentiert, die diesen Moment des Verschwindens, über die visuelle Umsetzung, thematisieren.

Die Bilder des Films *2046* sind besonders auffällig in ihrer Farbigkeit, Fragmentierung und Einstellungswahl. Um diese Ästhetik näher zu betrachten und die Vermittlung eines mentalen Bildes zu untersuchen, sind die Räume des Filmes der Untersuchungsgegenstand.

Wie schon André Bazin feststellte, ist der Raum im Film nicht auslöschar. „Man kann aus dem Filmbild jede Realität verbannen, nur eine nicht: die des Raums.“ Der Raum, der immer vorhanden ist, ist als Untersuchungsgegenstand in der Filmforschung häufig über Einstellungsanalysen und architektonische Zugänge behandelt worden. Die Auffassung von Raum in der Sozialforschung, lässt auch für die Filmwissenschaft neue Erkenntnismomente zu. Der Raum wird nicht mehr als ein statischer Behälter begriffen, sondern als ein im Prozess sich konstituierender. „Raum ist nicht gegeben, sondern wird durch die Interaktion von Raumkörpern oder menschlichen Handlungen bestimmt.“³ Die Betrachtung des Raumes im Film muss daher mit der genauen Analyse des Filmes und aller raumkonstituierender Faktoren einhergehen.

Das Gedicht, zu Beginn der Einleitung, beschreibt den Kuss hinter einer Tür, ebenso wie der Film *2046* häufig hinter Architektur verdeckte Szenen zeigt. Der ‚verstellte Blick‘ als visuelles Mittel, um Räume im Film zu präsentieren, ist das Thema dieser Arbeit. Das Ziel ist es, die Entstehung der Räume und die raumkonstituierenden

³ Günzel, Stefan: Einleitung. In: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorien. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2006. S. 19- 43. Hier: S. 41.

Prozesse und Faktoren darzustellen, um die Räume anschließend auf ihre Wirkung zu untersuchen. Um den ‚verstellten Blick‘ als Visualisierung der Geschehnisse zu verstehen, müssen diese erläutert werden.

Das Leben und Wirken Wong Kar-wais, mit Einbettung in den zeitgeschichtlichen Kontext, wird im zweiten Kapitel dargestellt, um die Bezüge des Regisseurs und seine eigenen Erfahrungen im Hinblick auf das Leben in Hong Kong, im Film *2046* entdecken und nachvollziehen zu können. Im dritten Kapitel „Raumtheorien“ wird der Raum als ein sich im Prozess konstituierender, durch Interaktion von Raumkörpern oder menschlicher Handlungen, erläutert.

Das vierte Kapitel „Der Film *2046* - der Inhalt, die Inspiration und das Genre“ präsentiert den Inhalt des Filmes, die Besonderheiten der Produktion, die auf den Film einwirken und gibt einen tabellarischen Überblick der Storyline. Der Film *2046* ist letzter und abschließender Teil einer Trilogie und diese ist in wiederkehrenden Szenen, Figuren und Anspielungen im Film *2046* enthalten. Die Bezüge zu der Vergangenheit Chows, in sich wiederholenden Orten und Situationen, lassen die emotionale Verfangenheit Chows für den Zuschauer nachvollziehen. Der Film *2046* ist ein Melodram. Die Eigenarten und Entwicklungen, die damit einhergehen, wirken auf den Raum. Der multinationale Einfluss der Literatur Manuel Puigs und der Musik von Nat King Cole sowie Peer Raaben im Film *2046*, wirken auf die Erzählstruktur und geben das kulturell bunt gemischte und international beeinflusste Leben Hong Kongs wieder.

Im fünften Kapitel werden die zuvor geschaffenen Fakten zusammengeführt um die Räume, entstehend durch die Figuren, die Bilder, die Musik und den kulturellen Hintergrund, zu erkennen. Abschließend werden die Räume im Zusammenhang mit der inhaltlichen Entwicklung auf die Wirkung des ‚verstellten Blicks‘ im Film *2046* hin betrachtet.

2. Leben und Wirken Wong Kar-wais mit Einbettung in den zeitgeschichtlichen Kontext

Wong Kar-wai verbrachte seine Kindheit in Hong Kong. Das Lebensgefühl der Stadt, das Wong Kar-wai aus den 1960er Jahren selbst kennt, vermittelt sein Film *2046*. Das Besondere ist, dass kaum eine Aufnahme außerhalb eines Raumes stattfindet, die die Stadt Hong Kong oder ihre Skyline zeigt. Vielmehr vermittelt Wong Kar-wai ein mentales Bild Hong Kongs über den Raum im Film.

Das Leben von Wong Kar-wai beeinflusst sein Werk. „Despite Wong’s insistence that his films are not autobiographical, the stories he tells are about loss; his films have a meditative and evocative quality.“⁴ Um die Gemeinsamkeiten, Anlehnungen und Andeutungen zwischen Wong Kar-wai und seinem Film *2046* herauszuarbeiten, muss sein Lebenslauf bekannt sein. Hier soll sein Leben, mit dem Schwerpunkt auf die Erfahrungen im Hong Kong der 1960er Jahre sowie auf sein Schaffen als Filmregisseur, dargestellt werden. Es ist zu bemerken, dass die Quellenlage im Bezug auf Wong Kar-wais Leben sehr widersprüchlich ist. Er ist ein Künstler, der wenig von sich preisgibt. Diese Art zeigt auch die Sonnenbrille, die er niemals abnimmt. „...Früher in Hongkong habe ich manchmal 24 oder 48 Stunden nonstop gedreht, da musste ich meine Augen schützen. Heute ist diese Brille wie eine Uniform: Sie zeigt an, dass ich zur Arbeit gehe. Brillenlos kennen mich nur meine Frau und meine Kinder.“⁵

2.1 Leben

Wong Kar-wai wurde am 17. Juli 1958⁶ in Shanghai geboren. Im Jahr 1963, mit fünf Jahren, zog er mit seiner Mutter nach Hong Kong. Dorthin sollte der Vater mit den beiden Geschwistern, Bruder und Schwester, folgen. Als die Kulturrevolution kurz

⁴ Odham Stokes, Lisa; Hoover, Michael: *City on Fire*. Hong Kong Cinema. London, New York: Verso, 1999. S.186.

⁵ Kniebe, Tobias: *Endlich nicht Lover*. Wong Kar-Wai im Interview. 24.1. 2008. Sueddeutsche.de : <http://www.sueddeutsche.de/kultur/49/430800/text/>. Zugriff: 3.3.2010.

⁶ Anm. d. Verf. : Das Geburtsdatum variiert in den Quellen zwischen den Jahren 1956 oder 1958.

darauf in China ausbrach, wurde ihnen die Ausreise verwehrt. Für eine lange Zeit konnte die Familie nicht nachreisen.⁷

In Hong Kong lebte Wong Kar-wai mit seiner Mutter zusammen in einer Gemeinschaft von ursprünglich aus Shanghai stammenden Menschen, in der weiterhin Mandarin und nicht, das in Hong Kong übliche Kantonesisch gesprochen wurde. Die Anpassung an eine neue Sprache und an die Umgebung fiel Wong Kar-wai als kleines Kind nicht leicht.⁸ Er und seine Mutter hatten eine enge Beziehung und besuchten häufig gemeinsam das Kino.

„Ich bin als chinesisches Immigrantenkind in Hongkong aufgewachsen, meine Mutter war verrückt nach Film. Manchmal saß ich jeden Tag mit ihr im Kino, und all diese Filme, die ich damals gesehen habe, sind mir noch bruchstückhaft in Erinnerung.“⁹

Wong Kar-wai selbst berichtet in einem Fernsehinterview für den Fernsehsender 3Sat von dieser Zeit:

„Mir wurde die Bedeutung dieser Gemeinschaft von Leuten aus Shanghai erst später bewusst, mit 17 oder 18. Ich fühlte mich dort sehr aufgehoben, alles war vertraut und vermittelte ein Gefühl von Sicherheit.



Abb.2

Zugleich hatte es aber auch etwas trauriges, denn keiner dieser Leute hatte vor, lange in Hong Kong zu bleiben. Alle wollten zurück nach Shanghai. Deshalb haben sie ihr Leben so weitergeführt wie in Shanghai. Sie haben weiter Mandarin gesprochen und nicht, das in Hong Kong übliche Kantonesisch. Sie hatten ihre eigenen Kinos und all das, sie blieben immer unter sich. In China oder Shanghai war das lange unbekannt.“¹⁰

⁷ Vgl. : Schnelle, Josef; Suchsland, Rüdiger: Zeichen und Wunder. Das Kino von Zhang Yimou und Wong Kar-Wai. Marburg: Schüren 2008. S. 190.

⁸ Odham Stokes, Lisa; Hoover, Michael: City on Fire. Hong Kong Cinema. London, New York: Verso, 1999. S. 186.

⁹ Kniebe, Tobias: Endlich nicht Lover. Wong Kar-Wai im Interview. 24.1. 2008.

Sueddeutsche.de : <http://www.sueddeutsche.de/kultur/49/430800/text/>. Zugriff: 3.3.2010.

¹⁰ Kulturzeit- extra: Der Zauberer von Hong Kong. Wong Kar- Wai und seine Filme. Regie: Stepanjan, Norik. Produktion: Achim Podak. Deutschland. ZDF; 3Sat, 2005. Fassung: VHS. 15.01.2005. 35'. TC: 00'16'52- 00'17'56.

Im Jahr 1980 schloß Wong Kar-wai, an der „Hong Kong Polytechnic University“, sein Grafik-Design Studium ab. Danach begann er bei dem Fernsehsender HKTVB,¹¹ als Autor und Produktionsassistent zu arbeiten und im Jahr 1982 begann seine Arbeit in der Filmindustrie als Drehbuchautor.¹² In dieser Zeit lernt Wong Kar-wai Patrick Tam kennen. Patrick Tam ist Filmproduzent und Regisseur. Er gehört zu den neuen Regisseuren Hong Kongs, zu denen in zweiter Generation auch Wong Kar-wai gezählt wird. Im Jahr 1987 schrieb Wong Kar-wai das Drehbuch zu dem Film *Final Victory* von Patrick Tam.¹³ Tam wurde zum Mentor Wong Kar-wais und ebnete ihm den Weg in die Filmindustrie. Ebenfalls ein wichtiger Weggefährte Wong Kar-wais wurde Jeff Lau. Gemeinsam teilten sie den Wunsch, Regisseur zu werden und halfen sich gegenseitig bei Filmprojekten. Ihm verdankt Wong Kar-wai die Entstehung seines ersten Films *As Tears Go By* (1988). Patrick Tam überredete den Direktor der Produktionsfirma „In-Gear“, Alan Tang, Wong Kar-wai zu seinem Partner zu machen.¹⁴ Heute ist Wong Kar-wai verheiratet und hat einen Sohn.

2.2 Wirken als Filmregisseur

Den ersten eigenen Film, *As Tears Go By*, drehte Wong Kar-wai im Jahr 1988. Er wurde in der „Semaine de la critique“ beim Cannes Filmfestival, in der neue Talente ihre Erstlingswerke präsentieren, gezeigt. Der zweite Film *Days Of Being Wild*, entstand 1990. Es war die erste Zusammenarbeit zwischen dem Kameramann Christopher Doyle und Wong Kar-wai. Bei den Hong Kong Film Awards wurde der Film mit dem Preis für die beste Regie und den besten Film ausgezeichnet und bekam daneben noch drei weitere Preise.¹⁵ Die Besetzung der Schauspieler bestand aus Hong Kong Stars der Film *Days Of Being Wild* wurde jedoch trotzdem kein Kassenerfolg, und nur auf den Festivals anerkannt. Jeff Laus Position in der Filmindustrie war, zu dieser Zeit, durch wirtschaftliche Erfolge gefestigt. Mit seiner Hilfe gelang es Wong Kar-wai, nach dem finanziellen Desaster des zweiten Films, eine eigene Produktionsfirma „Jet Tone“ zu gründen. Seinen nächsten Film *Ashes Of*

¹¹ Hong Kong Television Broadcasts Ltd. (HKTVB).

¹² Vgl. : Teo, Stephen: Wong Kar-Wai. London: British Film Institut, 2005. (=World Directors) S. 13.

¹³ Vgl. : Schnelle; Suchsland (2008), S. 190.

¹⁴ Vgl. : Teo (2005), S. 14.

¹⁵ Vgl. : Schnelle; Suchsland (2008), S. 190.

Time, begann Wong Kar-wai im Jahr 1992 zu drehen. Es war eine weitere Zusammenarbeit mit dem Ausstatter William Chang, der, wie der Kameramann Christopher Doyle, seitdem fester Bestandteil des Teams um Wong Kar-wai ist. In einer Pause, während des Schnitts von *Ashes Of Time*, entstand der Film *Chunking Express*. Gedreht und fertiggestellt in nur zwei Monaten, feierte der Film sogar kurz vor *Ashes Of Time*, im Jahr 1994, Premiere.¹⁶ Durch *Chunking Express* wurde der besondere Stil Wong Kar-wais von einem großen Publikum entdeckt und der Film wurde zu einem Kultwerk der 1990er Jahre. 1995 feierte sein fünfter Film, *Fallen Angels*, Premiere. Für seinen nächsten Film, *Happy Together*, wurde Wong Kar-wai 1997 auf den Filmfestspielen von Cannes, als bester Regisseur, ausgezeichnet. Der darauf folgende Film sollte den Titel „Summer In Beijing“ tragen. Die ursprüngliche Filmidee wurde jedoch nie verwirklicht und es entstand daraus der nächste Film *In the Mood For Love* (2000) und die Idee für einen weiteren Film, der *2046* heißen sollte.¹⁷ *In The Mood For Love* spielt, wie der Film *Days Of Being Wild*, im Hong Kong der 1960er Jahre. Der Film war ein großer Erfolg bei den Filmfestspielen von Cannes. Tony Leung gewann, als bester männlicher Hauptdarsteller, die goldene Palme und Christopher Doyle wurde der Hauptpreis für Technik verliehen.¹⁸ Das nächste Projekt *2046*, sein achter Film, hatte einen Entstehungsprozess von fünf Jahren. Der Film *2046* wurde im Jahr 2004, vier Jahre nach seinem Erfolg mit *In The Mood For Love*, in Cannes gezeigt. Der Dreh musste aus Termenschwierigkeiten mit den Schauspielern, Problemen mit den Drehorten sowie wegen des Ausbruches der SARS¹⁹, mehrmals unterbrochen werden. Nach der Vorführung des Films, fertig gestellt in letzter Minute noch in Cannes, wurde weiter am Schnitt und an den Visual Effects gearbeitet. Die endgültige Fassung wurde im September 2004 in Hong Kong vorgestellt.²⁰

2.3 Das Team

Wong Kar-wai hat einen einzigartigen Stil und trotz seiner Experimentierfreudigkeit und der Verwendung verschiedenster Stilelemente, die er neu zusammensetzt,

¹⁶ Vgl. : Teo (2005), S. 48.

¹⁷ Vgl. : Teo (2005), S. 114.

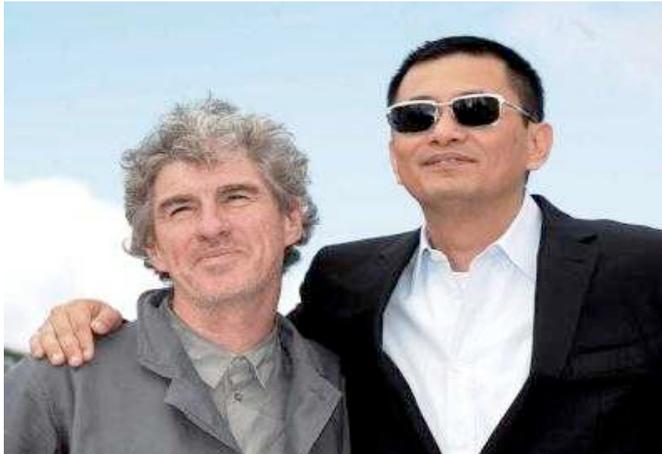
¹⁸ Vgl. : Schnelle; Suchsland (2008), S.191.

¹⁹ Anm. d. Verf. : Severe Acute Respiratory Syndrome.

²⁰ Vgl. : Teo (2005), S. 134-136.

erschafft er einen harmonischen und ästhetischen Gesamteindruck in seinen Werken. Diese Leistung ist dem langjährigen kreativen Kollektiv, bestehend aus Wong Kar-wai, Christopher Doyle und William Chang, zu verdanken.²¹

2.3.1 Christopher Doyle



„He is like an asian Jack Kerouac“²², sagt Gus Van Sant über den Kameramann Christopher Doyle, mit dem er seinen Film *Paranoid Park* drehte. Die Produktion ist eine der wenigen amerikanischen Produktionen, die Doyle annahm.

Abb.3

Christopher Doyle wurde am 2. Mai 1952 in Sydney, Australien geboren.²³ Mit 18 Jahren heuerte er auf einem Schiff als Seemann an. Über die weiteren Jahre gibt es unterschiedlichste Berichte. Er soll Kuhhirte in Israel gewesen sein, Arzt für chinesische Medizin in Thailand oder ein Kunststudium absolviert haben. Ende der 1970er Jahre findet sich seine Spur in Hong Kong wieder. Er spricht fließend Kantonesisch und bekommt seinen chinesischen Namen „Du Ke Feng“ (Wie der Wind), mit dem er auch seine Filme signiert. In Taiwan lernt er Mandarin und gründet eine Theatergruppe. Während dieser Zeit dreht er erste Kurzfilme und arbeitet für das Fernsehen. Im Jahr 1983 wird er Kameramann bei Edward Yangs erstem Film *That Day On The Beach*. Daraufhin geht er nach Paris, lernt Französisch und arbeitet weiter als Kameramann. Wieder zurück in Hong Kong, dreht Christopher Doyle unter anderem für Patrick Tam und lernt über ihn Wong Kar-wai kennen. Ihren ersten gemeinsamen Film, *Days Of Being Wild*, drehen Wong Kar-wai

²¹ Vgl. : Mauer, Roman: Einleitung. Style is a Choice, not a Concept. In: Koebner, Thomas; Liptay, Fabienne (Hg.): Wong Kar-Wai. München: Edition text+kritik 2008. (Film-Konzepte, 12) S.3- 9. Hier: S. 4.

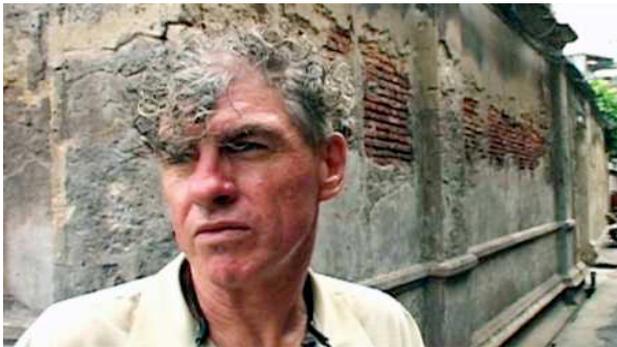
²² Kinometropole Hong Kong: Hong kong Cinema. In the Mood for Doyle. Regie: Yves Montmayeur. Frankreich: Arte, 2007. Fassung: VHS. 30.08.2007. 55'. TC: 00'01'06.

²³ Filmzeit: Christopher Doyle. <http://www.film-zeit.de/Person/28735/Christopher-Doyle/>. Zugriff: 10.06.2010.

und Doyle im Jahr 1990. Seitdem ist Doyle bei jedem Film von Wong Kar-wai Kameramann.²⁴

„Wong Kar-Wai, after numerous scripts, turned to directing without scripts. By writing all his films while making them, Wong emphasizes process; this pursuit is richly visualized by cinematographer Christopher Doyle's paradoxical fluid and disjunctive camerawork.“²⁵

Doyle hat nebenbei weiterhin mit anderen Regisseuren gearbeitet und wurde einer der einflussreichsten Kameramänner Asiens. Sein besonderer Stil lässt seine Arbeiten unverwechselbar werden. „Doyle hat ein einmaliges Gespür für Räume, die er auf immer neue Weise, aber jedenfalls subjektiv und modernistisch, gegen alle Üblichkeiten zeigt.“²⁶ Er ist für viele Besonderheiten in der visuellen Umsetzung der Handlung in Wong Kar-wais Filmen verantwortlich und hat wie Wong, eine besondere Art zu arbeiten. Er selbst beschreibt seine Arbeitsweise in einem Interview mit dem Fernsehsender Arte folgendermaßen:



„Häufig kommt man an einen Ort und kann es regelrecht riechen, da ist etwas Besonderes. Manchmal ist es das Licht und man steht da und sagt: Wow, sieh dir mal die Struktur dieser Mauer an. Wir leuchten das Ganze nicht wie in einem Studio

(Abb.4) aus, wir stellen nicht irgendwelchen klassischen Mist hin, Straßenlampen zum Beispiel oder im Gegenteil, wir stellen gerade deshalb Lampen hin, um die Struktur dieser Mauer zu betonen. Wenn man so arbeitet, wird der Film organischer. Die Entscheidungen die man trifft, treiben einen in eine bestimmte Richtung, das ist dann das, was man als Stil bezeichnen kann.“²⁷

²⁴ Vgl. : Schnelle; Suchsland (2008), S. 150-152.

²⁵ Odham Stokes; Hoover (1999), S. 171.

²⁶ Vgl. : Schnelle; Suchsland (2008), S. 155.

²⁷ Kinometropole Hong Kong: Hong kong Cinema. In the Mood for Doyle. Regie: Yves Montmayeur. Frankreich: Arte, 2007. Fassung: VHS. 30.08.2007. 55'. TC: 00'05'39.

2.3.2 William Chang

William Chang²⁸ ist einer der berühmtesten Art Directors in der Filmindustrie Hong Kongs. Über das Leben von William Chang ist wenig bekannt. Er studierte Kunst und wurde von Freunden dem Regisseur Patrick Tam vorgestellt. Der erste Film für den William Chang die Art Direction übernahm, war 1980 *Love Massacre* von Patrick Tam.²⁹ Die Zusammenarbeit mit Wong Kar-wai begann 1988 mit dem Film *As Tears Go By*. Hier übernahm Chang das Szenenbild. Seitdem hat er an jedem Film von Wong Kar-wai mitgewirkt und übernahm mit der Zeit immer mehr Aufgaben. Für *Chunking Express* (1994) übernahm er erstmals, zusätzlich zum Szenenbild, das Kostüm sowie den Schnitt. Der Film *Ashes Of Time* entstand gleichzeitig mit *Chunking Express* und wurde von Patrick Tam geschnitten. Alle folgenden Filme Wong Kar-wais wurden dann von William Chang geschnitten. In *2046* ist er für das Kostüm, das Szenenbild und den Schnitt verantwortlich. Wong Kar-wai selbst sagt in einem Interview mit der Süddeutschen Zeitung über Chang:



Abb.5

„Ich versuche nie, ihnen irgendwelche Vorstellungen aufzuzwingen. Und außerdem habe ich den Verdacht, dass mein Kostüm- und Szenenbildner William Chang eine bestimmte Magie ausübt. Wenn er erst einmal das richtige Kleid gefunden hat, dann ist eine Frau nicht mehr dieselbe wie vorher.“³⁰

2.4 Einbettung in den zeitgeschichtlichen Kontext

Das Leben von Wong Kar-wai soll in den zeitgeschichtlichen Kontext eingebettet werden, um daraus Rückschlüsse für seine Motivationen ziehen zu können. Der geschichtliche Kontext spielt auch in seinen Filmen eine wichtige Rolle. Wong Kar-wais eigene Lebensgeschichte kann mit der Handlung seiner Filme und der

²⁸ Anm. d. Verf. : William Chang heißt auch William Chang Suk-Ping.

²⁹ Vgl. : Yeung, Winnie: William Chang Suk-Ping. In: Hong Kong – Magazin. <http://hk-magazine.com/feature/william-chang-suk-ping>. Zugriff: 23.2.2010.

³⁰ Kniebe, Tobias: Endlich nicht Lover. Wong Kar-Wai im Interview. 24.1. 2008. Sueddeutsche.de : <http://www.sueddeutsche.de/kultur/49/430800/text/>. Zugriff: 3.3.2010.

Zeitgeschichte verknüpft werden. Um diese Verstrickungen, im besonderen in Hinblick auf den Raum, zwischen Wong Kar-wai, seinen Filmen und der Zeitgeschichte verdeutlichen zu können, ist diese dargestellt. Die Geschichte Chinas hängt eng mit der Hong Kongs zusammen und beide werden kurz, mit besonderem Schwerpunkt auf den für die Filme relevanten Fakten, dargestellt.

2.4.1 China

Der Film *2046* enthält Anspielungen auf die politische Situation Hong Kongs nach der Machtübergabe von Großbritannien an China. Um diese im Zusammenhang erläutern zu können, soll im Folgenden der politische und geschichtliche Hintergrund Hong Kongs erläutert werden. Die 1960er Jahre sind unübersehbar ein bedeutendes Thema im Werk Wong Kar-wais. Die drei Werke *Days Of Being Wild* (1990), *In The Mood For Love* (2000) und *2046* (2004) decken den Zeitraum der 1960er Jahre in Hong Kong ab und vermitteln dem Zuschauer damit einen Eindruck der Lebensumstände, in denen sich Wong Kar-wai selbst, als Kind in Hong Kong befand. Die Geschichte Hong Kongs ist eng mit der Geschichte Chinas verbunden. Durch diesen Zusammenhang lassen sich viele, der von Wong Kar-wai in seinem Film sowie in seinem Leben angesprochenen Aspekte, erklären. Die Geschichte Chinas wird im Hinblick auf das Geschehen in Hong Kong sehr verkürzt dargestellt. Um einen inhaltlichen Bogen zu spannen, wird in den 1940er Jahren begonnen.

In den 1940er Jahren kämpfte in China die Volksbefreiungsarmee unter Mao Zedong³¹ und die Guomindang (GMD)-Truppen unter Chiang Kaishek, in einem Bürgerkrieg, um die Landesführung. Die Guerillia-Kriegsführung bis hin zur Strategie von offenen Feldschlachten, dauerte von 1945 bis in das Jahr 1949, indem die Kommunisten große Landgewinne sowie den Gewinn großer Städte, durch die Unterstützung der Bauern, erreichen konnten. Am 1. Oktober 1949 rief Mao Zedong, als Führer der Kommunistischen Partei Chinas (KPCh) in Peking, die Volksrepublik China aus. Die KPCh begann sogleich mit der landwirtschaftlichen Kollektivierung,

³¹ Anm. d. Verf. : Der Name ist häufig auch unter der Schreibweise Mao Tse-tung zu finden. (s. Der Brockhaus. Geschichte. Personen, Daten, Hintergründe.)

die im Jahr 1956 weitgehend erfolgt war.³² Die Wiederherstellung der nationalen Einheit wurde zum Ziel der neuen Regierung. Im Jahr 1950 wurde der Sino-Sowjetische Freundschaftsvertrag zwischen Mao Zedong und Stalin geschlossen. Der Übergang zum Sozialismus wurde mit der Unterstützung der Sowjetunion durch verschiedene Maßnahmen (Organisation der Bevölkerung; Reorganisation der Staats- und Militär-Verwaltung, 1954; Erstellung des Fünf-Jahres-Planes, 1953-57; Entsendung 12.000 sowjetischer technischer Beratern für die Schwerindustrie) vorangetrieben. Im Mai 1958 initiierte Mao Zedong den ‚Großen Sprung nach vorn‘, dem die Idee zugrunde lag, die Industrialisierung und die Ausweitung der agrarischen Produktion voranzutreiben. Der Plan sah vor, die fehlenden technischen Voraussetzungen durch den Faktor Arbeitskraft auszugleichen. Die Stahlproduktion sollte mit Hilfe von Hochöfen vorangetrieben werden, und die Organisation der Arbeiter in Kommunen sollte die Arbeitskraft steigern. Die Produktion von Stahl misslang und das Leben der Arbeiter, in den Kommunen fernab der Heimat, schwächte die Familien und die Landwirtschaft. Die Folge des ‚Großen Sprungs nach vorn‘ war die größte Hungersnot der neueren Weltgeschichte, in der zwischen den Jahren 1959 und 1961, den drei bitteren Jahren, 15-30 Mio. Menschen starben. Das Scheitern der Bewegung und die große Armut, die daraufhin folgte, waren Auslöser für Unruhen im Land und innerhalb der Partei. „Vor dem Hintergrund dieser Spannungen war die von Mao 1966 ausgelöste Kulturrevolution ein Versuch, seine umfassende Autorität wieder herzustellen.“³³ Die Kulturrevolution, die sich gegen die ‚Vier Alten‘ – altes Denken, alte Gewohnheiten, alte Sitten und alte Kultur richtete, richtete sich auch gegen die Vertreter des Bildungsstandes. Die ausführenden Kräfte waren die Roten Garden. Die Zeit von August 1966 bis August 1967 kann als mobilisierende Phase unter zunehmendem staatlichen Kontrollverlust angesehen werden. Die zweite Phase, von September 1967 bis April 1969, war gekennzeichnet durch den Versuch der Wiederherstellung der öffentlichen Ordnung, durch den Einsatz der Volksbefreiungsarmee (VBA). Das Ende der Kulturrevolution wurde im April 1969 verkündet. Die Rivalitäten in der Regierung prägten die folgenden Jahre bis zum Tod Mao Zedongs im Jahr 1976. Das Ziel der Kulturrevolution, China gegen den Kapitalismus zu immunisieren, war gescheitert und das Land leidet bis heute unter dieser Kampagne. Im Jahr 1976 trat Deng

³² Vgl. : Klein, Thoralf: Geschichte Chinas. Von 1800 bis zur Gegenwart. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2007. S. 56.

³³ Klein (2007), S. 57.

Xiaoping das Amt des Regierungschefs an. Deng Xiaoping erklärte das Festhalten am sozialistischen Weg, der demokratischen Diktatur des Volkes, der Führung durch die KPCh und dem Marxismus-Leninismus und Mao Zedong- Denken, zu den vier Grundprinzipien.³⁴

„Unter den Schlagwörtern von „Reform und Öffnung“ (*gaige kaifang*) und der „Vier Modernisierungen“ (*Si ge xiandaihua*) von Landwirtschaft, Industrie, Wissenschaft und Technik sowie Militär initiierte Deng eine beispiellose Wirtschaftsreform. Die landwirtschaftlichen Kollektive wurden durch ein System der Haushaltsverantwortlichkeit ersetzt, das eine Rückkehr zur bäuerlichen Einzelwirtschaft bedeutete. Auch in Handel und Industrie wurden zunehmend privatwirtschaftliche Elemente zugelassen, und durch die Einrichtung von Wirtschaftssonderzonen und *joint ventures* holte man ausländisches Kapital und Know-how ins Land. China trat in eine Phase ungeahnten und anhaltenden Wirtschaftswachstum ein, und der Lebensstandart der Bevölkerung stieg dramatisch an.“³⁵

Diese Liberalisierung weckte in der Bevölkerung und besonders unter den Studenten die Hoffnung auf eine gelockerte Politik, sogar auf die Möglichkeit einer Demokratie. Die ersten Studentenproteste 1987 fanden in 17 Städten statt und führten zur Entlassung des Parteisekretärs Hu Yaobang. Sein Tod im Frühjahr 1989 löste die größte Demokratiebewegung in der chinesischen Geschichte aus, als Studenten seinen Tod zum Anlass nahmen, den Tian'anmen Platz zu besetzen und in den Hungerstreik zu treten, um die Politiker unter Druck zu setzen. Verschärfend hinzu kam der angekündigte Besuch des sowjetischen Parteiführers Michail Gorbatschow, weshalb viele Journalisten in der Stadt waren und die Aufmerksamkeit der Welt China zum Handeln zwang.³⁶

„In der Nacht auf den 4. Juni starben bei der Niederschlagung der Demokratiebewegung und der Räumung des Tiananmen-Platzes durch das Militär geschätzte 700 bis 3.000 Menschen. Die meisten Opfer gab es auf den Zufahrtsstraßen, trotzdem wird seitdem vom Tiananmen-Massaker gesprochen.“³⁷

³⁴ Inhaltlich orientiert sich die geschichtliche Darstellung an dem „Grundkurs Chinesische Geschichte II. Von der Quing-Dynastie bis zur Gegenwart“ gehalten von Daniel Leese, im Wintersem. 2008. Institut für Sinologie an der LMU München.

³⁵ Klein (2007), S. 60.

³⁶ Vgl. : Klein (2007), S. 61.

³⁷ „China 20 Jahre nach dem Tiananmen Massaker Teil 2“
<http://bewegung.taz.de/termine/china-20-jahre-nach-dem-tiananmen-massaker>. Zugriff: 3.2.2010.

Die KPCh geriet nach der Niederschlagung der Demonstration in einer Krise. Es wurde ein neuer Generalsekretär, Jiang Zemin, gewählt und Deng Xiaoping schaffte es, trotz Mitverschulden des Tian'anmen Massakers seine Position beizubehalten und die Partei für seinen Kurs zu gewinnen.

2.4.2 Hong Kong

Anfang des Jahres 1841 nahmen die Briten Hong Kong in Besitz. Diese Übernahme wurde 1842 im Vertrag von Nanjing legalisiert. „The Kowloon Peninsula, Hong Kong Island, and over 200 surrounding islands comprised the British colony of „Hong Kong“, just as they make up Hong Kong SAR (Special Administrative Region) today.“³⁸ Hong Kong ist die Einzige größere chinesische Population, die über einen längeren Zeitraum unter britischer Kolonialherrschaft stand. Außerhalb des Einflusses der chinesischen Machthaber und unter dem relativ liberalen Kolonialregime fanden in Hong Kong europäische Ideen und politische Bewegungen Platz, die sich in China nicht entfalten konnten.³⁹ Hong Kong wurde bereits in den 1940er Jahren zu einem Ort der Zuwanderer und Durchwanderer, als viele Kriegsflüchtlinge aus China dorthin kamen. Sie verließen jedoch die Insel, als dort ebenfalls der Krieg ausbrach. In den folgenden Jahren nach 1947 waren die größten Probleme die Wohnungsknappheit, die mangelnde Sozialversorgung, das Schulsystem und die große Armut. Die Regierung fand Hilfe in den traditionellen chinesischen kommunalen Organisationen. Die alten chinesischen Traditionen wurden wegen ihres gut funktionierenden sozialen Auffangnetzes zu einem wichtigen Bestandteil der Gesellschaft Hong Kongs.⁴⁰

In den 1950er Jahren wurde durch die KPCh in China der Sozialismus propagiert und die chinesischen Traditionen erst langsam, und mit der Kulturrevolution dann entschlossen, verdrängt. In Hong Kong wurden die Traditionen jedoch weiter von

³⁸ Kar, Law; Bren, Frank: Hong Kong Cinema: A Cross-Cultural View. Oxford: Scarecrow Press, 2004. S. 3.

³⁹ Vgl. : Dabringhaus, Sabine: Geschichte Chinas 1279-1949. München: R. Oldenbourg Verlag, 2006. S. 194.

⁴⁰ Vgl. : Faure, David (Hg.): Society. A Documentary History of Hong Kong. Hong Kong: University Press Hong Kong, 1997. S. 234.

den Einwanderern gelebt und gepflegt. Die wirtschaftliche und politische Situation Hong Kongs blieb in den 1950ern bis zum Anfang der 1960er Jahre stabil. Die erste Generation von Immigranten war wirtschaftlich gefestigt und die Flüchtlinge, die daraufhin kamen, waren mit dem wenigen zufrieden, was ihr Überleben sicherte, so dass keine Notwendigkeit bestand das soziale System in Hong Kong zu restaurieren. Erst als im Jahr 1966 der ‚Kowloon Aufstand‘⁴¹ ausbrach, dessen Auslöser erhöhte Preise für die Fähren waren, kam die Tragweite der sozialen Schere, zwischen den ersten Immigranten und der späteren Generation, zum tragen. Der folgende Aufstand im Jahr 1967 wurde durch die Kulturrevolution, die in China stattfand, durch die Probleme an den Grenzen sowie durch den Arbeitsausfall, angetrieben.⁴²

1984 wurde die ‚Sino-British Joint Declaration‘ unterzeichnet. In dieser wurde festgelegt, dass Hong Kong ab 1997, für einen Zeitraum von 50 Jahren, unter der von Deng Xiaoping entwickelten Doktrin, ‚ein Land, zwei Systeme‘, weiter bestehen sollte. Hong Kong wurde zu einer Sonderverwaltungszone Chinas. Die Unterzeichnung führte zu großen Auswanderungsströmen. Die zweite Welle von Auswanderern wurde durch das Tian’anmen Massaker ausgelöst, nach dem die Bewohner Hong Kongs vor der zukünftigen chinesischen Regierung zu fliehen versuchten. „But it was also noticed in the 1990s that many who had emigrated returned, and many more, who had obtained the right of abode abroad, remained in Hong Kong.“⁴³ Die Übergabe von Hong Kong an China im Jahr 1997 wurde von vielen gefürchtet, blieb jedoch ohne große Veränderungen für Hong Kong. China hielt sich an die von Deng Xiaoping verabredete Doktrin ‚ein Land, zwei Systeme‘ und Hong Kong wurde zu einer erfolgreichen Sonderwirtschaftszone.

2.4.3 Die Filmindustrie in Hong Kong und das New Wave Cinema

In den 1970er Jahren war Hong Kongs Filmindustrie für ihre Kung Fu Filme bekannt und andere Filmgenre hatten kaum eine Chance, wirtschaftlich erfolgreich zu werden. Diese Einseitigkeit der Industrie ließ es möglich werden, dass neuen Ideen einer jungen Generation von Regisseuren, bei einem gelangweilten Publikum,

⁴¹ Die Bezeichnung des Aufstands wurde dem Werk: Kar, Law; Bren, Frank: Hong Kong Cinema: A Cross-Cultural View. Oxford: Scarecrow Press, 2004. S. 291. entnommen.

⁴² Faure (1997), S. 286.

⁴³ Ebd. S. 367.

Anklang fanden.⁴⁴ In der Mitte der 1970er Jahre gab es eine Welle junger Filmemacher, die in der alteingesessenen Filmindustrie Hong Kongs neue Wege beschritten. Zu diesen Regisseuren gehörten unter anderem: Ann Hui, Tsui Hark, Kirk Wong, Allen Fong und Patrick Tam (s.o.). Diese neuen und jungen Regisseure zeichnete ein besonderer Stil aus. Dieser Stil wurde visuell durch neue Forderungen an die Kamera, das Design, die Sound Effekte und durch den Einsatz von Musik umgesetzt. Im Gegensatz zu den sonst üblichen Studioproduktionen gingen sie mit kleinen Teams an Drehorte in der ganzen Stadt und schufen damit, ein neues Hong Kong spezifisches Genre: das *New Wave Cinema*.⁴⁵ Viele der neuen Regisseure begannen ihr Schaffen mit einem Thriller. Dieses aktuelle Genre war vielseitig, indem es die Möglichkeit bot, eigene Ansichten zur Gesellschaft und Geschichte Hong Kongs einfließen zu lassen. Die neuen Filme hatten zwei Schwerpunkte, welche ihnen zu einem großen Publikum verhelfen. Einmal der soziale Realismus, der sich in Verbrechen und Korruption den Hauptbestandteilen der Thriller, zeigte. Auf der anderen Seite wurde das Experimentieren mit dem Stil, der es ihnen möglich machte eigene Erfahrungen einzubringen, das wichtigste Merkmal der *New Wave* Regisseure. Besonders das junge Publikum sprach diese neue Filmbewegung an. Der Erfolg zog erhöhte Aufmerksamkeit nach sich und brachte die Möglichkeit, in verschiedenen Genres zu arbeiten und mit aufwendigen technischen Effekten experimentieren zu können. Die rebellisch wirkenden *New Wave* Regisseure beugten sich jedoch auch einigen Genre Konventionen, um innerhalb dieser die Missstände der Gesellschaft zu problematisieren.⁴⁶ Die Regisseure dieser ersten Generation etablierten sich als feste Bestandteile der Filmindustrie in Hong Kong und die besondere Aufmerksamkeit verflog.

Einige Regisseure, die in der Mitte der 1980er Jahre auf sich aufmerksam machten und mit ihrem Stil an die *New Wave* erinnern, werden als *Second Wave* bezeichnet. Diese Regisseure, unter ihnen Stanley Kwan, Eddie Fong, Ching Siu-tung und Wong Kar-wai hatten schon als Assistenten oder Autoren für die Regisseure der *New Wave* gearbeitet. Die Regisseure der *Second Wave* radikalisierten die stilistischen Besonderheiten der ersten Generation und entwickelten die *New Wave* somit weiter. Diese *Second Wave* gewann mit ihrer großen Experimentierfreude am Ende der

⁴⁴ Vgl. : Teo, Stephen: Hong Kong Cinema. The Extra Dimensions. London: bfi Publishing, 1997. S. 137.

⁴⁵ Vgl. : Kar (2004), S. 285.

⁴⁶ Vgl. : Teo (1997), S. 148 f.

1980er Jahre international Beachtung.⁴⁷ Ein später Emporkömmling der Bewegung ist Wong Kar-wai, der mit dem Thema die Identität Hong Kongs zu problematisieren an die Tradition der *New Wave* Regisseure anschließt.⁴⁸ „For all his sophistication, his unembarrassed effort to capture powerful, pleasantly adolescent feelings confirms his commitment to the popular Hong Kong tradition.“⁴⁹ Die Weiterführung des *New Wave* Gedankens findet bei Wong Kar-wai durch das Thematisieren gesellschaftlicher Missstände in Hong Kong statt. Im Zusammenhang mit diesem Thema problematisiert Wong Kar-wai die politische Situation der Übergabe von Hong Kong an China 1997 und die darauf folgende 50 jährige Autonomie Frist.

Dieser Umbruch in der Geschichte Hong Kongs wirkte sich durch Ängste, Befürchtungen und einer daraus resultierende wirtschaftliche Krise auf die Filmindustrie aus.

Die Bedenken, der politische Wandel könne sich auf die künstlerische Freiheit der Filmindustrie auswirken, blieb nach dem Jahr 1997 unbegründet. Sogar die Erotikfilmindustrie konnte weiterhin in extremen Kategorien (bis zu 4 und 5) produzieren.⁵⁰ Allerdings bedeutete es weiterhin, dass Filme aus Hong Kong innerhalb Chinas als ‚aus dem Ausland kommend‘ angesehen werden und somit einer Einfuhrbeschränkung unterliegen. Filme, die in Hong Kong produziert wurden sind „...subject to China’s quotas of foreign film importation of less than fifteen films per annum. As a result, Hong Kong cinema cannot be understood as part of Chinese national cinema.“⁵¹ Innerhalb Chinas müssen die Filme aus Hong Kong also mit den Hollywood Produktionen konkurrieren.

Die Geschichte Hong Kongs ist eng mit der Geschichte Chinas verwoben. Wong Kar-wai selbst hat persönliche biographische Verbindungen zu beiden Ländern, welche in seinen Film *2046* einfließen. Diese Einflüsse beziehen sich auf seine eigenen Erfahrungen in den 1960er Jahren in Hong Kong und enthalten darüber hinaus aktuell politische Anspielungen auf die Situation Hong Kongs. Ein besonderes Merkmal Wong Kar-wais ist es, den Zeitgeist Hong Kongs einzufangen

⁴⁷ Vgl. : Teo (1997), S. 184.

⁴⁸ Vgl. : Teo (1997), S. 193.

⁴⁹ Bordwell, David: *Planet Hong Kong. Popular Cinema and the Art of Entertainment.* Cambridge: Harvard University Press 2000. S. 281.

⁵⁰ Vgl. : Chu, Yingchi: *Hong Kong Cinema. Coloniser, motherland and self.* London; New York: Routledge Curzon, 2003. S. 123.

⁵¹ Ebd. S. 120.

und zu visualisieren. Dieser Zeitgeist ist vom Verschwinden geprägt. Diesen Aspekt berücksichtigt Ackbar Abbas in seiner Theorie der ‚Culture of Disappearance‘, die in Kapitel zwei ausführlich dargestellt wird.

Um die Bedeutung jeder Ebene des Filmes wahrnehmen zu können, müssen die geschichtlichen Hintergründe bekannt sein. Durch die Verbindung der Geschichte mit Wong Kar-wais eigenem Leben und den Inhalten seines Filmes eröffnen sich verschiedene Bedeutungsebenen, die in dieser Arbeit erforscht werden sollen.

Das *New Wave Cinema* stellt eine große Wende in der Filmindustrie Hong Kongs dar. Das bis dahin nur für Kungfu Filme bekannte Hong Kong wurde durch neue Inhalte und künstlerische Herangehensweisen als eine Filmmetropole in Asien weltweit bekannt. Die zweite Phase des *New Wave*, die *Second New Wave*, kann als Weiterführung der ersten Phase verstanden werden. Viele der Regisseure, so auch Wong Kar-wai, hatten bei Regisseuren der *New Wave* gelernt und radikalisierten deren Stil. Mit neuen, zeitgemäßen Inhalten und technischen Neuerungen wurde ein neuer, weltweit einzigartiger Stil geboren. Diese Besonderheit resultiert nicht zuletzt aus der einmaligen politischen Situation Hong Kongs als ein Land unter einer quasi fremden Herrschaft. Die politische Situation der Fremdbestimmtheit und dennoch politische Unabhängigkeit als ein Übergang oder Zwischenstadium, ist ein Grundthema Wong Kar-wais, welches sich durchgehend in seinem künstlerischen Schaffen entdecken lässt.

Zusammenfassend ist zu bemerken, dass der Lebenslauf Wong Kar-wais sein Filmschaffen stark geprägt hat. Besonders das Thema, der in Hong Kong lebenden Chinesen in den 1960er Jahren, wird aus seinen eigenen Erfahrungen gespeist.

Seine Arbeitsweise als Regisseur, ist für die zeitgenössische Art und Weise Film zu produzieren, untypisch. Die übliche Praxis, Drehbücher vor dem Dreh fertig zustellen, um Geldgeber anzuwerben und genaue Planungen ausführen zu können, wird von Wong Kar-wai ignoriert. Sein Drehbuch entsteht während des Drehs so, dass der Prozess des Drehens und die daraus resultierenden Entwicklungen im Vordergrund stehen. Diese Arbeitsweise stützt sich auf eingespielte Mitarbeiter, die ähnlich denken und sich in ihren jeweiligen Arbeitsbereichen darauf eingestellt haben. Unter ihnen sind Christopher Doyle und William Chang, als langjährige Teamkollegen, hervorzuheben. Der Kameramann Christopher Doyle besitzt eine spontane, sich am Ort und den Räumlichkeiten orientierende Arbeitsweise, welche er in der Zusammenarbeit mit Wong Kar-wai perfektionieren konnte. William Chang

ist verantwortlich für das Szenenbild, die Kostüme und den Schnitt und somit, neben Christopher Doyle, der hauptverantwortliche Gestalter der visuellen Umsetzung. Die prozessorientierte Arbeitsweise und die Kritisierung zeitgeschichtlicher und politischer Umstände lassen Wong Kar-wai zu den Regisseuren der *Second New Wave* zählen.

Die einmalige politische Situation ist zum Charakteristikum der Gesellschaft Hong Kongs geworden. Die Situation ließ eine besondere Gesellschaft entstehen, deren Grundhaltung von der Vergänglichkeit geprägt ist. Inwieweit diese einmalige Zeitgeschichte sich in den Räumen des Filmes *2046* wieder spiegelt ist das Thema dieser Arbeit. Da Orte und Räume den Gegenstand dieser Untersuchung darstellen, wird ihre theoretische Erfassung im nächsten Kapitel, im Hinblick auf den Raum im Film *2046*, dargestellt.

3 Raumtheorien

„Wir müssen neu lernen den Raum zu denken.“
Marc Augé

Der Raum ist ein zunehmend diskutiertes Thema in der Kulturwissenschaft. Für lange Zeit stand die Zeit im Mittelpunkt der Untersuchungen verschiedenster wissenschaftlicher Richtungen. Die Zeit wurde als Forschungsthema durch den Raum ergänzt. Die Brockhaus Enzyklopädie definiert Raum als „1) dreidimensional (mit Länge, Breite und Höhe) gedachte, nicht fest eingegrenzte Ausdehnung 2) in diesen Dimensionen eingegrenzte Ausdehnung (z.B. umbauter Raum, Zimmer)“⁵² Diese eher naturwissenschaftliche Erklärung liefert die allgemeine Beschreibung für einen Raum. In der Kulturwissenschaft wird jedoch grundsätzlich davon ausgegangen, „dass Räume nicht einfach unveränderlich vorhandene physische oder Wahrnehmungsbedingungen sind, sondern kulturell konstituiert“⁵³ werden.

Der Ansatz, Raum als etwas sich konstituierendes zu betrachten, geht aus der europäischen Kulturwissenschaft hervor, die mit dem ‚topographical turn‘ „die Rekonzeptualisierung des Raums und seiner (Be-) Deutung“⁵⁴ hervorbrachte. Es gibt noch die Theorie des ‚Spatial Turns‘, im Rahmen der historischen Forschung und die des ‚Turns‘ in der Geographie, welche ihren Schwerpunkt auf der „topographischen Aufzeichnung, [haben] d.h. bei einer Kartographie kultureller Praktiken stehen.“⁵⁵ Eine elementare Eigenschaft des Films als Medium ist die Bewegung, die offensichtlich werden lässt, dass ein Raumbegriff, dessen Schwerpunkt auf topographischem Verständnis von Raum liegt, nicht ausreicht. Die Auffassung des Raumes in der Soziologie beschäftigt sich mit einem dynamischen und mehrdimensionalen Raumbegriff und kann dadurch als theoretische Grundlage

⁵² Brockhaus- Enzyklopädie. In vierundzwanzig Bänden. Neunzehnte völlig Überarbeitete Auflage. Achtzehnter Band. Rad-Ruis. Und dritter Nachtrag. Mannheim: F.A. Brockhaus 1992.

⁵³ Dünne, Jörg: Forschungsüberblick. Raumtheorie. November 2004.

<http://www.raumtheorie.lmu.de/Forschungsbericht4.pdf>. Zugriff: 12.6.2010. S.2.

⁵⁴ Weigel, Sigrid: Zum topographical turn. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in der Kulturwissenschaft. www-alt.uni-greifswald.de/~histor/~osteuropa/.../weigel.pdf. Zugriff: 20.6.2010. S. 159.

⁵⁵ Frahm, Laura: Bewegte Räume. Zur Konstruktion von Raum in Videoclips von Jonathan Glazer, Cris Cunningham, Mark Romanek und Michel Gondry. Frankfurt am Main, Wien u.a.: P. Lang 2007. (Studien zu Theater, Film und Fernsehen; 44) S. 28.

meiner Arbeit dienen.⁵⁶ Die Raumtheorie von Michel de Certeau, Michel Foucault und Marc Augé gehen von einem relationalen, sich im Prozess konstituierenden Raum aus. Der menschliche Körper steht als konstitutives Merkmal der Raumproduktion im Vordergrund.⁵⁷ Um die Frage nach dem Raum beantworten zu können, muss die Unterscheidung zwischen dem Raum und dem Ort dargestellt werden. Der Raum, der sich daraus ergibt, wird durch die soziologische Betrachtung des Bewegungsraumes als ‚relationaler Raumbegriff‘ eingegrenzt und zu anderen möglichen Raumbetrachtungen abgegrenzt. Die Bedeutung der Grenzen als Berührungspunkt sowie, die Aufhebung der Grenzen, lässt Gestaltungsmerkmale im Film *2046* vor diesem Hintergrund betrachten.

Die Heterotopie von Michel Foucault ist eine auf Machtstrukturen aufbauende Theorie, welche die Abhängigkeiten sowie Begrenzungen von Räumen aufzeigt. Besonders ist hierbei der Faktor der Zeitlichkeit, der eine wichtige Rolle spielt. Die hier dargestellten Raumvorstellungen unterliegen Veränderungen. Die Vorstellungen von Raum und die Theorien darüber entwickeln sich mit der Zeit weiter. Durch die Technik, wie Internet oder neue Medien, erscheint die Welt kleiner und mit der Erforschung des Weltalls wurde gleichzeitig die Vorstellung eines unendlichen Raumes geprägt. Die Veränderungen des Raumes durch die Wandlung der Gesellschaftsstrukturen in der Zeitgeschichte, ist der Anstoß für die Entwicklung der Theorie, der Nicht-Orte, von Marc Augé. Die Nicht-Orte lassen den Menschen zu einem Passagier werden. Dieser Passagier lebt in Transit- Orten und Räumen, die anonyme Orte der Durchreise sind. Diese Nicht-Orte sind eine gesellschaftliche Entwicklung.

Die Theorie, welche sich spezifisch mit der Kultur Hong Kongs auseinandersetzt und den Moment des ‚Verschwindens‘ darin findet, ist die Theorie der ‚Culture of Disappearance‘ von Ackbar Abbas. Er erklärt darin, wie es zu der besonderen Kultur Hong Kongs kommen konnte und beschreibt die Verarbeitung und Darstellung der besonderen Kultur in der Kunst. Hierbei geht Abbas im Besonderen auf die Filme Wong Kar-wais ein.

Die Darstellung der Theorien in diesem Kapitel beginnt bei dem Verständnis des Raumes und spezifiziert sich bis zu konkreten Hong Kong bezogenen Theorien. Die

⁵⁶ Vgl. : Frahm (2007), S. 28.

⁵⁷ Vgl. : Ebd., S. 30.

Stadt Hong Kong ist somit der Berührungspunkt, an dem sich die zeitgeschichtliche Darstellung des ersten Kapitels und die Theorie des Raumes treffen werden. Dieser Schnittpunkt ist der Beginn der Untersuchung, mithilfe derer erforscht werden soll, wie durch die Raumdarstellung im Film *2046* das Lebensgefühl Hong Kongs vermittelt wird.

3.1 Räume und Orte

Wong Kar-wai zeigt in seinem Film *2046* ein Bild Hong Kongs, ohne die Stadt zu zeigen. Es wird in keinem seiner Filme die typische Skyline der Stadt gezeigt und es gibt wenige Szenen, die überhaupt im Freien spielen. Die Schauplätze der Handlungen sind häufig Innenräume. Die wenigen Szenen, welche im Freien stattfinden, zeigen kaum die Umgebung sondern sind in der Geschichte motiviert. Diese Außenszenen markieren besondere Wendepunkte oder Erkenntnismomente der Figuren. Wong Kar-wai vermittelt ein spezifisches Hong Kong Gefühl über die Orte und Räume in seinem Film *2046*. Die Unterscheidung hilft den Raum, in seinen spezifischen Eigenschaften, näher zu definieren. Erstens, um sie generell als Orte und Räume identifizieren zu können und zweitens um von ihrer spezifischen Beschaffenheit Rückschlüsse auf die Wirkung ziehen zu können.

„Ein Ort ist die Ordnung [...], nach der Elemente in Koexistenzbeziehungen aufgeteilt werden. Damit wird also die Möglichkeit ausgeschlossen, dass sich zwei Dinge an derselben Stelle befinden. [...] Ein Ort ist also eine momentane Konstellation von festen Punkten. Er enthält einen Hinweis auf eine mögliche Stabilität.“⁵⁸

Der Raum jedoch

„...entsteht, wenn man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der Zeit in Verbindung bringt. Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen. Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten.“⁵⁹

⁵⁸ De Certeau, Michel: Praktiken im Raum. In: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorien. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2006. S. 345.

⁵⁹ Ebd. S. 345.

Der Raum ist im Verständnis von Michel De Certeau ein „Ort mit dem man etwas macht.“⁶⁰ Der Ort ist somit der Ausgangspunkt, der sich zu einem Raum entwickeln kann. Der Unterschied zwischen den beiden Begriffen wird durch den Menschen, die Bewegung und damit auch durch die Zeit markiert. Der Ort existiert unabhängig vom Menschen und betont das Momentane, ohne die Berücksichtigung der Zeit. Diese Theorie ähnelt der absolutistischen Raumvorstellung während das Konzept des Raumes an die relativistische Raumtheorie angelehnt ist.

„Beim Ort handelt es sich um eine Sichtweise auf den Raum als System, als eine lesbare Karte, die eine Übersicht verschafft, indem sie die Grundstrukturen und Anordnungen der einzelnen Elemente verdeutlicht, während der Raum erst durch Handlungen entsteht.“⁶¹

Die Handlungen und räumlichen Praktiken helfen, die Relation von Ort und Raum zu verdeutlichen. Die Handlungen, durch die der Raum entsteht, sind nach Michel De Certeau Analogien wie Schrift und Sprache, Sehen und Handeln, Strategien und Taktiken.⁶² Die zwei grundsätzlich zu unterscheidenden Typen der Wahrnehmung, welche den Ort und den Raum erschließen, sind der Voyeur und der Fußgänger. Der Voyeur erhebt sich über das Geschehen und nimmt die Position eines Beobachters ein. Diese erhöhte Position verschafft dem Voyeur Distanz.⁶³ „Wer dort hinaufsteigt [World Trade Center], verlässt die Masse, die jede Identität von Produzenten oder Zuschauern mit sich fortreißt und verwischt.“⁶⁴

Der Fußgänger ist der Benutzer der Stadt. Er bewegt sich in den Straßen. „Diese Stadtbenutzer spielen mit unsichtbaren Räumen, in denen sie sich ebenso blind auskennen, wie sich die Körper von Liebenden verstehen. Die Wege, auf denen man sich in dieser Verflechtung trifft [...] entziehen sich der Lesbarkeit.“⁶⁵ Der Fußgänger wendet konkrete, räumliche Praktiken an, um sich die Stadt zu erschließen und kann somit dem Raum zugeordnet werden. Der Voyeur, der von oben wie auf eine Karte schaut und das Gesamte sieht, wird mit dem Ort in Verbindung gebracht.⁶⁶

⁶⁰ Ebd. S. 345.

⁶¹ Frahm (2007), S. 31.

⁶² Vgl. : Ebd. S. 31f.

⁶³ Vgl. : De Certeau, Michel: Kunst des Handelns. Berlin: Merve Verlag, 1988. S. 180.

⁶⁴ Ebd. S. 180.

⁶⁵ Ebd. S. 182.

⁶⁶ Vgl. : Frahm (2007), S. 31 f.

„Jeder Bericht ist ein Reisebericht - ein Umgang mit dem Raum. [...] Sie lenken tatsächlich die Schritte. Sie machen eine Reise, bevor oder während die Füße sie nachvollziehen.“⁶⁷ Der Raum wird durch Signifikationspraktiken erzeugt.⁶⁸ „Die Erzählungen führen also eine Arbeit aus, die unaufhörlich Orte in Räume und Räume in Orte verwandelt.“⁶⁹

Das Hotel, in dem der größte Teil der Geschichte des Filmes *2046* stattfindet, ist ein beliebiger Ort in Hong Kong. Erst durch die Aktionen und Interaktionen der Figuren mit dem Ort und somit durch die Bewegungen und die Zeitlichkeit, entsteht ein Raum. Das Hotelzimmer 2046 ist ein Ort, welcher durch seine verschiedenen Bewohnerinnen und deren Aktionen darin, sich zu einem Raum konstituiert. Jing-wen, die Tochter des Hotelbesitzers, erkundet den Ort indem sie laufend vor sich hin spricht. Sie bewegt sich mit rhythmischen Schritten als Fußgängerin und erzeugt so einen Raum.⁷⁰ Wir sehen ihre Füße langsam umherwandern und bekommen die konkrete räumliche Praktik des Fußgängers vorgeführt. Die Schuhe von Jing-wen bewegen sich langsam, in kreisenden Bewegungen und im Rhythmus ihrer Sprachübungen. Dabei markieren kleine Hüpfen oder leichte Stampfer Akzente in ihrer Lautsprache. Durch ihr Gehen und die bodennahe Kameraeinstellung, welche ausschließlich ihre Füße zeigt, wird der Ort in einen Raum verwandelt und der Rezipient erschließt sich über die Kameraeinstellungen die Gegebenheiten des Raumes, die durch ihre Füße erschlossen werden. Der Ort des Hotelzimmers 2046 wird durch den Einzug Bai Lings zu einem neuen und anderen Raum. Bai Lings Raum mit der Nummer 2046 ist durch Spiegelungen und das Zusammensein mit Chow geprägt.⁷¹ Das Zimmer mit Bai Ling wird über acht Einstellungen, die Bai Ling und den Raum fragmentiert durch Spiegel zeigen, etabliert.⁷² Anschließend wird Chow gezeigt, wie er durch ein schmales und vergittertes Fenster hinüberschaut und Schatten auf seinem Gesicht ihre Bewegungen anzeigen.⁷³

⁶⁷ De Certeau (1988), S. 216.

⁶⁸ Vgl. : Frahm (2007), S. 32.

⁶⁹ De Certeau (1988), S. 220.

⁷⁰ s. Sequenzprotokoll, Nr. 10.

⁷¹ s. Sequenzprotokoll, Nr. 12.

⁷² DVD: *2046*. TC: 00'30'22- 00'30'48.

⁷³ DVD: *2046*. TC: 00'30'48- 00'31'02.







Abb.6-14

Der Raum um Bai Ling konstituiert sich auf eine andere Weise als der Raum den Jing-wen nutzt. Durch die unterschiedlichen Bewegungen wird, mithilfe der Kameraführung, ein völlig neuer Raum wahrnehmbar. Dieser Raum ist geprägt von Spiegelungen und der Farbe grün.

Bai Ling geht nach der Trennung von ihrem Freund auf das Dach des Hotels. Von dort schaut sie rauchend auf das Hotel. Sie erhebt sich als Voyeur über das Geschehen und betrachtet das Hotel als einen Ort. Gleichzeitig holt Chow Teewasser und beobachtet sie aus einem Fenster. Chow befindet sich als Fußgänger in einem Raum und gleichzeitig schaut Bai Ling vom Dach auf den Ort.⁷⁴

Die Umwandlung der Räume in Orte und Orte in Räume findet durch die Menschen, die Bewegungen und die Zeit statt, welche einen Ort dadurch in einen Raum verwandeln können. Der Unterschied zwischen dem Ort und dem Raum wird durch die Bewegung, durch den Menschen und damit auch durch die Zeit markiert. Diese enge Verbindung des Raumes mit der Zeitlichkeit ist auch bei Michel Foucaults Theorie der Heterotopie zu finden, auf die in diesem Kapitel (siehe 2.1.3) noch näher eingegangen wird. Der Fußgänger und der Voyeur verdeutlichen dieses Theorem durch ihre Handlungen bzw. Nicht-Handlungen. Der Fußgänger wendet konkrete Praktiken an und lässt damit einen Raum entstehen. Der Voyeur beobachtet, ohne aktiv zu werden und blickt daher auf einen Ort. Im Film *2046* lassen sich verschiedene Situationen ausmachen, in denen die Funktion der Figuren zwischen dem Fußgänger und dem Voyeur hin und her springen. Dieser Funktionswechsel lässt sich an wiederkehrenden Schauplätzen festmachen. Die Inhaltliche Verknüpfung der voyeuristischen Betrachtung⁷⁵ der Geschehnisse im Film und der Geschichte geschieht zum Beispiel, indem die Situation einen Ausstieg aus dem Alltag der Figur symbolisiert. In der erhobenen Position, auf dem Dach des Hotels, reflektiert die Hauptfigur Chow, mithilfe des Voice-Overs, seine Taten und Beziehungen:

„Man erkennt eine verwandte Seele nicht wenn man sie zu früh trifft oder auch zu spät. Zu einer anderen Zeit oder an einem anderen Ort, wäre unsere Geschichte womöglich anders verlaufen.“⁷⁶

Chow hat sich seit langer Zeit wieder verliebt. Die Liebe zu Jing-wen, der älteren Tochter des Hotelbesitzers, bleibt jedoch unerwidert, da sie seit langem in einen Japaner verliebt ist. Chows Gedanken sind die Essenz der Beziehungen zwischen den

⁷⁴ DVD: *2046*. TC: 00'37'13- 00'37'38.

⁷⁵ Anm. d. Verf. : „Voyeuristisch“ darf hier nicht im allgemeinen Sinne verstanden werden sondern ist wie zuvor erläutert im Sinne Michel De Certeaus zu verstehen.

⁷⁶ DVD: *2046*. TC: 01'31'57- 01'32'53.

Figuren in den Filmen Wong Kar-wais. Die Zeit ist in den Beziehungen der häufigste Grund für die Nicht-Erfüllung der Träume und Wünsche oder sogar für das Scheitern dieser verantwortlich. Auf dem Hintergrund dieser Erkenntnis reflektiert Chow seine jetzige unerfüllte Liebe zu Jing-wen sowie alle anderen Lieben, die er zuvor hatte. Die Reflektion über seine Beziehungen und Beziehungen im allgemeinen kann auch auf Chows unerfüllte Liebe zu einer verheirateten Frau, in dem vorherigen Film *In the Mood for Love*, übertragen werden. Chow philosophiert hier in allgemeingültiger Art über Beziehungen und erlebt einen Moment der Erkenntnis. Auf der räumlichen Ebene wird diese Position durch den Standort auf dem Dach unterstützt sowie durch den unverstellten Blick auf diese Situation. Auf dem Dach ist er der Theorie nach ein Voyeur, der auf den Ort schaut. Dieses Schauen trägt im Film den Moment der Reflektion über Geschehnisse mit hinein. Als Fußgänger wird das Hotel durchschritten. Die Figuren befinden sich innerhalb ihrer Geschichte und Verwicklungen. Durch diese Bewegungen, einer oder mehrerer Figuren, entsteht ein Raum. Durch die besondere Situation des Films muss die Dimension der Kamera mitgedacht werden, welche sich wie die Figuren bewegt und somit unaufhörlich Bewegung und damit Raum erzeugt.

3.1.1 Bewegungsräume und Körperräume

Der Raum in *2046* erschließt sich für den Zuschauer langsam, Schritt für Schritt, weil er nicht im Überblick präsentiert wird. Der Raum ist fragmentiert, verengt oder gespiegelt, so dass eine übersichtliche Wahrnehmung der genauen Parameter nicht zugelassen wird. Die Kamerabewegungen erkunden den Raum über Blicke, Figuren, Spiegelungen und Nischen und nach der Theorie von Michel De Certeau, wird der Raum über die Bewegungen erschlossen und damit für den Rezipienten erschaffen. Die Kamerabewegung und die Bewegungen der Figuren erschließen dem Zuschauer den Raum und lassen ihn in seinen Relationen sichtbar werden. Es muss somit ein Raumbegriff angewendet werden, welcher den Raum als Bewegungsraum definiert.

Ein Bewegungsraum ließe, nach Laura Frahm,⁷⁷ durch ständige Bewegung neue Räume entstehen. Ein zentraler Punkt in diesen Bewegungsräumen sind die Körper

⁷⁷ Vgl. : Frahm (2007), S. 28f.

der Figuren. Dem Bewegungsraum ist die Vorstellung inhärent, dass er sich erst durch den Körper und die Beziehungen zwischen mehreren Körpern bildet. Beide Aspekte, die Bewegung sowie die Konstituierung des Raumes durch Körper, finden in einem ‚relationalen Raumbegriff‘ Beachtung. Der ‚relationale Raumbegriff‘ und der ‚absolutistische Raumbegriff‘ sind die beiden Theorien mithilfe derer sich der Raum in der Soziologie definiert. Um den ‚relationalen Raum‘ zu erklären, muss das gegenteilige Raumkonzept des ‚absoluten Raumes‘ erläutert werden. Der ‚absolute Raum‘ kann als Behälter gedacht werden. Der Gedanke des Raumes als Schachtel oder umschließenden Behälter entstammt schon der Antike. Es ist ein Raumkonzept, welches das Allgemeinverständnis von Räumen heute noch prägt. Der ‚absolute Raum‘ ist unabhängig von dem Körper, der sich darin befindet. Bewegungen innerhalb des Raumes sind möglich, jedoch ist ein sich bewegendes Raum nicht denkbar.⁷⁸ Daher

„...wird der absolutistische Raumbegriff in der Forschung auch Behälterraumkonzept genannt. Damit soll bildlich ausgedrückt werden, dass der Raum wie ein Behälter das soziale Geschehen zu umschließen scheint.“⁷⁹

Raum produzierendes Handeln und Räume, die aus sozialen Prozessen entstehen, können durch dieses Theorem nicht erfasst werden. Die Verbindung zwischen virtuellen und realen Räumen, sowie die Verbindung verschiedener kultureller Räume, in oder auf dem gleichen Raum, sind in der Vorstellung des absolutistischen Raumes nicht denkbar.

Der ‚relativistische Raumbegriff‘ entwickelte sich in Anlehnung an die Erkenntnisse der Relativitätstheorie.

„Die Lageverhältnisse, die den Raum bilden, werden von Einstein als in stetiger Bewegung befindlich analysiert. Der Raum ist die Beziehungsstruktur zwischen Körpern, welche ständig in *Bewegung* sind. Das heißt, Raum konstituiert sich auch in der *Zeit*. Raum ist demnach nicht länger der starre Behälter, der unabhängig von den materiellen Verhältnissen existiert, sondern *Raum und Körperwelt sind verwoben*. Der Raum, das heißt die *Anordnung der Körper*, ist abhängig vom *Bezugssystem der Beobachter*. Bewegung ist immer räumlich und zeitlich gleichermaßen.“⁸⁰

⁷⁸ Vgl. : Löw, Martina: Raumsoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2001. 24 ff.

⁷⁹ Vgl. : Ebd. S.63.

⁸⁰ Löw (2001), S.34.

Der ‚relativistische Raum‘ ist kein statisch erfassbarer Ort wie ein Behälter, sondern es wird ein Vorgang der Raumbildung vorausgesetzt. In diesem Prozess konstituiert sich der Raum durch die Körper und ihre bewegte und unterschiedliche Anordnung darin.⁸¹ Aus der Bewegung in der Zeit entsteht der ‚relativistische Raum‘. Der ‚relativistische Raum‘ ist somit ein dynamisches Gebilde. Diese beiden Vorstellungen von Raum können zu einem ‚relationalen Raumbegriff‘ erweitert werden. Bei dem ‚relationalen Raumbegriff‘ ist das Prozesshafte besonders wichtig.

„Während sich die Alltagsvorstellungen von Raum vervielfältigen, ist es jedoch in der wissenschaftlichen Kommunikation notwendig, *einen* Raumbegriff zu entwickeln, der so prozessual formuliert ist, dass er die Vielfältigkeit sowohl möglicher Alltagsvorstellungen als auch der Konstitution von primär materiellen oder primär symbolischen Räumen und die Gleichzeitigkeit verschiedener Räume an einem Ort erfasst. Dies kann dadurch gewährleistet werden, dass man Räume als zu konstituierende begreift.“⁸²

Das dynamische Gebilde des ‚relativistischen Raumes‘, der sich wie der Raum bei Michel De Certeau über Bewegung und Körper in Verbindung mit der Zeit konstituiert, wird hier zu einem ‚relationalen Raum‘ erweitert. Der ‚relationale Raum‘ wird wie der ‚relativistische Raum‘ gebildet, jedoch um das Moment des Prozesshaften erweitert und ermöglicht somit die Entstehung mehrere Räume an einem Ort.

Dieses Gedankenmodell des ‚relativistischen Raumes‘ kann auch auf den Film übertragen werden. Im Film gibt es die Figuren, die durch ihre Bewegungen im Film einen Raum erschaffen, die Kamera, die mit ihren Bewegungen selbst vorgibt wie der Zuschauer diesen Raum erfährt und damit einen Raum erschafft und die Dimension des Zuschauers. Der Zuschauer nimmt das Bild, dass die Kamera ihm liefert wahr, durch Schnitt und andere Techniken werden diese Bilder ergänzt und in der Vorstellung des Zuschauers entsteht ein eigener Raum, der auf seiner persönlichen Wahrnehmung basiert. Es entstehen somit gleichzeitig verschiedene Räume durch Relationen und den Moment des prozesshaften. Im Film entstehen die Räume durch die Aktionen der Figuren

⁸¹ Vgl. : Frahm (2007), S. 29.

⁸² Löw (2001), S. 103.

und der Kamerabewegungen. Diese Räume sind nie gleich. Es entstehen immer neue Möglichkeiten der visuellen Darbietung des Raumes, durch sich verändernde Raum konstituierende Prozesse. Der ‚relationale Raumbegriff‘ ist somit die Grundlage meiner Filmanalyse.

3.1.2 Grenzen

Die Raumbetrachtung und die Raumbildung sind ohne Grenzen nicht denkbar. Ein grundlegender Bestandteil des Raumes ist die Grenze, welche die Aufteilung sowie Wahrnehmung eines Raumes organisiert. Der Raum wird durch die Grenzziehung in Innen und Außen geteilt. Eine Grenze ist jedoch auch ein Übergang und ein Zwischenraum und entzieht sich damit einer eindeutigen Zuschreibung. Die Grenze wird durch den Kontakt zwischen etwas geschaffen, das sich berührt. „Das Paradox der Grenze: da sie durch Kontakte geschaffen werden, sind die Differenzpunkte zwischen zwei Körpern auch ihre Berührungspunkte. Verbindendes und Trennendes ist hier eins.“⁸³ Eine Brücke ist ein Beispiel für eine feste Grenzüberschreitung. Die Brücke als verbindendes Element hat zwei Eigenschaften, die ihr innewohnen. Einmal ist sie ein Verbindungsstück indem sie einen Weg bereitet. Zum zweiten ist die Brücke das Element, das eine geschlossene Welt der Außenwelt zugänglich werden lässt und damit die Autonomie zerstört.⁸⁴

„Als Überschreitung der Grenze und Ungehorsam gegenüber dem Gesetz des Ortes steht sie für den Aufbruch, die Auflösung eines Zustands, [...] auf jeden Fall für den „Verrat“ an einer Ordnung. [...] Jenseits der Grenzen lässt sie eine Fremdheit entstehen, die im Inneren unter Kontrolle war.“⁸⁵

Die Brücke löst den Zustand der Trennung als eine dauerhafte Verbindung ab. Die dauerhafte Überschreitung, welche die Brücke möglich macht, lässt die Grenze verschwinden. Die Grenzen im Film *2046* werden auch überschritten. Die Trennwand zwischen dem Hotelzimmer mit der Nummer 2046 und dem Zimmer 2047 ist dünn und durch ein kleines, vergittertes Fenster lässt sich sogar hindurch

⁸³ De Certeau (1988), S. 233.

⁸⁴ Vgl. : De Certeau (1988), S. 235.

⁸⁵ De Certeau (1988), S. 235.

schauen. Die dünnen, schalldurchlässigen Wände sowie die Enge der Flure im Hotel, lassen auch die Charaktere der Figuren und damit ihre Grenzen verwischen. Die Figuren nähern sich einander an und können doch nicht zueinander kommen weil eine Überschreitung stattfindet.

„Die Übertretung versucht nicht, irgend etwas zu irgend etwas in Widerspruch zu setzen, [...] sie ermißt, mitten auf der Grenze, das maßlose Maß der Distanz, die sich an der Grenze auftut, und zeichnet die funkelnde Linie nach, die sie das sein lässt, was sie ist.“⁸⁶

Die Grenze zwischen Chow und Bai Ling ist die, zwischen ihren Zimmern. Sie leben nah nebeneinander und Chow überschreitet die Grenze, indem er Bai Ling beobachtet ebenso wie durch seine Besuche in ihrem Zimmer. In der Szene, in der Bai Ling Chow das erste und einzige Mal in seinem Zimmer aufsucht, um ihre Beziehung fortzuführen beginnt die Rollenverteilung der beiden zu wechseln. Bai Ling hat die Grenze zwischen ihren Zimmern überschritten und mit ihrem Wunsch eine feste Beziehung mit Chow zu führen, überschreitet sie seine persönliche Grenze. Die beiden tauschen in dieser Situation ihre eigentlichen Rollen. Bai Ling ist fordernd und in seinem Zimmer, hingegen Chow sie abwehrt und sich für die gemeinsame Nacht entlohnen lässt. Diese Szene und Rollenverteilung ähnelt den früheren Begegnungen der Beiden und verdeutlicht damit den Unterschied zwischen diesem und den früheren Treffen. Die Grenze zwischen den Figuren verschwimmt und wird aufgelöst. Durch die Überschreitung der Grenze, die zum Tausch der Positionen der Figuren und damit zum Eklat zwischen ihnen führt, wird das Vorhanden sein dieser Grenze aufgezeigt. Die Überschreitung der Grenze zeigt an, wo sie liegt und lässt sie in ihren Eigenschaften erkennen.

Die Überschreitung einer Grenze löst diese auf aber lässt im Rückschluss auch ihr Dasein erkennen.

⁸⁶ Foucault, Michel: Schriften zur Literatur. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1988. S. 74 f.

3.1.3 Heterotopien



Abb.15

Im Film *2046* fährt ein Zug in einer futuristischen Umgebung. In diesem Zug fährt ein menschlicher Passagier, der 2046 verlassen will. Der Zug steht zu allen Begebenheiten des Films in Beziehung. Jede Beziehung die darin bezeichnet, gespiegelt und der Reflexion zugänglich gemacht wird, wird suspendiert, neutralisiert und in ihr Gegenteil verkehrt und entspricht in Funktion und Eigenschaften damit der Heterotopie nach Michel Foucault.

Auf der Reise im Zug wird der menschliche Passagier von Robotern, als Reisebegleiter, umsorgt. Es heißt in den Bereichen „2.24 und 2.25“ wird es besonders kalt im Zug und die Menschen sollen sich aneinander wärmen. Die Zahlen stehen für das Datum von Weihnachten und finden, in den vier Weihnachtsfesten, Wiederkehr in die filmische Realität der 1960er Jahre. Der Reisende ist allein im Zug und wärmt sich an einem Roboter dessen Gefühle, bedingt durch sein Alter, verlangsamt sind. Dieser Roboter wird gespielt von Faye Wong, die im Hong Kong der 1960er Jahre Jing-wen spielt. Die Zuneigung des Reisenden spiegelt und reflektiert damit die Beziehung von Chow zu Jing-wen und wird durch das Moment, der verzögerten Reaktion des Roboters ergänzt und ermöglicht damit Rückschlüsse auf die emotionale Kälte, welche Jing-wen gegenüber Chow wahrte. Warum der Reisende 2046 verlässt, denn er ist der erste der dieses Vorhaben hat, muss sich der Zuschauer bruchstückhaft erschließen. Der Reisende war einmal verliebt und es scheint, als hätte er diese Liebe trotz der vergangenen Zeit und dem Abstand nicht vergessen können.

Der Zug ist ein Ort, der sich von jedem anderen im Film abhebt. Es ist ein abgeschlossener Bereich, in dem der Reisende seine Krisensituation zu bewältigen versucht. In dem Zug existieren die Personen aus der filmischen Realität als Roboter und in ähnlichen Positionen, wie zum Beispiel der Hotelier als Zugführer oder seine Tochter Jing-wen, als Reisebegleiterin. Der Zug erinnert damit an andere Orte, innerhalb seiner Räumlichkeit, bricht mit der Zeit und ist ein Ort, der einen besonderen Zugang bedarf und es herrscht eine Funktion der Ordnung und Unordnung gegenüber dem übrigen Raum. Mit diesen Kriterien entspricht der Zug den Kriterien, mit denen Michel Foucault Orte als Heterotopien klassifiziert.

Michel Foucault sieht den Menschen in „einer Menge von Relationen leben, die Orte definieren, welche sich nicht aufeinander reduzieren und einander absolut nicht überlagern lassen.“⁸⁷

„Unter all diesen Orten interessieren mich hier jedoch jene, denen die merkwürdige Eigenschaft zukommt, in Beziehungen mit allen anderen Orten zu stehen, aber so, dass sie alle Beziehungen, die durch sie bezeichnet, in ihnen gespiegelt und über sie der Reflexion zugänglich gemacht werden, suspendieren, neutralisieren oder in ihr Gegenteil verkehren.“⁸⁸

Diese Orte, die in einer Verbindung zu allen anderen Orten und doch in Widerspruch zu ihnen stehen, teilt Foucault in zwei Gruppen auf: Die Utopien und die Heterotopien.

Die Heterotopie beschreibt Foucault durch sechs Grundsätze.

1) Der Ort an den Menschen in Krisensituationen gingen, wie heilige Plätze o.ä. gibt es heute in dieser Bedeutung nicht mehr. Heute muss von Abweichungsheterotopien gesprochen werden. Dieser Begriff bezeichnet „Orte an denen man Menschen unterbringt deren Verhalten vom Durchschnitt oder von der geforderten Norm abweicht.“⁸⁹ (z.B. : Altersheime, Sanatorien)

2) Die Heterotopie einer Gesellschaft kann ihren Sinn und Zweck im Laufe der Zeit ändern. Hier gibt Foucault das Beispiel eines Friedhofes, dessen Standort, in mitten

⁸⁷ Foucault, Michel: Von anderen Räumen. In: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorien. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2006. S. 320.

⁸⁸ Ebd. S. 320.

⁸⁹ Ebd. S. 322.

der Stadt, über die Jahre zum Stadtrand wechselte und die Bedeutung des Todes, die sich über die Zeit und mit verschiedenen Glaubensrichtungen, änderte.⁹⁰

3) Heterotopien können mehrere Räume und Orte an einem einzigen Ort zusammenbringen. Ein Beispiel für diese Art der Heterotopie ist das Theater. Auf der Bühne können verschiedenste Orte, die nichts gemeinsam haben, nebeneinander existieren. Ebenso verhält es sich mit dem Kino.

4) Der Umgang mit der Zeit ist maßgebend in der Bildung der Heterotopien. Begrifflich wird dieser Umstand als ‚Heterochronie‘ präzisiert. An diesen Orten wird mit der alltäglichen Zeit gebrochen. Es gibt Heterotopien, an denen die Zeit endlos angesammelt, gespeichert und zusammengetragen wird. An einem festen Ort wird dabei die Zeit eingeschlossen. Museen, Bibliotheken und Archive können somit als Heterotopien bezeichnet werden. Im Gegensatz dazu gibt es Heterotopien, die an die Flüchtigkeit der Zeit gebunden sind. Als Beispiel für Orte, denen ihre Funktion nur für einen begrenzten Zeitabschnitt zugesprochen wird, werden Festwiesen, Feriendörfer oder Jahrmärkte genannt.

5) „Heterotopien setzen stets ein System der Öffnung und Abschließung voraus, das sie isoliert und zugleich den Zugang zu ihnen ermöglicht.“⁹¹ Der Mensch kann zum Zugang gezwungen werden (Eintritt in ein Gefängnis oder Kaserne) oder muss bestimmte Rituale vollziehen, um Einlass zu bekommen (eine Reinigung um in einen Hammam oder in einer skandinavischen Sauna einzutreten). Andere Heterotopien scheinen offen für jeden zu sein, sind es jedoch nur scheinbar. Hier gibt Foucault das Beispiel von Zimmern in Pachthöfen Südamerikas, in denen Reisende schlafen können jedoch aus den Privaträumen ausgegrenzt wurden.

6) Heterotopien haben gegenüber dem übrigen Raum eine Funktion inne, die zwei Extreme beschreibt, die Ordnung und die Unordnung. Diese Art der Funktion lässt zwei Arten der Heterotopien entstehen, den illusionären Raum und die kompensatorische Heterotopie. Die Freudenhäuser dienen Foucault als Beispiel für den illusorischen Raum „der den ganzen realen Raum und alle realen Orte, an denen das menschliche Leben eingeschlossen ist, als noch größere Illusion entlarvt.“⁹² Die kompensatorischen Heterotopien erschaffen eine Ordnung, die im Gegensatz zur Unordnung in der Realität eine strenge Ordnung aufweist. Diese kompensatorische Heterotopie sieht Foucault in den streng geregelten Kolonien verwirklicht.

⁹⁰ Ebd. S. 322-324.

⁹¹ Foucault (2006), S. 325.

⁹² Ebd. S.326.

Das Schiff verbindet die Grundsätze der Heterotopie und wird für Foucault zu der Heterotopie schlechthin. „...dass Schiffe letztlich ein Stück schwimmenden Raumes sind, Orte ohne Ort, ganz auf sich selbst angewiesen, in sich geschlossen und zugleich dem endlosen Meer ausgeliefert, ...“⁹³ Das Schiff ist ein wichtiges Instrument in der wirtschaftlichen Entwicklung und gleichzeitig eine unerschöpfliche Quelle von Phantasien.⁹⁴

Der Spiegel ist eine Zwischenform und vereint die Eigenschaften der Utopie sowie der Heterotopie. Der Spiegel ist „als Ort ohne Ort, eine Utopie. Das Spiegelbild zeigt wo man nicht ist, einen irrealen Raum, „der virtuell hinter der Oberfläche des Spiegels liegt.“⁹⁵ Der Spiegel existiert wirklich und sein Spiegelbild weist auf seinen Ort zurück und kann daher auch als Heterotopie bezeichnet werden. Der Ort an dem die Person ist, die sich im Spiegel betrachtet, wird real in Verbindung mit dem umgebenden Raum dargestellt und gleichzeitig irreal wiedergegeben, „weil dieser Ort nur über den virtuellen Punkt jenseits des Spiegels wahrgenommen werden kann.“⁹⁶

Der zentrale Gegenstand, über den Foucault die Heterotopien definiert, ist der Akt der Grenzziehung. „Die Grenzziehungen bilden Machtstrukturen in sich ab und haben das Ziel, den Raum zu kontrollieren.“⁹⁷ Die Heterotopien sind die Arten von Räumen, die Eingrenzung und Ausgrenzung gleichzeitig vornehmen und nur der Standpunkt des Beobachters ist entscheidend, inwieweit es sich um eine Ein- oder Ausgrenzung handelt.

Der Faktor Zeit ist für die Heterotopie konstituierend. In der Heterotopie wird mit der alltäglichen Zeit gebrochen. Es handelt sich somit um einen Raum, der außerhalb der sonst geltenden Zeitparameter steht. Der Faktor Zeit ist im Film *2046* entscheidend. Die Geschichte wird in Episoden erzählt, die sich zeitlich und örtlich unterscheiden. Inwieweit die Zeit hierbei Raum schaffend ist und darüber hinaus Räume konstituiert, ist der Gegenstand weiterer Untersuchungen dieser Arbeit.

⁹³ Ebd. S. 327.

⁹⁴ Vgl. : Ebd. S. 327.

⁹⁵ Vgl. : Ebd. S. 321.

⁹⁶ Foucault (2006), S. 321.

⁹⁷ Frahm (2007), S. 41.

3.2 Die Veränderung der Raumvorstellung

Die begriffliche Abgrenzung vom Ort und die Grenzziehungen lassen deutlich werden, was den Raum in seiner grundsätzlichen Bestimmung ausmacht. Im Lauf der Zeit verändert sich dieser Raumbegriff. Besonders im 20. Jahrhundert erfuhr die Begrifflichkeit des Raumes große Veränderungen. Die Erforschung des Weltalls lässt den Raum unendlich weit erscheinen. Die technischen Errungenschaften unserer Zeit lassen den Raum wieder kleiner werden.⁹⁸ „Wir leben im Zeitalter eines Wechsels der Größenordnungen, [...], was die Eroberung des Raumes betrifft, aber auch auf der Erde.“⁹⁹ Die Eroberung des Weltraumes lässt unseren Planeten im Vergleich mit dem erschlossenen Raum, kleiner erscheinen. Auf der anderen Seite ist ein Wechsel der Größenordnungen auf der Erde, durch die Beschleunigungsprozesse im Verkehr sowie im Datentransfer, auszumachen.¹⁰⁰

3.2.1 Nicht-Orte



Abb.16

Die Nicht-Orte nach Marc Augé sind zweckmäßige Orte ohne Geschichte, in denen ein Mensch nach seiner Funktion und nicht als Individuum wahrgenommen wird. Im Film *2046* befindet sich der Reisende, dessen Name keine Erwähnung findet, einsam in einem Zug in Mitten entpersonalisierter Robotter. Der Zug bewegt den Reisenden zu seinem Ziel und beschränkt ihn, in seiner Funktion, auf die Tätigkeit des Reisens.

⁹⁸ Vgl. : Frahm (2007), S. 35.

⁹⁹ Augé, Marc: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1994. S. 41.

¹⁰⁰ Vgl. : Ebd. S.41.

Diese Kriterien lassen den Zug, nach Marc Augé, als Nicht-Ort und in der Unterscheidung darin als Transitraum, identifizieren. Der Tunnel, aus dem und in den der Zug fährt, markiert filmisch den Übergang zwischen den Welten und damit zwischen den Episoden des Films. Der Tunnel wirkt wie ein Wurmloch, das Örtlichkeit und Zeitlichkeit durchdringt und den Übergang zwischen den Sequenzen möglich werden lässt.

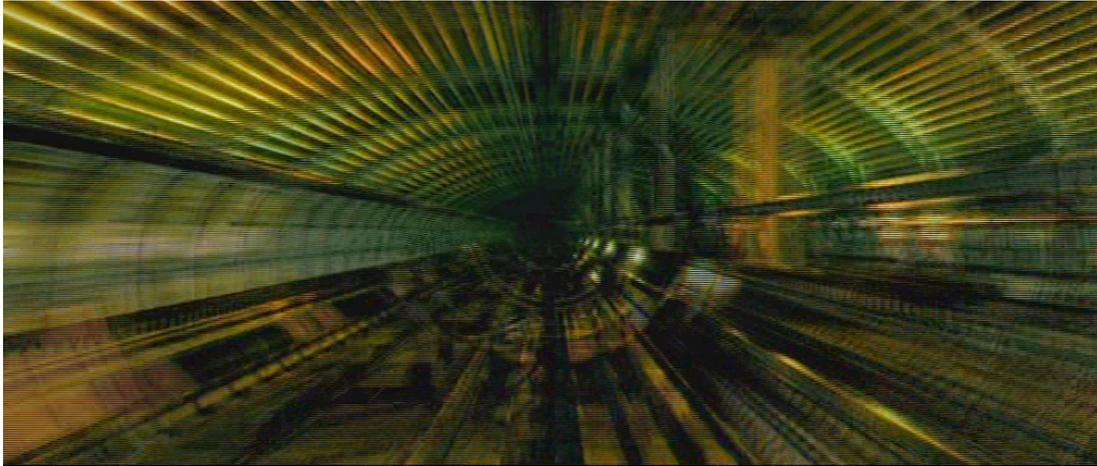


Abb.17

Marc Augé sieht die Wandlungsprozesse des 20. Jahrhunderts besonders in Bezug auf die Zeit, den Raum und die Figur des Ichs wirken. Diese Wandlungsprozesse ordnet er dem Zeitalter der Übermoderne zu.

„Die Übermoderne (die von den drei Figuren des Übermaßes bestimmt ist: von der Überfülle der Ereignisse, von der Überfülle des Raumes und von der Individualisierung der Referenzen) findet ihren vollkommenen Ausdruck in den Nicht-Orten.“¹⁰¹

Den Nicht-Orten wird der anthropologische Ort gegenübergestellt. Der anthropologische Ort beschreibt den historisch gewachsenen Raum, in dem eine feste Konstellation von Orten, mit Relationsverhältnissen untereinander besteht. Der anthropologische Ort wird durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet. Das Wiedererkennen in Orten bietet dem Individuum die Möglichkeit der Identifikation. Die konkrete und symbolische Funktion des anthropologischen Ortes steht dem Konzept des Nicht-Ortes entgegen. Die Nicht-Orte sind Transitorie, die zweckmäßig auf bestimmte menschliche Bedürfnisse ausgerichtet sind.¹⁰²

¹⁰¹ Ebd. S. 127.

¹⁰² Vgl. : Frahm (2007), S. 35 f.

„>>Nicht-Ort<< zwei verschiedene, jedoch einander ergänzende Realitäten: Räume, die in Bezug auf bestimmte Zwecke (Verkehr, Transit, Handel, Freizeit) konstituiert sind, und die Beziehung, die das Individuum zu diesen Räumen unterhält.“¹⁰³

Das Individuum ist ein wichtiger Bestandteil der Theorie der Nicht-Orte. Das Individuum wird, durch das Anwachsen der Nicht-Orte, auf die Funktion des Passagiers beschränkt, indem es in seiner Funktion als Benutzer, als Durchschnittsmensch angesehen werden muss. Das Individuum weist seine Identität zu Beginn der Reise nach und ordnet sich dann in die Masse ein. Nach der Identitätskontrolle entschwindet das Individuum in der Masse und damit in die Anonymität. Im Nicht-Ort entsteht somit „keine besondere Identität und keine besondere Relation, sondern Einsamkeit und Ähnlichkeit.“¹⁰⁴ Die Anonymität kann dem Reisenden jedoch auch das Gefühl von Freiheit geben. An den Reisenden werden keine Erwartungen gestellt wie jene, die er im Alltag zu erfüllen hätte. Der Reisende ist nur noch seiner Funktion als Kunde, Passagier oder Fahrer verpflichtet.¹⁰⁵ Diese Überlegung macht deutlich, dass bei dem Begriff Nicht-Ort, von zwei unterschiedlichen Raumbegriffen ausgegangen wird. Einmal gibt es die Transitorte

„wie Flughäfen, Bahnhöfe und Einkaufszentren, die feste, funktionsgebundene räumliche Gebilde definieren, die stets nur einen Punkt auf den Wegstrecken der Passagiere bezeichnen, und auf der anderen Seite Transiträume, d.h. die Räume des Transits selbst, die sich aus der Kombination unterschiedlicher Transitorte ergeben: Transiträume sind die Räume des Reisenden, durch welche die Passagiere selbst in Bewegung versetzt werden.“¹⁰⁶

Die meisten Orte im Film *2046* sind solche Nicht-Orte. Ihre spezifischen Eigenschaften im Hinblick auf diese Theorie lässt ihre Funktion im Film erforschen. Das Hotel, die Straße, der Zug und Treppenhäuser sind einige der Schauplätze im Film *2046*, welche den Kriterien der Nicht-Orte entsprechen. Die Verwendung der Transitorte und Transiträume im Film, sind Teil der Aussage über das Lebensgefühl Hong Kongs, das Wong Kar-wai vermittelt.

¹⁰³ Augé (1994), S. 110.

¹⁰⁴ Ebd. S. 121.

¹⁰⁵ Vgl. : Ebd. S. 120.

¹⁰⁶ Frahm (2007), S. 37.

3.2.2 Culture of Disappearance

Eine Theorie, die sich explizit mit der Stadt Hong Kong beschäftigt und daher für die Untersuchung unerlässlich ist, ist die der ‚Culture of Disappearance‘.

Ackbar Abbas beschreibt in seinem Werk „Hong Kong. Culture and the Politics of Disappearance“, wo das Moment des Verschwindens, die ‚Disappearance‘ in der Kultur Hong Kongs liegt und welche Auswirkungen diese besondere Eigenschaft auf die Kultur, im weitesten Sinne, hat. Mit dieser Theorie geht er auf die besonderen Umstände der Stadt ein, die den Ort sowie den Raum in der filmischen Darstellung Hong Kongs, prägen.

Das Moment des Verschwindens ergibt sich aus der besonderen Geschichte Hong Kongs. Die Unterzeichnung der Sino-British Joint Declaration im Jahr 1984, zeigt die Unterschiedlichkeit der beiden Systeme, die bei der Übernahme Hong Kongs durch China im Jahr 1997, aufeinander prallen. Ackbar Abbas sieht in der geplanten Übernahme eine Möglichkeit, die alten Formen in neue Strukturen und Gestaltung zu bringen. Die Eigenschaften Hong Kongs, als offene Hafenstadt, mit vielen Menschen, die zeitweise dort leben und der Stadt, als Knotenpunkt verschiedenster Bereiche, musste genauer definiert werden, als die Übernahme durch China näher rückte. Die Mentalität einer Hafenstadt, die jeden Bereich des Lebens fließend durchzog, wird der Suche nach einer klar definierten Identität der Stadt weichen.¹⁰⁷ Um diese Identität zu finden, ist es unablässig, nach einer kulturellen Identität Hong Kongs zu suchen. Diese kulturelle Identität lässt sich nach Abbas, durch ‚Disappearance‘ am besten beschreiben. ‚Disappearance‘ hat drei Bedeutungen. „...disappearance here does not imply nonappearance, absence, or lack of presence.“¹⁰⁸ Vielmehr handelt es sich dabei um das nicht bemerken, nicht anerkennen oder es als etwas anderes wahrzunehmen. Der zweite Aspekt der ‚Disappearance‘ betrifft das Problem der Repräsentation und der Selbstrepräsentation, die oft als Frage nach der Identität Hong Kongs aufgegriffen wird. Die dritte Bedeutung der ‚Disappearance‘ liegt darin, Verfahren zu entwickeln, die gleichzeitig der ‚Disappearance‘ widerstehen und darauf eingehen,

¹⁰⁷ Vgl. : Abbas, Ackbar: Hong Kong. Culture and the Politics of Disappearance. Minneapolis: University of Minnesota Press 1997. (=Public Worlds, Vol. 2) S. 4.

¹⁰⁸ Ebd. S. 7.

ohne davon verschluckt zu werden. Hier wird mit der ‚Disappearance‘ gearbeitet, um mit dem Verschwinden umzugehen.¹⁰⁹ „If visual representations make images disappear in clichés, it will be a matter of inventing a form of visibility that problematizes the visual, as in the films of Wong Kar-wai.“¹¹⁰ Die kulturelle Identität Hong Kongs wird von den Bewohnern nicht aktiv wahrgenommen. Wong Kar-wai schafft in seinen Filmen eine neue Visualität, die sich nicht dem Verschwinden ergibt, gleichzeitig, der neuen Umwelt Hong Kongs und dem Wesen der ‚Disappearance‘, einen Visuellen Raum gibt.

Ackbar Abbas findet in Wong Kar-wais Filmen den Moment der ‚Disappearance‘ dargestellt und im Besonderen, durch das visuelle problematisiert ohne auf Offensichtlichkeiten zurückzugreifen. Wong Kar-wai nimmt mit dem Film *2046* inhaltlich Bezug auf die von Ackbar Abbas aufgeworfene Thematik der ‚Culture of Dissappearance‘. Die Zahl 2046 und damit der Titel des Films, ist der offensichtlichste der Bezüge zu der politischen Situation Hong Kongs. Mithilfe einer neuen Bildsprache findet Wong Kar-wai einen Weg dieses Thema und das Gefühl der Menschen, in Hong Kong zu dieser Zeit, auszudrücken. Die Bildsprache sowie die thematische Behandlung der Stadt Hong Kong und ihrer Problematik hilft, die Stadt mit ihren Eigenheiten in kultureller Hinsicht, neu zu definieren und schafft somit eine neue Kultur. Wong Kar-wai, der selbst aus Shanghai stammt und in Hong Kong aufgewachsen ist, kennt die Gefühle von Einsamkeit, Fremdheit und Identifikation die Hong Kong als Stadt in dieser Zeit auslöst. Das Lebensgefühl der 1960iger Jahre, mit den aus China immigrierte Familien, die gemeinsam mit den Menschen in Hong Kong lebten versuchte Wong Kar-wai in seinem Film *In The Mood For Love* einzufangen. Er selbst erlebte diese Gemeinschaft in jener Zeit. Mit seinem Film *2046* ergänzt er seine eigenen Erfahrungen aus den 1960er Jahren mit der, im Jahr 2000 bis 2004, aktuellen Debatte um den Verbleib Hong Kongs und seiner Sonderstellung in den nächsten fünfzig Jahren, bis in das Jahr 2046.

Der kulturelle Raum Hong Kong ist der Mittelpunkt der Theorie von Ackbar Abbas. Das Verschwinden der kulturellen Identität zeigt sich, nach Abbas Theorie der ‚Culture of Dissappearance‘, in den Filmen Wong Kar-wais. Inwieweit das Verschwinden auch über die Räume im Film *2046* transportiert ist, wird in der

¹⁰⁹ Ebd. S. 7 f.

¹¹⁰ Ebd. S. 8.

Analyse zu einem Schlüsselthema. Die kulturelle Identität Hong Kongs, welche durch ihre besondere Geschichte schwer erfassbar ist, findet, nach Abbas ihre Problematisierung in der Bildlichkeit der Werke Wong Kar-wais. Die Bildlichkeit des Films ist auch der Schlüssel zu dem Raum im Werk *2046* und wird daher noch im vierten Kapitel ein Untersuchungsgegenstand sein.

Die Unterscheidung von Raum und Ort nach Michel De Certeau ist der Ansatz eines Raumverständnisses, mit dem in diesem Film gearbeitet wird. Der Raum wird nicht als feste Größe angesehen und die Erschließung des Raumes durch Praktiken, lässt sich auf den Film und auf die Figuren anwenden. Der Voyeur und der Fußgänger sind, als Theoriekonstrukt zur Verdeutlichung des Unterschiedes zwischen Ort und Raum in der Filmanalyse, hilfreich.

Der relationale Raumbegriff, aus dem Fachbereich der Soziologie, verdeutlicht wie der Raum sich konstituiert und legt den Fokus dabei auf die Figuren und Bewegungen. Der Raum, den Michel Foucault als Heterotopie bezeichnet, ist ein Ort, der mit allen anderen in Verbindung steht und doch abgeschlossen ist. Die Heterotopie steht außerhalb der gewöhnlichen Zeit und beschreibt dadurch einen besonderen Ort in seiner Funktion. Die Aspekte und Kriterien, die Foucault dabei verwendet, werden in meiner Analyse der Filmräume Anwendung finden.

Die Theorie der Nicht-Orte reduziert den Menschen auf seine Funktion als Passagier. Dieser Aspekt, der Veränderung der Orte, ist auch im Film zu beobachten. Durch Transitorte und Transiträume wird die Individualität und die Funktion der Figuren zu einem Thema. Die Theorie der Nicht-Orte ist, besonders in Bezug auf Hong Kong, spannend, da das Phänomen der entpersonalisierten Orte, die den Menschen als Individuum verschwinden lassen, den Moment der Kultur des Verschwindens wieder aufbringen. Der Film *2046* zeigt viele Orte, die nach der Definition von Marc Augé als Nicht-Orte eingestuft werden können. Die Figuren darin, werden dabei auf ihre Funktion als Reisende reduziert und als Passagiere entpersonalisiert. Diese Ansammlung der Nicht-Orte und die damit einhergehende Funktion der Figuren, mündet in der Theorie der ‚Culture of Disappearance‘. Die Nicht-Orte sind ein Weg, das Verschwinden zu thematisieren. Die visuelle Umsetzung des Filmes betont wie schwer es für Chow ist mit der Vergangenheit, den Hoffnungen und der aktuellen Suche Klarheit zu erlangen. Der ‚verstellte Blick‘, der Gegenstände über unschärfe dem Verschwinden preisgibt, setzt die Theorie von Abbas damit bildlich um.

Die Schauplätze des Filmes sind Nicht-Orte, die in ihrer Eigenschaft als solche keine Identifikationsmöglichkeit bieten. Einige Begebenheiten erinnern jedoch an vorherige Filme Wong Kar-wais und werden dadurch zu Orten mit Geschichte.

Der Film *2046* ist der letzte Teil einer Trilogie und einige Figuren sind schon aus vorherigen Werken bekannt. Szenen und Orte finden Verwendung, welche in vorherigen Werken bereits zu sehen waren und Zitate sowie Inspirationsquellen verweisen auf größere Zusammenhänge des Films. Diese Wiederholungen, Querverweise und Bezüge müssen bekannt sein um die Räume des Filmes, in ihrer umfassenden Wirkung, wahrnehmen zu können.

4 Die Konstruktion des Filmes 2046 - Der Inhalt, die Inspiration und das Genre

Über die Räume und Orte des Filmes *2046* wird ein Lebensgefühl transportiert. Dieses ist das Lebensgefühl der Stadt Hong Kong. Um zu erläutern, wie das Lebensgefühl einer Stadt und darüber hinaus ein mentales Bild, mithilfe der Räume in dem Film *2046*, transportiert wird, muss der Film, die Eigenheiten des Genres und die Inspirationsquellen vorgestellt werden.

Der Film *2046* ist nicht linear aufgebaut. Die verschachtelte Struktur ist ein Kunstgriff, welcher die Emotionen verstärkt und den Zuschauer, bis zum Ende des Films vor ein Rätsel stellt. Der Film *2046* ist der letzte Teil einer Trilogie, die insgesamt gesehen, eine Zeitspanne von 10 Jahren abdeckt. Wong Kar-wai zeigt hier, das Hong Kong der 1960iger Jahre, in dem er selbst als Kind aufwuchs. Der erste Film der Trilogie *Days Of Being Wild* entstand 1991. Der zweite Film *In The Mood For Love* wurde im Jahr 2000 erstmals gezeigt. Die Trilogie ist damit über Wong Kar-wais gesamte Schaffenszeit in Asien entstanden. Nach dem Film *2046*, auch schon währenddessen, orientierte sich Wong Kar-wai nach Amerika und so kann das Werk *2046* als Abschluss einer künstlerischen (Schaffensphase) Ära gesehen werden. In *2046* werden Räume, Begebenheiten und Figuren wieder aufgenommen, die schon aus den ersten beiden Werken der Trilogie bekannt sind. Die Trilogie ist wie ein Reifeprozess, den jeder Mensch in seinem Leben durchläuft. *Days Of Being Wild* zeigt die jugendliche Liebe. In *In The Mood For Love* sind die Figuren verheiratet und versuchen, den Sinn ihres Lebens zu gestalten. *2046* führt diese Entwicklung weiter, indem hier die Figuren, geprägt von ihren Erfahrungen im Selbstfindungsprozess, alle Seiten der Liebe sowie die verschiedensten Möglichkeiten des Zusammenlebens ausloten, ohne am Ende die Liebe, jedoch zu sich selbst zu finden. Die unerwiderte Liebe, welche an den Umständen und der Zeit scheitert, ist das Kernthema des Melodrams *2046*.

4.1 Inhaltsangabe 2046

Der Film *2046* erzählt in Episoden die Lebensgeschichte des Schriftstellers Chow Mo-wan, gespielt von Tony Leung Chiu Wai¹¹¹, von 1966 bis 1969 in Hong Kong, seine früheren Erlebnisse und die Geschichte seiner Romane 2046 und 2047. Dabei überlagern, beeinflussen und bereichern sich die verschiedenen Episoden. Der Mittelpunkt ist Chow, der versucht seine Vergangenheit zu bewältigen und mit ihr zu leben.

Nachdem Chow für eine längere Zeit in Singapur lebt, kommt er 1966 in Hong Kong an. Durch einen Zufall trifft er eine alte Bekannte, Mimi, die sich jetzt Lulu nennt. Sie gibt vor, sich nicht an Chow erinnern zu können. Nach einer längeren Unterhaltung verlassen sie gemeinsam das Restaurant und Chow begleitet Mimi/Lulu in ihr Hotel. Hier lebt sie im Zimmer 2046, dessen Nummer Chow sofort auffällt. Einige Tage später möchte Chow Mimi/Lulu ihren Schlüssel zurückgeben. Diese wurde zuvor von ihrem eifersüchtigen Freund ermordet und durch Reinigungsarbeiten ist das Zimmer mit der Nummer 2046 erst einmal nicht beziehbar. In dieser Situation entschließt sich Chow in dem Zimmer daneben, mit der Nummer 2047, zu leben.

In diesem Zimmer schreibt er Artikel für Zeitungen. Als sich die wirtschaftliche Lage durch die Aufstände verschlechtert, beginnt er seinen Roman 2046 zu schreiben, in welchem er eigene Erlebnisse und Erfahrungen einarbeitet. Der Roman spielt in der Zukunft. Durchwoben wird die Erzählung um Chow durch einen futuristischen Zug, indem ein Reisender der Suche nach seinen Erinnerungen fährt, der aus 2046 zurückkehren will.

In Zimmer 2046, neben Chows Zimmer mit der Nummer 2047, leben nacheinander die Frauen, die Chow in seinem Leben und Schaffen beeinflussen. Nach Mimi/Lulu beginnt die Tochter des Hotelbesitzers in dem freien Zimmer ihre japanischen Sprachübungen, laut vor sich her zu sprechen. Mit diesen fremd klingenden Lauten und dem in sich gekehrten Wesen, weckt sie Chows Interesse. Ihre frühreife Schwester Jing-.... schmeißt sich Chow gleichzeitig an den Hals und verschwindet

¹¹¹ Anm. d. Verf. : Die Schriebweise der Namen aus Hong Kong stammender Personen folgen keiner eindeutigen Konvention. Meist wird der Englische Name zu erst genannt, gefolgt von Zunamen und dem given Name in getrennten Silben. Bsp. Maggie Cheung Man Yuk. In dieser Arbeit verwendet die Autorin einmal den gesamten Namen und dann die kurze Version. (vgl: Yang (2003), S. 275).

schlussendlich mit einem Musiker. Gleichzeitig geht Jing-wen in ein Krankenhaus, um sich mental zu erholen, denn ihr Vater der Hotelbesitzer ist gegen ihre Liebe mit einem Japaner.

In das Zimmer 2046 zieht Bai Ling (Zhang Ziyi). Die dünnen Wände zwischen den Zimmern bringen Chow und Bai Ling schnell in Kontakt, indem sie sich gegenseitig stören. Aus diesem Hass-Liebe-Verhältnis entsteht eine explosive Affäre, deren Ernsthaftigkeit Chow, durch das Bezahlen für die Liebe, zu mindern versucht. Das Verhältnis der Beiden besteht so lange, bis Bai Ling die exklusive Freundin Chows sein möchte. Er kann und will ein festes Verhältnis mit ihr nicht eingehen und nach dem beide sich gegenseitig Schmerz zu fügen, zieht Bai Ling aus dem engen Hotelverhältnis aus.

Zu dieser Zeit kehrt Jing-wen zurück und Chow lernt sie, durch seine Hilfe die Briefe ihres japanischen Freundes heimlich zu erhalten, besser kennen. Sie beginnen gemeinsam, KungFu Geschichten zu schreiben. Ihre Beziehung vertieft sich und Chow entwickelt Gefühle für Jing-wen, welche sie nicht erwidert. Aus dieser Beziehung heraus schreibt er den Roman 2047, indem seine Erfahrungen und die Beziehung zu Jing-wen, über einen Androiden mit verlangsamten Reaktionen, darstellt. Kurz darauf geht Jing-wen nach Japan und heiratet ihren Freund. Als Bai Ling zurückkehrt, bittet sie Chow um einen Gefallen, damit sie nach Singapur gehen kann. Das gemeinsame Essen lässt Bai Ling indirekt von Chow mit den 10 Dollar Scheinen bezahlen, die sie für ihre Liebe von ihm erhielt. Bevor sie fort fährt versucht sie noch einmal die Liebe Chows zu erwecken, dieser bleibt ihr gegenüber jedoch kalt.

Die Begegnung mit einer mysteriösen Frau in Singapur wird, in Episoden und kurzen Szenen zu Beginn und während des Films, gezeigt. Der Name der Frau war Su Li-zhen und sie erinnert Chow, wie zum Schluss erst deutlich wird, an eine Su Li-zhen, die er einmal kannte. Chow war in Singapur, bevor er nach Hong Kong kam, in sie verliebt und bat sie, ihn nach Hong Kong zu begleiten. Mithilfe eines Kartentricks lehnt sie dieses Angebot ab.

Die letzte Szene zeigt Chow, wie er in schwarz/weiss mit einer Frau im Taxi fährt. Diese Frau ist die Su Li-zhen aus dem Film *In The Mood For love*.

4.1.1 Produktionsprozess

Der Film *2046* ist ein farbenprächtiges Epos. Dieser Film *2046* ist der erste, den Wong Kar-wai im Cinema Scope Format drehte ebenso wie der teuerste und es ist der längste seiner Filme, mit dem umfangreichsten Dialog in seiner Karriere.¹¹² Der Entstehungsprozess dieses Werkes, das auf verschiedenen Gebieten einen Meilenstein in der Karriere Wong Kar-wais bedeutet, trieb seine freie sowie spontane Arbeitsweise, ohne ein fertiges Drehbuch zu filmen, auf die Spitze.

Die gesamte Produktionsphase dauerte fast fünf Jahre, in denen der Inhalt immer wieder neu erfunden wurde, Szenen neu gedreht wurden und Schauspieler ausfielen oder Termin Probleme bestanden. Der Ausbruch der SARS im Jahr 2003 erzwang eine weitere Drehpause. Der Film *2046* wurde im Jahr 2004 fertig gestellt und auf den Filmfestspielen von Cannes, in einer ersten Fassung, gezeigt. Als Nachfolger zu dem Film *In The Mood For Love* setzte das Publikum große Erwartungen in *2046* und wurde von der, erst halb fertigen, Fassung enttäuscht. Auch Wong Kar-wai war mit seinem Film noch nicht zufrieden und arbeitet weiter daran, bis zu der endgültigen Film Premiere im September 2004 in Hong Kong.¹¹³

4.1.2 Storyline 2046

Der Aufbau des Filmes *2046* ist kompliziert und daher schwer analytisch darzustellen. Eine besondere Hürde wird gleich zu Beginn des Films gestellt, indem dieser im Jahr und Ort 2046 beginnt und von dort ein Sprung in die Vergangenheit stattfindet, der sich als solcher erst am Ende des Filmes darstellt. Diese Stolpersteine sind eine Herausforderung und gleichzeitig ein stilistischer Kunstgriff, der die Aufmerksamkeit auf die emotionalen Begebenheiten lenkt. Wann oder wie die Beziehungen Chows statt finden, oder das Voice-over resümiert, verschwimmt in der filmischen Darstellung und es entsteht primär ein emotionaler Eindruck der Lieben Chows. Dieser Eindruck wird über die besondere Ästhetik des Films und damit auch durch die Räume unterstützt.

¹¹² Vgl. : Teo (2005), S. 136.

¹¹³ Vgl. : Ebd. S. 9.

Es gibt vier Handlungszentren des Films: 2046 als Zeit, Ort und Roman; Singapur, indem Chow lebte bevor er nach Hong Kong kam und dort eine Begegnung mit Su Li-zhen hatte und später dorthin kurz zurück reist; Hong Kong, indem er nun lebt und sich das aktuelle Leben Chows abspielt; der Roman und Ort 2047, welchen er Jing-wen zu liebe erschafft und darin eigene Erlebnisse einbringt. Zwischen den verschiedenen Orten oder Situationen bestehen Verbindungen, die durch kurze Erinnerungsbilder (eingblendete Ausschnitte) erschaffen werden und die Situation damit mit anderen Begebenheiten verknüpfen. Diese Verknüpfungen sind häufig emotionaler Art, indem zum Beispiel Su Li-zhen aus *In The Mood for Love* gezeigt wird oder Su Li-zhen aus Singapur fortgehend gezeigt wird.

Es gibt zwei Szenen, die Su Li-zhen, gespielt von Maggie Cheung, zeigen, wie sie auf einem Bett liegt. Diese kurzen Einblendungen funktionieren wie Erinnerungen, die sich mit Wunschdenken in Chows Gedanken vermischen, da sie sich darin lasziv auf einem Bett reckt, wie es im Film nie vorkam.¹¹⁴ Die zweite Szene, die unabhängig vom Kontext als Erinnerungsbilder Chows wirken, ist die Szene, in der Su Li-zhen an der Mauer entlang geht, nachdem sie sich getrennt haben. In dieser kurzen Einblendung ist nur ihr Körper als nahe Einstellung zu sehen. Wir bemerken ihr Kleid, ihre schnellen Schritte und sehen die Hände, sich mit der Handtasche hin und her bewegen. Diese Szene wird insgesamt zweimal gezeigt bevor, später im Film, aufgeklärt wird, aus welcher Situation heraus diese Szene überhaupt entstand und sie ein drittes Mal zu sehen ist.¹¹⁵ Durch das schwarze Kleid erkennt der Zuschauer Su Li-zhen und man versteht, dass sie hier fort geht. Diese Szene vermittelt eine starke Melancholie, da sie sehr langsam geht und mit Musik unterlegt ist.

Diese Methode funktioniert ähnlich der eigenen Erinnerung, nur das es dem Rezipienten hier aus Chows Sicht vorgeführt wird.

Um über die Rückblenden, über die verschiedenen Zeiten oder Orte sowie die verschiedenen Lieben Chows einen Überblick zu erhalten werden diese hier in einer Tabelle dargestellt.¹¹⁶

¹¹⁴ DVD: 2046. 1) TC: 00'26'40-00'26'42; 2) TC: 01'46'14-01'46'22.

¹¹⁵ DVD: 2046. 1) TC: 00'08'14-00'08'20; 2) TC: 00'41'46-00'41'52; 3) TC: 01'51'27-01'51'34.

¹¹⁶ Anm. d. Verf. : Hilfreich zur Übersicht kann auch das Sequenzprotokoll im Anhang verwendet werden.

2046	Singapur	Hong Kong	2047
<p>> Im Jahr 2046 fährt ein geheimnisvoller Zug nach 2046. Reisende wollen dort ihre verloren gegangenen Erinnerungen wieder finden.</p> <p>> Roman in dem Chow eigene Erlebnisse einarbeitet.</p>	<p>> Ende 1966 Chow will nach Hong Kong gehen und bittet <u>Su Li-Zhen</u> mitzukommen.</p> <p>> Su Li-zhen, kurze Einblendung</p>	<p>> Ende 1966 Chow kommt nach Hong Kong. <i>Beginn der Aufstände</i> 24.12.1966 <u>Lulu/Mimi</u>, tut als kann sie sich an Chow nicht erinnern, trafen sich 1964 in Singapur, wohnt im Hotelzimmer 2046. > Jing-wen, im Zimmer 2046, liebt einen Japaner, trennt sich. > Jie-wen (kleine Schwester von Jing-wen) brennt mit einem Schlagzeuger durch. Jing-wen geht ins Krankenhaus. <i>22.Mai Nächtliche Ausgangssperre und Wirtschaftskrise</i> > September <i>Ende der Aufstände</i> > <u>Bai Ling</u> zieht in Zimmer 2046 24.12.1967 Bai Ling Ende der Beziehung zu Bai Ling. > Jing-wen kehrt zurück in das Hotel, wird Chows Assistentin.</p> <p>>24.12.1968 Jing-Wen</p>	<p>> Roman über Jing-wen und Chow. Ein reisender Japaner verliebt sich in einen Androiden mit verlangsamten Reaktionen. > „Der Androide blieb vielleicht stumm weil er jemanden anderen liebte“ (Chow merkt</p>

<p>> Lulu als Android</p>	<p>> 24.12.1969 Chow sucht nach Su Li-zhen im Spielcasino > 1963 Chow und Su Li-zhen lernen sich kennen (Chow berichtet von seinen Erfahrungen <i>In The Mood For Love</i>)</p>	<p>> Chow auf dem Hoteldach, Jing-wen heiratet in Japan - Rückblende: „In The Mood For Love“ > Erinnerungen an Lulu > 18 Monate später > Bai Ling möchte eine Empfehlung von Chow um in Singapur als Tänzerin zu arbeiten. - Bai Ling am 24.12.1969 in Hong Kong wartend auf Chow im Restaurant. > Bai Ling und Chow im Restaurant, sie lässt Chow mit 10 Dollar Scheinen ihrer Treffen mit ihm bezahlen. > Chow alleine im Auto. Voice Over vom Anfang 2046.</p>	<p>das Jing-wen den Japaner liebt)</p>
------------------------------	--	--	--

4.2 Die Trilogie

In seinem Werk über das Oeuvre Wong Kar-wais beschreibt Stephen Teo die Verknüpfungsart der einzelnen Filme untereinander, so wie sie auch auf die Trilogie anwendbar ist, sehr treffend.

„Wong's Films are best seen as a series of interconnecting short stories even within a single film, with chapter headings divided by characters rather than whole, single and separate stories.“¹¹⁷

Die Geschichten der drei Filme *Days of being Wild*, *In the Mood for love* und *2046* handeln von der Liebe. Diese Geschichten um die Liebe gleichen dem Entwicklungszyklus einer lebenslangen Liebeserfahrung. Der Film *Days of Being Wild* zeigt die ersten Lieben in der Jugend. Die jungen Protagonisten suchen Liebe und erfahren erste Enttäuschungen.

In dem Werk *In The Mood For Love* sind die Protagonisten verheiratet und es handelt sich um eine gesetzte und tiefe Art der Verbundenheit, die zwischen den Protagonisten entsteht. Die Liebe findet jedoch keinen Ausdruck in körperlicher oder verbaler Form. „The differences of theme and subject matter set the two films apart: one deals with the wildness and insecurity of unmarried youth, the other with settled adults approaching middle age.“¹¹⁸ Diese Entwicklung wird in *2046* fortgeführt.

In *2046* sind die Protagonisten von ihren Erfahrungen geprägt und die Liebesbeziehungen sind ein Wechselspiel zwischen Erotik, großen Gefühlen und Zurückhaltung. Es werden somit alle Formen der Liebe zusammengebracht. Die jugendliche und ungestüme Liebe aus *Days Of Being Wild* und die zurückhaltende aber tiefe Art der Verbundenheit aus *In The Mood For Love* werden in *2046* kombiniert, so dass jede Facette der Liebe enthalten ist. Die Trilogie zeigt Liebesbeziehungen in denen die Liebenden nur kurzfristige Erfüllung in ihrer Liebe finden. Es bleibt viel Raum für unerfüllte Sehnsucht

Im Film *2046* gibt es Repliken der beiden Vorgänger Filme sowie Anspielungen, die nur im Zusammenhang der Trilogie ihre volle Bedeutung ausschöpfen können. Einige Räume wie das Hotelzimmer 2046, enge Flure, Treppenhäuser oder eine Fahrt im Taxi, sind bekannte Begebenheiten aus den Vorgängern. Mit diesen Erinnerungen an die vergangenen Lieben, überträgt sich im Film *2046* eine tiefe Melancholie.

¹¹⁷ Teo (2005), S. 115.

¹¹⁸ Ebd. S. 117.

4.2.1 *Days of Being Wild* – Die Jugend

Der zweite Film im Oeuvre von Wong Kar-wai, *Days Of Being Wild*, ist im Jahr 1991 erschienen. Der Film wurde in Hong Kong unter dem gleichen Titel veröffentlicht, wie der Klassiker von Nicholas Ray, *Rebel Without a Cause*, mit James Dean in der Hauptrolle, aus dem Jahr 1955.¹¹⁹

Die Filmhandlung beginnt im Jahr 1960. Der Playboy Yuddy lebt, ohne Ziel, vor sich hin. Er lernt Su Li-zhen, gespielt von Maggie Cheung, während ihrer Arbeit in einem Stadion kennen. Die beiden nähern sich an indem Yuddy sie dazu bringt, eine Minute, am 16 April 1960 um 3 Uhr, mit ihr zu verbringen, an welche sie sich immer erinnern würde. Zwischen Yuddy und Su Li-zhen entsteht eine Beziehung. Nach mehreren Treffen deutet Su Li-zhen an, mit Yuddy zusammenziehen zu wollen. Damit ist er vorerst einverstanden. Als sie diese Zusage jedoch in ihrer Konsequenz für ihre Beziehung verdeutlicht, nämlich als Heiratsversprechen, weigert sich Yuddy. Mit dieser Absage kann Su Li-zhen nicht leben und verlässt Yuddy.

Yuddy findet in der Tänzerin Lulu, die sich auch Mimi nennt, jedoch ist keiner ihr richtiger Name, eine neue Freundin. Mimi/Lulu (Carina Lau) ist eine dramatische Persönlichkeit, die sich ebenso wie Su Li-zhen in Yuddy verliebt. Der Polizist Tide (Andy Lau) findet Su Li-zhen wartend vor dem Haus Yuddys und begleitet sie hinauf, um ihre letzten Sachen zu holen. Bei dieser Gelegenheit versucht Su Li-zhen wieder eine Beziehung mit Yuddy, sogar zu seinen Bedingungen, einzugehen. Yuddy weigert sich jedoch, da Su Li-zhen mit seinen Bedingungen niemals glücklich werden würde. Auf die Frage, ob er sie jemals geliebt habe antwortet Yuddy, dass er erst am Ende seines Lebens wissen könne welche der Frauen er wirklich geliebt hätte.¹²⁰ Yuddy ist in dieser Situation schon mit Mimi/Lulu zusammen und Su Li-zhen ist verstört und tieftraurig. In dieser depressiven Phase hört der Polizist Tide, Su Li-zhen während gemeinsamer Spaziergänge zu. Während dieser Spaziergänge entwickelt sich zwischen ihnen eine Freundschaft, deren Spannung in der Möglichkeit einer Liebe liegt. Die schüchterne Su Li-zhen trauert

¹¹⁹ Vgl. : Yang, Jeff: *Once upon an time in China. A Guide to Hong Kong, Taiwanese, and Mainland Chinese Cinema.* New York: Atria Books, 2003. S. 200.

¹²⁰ DVD: *Days Of Being Wild*. TC: 00'30'10- 00'30'29. Su Li-zhen: „Hast du mich je geliebt?“ Yuddy: „Ich weiß nicht wie viele Frauen mir in diesem Leben noch Begegnen werden und erst am Ende werde ich wissen welche ich wirklich geliebt habe.“

noch lange dem unsteten Yuddy hinterher und nimmt die Zuneigung des Polizisten gar nicht wahr.

In Mimi/Lulu verliebt sich auch Yuddys bester Freund, jedoch hat sie nur Augen für Yuddy. Als Mimi/Lulu den Wunsch äussert eine engerer Beziehung zu führen, beendet Yuddy abermals die Verbindung und es wird deutlich, dass Yuddy durch die Hass/Liebe zu seiner Adoptivmutter, welche Konkubine war, von Bindungsangst geplagt ist. Yuddys Adoptivmutter weigert sich ihm zu verraten, wer seine wirkliche Mutter war. Als Yuddy von seiner Adoptivmutter doch erfährt, dass seine Mutter eine Reiche Aristokratin von den Philippinen ist, lässt er in Hong Kong alles hinter sich und reist auf die Philippinen. Dort angekommen, lässt seine Mutter sich jedoch verleugnen, als er vor ihrem Haus steht. Danach wird Yuddy von dem Polizisten Tide, der Seemann wurde, betrunken und ausgeraubt auf der Straße gefunden. Yuddy erkennt den Polizisten nicht wieder, dieser scheint sich jedoch an Yuddy und die kurze Begegnung mit ihm im Hausflur, durch seine Zuneigung zu Su Li-zhen, zu erinnern. Die beiden Männer verbringen etwas gemeinsame Zeit in dem Hotel, in dem Tide übernachtet. Um einen Pass zu erlangen, verwickelt Yuddy sich in zwielichtige Geschäfte und die Männer müssen gemeinsam fliehen. Auf der Flucht landen sie in einem Zug. Die Gangster sind mit an Bord gekommen und finden Yuddy als Tide unterwegs ist, um sich nach dem nächsten Halt zu erkundigen, der jedoch erst in vielen Stunden erfolgt. Yuddy wird angeschossen. Tide findet ihn in einem lebensbedrohlichen Zustand vor und kurz vor seinem Tod kommt heraus, dass beide Su Li-zhen kannten. Der nahende Tod sollte Tide nun, wie zuvor behauptet, offenbaren, welche der Frauen in seinem Leben er wirklich liebte.

Der sterbende Yuddy behält es jedoch für sich, ob oder welche seiner Freundinnen, Su Li-Zhen oder Mimi/Lulu, er liebte. Das Bild des Urwaldes, welches zu Beginn und während des Films mehrmalig, ohne Zusammenhang, erschien, ist der Urwald, durch den der Zug, indem sich Yuddy und Tide während des Sterbens befinden, fährt. In einer letzten Szene, welche ohne Zusammenhang mit dem vorherigen Film steht, bereitet sich Leslie Cheung, in einem besonders kleinen, engen Zimmer mit besonders tiefer Decke, zum Ausgehen vor. Er steckt sich Spielkarten und Zigaretten in die Tasche, löscht das Licht und verlässt das Zimmer.

Diese letzte Szene steht in keinem Zusammenhang mit dem restlichen Film. Ursprünglich wurde *Days Of being Wild* einmal als Zweiteiler konzipiert und diese Szene könnte als Anschlusspunkt gedacht gewesen sein.

„Ursprünglich hatte Wong das Projekt auf über vier Stunden konzipiert. Ein Teil soll in einem kleinen Fischerdorf in den 30er Jahren spielen, zwei weitere spielen 1960 bzw. 1966 in Kowloon und auf den Philippinen. Der 30er Jahre-Teil wird aus Kostengründen von vornherein gekippt, die beiden anderen Teile sollten eigentlich nacheinander ins Kino kommen.“¹²¹

4.2.2 *In The Mood For Love* - Das Erwachsensein und die Ehe

Der Film feierte im Jahr 2000 auf den Filmfestspielen von Cannes Premiere. Die Geschichte des Films beginnt in Hong Kong im Jahr 1962. Zwei frisch verheiratete Ehepaare ziehen zufällig am gleichen Tag in ein Wohnhaus ein. Schon beim Umzug werden Möbelstücke verwechselt. Die Lebensbedingungen sind sehr beengt. Für die Ehepaare gibt es, zwischen den alteingesessenen Familien im Haus, kaum Privatsphäre. Der Ehemann von Su Li-zhen ist häufig auf Geschäftsreise. Auf ihrem Weg um Nudelsuppe zu holen, entwickelt sich eine Freundschaft mit dem Ehemann des anderen Paares, Chow Mo-wan. Chow ist Journalist. Langsam ahnen beide, dass ihre Ehepartner sie betrügen. Nach einer Weile bemerken sie, dass ihre jeweiligen Partner miteinander eine Affäre haben und beginnen eine Freundschaft, die auf Neugierde sowie auf Zuneigung beruht. Sie gehen gemeinsam Essen, reden und versuchen zu begreifen, wie der jeweilige Partner ist. Gemeinsam versuchen sie den Schmerz zu bewältigen und spielen in Rollenspielen die verschiedenen Möglichkeiten einer Aussprache durch. Das gemeinsame Interesse an Kungfu Geschichten bringt die beiden betrogenen, Su Li-zhen und Chow, auf die Idee, gemeinsam zu schreiben. Um keinen Verdacht aufkommen zu lassen und doch eine Heimlichkeit, ähnlich der geheimen Treffen ihrer Partner entstehen zu lassen, treffen die beiden sich in einem Hotel. Die Kungfu Geschichten schreiben sie in einem Hotelzimmer mit der Nummer 2046. Obwohl eine intensive Spannung zwischen ihnen herrscht, ergibt sich keine körperliche Annäherung. Um nicht dasselbe zu tun wie ihre Ehepartner, vermeiden es Chow und Su Li-zhen sich ihren Gefühlen hin zu geben.

¹²¹ Umard, Ralph: Film ohne Grenzen. Das Neue Hong Kong Kino. Kerschensteiner Verlag. S. 328.

Das Außergewöhnliche an diesem Film ist, dass die jeweiligen Ehepartner nie zu sehen sind. Sie werden gehört und auch von hinten oder im Anschnitt gezeigt, jedoch bleibt ihr Gesicht immer unerkannt.

Die engen Flure des Hauses sowie die engen Gänge, zwingen die Figuren zum Kontakt miteinander und lassen eine besonders intensive Sichtweise entstehen, die sich durch den gesamten Film zieht.

„Der Film ordnet die Geschichten der beiden Ehepaare labyrinthisch an. Orientieren kann man sich nur, indem man zuordnet, wer wann zu wem spricht. Selbst im Dialog fehlt der Gegenschuss: Die Reaktionen des Gesprächspartners müssen entweder durch Deutung der Physiognomie ergänzt oder diese Leerstellen müssen durch Indizien in einem fortwährenden Prozess imaginiert werden. Die zahlreichen Doppelungen und Ähnlichkeiten erschweren aber genau dies- und so bewegt man sich in Ahnung und vagen Vermutungen über das, was hier eigentlich geschieht. Wir sehen immer nur einen Teil der Handlung, der eigentliche Plot erschließt sich erst retrospektiv.“¹²²

Am Ende des Films flüstert Chow ein Geheimnis in ein Mauerloch in der kambodschanischen Tempelanlage Angkor Wat, um dieses für alle Zeiten dort zu belassen. Ob er über seine Beziehung zu der verheirateten Su Li-zhen und seine Gefühle spricht, kann der Rezipient nur mutmaßen. Dieses Mauerloch wird der Anschlusspunkt in dem Film *2046*. In der ersten Sequenz wird ein großes futuristisch anmutendes Loch gezeigt, in welches der Reisende aus dem Zug, in dem Roman *2046*, und danach der weibliche Androide Zugbegleiter, etwas hinein flüstern. Diese nicht offensichtliche Anlehnung und in Bezugnahme, ist nur eine von vielen, welche indem Werk *2046* aufgegriffen werden.

4.3 2046 - Die Weiterentwicklung

In dem Film *2046* werden die verschiedenen Facetten von Liebe gezeigt. Die erotische Liebe ist offensichtlicher dargestellt als in den Werken zuvor. Die Figuren haben sich weiterentwickelt. Von dieser Entwicklung ist vor allem die Fähigkeit zu Lieben und Beziehungen zu führen beeinflusst. Chow ist in *2046* von seinen

¹²² Becker, Andreas: Die Inszenierung der Zeit bei Wong Kar-wai. In: Koebner, Thomas; Liptay, Fabienne (Hg.): Wong Kar-Wai. München: Edition text+kritik 2008. (Film-Konzepte, 12) S. 93.

Erfahrungen geprägt. Diese Erfahrungen werden, über Wiederholungen von Szenen oder Anlehnungen an Situationen, wieder heraufbeschworen. Es werden Figuren, Begebenheiten und ganze Bilder aus den Vorgänger Filmen übernommen oder zarte Anspielungen gemacht. „Der Film [2046] setzt das unerträgliche Begehren, das sich in IN THE MOOD FOR LOVE nur in Andeutung erging, in leidenschaftliche Begegnungen um.“¹²³ Diese Verbindungen sowie die Anspielungen verleihen 2046 Emotionen, Tiefe und Struktur. Der Film 2046 ist nicht nur eine Fortführung sondern vielmehr „...auch eine Steigerung des einzigen Themas von Wong Kar-Wai: die Unerträglichkeit von Einsamkeit und der Verlorenheit des Modernen Menschen.“¹²⁴

Inwieweit die beiden vorhergehenden Filme, *Days Of Being Wild* und *In The Mood for Love*, in 2046 einfließen und darüber den Film in seiner Bedeutung beeinflussen und bereichern, wird im folgenden dargestellt.

4.3.1 Zeitraum

Wong Kar-wai verbrachte seine Kindheit mit seiner Mutter in den 1960iger Jahren in Hong Kong. Diese Zeit hat ihn, durch die besondere politische Situation ebenso durch das besonders enge Zusammenleben in der Gemeinschaft chinesischer Auswanderern, in seiner Entwicklung geprägt. Die drei Filme *Days of Being Wild*, *In The Mood For Love* und *2046* decken nacheinander gereiht, den Zeitraum der 1960er Jahre ab.

<u>Days Of Being Wild</u>	<u>In The Mood For Love</u>	<u>2046</u>
1960- 1962	1962- 1966	1966- 1969

In der Reihe der drei Werke, ist jedes besonders, in seiner Form und Gestaltung. Der Film 2046 ist der erste, indem Wong Kar-wai mit extrem unterschiedlichen Episoden arbeitet. Die zeitliche Spanne der Story¹²⁵ umfasst vier Jahre. In diesen vier Jahren

¹²³ Feldvoß, Marli: 2046. Wong Kar-wai knüpft an IN THE MOOD FOR LOVE an. In: EPD Film. Vol. XXII, nr.1 (Jan 2005), S. 38.

¹²⁴ Ebd. S. 38.

¹²⁵ Anm. d. Verf. : Die Begriffe „Story“ und „Plot“ werden hier nach Bordwell und Thompson verwendet. Die Story beinhaltet alle Ereignisse die der Zuschauer sehen und hören kann sowie zusätzlich jene Ereignisse, die er sich aus der Handlung erschließen kann

begegnet Chow Mo-wan vier Frauen, welche das Geschehen in sich noch einmal gliedern. Die vier Weihnachtsfeste, die während der Haupthandlung in den 1960iger Jahren stattfinden, geben der Handlung des Films, durch Einblendung von Titeln und sich wiederholender Musik, zusätzlich Struktur.

4.3.2 Figuren

Einige Figuren, in Wong Kar-wais Film *2046*, sind aus *Days Of Being Wild* und *In The Mood For Love* schon bekannt. Diese Figuren haben sich in *2046* weiterentwickelt. Es entsteht der Eindruck eines Treffen mit alten Bekannten, die sich über die Zeit weiter entwickelt haben und vielleicht sogar durch Erfahrungen geprägt, Veränderungen durchlaufen haben. Wong Kar-wai beschreibt diesen Umstand, in einem Interview, als eine Wiedervereinigung. „Irgendwann schauen die Figuren aus meinen vorangegangenen Filmen bei mir vorbei und ich denke mir: Ja, es ist gut, sie wieder aufzunehmen - wie bei einer Wiedervereinigung.“¹²⁶ Diese Wiedervereinigung findet in *2046* mit vier Figuren statt. Chow Mo-wan, Su Li-zhen, Mimi/Lulu und Ah Ping sind dem Rezipienten schon aus den Vorgänger Filmen bekannt.

Figur:	Days of being Wild	In the mood for love	2046
Chow Mo-wan	Tony Leung Chiu-wai (Cameo Auftritt am Ende des Films)	Tony Leung Chiu-wai	Tony Leung Chiu-wai
Su Li-zhen	Maggie Cheung	Maggie Cheung	Gong Li, (Zwei Szenen aus <i>In The Mood For Love</i> mit Maggie Cheung als Su Li-zhen)
Mimi / Lulu	Carina Lau	-	Carina Lau
Ah Ping	-	Ping Lam Sui	Ping Lam Sui

in ihrer vermuteten Reihenfolge. Im Gegensatz zum Plot der die tatsächlich stattfindende Handlungen meint. Vgl. Bordwell, David; Thompson, Kristin: *Film Art. An Introduction*. 7. Auflage. New York: McGraw Hill, 2001.S. 504 f.

¹²⁶ Nord, Christina: In grünen Flächen eingesperrt. Interview mit Wong Kar-wai. vom 13.1.2005.

<http://www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2005/01/13/a0179> Zugriff: 4.7.2010.

Mit der Schauspielerin Faye Wong, die Jing-wen und einen Androiden spielt, arbeitete Wong schon einmal,¹²⁷ jedoch das erste Mal im Rahmen der Trilogie.

Die Figur des Chow, ist ohne jeden Zweifel der Chow aus *In The Mood For Love*. Seine vergangenen Erfahrungen sind deckungsgleich mit dem Film *In The Mood For Love*, er ist Journalist und immer noch mit Ah Ping befreundet. In *2046* zeigt er neue Wesenszüge, welche aus seinen Erfahrungen resultieren und einen Lebenswandel herbeigeführt haben. Seine Persönlichkeit ist vergleichbar mit der Art eines Herzensbrechers, wie Yuddy ihn in *Days Of Being Wild* verkörpert.

„As with Yuddy, Chow’s character tussles with the interplay of time and emotion. But in the case of Chow, Wong has added the variation that over time, change hardens the emotion – the premise of *2046* being that the more time extends into the future, the more emotion is delayed. Wong does not suggest that emotion has been entirely obliterated. Chow after all is a survivor, while Yuddy is not. Chow may personify hardened emotion, yet he is not a cold, heartless character: it is just that his emotion is buried too deep within himself to flow out freely.¹²⁸

Die Rolle von Chow fasst die Emotionen, die in beiden vorherigen Filmen gefühlt wurden, in einer Figur zusammen. Darüber hinaus wird Chow selbstsicherer und nimmt die Haltung eines Frauenhelden ein. Um die innere Veränderung seiner Figur darzustellen, benötigte der Schauspieler Tony Leung äußere Anzeichen einer Veränderung. Dieses Zeichen wurde der Schnurrbart. Wong Kar-wai wollte möglichst keine äußeren Veränderungen, um mit dem inneren Wandel der Figur Überraschung und Verwunderung im Zuschauer zu stiften. Die Arbeitsweise Tony Leungs, der beginnt seine Figur über Äußerlichkeiten einzustudieren, konnte er jedoch nachvollziehen. Wong Kar-wai sagt über Tony Leung in diesem Zusammenhang: „Um eine Veränderung darzustellen, verlangte er zu recht einen Bart. Fürs Image ist das ok.“¹²⁹

Die Rolle des Chow gibt es, in *Days Of Being Wild*, nur als einen kurzen Auftritt am Ende des Filmes. In dieser Szene macht sich Chow in einem kleinen Zimmer bereit um auszugehen. Er steckt sich Geld, Zigaretten und Spielkarten in die Taschen. Im Hinblick auf die gesamte Trilogie kann man erkennen, dass sich Su Li-zhen und Chow, somit schon damals, am selben Ort befanden und die Möglichkeit eines

¹²⁷ Anm. d. Verf. : Faye Wong trat in *Chunking Express* erstmals als Schauspielerin auf. Eigentlich ist sie eine erfolgreiche Popsängerin.

¹²⁸ Teo (2005), S. 137.

¹²⁹ DVD: *2046* Bonus: TC: 00’05’02- 00’06’22.

Treffens schon weitaus früher, als erst im Wohnhaus des Filmes *In the Mood For Love*, möglich gewesen wäre. Das Schicksal oder die Zeitlichkeit, werden mit dieser Möglichkeit an ihre filmischen Grenzen gebracht. Die Beziehung der beiden gewinnt, durch diese offensichtlich verpassten Chancen und Gelegenheiten an schwere. Die Idee von Schicksal, im Bezug auf die Beziehung zwischen Su Li-zhen und Chow wird durch diesen Auftritt geweckt.

Chow tritt, in *Days Of Being Wild*, noch nicht als die Figur Chow, namentlich in Erscheinung, kann jedoch als Hauptfigur der Trilogie verstanden werden.

„... Chow Mo-wan is the chief protagonist of the trilogy because he typifies the soul of 1960s Hong Kong – the trilogy being as much about Hong Kong as it is about the 1960s.“¹³⁰

Die Figur Su Li-zhen verliebt sich, in *Days Of Being Wild*, in Yuddy. Trotzdem er ihre Ansichten über die Ehe nicht teilt, ist sie bereit mit ihm zu Leben. Nach der Trennung trauert sie ihm lange hinterher. Am Ende des Filmes scheint sie über ihn hinweg zu sein, als sie versucht, den Polizisten Tide anzurufen. In *In The Mood For Love* wird Su Li-zhen zu der Hauptfigur neben Chow. Chow bittet sie, ihn nach Singapur zu begleiten, als dieser sich von seiner Frau trennt. Su Li-zhen ist nicht bereit, diesen Schritt zu tun reist ihm im geheimen jedoch nach, wie es auch Mimi/Lulu in *Days Of Being Wild* tat. Su Li-zhen findet Chow, besucht sein Zimmer aber bleibt unentdeckt. Su Li-zhen bleibt verheiratet. In *2046* gibt es zwei Su Li-zhen Repräsentationen. Es gibt einmal die Rückblenden, welche die Su Li-zhen, gespielt von Maggie Cheung, zeigen und sogar original Szenen aus *In The Mood For Love* verwenden. Zweitens gibt es eine Frau, die Chow in Singapur kennen lernte und die den gleichen Namen trägt. Diese Su Li-zhen ist eine mysteriöse Erscheinung, ganz in schwarz. Sie ist eine Spielerin die Chow hilft, seine Schulden wiederzugewinnen, um nach Hong Kong zurückzukehren. Chow sieht in ihrem Wesen einen Anteil der Su Li-zhen aus Hong Kong und bittet sie in einer Szene, die der in *In The Mood For Love* ähnelt, darum ihn zu begleiten. Chow wird vor einer identischen Mauer, vor welcher die Gespräche in *In The Mood For Love* stattfanden, von ihr abgewiesen als er sie bittet, ihn nach Hong Kong zu begleiten.¹³¹ Die Frage, „geh mit mir fort“, wird in *2046* mehrere Male gestellt. Jing-wen wird von ihrem japanischen Freund gefragt,

¹³⁰ Teo (2005), S. 141.

¹³¹ s. Sequenzprotokoll, Nr. 29. Sowie DVD *2046*: TC: 01'47'50- 01'49'50.

„Komm mit mir!“ Sie reagiert darauf erst gar nicht. Das ist die gleiche Reaktion, welche schon Su Li-Zhen in *In The Mood For Love* zeigte. Es wirkt wie eine Absage an ihre gemeinsame Liebe, jedoch weint sie sobald er hinausgegangen ist und zeigt somit ihre wahren Gefühle.¹³² In dem Roman 2047 lässt Chow seine Erfahrung revue passieren und die Bitte, „Geh mit mir fort!“, wird von dem Reisenden im Zug, an verschiedene Androiden gerichtet, mehrmals wiederholt. Sowie auch Chow diese Bitte, in seinem Leben mehrmals an verschiedene Frauen richtete. In der Situation in 2047 werden zwei Begebenheiten vermischt. Die Geschichte, in der ein Geheimnis bewahrt werden soll (s. 4.3.3.2 Geheimnisse in ein Loch flüstern) und die Erinnerung an das Erlebnis, als Chow Su Li-Zhen bat mit ihm zu kommen, fließen in das Geschehen ein, indem der Reisende sagt: „Ich möchte Dir ein Geheimnis erzählen, geh mit mir fort!“¹³³

In 2046 erscheint die Figur der Mimi/Lulu, aus *Days Of Being Wild*, erneut. Hier ist sie eine alte Bekannte, die Chow 1964 in Singapur als Tänzerin kennen lernte und sie an Heiligabend 1966 in Hong Kong, in einem Nacht Lokal, wieder trifft. Zu diesem Zeitpunkt nennt sie sich Lulu und gibt vor, sich nicht mehr an Chow erinnern zu können. Das Voice-over, gesprochen von Chow, unterrichtet uns jedoch, dass als er sie kennen lernt, sie viel von ihrem verstorbenen Freund sprach, der den Beschreibungen nach Yuddy, aus *Days Of Being Wild*, ist. Dieser Freund wäre ihre große Liebe gewesen. Diese Information lässt ihre Geschichte an Tragik gewinnen und wiederum über die Liebe nachsinnen, von der wir nie erfahren haben, ob sie Yuddy in diesen Maßen erwidert hat.

Die Figur Ah Ping ist aus *In The Mood For Love* bekannt. Darin ist er der beste Freund von Chow. Wie auch in 2046 hat Ah Ping viel Interesse für Frauen und vor allem für die Nachbarin Chows. Chow ist sich dessen bewusst und weiss Ah Pings Interesse an Su Li-zhen, sowie an Bai Ling, zu unterbinden. Die Freundschaft zwischen den Männern ist jedoch nicht so tief, als dass ihm Chow sein Geheimnis anvertrauen würde. Hier wählt Chow die Mauern von Angkor Wat, am Ende des Filmes *In The Mood For Love*.

¹³² s. Sequenzprotokoll, Nr. 10. Sowie DVD 2046: TC: 00'21'52- 00'23'02.

¹³³ s. Sequenzprotokoll, Nr. 21. Sowie DVD 2046: TC: 01'21'11- 01'21'32.

4.3.3 Metaphern, Geschichten

In *2046* gibt es zwei Erzählungen, die schon einmal Einzug in einen Wong Kar-wai Film hielten. Diese Erzählungen charakterisieren Figuren und beeinflussen Taten. Die Geschichte des Vogels ohne Beine, taucht in *Days Of Being Wild* auf. Ursprünglich ist diese Erzählung dem Theaterstück *Orpheus steigt herab*, von Tennessee Williams, entnommen.

Die Geschichte, in der früher Menschen ihr Geheimnis in ein Baumloch flüsteren und es dann auf ewig verschlossen, wurde das erste Mal in *In The Mood For Love* erzählt und von Chow schließlich ausgeführt. Diese Erzählung wird in *2046* wieder erzählt und visuell umgesetzt. Beide Erzählungen tauchen in *2046* erneut auf und lassen die Verbindungen zwischen den Handlungen und Figuren erkennen.

4.3.3.1 Der beinlose Vogel

Nach Mimi/Lulus gewaltsamen Tod durch ihren eifersüchtigen Freund, der Schlagzeuger war,¹³⁴ erfährt der Zuschauer von Chow, dass sie ihren Freund sehr mochte und: „Sie sagte er sei wie ein kleiner Vogel ohne Füße, denn er landete nie.“¹³⁵ Diese Geschichte des kleinen Vogels erzählt Yuddy in *Days Of Being Wild*, um sich selbst zu charakterisieren.¹³⁶ Diese Metapher stammt aus dem Stück *Orpheus steigt herab* von Tennessee Williams. Darin erzählt der junge Außenseiter Val diese Metapher der Ladenbesitzerin Lady, um zu erklären was die Leute meinen, wenn sie ihn verrückt nennen:

„Val: Ich glaube, sie meinen, dass ich mit meinen zwei Füßen nicht auf der Erde stehe.

Lady: Stehen sie etwa darüber?

Val: Ich versuche es. Wissen Sie, es gibt einen Vogel, der hat keine Beine, und er kann sich deshalb nirgends niederlassen, sondern muss sein ganzes Leben lang auf seinen Flügeln schweben am Himmel. [...] Aber sehen Sie, diese kleinen Vögel haben überhaupt keine Beine und leben ihr ganzes Leben lang nur auf ihren Flügeln, und sie schlafen auf dem Wind, so schlafen sie nämlich des Nachts, sie breiten einfach ihre Flügel aus und gehen auf dem Wind schlafen wie andere Vögel ihre

¹³⁴ s. Sequenzprotokoll, Nr. 7.

¹³⁵ DVD: *2046*. TC: 00'16'14 – 00'16'19.

¹³⁶ DVD: *Days Of Being Wild*. TC: 00'23'50- 00'24'05.

Flügelausbreiten und auf einem Baum schlafen gehenSie schlafen auf dem Wind und ... [...] – lassen sich nie auf die Erde nieder, nur einmal, wenn sie sterben!“,¹³⁷

Val ist ein junger und schöner Außenseiter. Er will sich nicht binden. Auf der Suche nach einem Job begegnet er der Ladenbesitzerin Lady und die beiden verlieben sich, obwohl sie ihren alten und kranken Mann im oberen Stockwerk des Hauses pflegt. Die Bewohner sind gegen die Verbindung und verfolgen jeden, der sich nicht ihren strengen Regeln ergibt. So werden Lady und Val am Ende Opfer der Menschen, die ihre engstirnigen Vorstellungen im Süden Amerikas durchsetzen. Val erzählt die Geschichte des Vogels als Zustand, welchen er in seinem Leben erreichen möchte. Im Gegenteil dazu rechtfertigt Yuddy sich und seine Lebensweise mit dieser Metapher. Auf der Flucht im Zug versucht Yuddy, diese Geschichte noch einmal Tide wiederzugeben. Dieser unterbricht ihn schnell und entlarvt die Metapher als nicht funktionierend in seinem Fall und zeigt sich unbeeindruckt.¹³⁸ Im Voice-over, während Yuddy langsam stirbt erkennt er

„Früher habe ich geglaubt es gebe einen Vogel der nur fliegen und bis zu seinem Tode nicht auf der Erde landen würde. In Wirklichkeit ist er nirgendwo hin geflogen denn er war schon von Anfang an Tod.“¹³⁹

Yuddy, der sein junges Leben lang emotionslos, nur gelebt hat um herauszufinden, wer seine wirkliche Mutter ist, war gleichgültig gegenüber allem. Diesen Zustand könnte er hier als Tod erkennen. Eine weitere Interpretationsmöglichkeit liegt darin, dass er bald Tod ist und sich erst im Tod, als wirklich frei wahrnehmen wird, so wie der Vogel in der Geschichte beschrieben ist.

Die Entlarvung der Metapher für Yuddys Leben wurde in dem Theaterstück im ersten Akt am Ende der zweiten Szene, schon voraus genommen, indem Lady deutlicht macht, dass niemand jemals so frei sein kann, wie es in der Metapher behauptet wird.

„Lady: Wenn einer von diesen Vögeln stirbt und zur Erde fällt und sie finden ihn zufällig, würden sie ihn mir zeigen? Vielleicht bilden Sie sich nur ein, dass er existiert. Ich glaube, kein lebendes Wesen ist jemals so

¹³⁷ Williams, Tennessee: Orpheus steigt herab. Deutsch von Hans Stahl. Frankfurt am Main: S.Fischer Verlag. S. 64 f.

¹³⁸ DVD: *Days Of Being Wild*. TC: 01'18'42- 01'19'21.

¹³⁹ DVD: *Days Of Being Wild*. TC: 01'21'35- 01'22'13.

frei gewesen, nicht annähernd so frei. Zeigen Sie mir einen von diesen Vögeln, und ich werde sagen; Ja, Gott hat eine vollkommene Kreatur geschaffen! – Und ich würde diesen Laden und jedes Stück Ware das er enthält, dafür hergeben, nur um so ein kleiner Vogel zu sein, der die Farbe des Himmels hat ...und um eine Nacht nur auf dem Wind zu schlafen und – dahinzutreiben – unter den – Sternen...¹⁴⁰

4.3.3.2 Geheimnisse in ein Mauerloch flüstern und mit Lehm verschließen



Abb.18

Eine weitere Erzählung, die in *2046* aufgenommen ist, stammt aus *In The Mood For Love*. Diese Erzählung bildet den Anschluss zwischen *In The Mood For Love* und *2046*. Chow Mo-wan erzählt Ah Ping diese Geschichte in einem Straßenrestaurant in Singapur, als sie dort gemeinsam arbeiten. Ganz unvermittelt beginnt Chow das Gespräch mit Ah Ping.

Chow: Wenn ein Mensch Geheimnisse hat, ich meine tief in seinem Herzen und keiner davon erfahren sollte, weißt du was er gemacht hat?

Ah Ping: Woher soll ich das wissen?

Chow: Er hat sich auf einem Berg einen Baum ausgesucht und er hat ein Loch hinein geschnitzt, in dieses Loch hat er sein Geheimnis geflüstert und es anschließend mit Lehm verstopft. Das Geheimnis ist für immer in dem Baum geblieben. Niemand hat es erfahren.

Ah Ping: Ist das mühsam. Ich würde ja, in dem Fall zu einer Nutte gehen.

Chow: Nicht Jeder ist wie du.

Ah Ping: Das stimmt. Ich hab ein einfaches Naturell, jemand wie ich hat keine tiefen Geheimnisse. Du behälst alles für dich. Erzähl mir von deinem Geheimnis, es kann nicht so schwer sein.

Chow: Ich habe kein Geheimnis.¹⁴¹

¹⁴⁰ Williams, Tennessee: Orpheus steigt herab. Deutsch von Hans Stahl. Frankfurt am Main: S.Fischer Verlag. S. 66.

¹⁴¹ DVD: *In The Mood For Love*. TC: 01'16'11- 01'16'54.

Wie auch in *2046* ist Ah Ping kein tiefgründiger Charakter. Er beobachtet die emotionalen Probleme Chow Mo-wans und möchte ihm hilfreich zur Seite stehen, führt jedoch selbst ein ganz anderes Leben.

Die letzte Szene von *In The Mood For Love* zeigt Chow, wie er in den Tempelanlagen von Angkor Wat, in Kambodscha, etwas in ein Mauerloch flüstert und dabei, von einem jungen Mönch beobachtet wird. Dann ist das Mauerloch verschlossen mit Lehm und Gras.¹⁴² Welches Geheimnis Chow der Mauer anvertraut, bleibt geheim. Es ist zu vermuten, dass er seine Liebe zu der verheirateten Su Li-zhen gesteht und damit versucht, diese hoffnungslose Liebe für sich abzuschließen.

Das Motiv eines Loches wird in dem Film *2046* aufgenommen.

Der Titel, der am Ende von *In The Mood For Love* eingeblendet wird sagt:

„Jene vergangenen Monate und Jahre sind wie verborgen hinter einer Glasscheibe, die bedeckt ist mit einem Schleier aus Staub. Man kann durch die Glasscheibe schauen aber nichts anfassen, was sich dahinter verbirgt. Er kann das vergangene nicht vergessen. Wenn er die Glasscheibe durchbrechen würde, könnte er zu den vergangenen Jahren zurückkehren.“¹⁴³

In *2046* wird das Motiv des Loches und die Geschichte, als Leitmotiv des Filmes, wieder aufgenommen. Das Motiv des Loches findet sich in verschiedenen Visualisierungen wieder. Die erste Szene zeigt einen zoom out aus einem großen, dunklen Loch, bis dessen goldener Rand zu erkennen ist.¹⁴⁴ Der Zugreisende wird gefragt, warum er *2046* verlassen möchte. Die Antwort darauf scheint jedoch sein Geheimnis zu sein, welches er mit der Geschichte um das Loch andeutet. Die Geschichte, genau wie Chow sie schon in *In The Mood For Love* erzählte, wird von dem Zugreisenden, in dem Roman und dem Ort *2046*, als Voice-over wiedergegeben. Während das Voice-over zu hören ist, sehen wir, wie erst der Reisende etwas in das Loch flüstert und anschließend der Androide, gespielt von

¹⁴² DVD: *In The Mood For Love*. TC: 01'25'27- 01'28'48.

¹⁴³ DVD: *In The Mood For Love*. TC: 01'28'50- 01'29'09.

¹⁴⁴ DVD: *2046*. TC: 00'01'12- 00'01'44.

Faye Wang.¹⁴⁵ Das Loch, das in der Zukunft zu liegen scheint, wird zu einem Schlüsselmotiv für Chows eigenes Geheimnis und damit auch, für die Bewältigung seiner Vergangenheit. Das letzte Bild des Filmes ist das Loch, in das in schwarz/weiß hineingezoomt wird. Das Voice-over berichtet den gleichen Text, wie zu Beginn des Filmes. Diese Wiederholung, mit der geringfügigen farblichen Änderung, ist die Klammer um den Film. Es ist eine Rahmenerzählung, welche das Grundmotiv und die Schlüsselgeschichte zu Chows Taten bildet. Diese Wiederholung ist ein offenes Ende, welches anzeigt, dass das Leben, die Liebe und die Entwicklung Chows noch nicht beendet ist.

In den Zugtunnel wird hinein und hinausgezoomt. Dieses Bild erinnert stark an den Zoom hinein und aus dem Loch wieder heraus.

4.3.4 Die Zahl 2046



Abb.19

Die auffälligste Gemeinsamkeit zwischen dem Film *In The Mood For Love* und *2046*, ist unübersehbar die Zahl ‚2046‘, die in beiden Filmen eine prominente Rolle spielt. Das Hotelzimmer, indem Chow Mo-wan und Su Li-zhen in *In The Mood For Love* die Kungfu Geschichten gemeinsam schreiben, trägt die Nummer 2046. Der Film *2046* hat die Zahl schon im Titel und das Hotelzimmer, in welches Chow gerne eingezogen wäre, aus Erinnerungen an die Zeit mit Su Li-zhen, trägt diese Nummer. Das Chow, gegen seine erste Intention, sich doch dazu entscheidet, in das Zimmer 2047 zu ziehen und dort auch bleibt, könnte als Weiterentwicklung und Anzeichen für den Fortgang der Geschichte interpretiert werden. „Nach einiger Zeit war das

¹⁴⁵ s. Sequenzprotokoll, Nr. 2.

Zimmer 2046 fertig renoviert, doch inzwischen hatte ich mich an die 2047 gewöhnt.“¹⁴⁶

Die Zahl 2046 ist, im politischen Zusammenhang, eine bedeutende Zahl für Hong Kong, da in diesem Jahr die fünfzig jährige Zeitspanne endet, in der China im Jahr 1997 versprach, bis dorthin nicht aktiv in die Politik Hong Kongs einzugreifen und seine autonome Stellung zu bewahren.

Die Zahl 2046 ist, in dem gleichnamigen Film, als Holzschild an einer Hoteltür, als Titel des Filmes und auf dem Zimmerschlüssel zu sehen. Im Titel in Form von Schrift, die wie auf einer Schreibmaschine getippt erscheint, als Türschild aus Holz im Oriental Hotel, in der Romanerzählung 2046 ist es zu sehen als der Androide von Jing-wen eine Tür schließt und auf dieser wieder das Holzschild aus dem Hotel zu erkennen ist und auf dem Schlüssel, als Chow diesen überreicht wird, erscheint die Zahl in einer Großaufnahme.¹⁴⁷ An dieser Stelle finden die Androiden Einzug in das Reale Leben Chows oder umgekehrt und die Vermischung und gegenseitige Beeinflussung, der Fantasie mit der Wirklichkeit, ist damit verdeutlicht.

4.3.5 Orte

In dem Film *2046* werden mehrer Orte und Begebenheiten wiederholt, die in der Trilogie schon einmal Verwendung fanden. Je nach Gesamtzusammenhang werden die Situationen des Films, mit den vorherigen Begebenheiten, emotional verknüpft, eine ähnliche Bedeutung geschaffen oder durch die Ähnlichkeit, eine Erwartungshaltung gegenüber der Handlung erzeugt. Besonders auffallend ist die Verwendung von schwarz/weiß Szenen, die aus *In The Mood For Love* direkt übernommen wurden oder an diese Situationen angelehnte Begebenheiten, die in *2046* Erinnerungen wach rufen.

¹⁴⁶ DVD: *2046*. TC: 00'18'13- 00'18'20.

¹⁴⁷ DVD: *2046*. 1) TC: 00'00'41- 00'01'12; 2) TC: 0'13'34- 00'13'38; 3) TC: 00'26'45- 00'26'47. 4) TC: 00'14'16-00'14'18.

4.3.5.1 Taxi

In dem Film *2046* gibt es drei Szenen in einem Taxi. Diese Szenen lassen sich zurückführen auf die Begebenheit aus *In The Mood For Love*, in welcher Chow mit Su Li-zhen in einem Taxi fuhr.

Diese Szene wiederholt sich zwischen Bai Ling und Chow, als diese gemeinsam an Heiligabend, nach ihrem ersten gemeinsamen Abendessen, nach Hause fahren. Chow schläft an Bai Lings Schulter gelehnt, im Taxi. Seine Hand wandert langsam, im Schlaf auf ihr Bein, sie legt diese behutsam zurück. Die Kamera wandert langsam, beobachtend von rechts außerhalb des Taxis, über die hintere Scheibe, zum rechten Fenster am Taxi entlang, während die beiden weiter fahren. Wieder im inneren des Taxis angelangt, ergreift Chow Bai Lings Hand, welche auf ihrem Bein liegt. Sie lässt ihn diesmal gewähren. Ihr Blick schaut rechts aus dem Autofenster, in die Ferne.¹⁴⁸



Abb.20

Diese Szene wiederholt sich, als Erinnerung in schwarz/weiß, mit Chow und Su Li-zhen, gespielt von Maggie Cheung. Die Positionen der Figuren, sind ähnlich wie in der vorherigen Szene, bis auf die weibliche Figur. Die Kamerafahrt der Szenen ist identisch jedoch fehlt der Versuch Chows, ihre Hand zu ergreifen.¹⁴⁹ An diese Szene erinnert sich Chow, als er sich vergebens in Jing.wen verliebt, diese jedoch nach Japan reist, um ihren Freund zu heiraten. Sie lässt Chow, über ihren Vater ausrichten, dass sie das Ende seines Romans *2047* zu traurig findet. Chows Versuch, daraufhin ein Happy End zu kreieren, endet in der Erinnerung an die Taxifahrt, aus *In The*

¹⁴⁸ s. Sequenzprotokoll: Nr.14. DVD: *2046*. TC: 00'43'41- 00'45'05.

¹⁴⁹ s. Sequenzprotokoll: Nr. 25. DVD: *2046*. TC: 01'35'36-01'35'56.

Mood For Love, mit dem Voice-over, dass seine verpasste Chance damals identifiziert.

„Mir selbst wäre eine Geschichte mit einem Happy End auch lieber aber ich weiss nicht wie ich das hinkriegen soll. Vor einigen Jahren da war ich mal an einem Happy End aber ich habe es verstreichen lassen.“¹⁵⁰

Die dritte Szene im Taxi zeigt Chow, wie er alleine darin fährt. Diese Szene ist die vorletzte Szene des gesamten Films und in schwarz/weiß. Das Voice-over von Chow wiederholt die Anfangsworte, die das Wiederfinden von verlorenen Erinnerungen thematisieren.¹⁵¹

4.3.5.2 Mauer

Die wenigen Außenaufnahmen in *In The Mood For Love* zeigen enge Gassen und Mauerecken, an denen Chow mit Su Lizhen entlang geht und steht. Die Szene, in der Chow und Su Li-zhen ernste Gespräche über ihre Beziehung und deren Verlauf führen, finden an einer Mauer statt. Eben diese Szene wird, mit der Su Li-zhen aus Singapur in *2046*, wiederholt. Während des entlanggehen an der Mauer, wird der Blick der Kamera durch ein Gitter verstellt. Es entsteht deutlich der Eindruck einer heimlichen Beobachtung, einer einengenden Umgebung in einer ausweglosen emotionalen Situation. In *2046* sehen wir Chow, wieder in den Straßen, angelehnt an eine Mauer im Regen stehen, als er sich in Jing-wen verliebt. Die Orte und Begebenheiten sind in dieser Phase verstärkt an die, aus *In The Mood For Love*, angelehnt.¹⁵² Diesen Eindruck unterstützt Chows Voice-over mit den Worten, „Gefühle kommen ganz unerwartet. Ich war mir dessen bewusst, sie auch?“¹⁵³, während derer er im Regen, angelehnt an die Mauer, raucht. Im Interview mit Arte geht Chris Doyle an dieser Mauer entlang und berichtet, über die besondere Struktur der alten und baufälligen Mauer „Wir leuchten das ganze nicht wie in einem Studio aus. Wir stellen nicht irgendwelchen klassischen Mist hin: Straßenlampen zum Beispiel oder im Gegenteil wir stellen gerade deshalb Lampen hin um die Struktur

¹⁵⁰ s. Sequenzprotokoll: Nr. 25. DVD: *2046*. TC: 01'35'36-01'35'56.

¹⁵¹ s. Sequenzprotokoll: Nr. 33. DVD: *2046*. TC: 01'58'29-01'59'04.

¹⁵² DVD: *2046*: TC: 01'12'23-01'12'29.

¹⁵³ DVD: *2046*: TC: 01'13'09-01'13'22.

dieser Mauer zu betonen.“¹⁵⁴ Diese Mauer wird häufiger, in Verbindung mit einer Straßenlaterne, gezeigt.

4.3.5.3 Laterne



Abb.21

Eine weitere Außenaufnahme, die in *In The Mood For Love* vorkommt und selbstreferenziell in *2046* verwendet wird, ist die Straßenlaterne. Diese wird in *In The Mood For Love* häufig gezeigt und manchmal durch Chow oder Su Li-zhen, die grübelnd darunter, dahinter oder vorbeigehend zu sehen sind, ergänzt. Die Lampe und ihre Umgebung, werden in den meisten Szenen, im Regen gezeigt. Die Straßenlaterne wird, in *2046*, drei Mal gezeigt.¹⁵⁵ In diesen Szenen regnet es immer. Als Chow sich in Jing-wen verliebt, beginnt die Szene, in der Chow, an die Mauer gelehnt, bei der Straßenlaterne steht und schwenkt von dort aus zu Chow der an der Mauer lehrend raucht. Chow wartet hier darauf Jing-wen, „an manchen Abenden fand ich einen Vorwand sie von der Arbeit abzuholen.“¹⁵⁶ Die Laterne kann, als Metapher auf das Warten, verstanden werden. Das chinesische Wort für Lampe ist Deng¹⁵⁷ und bedeutet, mit einem anderen Ton gesprochen auch warten. Die Lampe erscheint in Situationen, in denen Chow wartet. Sie könnte ebenso als ein Zeichen einer Erleuchtung stehen. In diesem Zusammenhang ließe sie dann, auf den Zustand der Verliebtheit Chows, schließen.

¹⁵⁴ Kinometropole Hong Kong: Hong kong Cinema. In the Mood for Doyle. Regie: Yves Montmayeur. Frankreich: Arte, 2007. Fassung: VHS. 30.08.2007. 55'. TC: 00'05'39.

¹⁵⁵ DVD: *2046*. 1) TC: 00'07'11; 2) TC: 01'12'23; 3) TC: 01'42'28

¹⁵⁶ DVD: *2046*. TC: 01'12'23-01'12'29.

¹⁵⁷ 等 dēng = auf etw. oder jmd. warten. / 灯 dēng = Lampe

4.4 Das Melodram

The mystery of love is greater than the mystery of death.

Oscar Wilde

Das Wort Melodrama entwickelte sich aus dem griechischen Wort ‚Melos‘, welches Lied oder Musikstück bedeutet und ein Theaterstück mit Musik bezeichnet. Im frühen 19. Jahrhundert war das Melodrama ein sentimentales Theaterstück, mit Liedern sowie Musik, die die Geschichte auf der Bühne unterstützten. Im allgemeinen wird angenommen, dass der französische Schriftsteller Jean Jacques Rousseau den Begriff, erstmalig mit seinem Stück *Pygmalion*, das zuerst in Lyon im Jahr 1770 zur Aufführung kam, verwendete. Von dort aus verbreitete sich das Genre in Europa und es entstand das Melodram mit der Musik, als ein fester Bestandteil der Aufführungen. Das Genre Melodrama charakterisierte sich über die Musik hinaus, durch „sensationalism, emotional intensity, hyperbole, strong action, violence, rhetorical excesses, moral polarities, brutal villainy and ist ultimate elimination, and the triumph of good.“¹⁵⁸ Das Melodrama, das ursprünglich nur im Bezug auf Theaterstücke Verwendung fand, wurde dann auch in Bezug auf Literatur und Film angewendet.¹⁵⁹

Keine der asiatischen Sprachen verfügt über ein Wort, das dem europäischen Melodrama exakt entspricht. Das asiatische Melodrama hat eine andere Entstehungsgeschichte, als das westlich geprägte Genre. Das asiatische Genre ist eng verknüpft mit Mythen, Riten, religiösen Praktiken und Zeremonien. Im asiatischen Melodrama steht das Leiden, als Motiv, im Mittelpunkt. Das Leiden unterscheidet sich in seiner westlichen Auffassung von der der asiatischen. Darüber hinaus unterscheiden sich die Auffassungen des Melodramas, vor allem in Hinsicht auf die Darstellung der Familie. Im westlichen melodramatischen Film, wird das Individuum im Kontext der Familie gesehen, hingegen das asiatische Melodrama die Familie selbst, als eine Einheit, darstellt.¹⁶⁰ Wong Kar-wais Melodram *2046* ist, in dieser

¹⁵⁸ Dissanayake, Wimal: Introduction. In: Dissanayake, Wimal (Hg.): *Melodrama and Asian Cinema*. New York: Cambridge University Press, 1993. S.1-8. Hier: S. 1.

¹⁵⁹ Vgl. : Ebd. S.1-8. Hier: S. 1.

¹⁶⁰ Vgl. : Ebd. S.1-8. Hier: S. 3 f.

Hinsicht, nicht typisch asiatisch. Die Familie spielt, in *2046*, nur in dem Leben Jings eine bestimmende Rolle, zeigt ansonsten nur Individuen ohne einen familiären Hintergrund.

In dem Genre Melodrama, steht das Begehren, die Liebe, die Trauer und die Vereinigung der Liebenden, im Mittelpunkt. Die Grenzen des Genres sind nicht einfach zu ziehen und lassen viele Möglichkeiten, inwiefern welches dieser Themen überwiegt oder um welche Figurenkonstellation es sich handelt, offen. Der Film *2046* ist ein Melodram. Im Mittelpunkt des Filmes stehen die Liebe und mehr noch, das Begehren, ebenso wie die Vereinigung der Liebenden und die Trauer, was den Film *2046* zu einem Melodrama werden lässt.

4.4.1 Das Melodram nach Wong Kar-wai

Die besondere Art mit diesem Genre zu verfahren und keinen offensichtlichen Verlauf der Handlung zu wählen, ist ein besonderes Merkmal der Filme von Wong Kar-wai. Die Gefühle der Figuren, ihre Ziele und Beweggründe sind immer vielschichtig motiviert. Grundsätzlich steht das Begehren im Mittelpunkt eines Melodramas.

„Melodramen handeln für gewöhnlich vom Begehren und seinen Irrungen und Wirrungen. [...] Es inszeniert extrem polarisierte Emotionen: Liebe und Haß, Freude und Verzweiflung etc. Diese Extreme sind Grundlage und Ergebnis der Unberechenbarkeit des Begehrens, seines Entstehens, seiner (vorübergehenden oder andauernden) Verwirklichung oder seines Scheiterns und insbesondere jener Hindernisse, die seiner Erfüllung im Wege stehen. Der stets veränderliche und offensichtlich willkürliche Lauf der Ereignisse artikuliert und intensiviert diese Irrwege und ist seinerseits durch sie motiviert. Jeder Richtungswechsel der Ereignisse bringt neue Hindernisse für das Begehren mit sich.“¹⁶¹

Das Begehren richtet sich in den klassischen Werken dieses Genres auf ein heterosexuelles Paar. Die typische Paarung von Mann und Frau wird bei Wong Kar-wai, mit seinem Film *Happy Together* (1997), aufgebrochen, indem die Liebe

¹⁶¹ Neale, Steve: Melodram und Tränen. In: Cargnelli, Christian; Palm, Michael (Hg.): Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film. Wien: PVS Verleger 1994. S. 154.

zwischen einem homosexuellen Paar geschildert wird. Das homosexuelle Paar geht gemeinsam nach Argentinien, um dort ein neues Leben, zu zweit, zu beginnen. Die homosexuelle Paarung verändert, die dem Genre typische Tiefe und Schwere der Emotionen, nicht. Das Melodrama mit einem homosexuellen Paar, als handlungstragende Figuren, ist in der Filmgeschichte sehr selten.

Jeder der Filme Wong Kar-wais ist mit einer starken Liebesbeziehung durchwoben, so dass sich Anteile des Melodramas in jedem seiner Filme finden lassen. Zum Beispiel gehört Wong Kar-wais erster Film, *As Tears Go By* (1988), dem Genre Gangsterfilm¹⁶² an und der Film, *Ashes of Time* (1994), ist ein Schwertkampffilm. Wider den typischen Genre beinhalten beide Filme eine starke Liebesgeschichte, welche die Handlung trägt und die die für Wong Kar-wai typischen, melodramatischen Züge beinhaltet.

Die Liebe ist der Ausgangspunkt und Antrieb der Handlung im Melodram. Die unerfüllte Liebe ist das Hauptmotiv, aus der sich die weitere Handlung entwickelt. Die Figuren im Melodrama streben danach, geliebt zu werden. „Melodramen sind voll von Figuren, die geliebt werden wollen, die es Wert sind, geliebt zu werden, und die der Zuschauer daher auch geliebt sehen will.“¹⁶³ Weiter noch lässt sich der Wunsch im Zuschauer erkennen, die Figuren in einer festen Beziehung zu sehen, um das eigene Verlangen danach zu befriedigen.¹⁶⁴ Diese Wünsche evoziert das Melodrama mit seinen unmöglichen Liebesgeschichten. Die emotionale Teilnahme des Zuschauers wird im Melodram forciert. Mit allen Mitteln des Films und vor allem durch dramaturgische Situationen, in die sich jeder Mensch hineinversetzt, wird die emotionale Teilnahme des Rezipienten gesichert.

Thomas Elaesser fasst in seinem Aufsatz über den Körper, die Zeit und den Aktionsraum in der Kinoerfahrung, dem Ansatz, beschrieben von Linda Williams, zusammen, der dem jeweiligen Genre eine Zeitebene zu teilt. „zu früh für den

¹⁶² Reclams Sachlexikon des Films definiert den Gangsterfilm als ein wichtiges Subgenre des Kriminalfilms. Die ganz eigene Atmosphäre ist Folge des Lebens im Dickicht der Großstädte, der Flüchtigkeit wechselnder Eindrücke. Der besondere Point of View betont die Geschichte der Gangster. Gleichgültig ob es nun um Aufstieg und Fall eines einzelnen oder einen spektakulären Einbruch [...] geht, nahezu alles was, was passiert, wird aus dem Blickwinkel des Gangsters gezeigt, der so von Anfang an zum Geschöpf der Phantasie wurde. (S.274f.)

¹⁶³ Neale (1994), S. 158 f.

¹⁶⁴ Vgl. : Ebd. S. 159.

Horrorfilm, *zu spät* für das Melodram und *jetzt* für die Pornografie.“¹⁶⁵ Das ‚sich verpassen‘, kennzeichnet die Beziehungen in den Filmen Wong Kar-wais. Auch die glücklichen Paarungen haben nie länger, als einen kurzen Augenblick, bestand. Marcus Stiglegger erkennt das Problem der Liebe bei Wong Kar-wai, auf der zeitlichen Ebene. „Für die Liebe ist es immer zu früh oder zu spät in Wong Kar-wais Filmen“¹⁶⁶. Die Vergänglichkeit der Zeit bietet eine weitere Facette, die Wong Kar-wai, in seinem Melodram häufig durch Gegenstände symbolisiert. In *Days Of being Wild* und *In The Mood For Love* sind Uhren vordergründig eingesetzt, in *Chunking Express* (1994) und *Days Of Being Wild* auch Daten. Diese sind Zeitzeichen, die als ein Hinweis auf die Vergänglichkeit gesehen werden können, „-insbesondere auf die Vergänglichkeit menschlicher Bindungen und Gefühle und ganz allgemein auch auf die Vergänglichkeit alles Seienden.“¹⁶⁷ bemerkt Ralph Umard. Das ‚zu spät‘, ‚zu früh‘ und die Vergänglichkeit sind unter dem Begriff der Zeit zusammenzufassen, der zentrale Bedeutung im Werk Wong Kar-wais erlangt hat.

Ein besonderes Merkmal des Melodramas ist, das es den Zuschauer häufig zu Tränen rührt.

„Es gäbe keine Tränen ohne den Glauben an die Existenz eines Anderen, der auf sie Antworten kann. Das Weinen steht daher durchaus in Einklang mit den paradoxen Strukturen von Phantasie, Befriedigung und Lust, die das Melodram ausmachen – und ist vielleicht dessen wichtigstes Kennzeichen.“¹⁶⁸

Tränen können tröstlich sein, indem sie das Gefühl der emotionalen Reinigung geben. Es besteht eine Verbindung zwischen den Erlebnissen der Figur und dem Zuschauer und lässt diesen, indem er sich an eigene Erlebnisse erinnert oder sich hineinversetzt, zu Tränen rühren.

Es lässt sich festhalten, dass es das Ziel des Melodrams ist, die Rezipienten emotional zu bewegen. Das emotionale Bewegen ist eng an das Thema Liebe

¹⁶⁵ Elsaesser, Thomas: Zu spät, zu früh. Körper, Zeit und Aktionsraum in der Kinoerfahrung. In: Brütsch, Matthias u.a. (Hg.): Kinogefühle. Emotionalität und Film. Marburg: Schüren, 2005. S. 427.

¹⁶⁶ Stiglegger, Marcus: Wong Kar-wais performatives Kino. In: Koebner, Thomas; Liptay, Fabienne (Hg.): Wong Kar-Wai. München: Edition text+kritik 2008. (Film-Konzepte, 12) S. 78.

¹⁶⁷ Umard, Ralph: Film ohne Grenzen. Das Neue Hong Kong Kino. Kerschensteiner Verlag. S. 331.

¹⁶⁸ Neale (1994), S. 164f.

geknüpft. Die individuellen Vorstellungen jedes Menschen, was eine perfekte Liebe verkörpert und wie diese gelebt werden sollte, differieren. Es besteht jedoch ein Konsens aus traditionellen Werten in der Gesellschaft, der Wahrheit und Ethik betrifft. Diese Werte werden, im alltäglichen Leben, häufig in Frage gestellt. Im Melodram werden die moralischen und traditionellen Vorstellungen problematisiert und damit wieder in den Fokus des Anliegens gerückt.

„Das Melodram ist nicht einfach eine heruntergekommene Tragödie, sondern vielmehr eine Antwort auf den Verlust der tragischen Sichtweise. Es entsteht in einer Welt, die die traditionellen Imperative der Wahrheit und Ethik radikal in Frage stellt, in der jedoch die Verkündung von Wahrheit und Ethik sowie deren Wiederherstellung als Verbindliche Lebensweisen ein unmittelbares und tägliches politisches Anliegen sind.“¹⁶⁹

Eben dieser gesellschaftliche Konsens unterscheidet das typische europäische und amerikanische Melodrama von dem des asiatischen Melodramas indem sich dieses, in Tragik und Handlung, vorrangig auf die Familie konzentriert.

4.4.2 Der Film 2046 - ein Melodram

Der Protagonist Chow ist durch seine Vergangenheit, nicht mehr fähig zu Lieben. Er hat den Glauben an die Liebe verloren und wirkt emotional abgestumpft. Seine Beziehung zu Bai Ling wirkt herzlos und ohne Emotionen. Er hat die traditionellen Werte und Vorstellungen vergessen, sowie die Fähigkeit auf seine eigenen Emotionen zu hören. Seine Vergangenheit ist dem Zuschauer bekannt und sein Verhalten, in einem gewissen Rahmen, nachvollziehbar. Auf wen die Sympathie der Rezipienten fällt, verändert sich bei den jeweiligen Beziehungen. Natürlich wäre diese Frage geschlechterabhängig zu diskutieren. Im allgemeinen kann jedoch behauptet werden, dass jeder Rezipient mit Bai Ling sympathisiert und Chows Verhalten, zumindest im moralischen Konsens, als falsch anerkennt. Der Zuschauer kann mit Bai Ling mitfühlen, als sie von Chow fallen gelassen wird, jedoch gewinnt Chow unsere Zuneigung schnell wieder, als er seine ehrlichen Gefühle, in der

¹⁶⁹ Brooks, Peter: Die melodramatische Imagination. In: Cargnelli, Christian; Palm, Michael (Hg.): Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film. Wien: PVS Verleger 1994. S. 52.

Freundschaft mit Jing-wen, wiederentdeckt. Es gibt zwar kein Happy End, jedoch findet Chow seine Fähigkeit zu Lieben wieder und damit werden die ‚traditionellen Imperative von Wahrheit und Ethik‘ wieder hergestellt.

Das Tränen ein elementarer Bestandteil der Rezeption, sowie der Handlung von Melodramen sind, wurde festgestellt. In *2046* sind die Emotionen der Darsteller sehr verhalten. In den meisten Fällen werden die wirklichen Gefühle, aus Rücksicht vor sich selbst, dem Anderen oder den Umständen gegenüber, zurückgehalten. Tränen oder weinende Figuren sind ein sehr untypisches Bild für die zurückhaltenden Figuren in den Filmen Wong Kar-wais. In *2046* jedoch wird viel geweint und zwischenmenschliche Begegnungen sind immer der Grund dafür, Tränen zu vergießen. Besonders in den Romanen *2046* und *2047* weinen die Androiden und der Reisende. Der Androide Jing-wen zeigt verzögerte Reaktionen. Die Tränen zeigen ihre Gefühle erst viel zu spät und unbemerkt. In der filmischen Realität fließen die Tränen meist verspätet, wenn der Verursacher oder derjenige, dem sie gelten, gar nicht mehr im Raum ist. So eine Situation besteht als Jing-wens japanischer Freund sie fragt, ob sie ihn liebe und ob sie ihn nicht begleiten wolle. Warum Jing-wen nicht antwortet, muss der Rezipient mutmaßen. Als sie ihren Freund verschwinden sieht, fließt ihr eine Träne über das Gesicht, so dass deutlich wird, dass sie ihn doch liebt und familiäre Gründe der Auslöser ihrer ablehnenden Entscheidung sind.¹⁷⁰ In der zweiten Situation fließen Bai Lings Tränen, nachdem Chow sie alleine lässt und für die gemeinsam verbrachte Nacht Geld bezahlt. In dieser Situation fällt auf, dass Chow, nachdem er in sein Zimmer zurückkehrt, durch das kleine Fenster zwischen ihren Zimmern, Bai Ling beobachtet, wie schon zu Beginn ihres Verhältnisses.¹⁷¹ In der dritten Begebenheit weint Su Li-zhen ‚nachdem Chow nach Hong Kong geht. Er lässt sie, nach einem langen und intensiven Kuss, alleine an der Mauer stehen und geht. Su Li-zhen versteckt ihr Gesicht zur Mauer gerichtet, doch man erkennt sie bitterlich weinen.¹⁷² Die Frauen weinen erst, wenn der Mann ihre Tränen nicht mehr wahrnehmen kann. Als Jing-wen um ihren japanischen Freund trauert, erlebt Chow das erste Mal die andere Seite einer nicht funktionierenden Beziehung. Er erlebt die Trauer einer Frau, wenn sie ihre Liebe gehen lassen muss und erwacht, in seiner Zuneigung zu Jing-wen, aus seinem Zustand der emotionalen Kälte. Diese Trauer hat

¹⁷⁰ DVD: *2046*. TC: 00'21'52-00'23'02.

¹⁷¹ DVD: *2046*. TC: 00'51'15-00'51'53.

¹⁷² DVD: *2046*. TC: 01'49'50-01'51'03.

er bei Su Li-zhen, in *In The Mood For Love*, nicht gesehen und ebenso verbirgt die Su Li-zhen aus Hong Kong ihr Weinen und ihre Emotionen vor ihm. Dass ein Mann weint, kommt nur in den Romanen Chows vor. In dem Roman 2046 weint der Androide als er sieht, dass er betrogen wird und begeht sofort einen grausamen Racheakt. Diese Situation ist in dem Roman von Chow aufgegriffen bei dem Mord an Mimi/Lulu, durch ihren eifersüchtigen Freund und erinnert in der Darstellung stark an die Duschszene aus dem Alfred Hitchcock Klassiker *Psycho* (1960). In dem Roman 2047 weint der Reisende, der die Frage „Geh mit mir fort!“ vergebens an den Androiden richtet. Chow, der in der filmischen Realität gar nicht weint und vor dem die Frauen sogar ihre Tränen verbergen, lässt seine Romanfiguren weinen und zeigt damit Emotionen, welche er zu verbergen scheint.

4.4.3 Literarische Vorlagen

Chow, der emotional kalt wirkt, kann in seinen Romanen einfühlsam sein, „he charms everyone else to tears – which ist he Puigian conceit from *Days of Being Wild* that Wong has applied to Chow Mo-wan.“¹⁷³.

Das ‚Puigian Conceit‘ bezieht sich auf den Schriftsteller Manuel Puig, der als Vorbild für Wong Kar-wais Handlungsführung und seine Figuren häufig genannt wird. Manuel Puig wurde 1932 in Argentinien geboren. Er war begeistert von den Hollywood Melodramen der 30er und 40er Jahre. Nach dem er zunächst Architektur studierte wechselte er schnell zu Philosophie und Literatur und man ermöglichte ihm ein Stipendium an der Filmhochschule in Rom. Nachdem er als Regieassistent in verschiedenen Städten arbeitete, zog er 1963 nach New York und schrieb seinen ersten Roman, *La traición de Rita Hayworth* (1968, *Von Rita Hayworth verraten*, 1976). Die Fortsetzung *Boquitas pintadas* (1969, *Der schönste Tango der Welt*, 1975) wurde zum Bestseller und Puig wurde zu einem der ersten Autoren, der die Grenzen anspruchsvoller Literatur allgemeinverständlich darstellte. Der Roman *El beso de la mujer araña* (1976, *Der Kuß der Spinnenfrau*, 1979) wurde 1985 verfilmt und von der Militärregierung seines Landes verboten. Puig zog nach Mexiko, New York und Rio de Janeiro. Er schrieb noch einen Roman auf portugiesisch, *Sangue de*

¹⁷³ Teo (2005), S. 137.

amor correspondido (1982, dt. *Herzblut erwidelter Liebe*, 2000) und kehrte ein Jahr vor seinem Tod, 1990 nach Mexiko zurück.¹⁷⁴

Die Auseinandersetzung mit Manuel Puig führte zu einem Bruch im Werk Wong Kar-wais. Nach seinem ersten Film *As Tears Go By* (1988), welcher eine lineare Erzählstruktur aufweist, werden die Filme Wong Kar-wais, in ihrer Struktur, durch das Werk Puigs beeinflusst. Inhaltlich haben beide Künstler einen starken melodramatischen Kern in ihren Werken. Auf formaler Ebene verwendet Puig experimentelle Mittel, wie die Montage verschiedener Textsorten, aus der eine fragmentarische Erzählweise entsteht.¹⁷⁵ Diese „Zergliederung in disparate narrative Materialien“,¹⁷⁶ welche einer geschlossenen Erzählung entgegenwirken, übernimmt Wong Kar-wai in sein filmisches Werk. In *Fallen Angels* zum Beispiel, ist die Transformation der erzählerischen Mittel Puigs, durch schwarz/weiß-Sequenzen, in einem ansonsten farbigen Film, durch ein Weitwinkelobjektiv, das Gesichter und Räume verengt, mithilfe des Stop-action-Effekts¹⁷⁷, durch Slow-Motion Aufnahmen und Nahaufnahmen, welche die Figuren abzutasten scheinen. Weiter wechselt Wong Kar-wai in *Fallen Angels* zwischen Genres, vollführt Zeitsprünge und verwendet eine, dem Musikvideo ähnliche Ästhetik (s. 5.4.1 Musikvideo Ästhetik). Der Film *2046* weist keine extrem experimentellen Mittel auf, lässt sich jedoch deutlich erkennbar, als eine Weiterentwicklung des Ansatzes, inspiriert durch Puig, erkennen. Es gibt schwarz/weiß Szenen, Titel und räumliche Sprünge zwischen Roman und Filmwelt, die nicht einfach zu durchschauen sind.

Die nicht lineare Geschichte, die nur einen fragmentarischen und elliptischen Blick auf die Geschichte seiner Protagonisten wirft, ist beeinflusst von den Romanen lateinamerikanischer Autoren, wie Gabriel Garcia oder Manuel Puig.¹⁷⁸

¹⁷⁴ Vgl. : Suhrkamp Verlag: Autoren. Manuel Puig.

http://www.suhrkamp.de/autoren/manuel_puig_3830.html. Zugriff: 20.7.2010.

¹⁷⁵ Vgl. : Treber, Karsten: Verbrechen aus Einsamkeit. Urbane Entfremdung und episodisches Erzählen. In: Koebner, Thomas; Liptay, Fabienne (Hg.): Wong Kar-Wai. München: Edition text+kritik 2008. (Film-Konzepte, 12) S. 30.

¹⁷⁶ Ebd. S. 29 f.

¹⁷⁷ Stop-action-Effekt: Zeitlupenvariante mit Auslassung von Einzelbildern.

¹⁷⁸ Vgl. : Vasquez, Louis: Die Kreativität der Verlorenen im Angesicht Babylons. Fragmentierung und Großstadt in den Filmen von Wong Kar-wai. In: Stiglegger, Marcus (Hg.): Splitter im Gewebe. Filmemacher zwischen Autorenfilm und Mainstreamkino. Mainz: Theo Bender Verlag, 2000. S. 290.

„Puigs Erzählweise, in ihrer fragmentarischen, medienbeeinflussten, sehr uneinheitlichen Gestaltung, stellt eine unübersehbare Korrespondenz zu Wongs Werk dar [...] Der Einsatz unterschiedlichster Medien, die Vielzahl der Erzähler und die fehlende Geschlossenheit des diegetischen Ganzen sind wie bei Puig auch bei Wong Bestandteile eines offenen erzählerischen Ausdrucks.“¹⁷⁹

Mit dieser Mischung greift Wong auf die besondere Geschichte Hong Kongs zurück, die von den traditionell chinesischen Einflüssen sowie der europäischen Kultur geprägt ist.

Der Raum Hong Kong findet sich in der Dramaturgie des Filmes wieder. Das Melodrama ist ein besonders gefühlsbetontes Genre, das durch seine Spezifika auf den Raum wirkt.

„Diese Art von Kino beruht darauf, wie mittels Ausleuchtung, Montage, visuellem Rhythmus, Dekor, Darstellungsstil und Musik dem 'Drama' das 'Melos' beigegeben wird – also darauf, wie die *mise en scène* Charakter in Handlung übersetzt [...] und Handlung in Gestik und dynamischen Raum [...]“¹⁸⁰

Der Einfluss des Raumes, auf die Wirkung der Handlung, ist groß. Das Melodram handelt verstärkt von Gefühlen und Gefühlszuständen, dabei hat der Raum im Film eine starke Einflussmöglichkeit. Über Raumkonstruktionen lassen sich die Gefühle der handelnden Figuren visuell transportieren und verstärken. Mithilfe der Ausstattung kann dieser Eindruck intensiviert werden.

Die Figuren in diesen Filmen lieben, können jedoch nie zusammen sein, da der Zeitpunkt sowie die Umstände es nicht zulassen. Die Zeit spielt bei den Liebesbeziehungen in den Filmen Wong Kar-wais eine tragende Rolle. „Es ist immer zu spät, aber es hätte sein können.“¹⁸¹ Diese, für das Melodrama typische Konfliktsituation, spiegelt ein Lebensgefühl wieder, welches sich auch in den Räumen niederschlägt.

¹⁷⁹ Mundhenke, Florian: Zufall und Schicksal- Möglichkeit und Wirklichkeit. Erscheinungsweisen des Zufälligen im zeitgenössischen Film. Marburg: Schüren 2008. (Aufblende. Schriften zum Film, Band 14) S. 413.

¹⁸⁰ Elsaesser, Thomas: Tales of Sound and Fury. Anmerkungen zum Familienmelodram. In: Cagnelli, Christian; Palm, Michael (Hg.): Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film. Wien: PVS Verleger 1994. S. 109.

¹⁸¹ Neale (1994), S. 165.

5 Räume im Film 2046

Im vorherigen Kapitel fällt auf, dass die Trilogie in verschiedene Ebenen des Filmes 2046 einfließt und beeinflusst. Es sind immer ähnliche Themen die Wong Kar-wai in seinen Filmen verhandelt und das Genre Melodram ist dabei dramaturgisch vorherrschend. Diesem Genre elementar ist es, Emotionen zu wecken.

„Vor allem auch die Vermittlung emotionaler Zustände durch den Einsatz populärer Musik sowie die Reorganisation des Alltags durch zeitliche Abläufe im ansonsten höchst kontingenten, da sinnbefreiten Alltag verdichten Wongs schon zuvor verhandelte Themen eindringlich. Dies gilt auch für den Science-Fiction-Film 2046 (2004), der die mittlerweile etablierten Themen und Muster in eine mögliche Zukunft der Stadt Hongkong projiziert.“¹⁸²

Die Stadt Hong Kong ist der Ort an dem der Film spielt. Das futuristische Hong Kong aus dem Jahr 2046 und das Hong Kong der 1960er Jahre bilden einen extremen Gegensatz. Nur das futuristische Hong Kong wird in der Totalen präsentiert. Das Hong Kong der filmischen Gegenwart, in den 1960er Jahren, wird weder in diesem Film, noch in einem anderen Film von Wong Kar-wai in einer Totalen oder als typische Skyline gezeigt. Die einzigen Außenaufnahmen, welche in den Filmen Wong Kar-wais als Totale präsentiert werden, sind die Sehnsuchtsorte. In *Days Of Being Wild* ist es ein tropischer Urwald, der sich später als Philippinischer Urwald zu erkennen gibt, durch den Yuddy fährt während er stirbt. In *Happy Together* sind die Iguacu-Wasserfälle in Argentinien der Ort, wohin sich das Paar sehnt und in *As Tears Go By* ist es das ländliche Lantau Island, auf das der Kriminelle der Stadt entflieht und dann bei seiner Geliebten ist. Diesen Sehnsuchtsorten ist gemein, dass sie ein Entfliehen aus den städtischen Zusammenhängen darstellen und die Hoffnungen und Wünsche der Protagonisten beinhalten.

„Immer wieder stoßen wir in Wongs Euvre auf die Art exotischer Sehnsuchtsorte, an denen die Figuren das Verlangen nach einem Einheitsgefühl – mit ihrer Umwelt, ihren verlorenen Lieben oder auch nur mit sich selbst – zu stillen suchen, das sie in Hong Kongs >>culture

¹⁸² Mundhenke (2008), S. 388.

of disappearance<< mit ihrem Zustand drohenden Identitätsverlustes nirgends finden können.“¹⁸³

Die Sehnsuchtsorte werden für die Figuren sowie für den Zuschauer als romantisches Natur Idyll eingeführt, um später in seiner wirklichen Beschaffenheit entlarvt zu werden. Keiner der Sehnsuchtsorte hält den erdachten Vorstellungen und Wünschen stand. Der philippinische Urwald ist der Ort an dem Yuddy stirbt, nachdem seine leibliche Mutter ihn nicht sehen wollte, die Iguacu-Wasserfälle besucht Lai Yiu-fai am Ende allein und nicht wie erträumt die beiden gemeinsam als Paar weil seine Beziehung scheiterte und Lantau bietet dem Gangster nicht genügend Schutz und Geborgenheit vor der kriminellen Welt, so dass er trotz den Besuchen dort stirbt. Die Natur wird als Gegensatz zum Urbanen Raum eingeführt. Ein utopisches Idealbild nach dem sich die Städter, gefangen in ihren Problemen, sehnen, das diesem Anspruch jedoch nicht gerecht werden kann, sondern das Verlangen und die Sehnsüchte der Figuren ausdrückt.¹⁸⁴

In *2046* sehen wir die Figuren durch dunkle, verregnete Straßen laufen, sie vor einem Restaurant stehend hinein schauen oder sie stehen auf dem Dach des Hotels. Dies sind, bis auf drei aufeinanderfolgende Bilder vom Himmel gegen Ende des Filmes, die einzigen Außenaufnahmen. Das Wissen und das Lebensgefühl in Hong Kong und in der Zeit der 1960er Jahre zu sein, muss somit aus anderen Faktoren des Films geschöpft werden.

„The city then is not a physical space, but also a psychic one. This is one reason why the city is never shown whole, but only in fragments, in metonymies and displacements. In Wong's films, there is not a single shot of the Hong Kong Skyline, that picture postcard metaphor of Hong Kong, conjuring up images of power and desire. Wong's Hong Kong is a city of different kind, and the secret of that city is not power, but impotence.“¹⁸⁵

Der Ort Hong Kong wird vielmehr als psychischer ‚Space‘ in der Vorstellung geschaffen und es entsteht ein Gefühl dieses Raumes, anstatt diesen im Film sehen zu können. Die Stadt, die bekannt ist als mächtige und lebhaft Metropole, wirkt

¹⁸³ Lindner, Welf: Impressionen von einem unestetischen Ort. Zur Raumkonstruktion bei Wong Kar-Wai. In: Koebner, Thomas; Liptay, Fabienne (Hg.): Wong Kar-Wai. München: Edition text+kritik 2008. (Film-Konzepte, 12) S. 61- 72. Hier: S. 65.

¹⁸⁴ Vgl. : Ebd. S. 63 f.

¹⁸⁵ Abbas, Ackbar: the Erotics of Dissappointment. In: Lalanne, Jean. Marc u.a. (Hg.): Wong Kar-wai. Paris: Disvoir. S. 48.

verglichen mit ihrem Image, in den Filmen Wong Kar-wais ziellos und suchend, was Ackbar Abbas treffend mit ‚Impotenz‘ im Gegensatz zu ‚Mächtig‘ ausdrückt. Diese Auffassung passt zu seinem Modell der Stadt als ‚Culture of Disappearance‘ die in Kapitel 3 dargestellt wurde.

Die Figuren, die Ästhetik und die Filmmusik erschaffen Emotionen im Film. Die Art und Weise wie die Geschichte erzählt ist, wurde im vorherigen Kapitel dargestellt und unterstützt, durch die verschachtelte Struktur, die starken Eindrücke des Zuschauers.

In seinem Essay ‚Images from the Inside‘, bemerkt Jean-Marc Lalanne das Wong Kar-wai durch seinen Stil und den Einsatz höchst zeitgemäßer Vermittlungswege, die Basis des Filmes nämlich ‚Time and Space‘ sprengt. „Space is purely abstract, almost virtual, systematically curved by the effect of short focal distances. There is no more inside and outside,...“¹⁸⁶ Diese Vermischung der Ebenen im Film entsteht durch verschiedene Faktoren, die in diesem Kapitel in ihrer Wirkung erkundet werden.

Der Raum im Film *2046* konstituiert sich mithilfe der Figuren. Es ist ein sozialer Raum, der in seiner Bedeutung nur mithilfe einer Analyse der Figuren im Verhältnis zum Raum, den Bewegungen im Raum und ihrer dramatischen Zusammenhänge entsteht. Die Figuren und die Erzählung erschaffen durch ihr Zusammenspiel offene Möglichkeiten, welche sich in den Räumen widerspiegeln. Die raumkonstituierende Wirkung der Raumfigur und deren Wirkung auf den Zuschauer im Allgemeinen wird in 5.1.2 dargestellt. Die Frauen im Film *2046* erschaffen einen Raum, der ihre Schönheit und Eigenschaften zeigt. Das sich dieser Raum, obwohl es das gleiche Hotelzimmer mit der Nummer 2046 ist, durch die jeweilige Bewohnerin verändert wird anhand von Beispielen erläutert. Dem Voice-over kommt im Zusammenhang mit der Entstehung des Raumes eine Sonderstellung zu, da es den Raum und den Zuschauer beeinflusst ohne die Anwesenheit einer Figur.

Der Bildraum im Film *2046* unterstützt die abstrakte und zeitlose Wirkung des Raumes. Diese Wirkung entsteht durch fragmentarisierte Bilder und durch eine verschachtelte Raumstruktur. Der Eindruck fragmentierter Bilder wird mit

¹⁸⁶ Lalanne, Jean-Marc: Images from the inside. In: Lalanne, Jean. Marc u.a. (Hg.): Wong Kar-wai. Paris: Disvoir. S.19.

verschiedenen Techniken und ästhetischen Lösungen hervorgerufen. Wong Kar-wai schafft parallele Welten innerhalb eines Bildes, indem verschiedene Schärfen oder unterschiedliche Zeiten verwendet werden. Ein hervorstechendes Merkmal des Filmes *2046* ist die Häufung der Bilder, in denen Dekor in den Bildkader hineinragt und damit das Bild verengt, konzentriert und lenkt. Die Verwendung von Spiegeln erschafft ungeahnte visuelle Effekte sowie Täuschungen und provoziert somit die Orientierung des Rezipienten in Bildern und Szenen, die durch Spiegel fragmentiert einem Spiegelkabinett ähneln. Die Vielfalt und Verschachtelung ist in den Räumlichkeiten des Filmes angelegt. Enge Flure, Zimmer und Räume bieten durch Fenster, Türen oder Durchgängen immer einen Ausblick oder die Möglichkeit der Beobachtung. Diese Art der Durchgangsräume entsprechen dem Konzept der Flüchtigkeit und Verlorenheit der Großstadt. Besonders Treppen und Treppenhäuser versinnbildlichen den Durchgangsort als Ort der Begegnung, an dem kein Mensch länger bleibt und jeder sein Ziel anonym verfolgt. Mithilfe der Farben werden die Eindrücke der Räume und Orte verstärkt und ästhetische Prinzipien des Films unterstützt.

Der kulturelle Raum des Filmes ist geprägt von den drei Lehren Chinas. Dem Konfuzianismus, dem Taoismus und dem Buddhismus. Als Film und Filmemacher im Anklang der Nouvelle Vague und des europäischen Künstlerfilms fließen die Traditionen nicht maßgeblich in den Inhalt des Filmes mit ein, jedoch lassen sich religiöse Prinzipien oder Traditionen im Film entdecken und damit die kulturelle Facette der Räume erkunden.

Der durch Akustik geschaffene Raum ist in *2046* eine bunte Mischung aus aller Welt. Wong Kar-wai verwendet Filmmusiken aus Südamerika, Deutschland und Amerika. Die Musik von Dean Martin und Nat King Cole erschaffen einen authentischen Klangraum der 1960er Jahre. Die Charakterisierung von Situationen und Figuren mittels Musik, ist ein wiederkehrendes Element im Werk Wong Kar-wais. Die Musik beeinflusst die Figuren und die Szenen und die entstehende besondere Ästhetik, lässt sich mit dem Verfahren von Musikvideos vergleichen. Die Musik dient Wong Kar-wai als Inspiration und die Quelle dieser waren für sein Werk *2046* Opern. Ursprünglich gedacht als Film in drei Teilen denen jeweils eine Oper zum Vorbild dienen sollte, entschied sich Wong Kar-wai, nur die Essenz dieser weiter zu behandeln.

Die Figuren, das Bild, die Kultur und die Musik erschaffen und beeinflussen die Räume und deren Wirkung. Um eine Aussage bezüglich der Wirkung der Räume im Film *2046* zu treffen müssen, diese Faktoren als Raumkonstruierende erforscht werden.

5.1 Der menschliche Körper im Raum

Der menschliche Körper steht als konstitutives Merkmal im Vordergrund der Raumtheorien von Michel De Certeau, Michel Foucault und Marc Augé, die in ihren Theorien von einem, sich über Körper und Bewegungen konstituierenden Raumbegriff, ausgehen.¹⁸⁷ Michel De Certeau erkundet in seinem Text ‚Praktiken im Raum‘, den Unterschied von Räumen und Orten. Der Fußgänger und der Voyeur erfahren die Räume unterschiedlich und verdeutlichen damit, die Unterscheidung zwischen dem Ort und dem Raum.

Michel Foucaults Theorie der Heterotopie erörtert Räume und Orte in denen Eingrenzung und Ausgrenzung gleichzeitig stattfinden. Der Standpunkt des Betrachters ist hierbei entscheidend, inwieweit es sich um eine Ein- oder Ausgrenzung handelt, die auch eine veränderte Zeitlichkeit voraussetzt.

Marc Augé stellt dem anthropologischen Ort, der natürlich gewachsen ist, Geschichte besitzt und identitätsstiftend wirkt, dem Nicht-Ort entgegen. Diese Nicht-Orte sind Transitorte, welche zu einem Zweck erschaffen werden. Die Transitorte sind auf bestimmte menschliche Bedürfnisse ausgerichtet und beschränken das Individuum dadurch auf seine Funktion.

Diese Theorien vermitteln verschiedene Möglichkeiten der Beziehung zwischen Individuen und dem Raum, die zu verschiedenen Räumen führen und wiederum verschiedene Handlungsweisen der Individuen provozieren. Zwischen Raum oder Ort und menschlichem Körper besteht eine wechselseitige Beziehung. Inwiefern die Figuren in dem Film *2046* die Räume nutzen und dadurch Räume geschaffen werden und welche diese sind, wird im Hinblick auf die Fragestellung dieser Arbeit, mithilfe der Theorien aus dem 3. Kapitel, erörtert.

¹⁸⁷ s. Kapitel 3 Raumtheorien.

Wong Kar-wai vermittelt in seinem Film *2046* ein Lebensgefühl des Lebens in Hong Kong und der heutigen Zeit, ohne eines der beiden bildlich zu zeigen. Es gibt weder Außenaufnahmen, die die Stadt zeigen noch gibt es in der Handlung eine Episode, welche in der heutigen Zeit stattfindet. Die Handlung der Trilogie füllt aufeinander aufbauend die 1960er Jahre aus. Der Film *2046* spielt in der Vergangenheit, in den 1960er Jahren und in der Zukunft im Jahr 2046 und tätigt trotzdem eine allgemeingültige Aussage über die Gesellschaft der heutigen Zeit. Auch die Handlungsorte sind keine plakativ gewählten, um eine Örtlichkeit zu identifizieren, sondern es sind Räume und Straßen in ihrer Einfachheit, die jedem Wiedererkennungswert entbehren. Die Räume des Films entstehen in wechselseitiger Beziehung mit den Körpern darin.

Ein Lebensgefühl zu transportieren, um ein mentales Bild Hong Kongs zu erschaffen, funktioniert somit nur über die Orte und die Individuen darin, welche Räume entstehen lassen. Nicht zu vergessen, ist die besondere Dimension der Kamera im Film. Im Film ersetzt die Kamera den Zuschauerblick und die Anwesenheit der Zuschauer und ist dadurch mit ein raumkonstituierender Faktor. Die Sonderstellung Hong Kongs wird in der Theorie der ‚Culture of Dissappearance‘ von Ackbar Abbas, mithilfe der Kulturgeschichte und politischen Sondersituation, erläutert. Um dieses Lebensgefühl zu vermitteln, zeigt Wong Kar-wai individuelle Emotionen, die im Gesamten gesehen, den Eindruck der ‚Culture of Dissappearance‘ unterstützen. Die Angst vor Zweisamkeit, Anonymität und der gleichzeitige Wunsch geliebt zu werden, spielen daher in den Motivationen der Figuren eine handlungsweisende Rolle.

„Das Leben in den großen Städten ist sehr einsam. Menschen scheuen sich, ihre Gefühle anderen gegenüber zu zeigen, aus Angst, dass sie abgelehnt werden. Darum geht es eigentlich in allen meinen Filmen: Leute werden abgewiesen oder haben Angst vor Ablehnung.“¹⁸⁸

Der Protagonist Chow versucht in dem Film *2046* seine Vergangenheit und seine Erinnerungen an eine verlorene Liebe zu bewältigen. Mit diesem Streben ist er exemplarisch für die Entwicklung, die Wong Kar-wai seine Figuren durchleben lässt. Das antreibende Moment der Filme Wong Kar-wais sei es, Paare zu formen und im Verlauf des Filmes würden alle Möglichkeiten der Paarungen erschöpft werden,

¹⁸⁸ Interview mit Wong Kar-wai. In: Umard, Ralph: Film ohne Grenzen. Das Neue Hong Kong Kino. Kerschensteiner Verlag. S. 332.

behauptet Jean Marc Lalanne.¹⁸⁹ Diese Vereinfachung mag auf mehr als nur Wong Kar-wais Filme zutreffen, ist jedoch tatsächlich ein Grundmuster der Geschichten in den Filmen Wong Kar-wais. Die Figuren und deren Leben sind die Hauptattraktion der Filme. Die Wünsche, Sehnsüchte und Probleme der Gefühlswelt der Protagonisten stehen im Vordergrund. Neben diesen Figuren ergeben sich Begegnungen mit verschiedenen anderen Charakteren, deren eigene Geschichte häufig so weit dargestellt wird, dass eine weitere Episode entwickelt werden könnte. Diese Art und Weise der Figuren Zeichnung entspringt dem Drehbuchschreibens während der Produktion. Wong Kar-wai lernt seine Figuren kennen und wartet ab, was sich während der Dreharbeiten zwischen seinen Figuren, im Spiel, entwickelt um dann genau zu wissen, welchen Strang und welches Ziel er mit ihnen filmisch verfolgen kann.

Dass die Spannung und die Motivation seiner Figuren häufig die Erotik wäre, streitet Wong Kar-wai im Interview ab.

„Nein. Ich weiß, dass das jeder glaubt, aber so ist es nicht. Ich interessiere mich mehr für die Personen und den Raum, der sie umgibt. Figuren werden vom Raum bestimmt. Natürlich braucht man gewisse Spannungen, um sie und den Raum miteinander zu verbinden, und die baue ich auch auf und die sind dann oft erotischer Natur. Aber das ist nicht das Wesentliche für mich.“¹⁹⁰

Der Raum und die Figuren arbeiten in Wong Kar-wais Film zusammen und bedingen sich gegenseitig. Die Figuren sind, in ihren Bewegungen, durch das Auftreten und ihren Look, mit dem Raum, in dem sie sich befinden, abgestimmt. Mithilfe der Kamera und der Bewegungen wird ein künstlerischer Gesamteindruck geschaffen.

Die Verbindung zwischen Figur und Raum wird durch die episodische und offene Erzählweise Wong Kar-wais beeinflusst.

Wie die Sympathie zwischen Protagonist und Zuschauer entsteht und welche Position der Hauptdarsteller in der Erzählung bekleidet, muss erläutert werden um ihn als Raumschaffendes Individuum erkennen zu können. Der Gegenpart zu dem Protagonisten Chow wird von verschiedenen Frauen erfüllt. Diese Frauen sind besonders schön. Wie sich diese Eigenschaft und der Raum wechselseitig im Film

¹⁸⁹ Vgl. : Lalanne, Jean-Marc: Images from the inside. In: Lalanne, Jean. Marc u.a. (Hg.): Wong Kar-wai. Paris: Disvoir. S.10.

¹⁹⁰ Lueken, Verena: Gibt es kein Glück in der Liebe? Im Gespräch mit regisseur Wong Kar-wai. In: Frankfurter Allgemeine. FAZ.NET
<http://www.faz.net/s/Rub8A25A66CA9514B9892E0074EDE4E5AFA/Doc~E9873FD9D66A14BA8B902A58DA275C120~ATpl~Ecommon~Scontent.html>. Zugriff: 6.2.2010.

bedingen und hervorheben soll in 5.2.3 dargestellt werden, um das Verständnis für den filmischen Raum als sich konstituierendes zu vertiefen. Das Voice-Over erzählt und kommentiert ein filmisches Geschehen, ohne körperlich Anwesend zu sein. Das Voice-over in *2046* ist kein Erzähler, welcher von außerhalb der Geschichte erklärt oder allwissend über die Handlungen berichtet. Es ist die Stimme Chows der aus der Handlung heraus seine, subjektive Sichtweise vermittelt.

5.1.1 Die Figuren in der Erzählung - „Crossroads of Stories“

Wong Kar-wai beginnt mit der Arbeit an einem Film mit einer Idee und ohne ein fertiges Drehbuch. Das Drehbuch entsteht während des Drehs oft Nachts, angeregt von den Inspirationen des Tages. Das Team mit dem Wong Kar-wai arbeitet, hat sich auf diese Arbeitsweise eingestellt und reagiert routiniert, schnell und spontan. Diese Arbeitsweise wird von Emotionen, Inspiration und feinfühligem Menschenkenntnis gelenkt, um die Figuren in ihren Eigenschaften und Entwicklungsrichtungen erkennen und filmisch darstellen zu können.

„Er wusste nicht ob es eine Liebesgeschichte werden würde, bis er die Szene sah, in der wir beide vor dem Café rauchen. Es gab keinen Dialog. Er sagte: „Raucht einfach. Raucht, und schaut euch an.“ Er hat das lange gedreht. Im Film dauert diese Szene sehr lange. Er hat beobachtet, was da ist, ob da zwischen den beiden Figuren etwas entsteht. Und er dachte: „Großartig, es ist eine Liebesgeschichte.“ Damals hat er das entschieden. Im Alltag machen wir das auch so.“¹⁹¹

Aus einer solchen Arbeitsweise heraus mit einem hohen emotionalen Anspruch an seine Figuren, kann keine lineare Erzählung entstehen. In der offenen Art zu Arbeiten, sind vielmehr verschiedene Möglichkeiten von Paarungen, Schicksalen usw. schon angelegt. Es ist eine Möglichkeit, Geschichten zu erzählen, welche dem wirklichen Leben, seinen schicksalhaften Begegnungen und verpassten Chancen sehr nahe kommt. Durch diese Arbeitsweise und die Figuren zentrierte Erzählweise begegnen dem Zuschauer Figuren, deren Geschichte nach der Begegnung nicht weiter verfolgt wird. Jeder der Filme Wong Kar-wais beinhaltet weitere Geschichten, welche im Rahmen eines Films nicht erzählt werden konnten.

¹⁹¹ DVD: *My Blueberry Nights*. Bonus: Interview mit Jude Law. TC: 00'01'16- 00'01'46.

„Each of his films bears the traces of another story it could have told and which he couldn't bring himself to do away with. Wong Kar-wai's fiction films are less stories than crossroads of stories.“¹⁹²

Diese Vielfalt an möglichen Erzählungen, die in den Filmen Wong Kar-wais angelegt sind, werden durch die nicht lineare Erzählweise unterstützt. Die zeitweise sogar als dekonstruktiv zu bezeichnende Erzählweise ist ein Stilelement, welches durch den Schriftsteller Manuel Puig inspiriert wurde (s. 4.4.3 Literarische Vorlagen). Die nicht lineare Erzählweise unterstützt den Eindruck der Verlorenheit und gleichzeitig wird die Möglichkeit eröffnet, ganz im Moment der Situation aufzugehen ohne in Gesamtzusammenhängen verfangen, denken zu müssen. Das diese Erzählweise auch für Verwirrung sorgt, ist ein Kunstgriff, der im Zusammenhang des Films *2046* die Gesamtaussage des Werkes stärkt. „Wongs deconstructed narrative blurs character identities and merges character perspectives and voice-overs, questioning stable notions of identity.“¹⁹³ Es ist ohne Frage eine Erzählweise die herausfordert jedoch mithilfe dieser Technik neue Eindrücke schafft, welche die Gesamtaussage des Werkes unterstützen.

Die Figuren die Wong Kar-wai in seinem Film *2046* erschafft sind komplexe Charaktere. Diese Eigenschaft lässt sich ihnen nicht über viele Informationen zuschreiben sondern über Emotionalität und Nähe. Es sind keine Figuren deren gesamtes Leben dem Zuschauer preisgegeben wird, sondern deren Charaktere und Emotionen sich über die filmischen Mittel erschließen. Die ästhetischen Mittel des Films sind die Werkzeuge mit denen die Figuren im Film *2046* geformt werden. Wong Kar-wai arbeitet von den Figuren ausgehend und hat zu Verwirklichung seiner Vision, die nicht Lineare Erzählweise entdeckt.

„when you get hold of your characters, you get hold of lots of other things.[...] Then I was concerned that a film with some clear characters in it, told in simple narrative form, could be very predictable, thus unappealing.[...] One day, I discovered I could chop those happenings

¹⁹² Lalanne, Jean-Marc: Images from the inside. In: Lalanne, Jean. Marc u.a. (Hg.): Wong Kar-wai. Paris: Disvoir. S. 11.

¹⁹³ Odham Stokes, Lisa; Hoover, Michael: City on Fire. Hong Kong Cinema. London, New York: Verso, 1999. S.188.

into small pieces, and rearrange them with numerous possibilities... It was like I saw the light.“¹⁹⁴

Diese Erzählweise lässt Wong Kar-wai seine, von den Figuren ausgehende, Geschichte erzählen, ohne Gleichförmigkeit und damit Langeweile aufkommen zu lassen. Das Stilmittel der Wiederholung ist dabei ebenso wichtig, wie die Zerteilung von Sequenzen. Die Wiederholung von Elementen, aus zuvor erschienenen Filmen, verbindet nicht nur das neue Werk mit dem zuvor, sondern lässt auch das ältere Werk in einem neuen Zusammenhang stehen. „Repetition means that each subsequent film refines and redefines the way we look at earlier ones.“¹⁹⁵ Diese Beobachtung gilt damit auch für die Figuren und deren Geschichten, welche dem Zuschauer aus den Vorgänger Filmen bekannt sind. Der Blickwinkel auf die verschiedenen Filme wird dadurch beeinflusst, ebenso wird der Blick auf die Figuren durch die Wiederholung im Nachhinein verändert.

Die episodische und offene Erzählweise beeinflusst die Verbindung zwischen der Figur und dem Raum. Die Erzählweise wird von den Emotionen der Figuren getragen und konzentriert sich stark auf den Moment. Beides sind Faktoren, die auf den Raum und durch den Raumeindruck wirken.

5.1.2 Die Hauptfigur

Die Empfindungen der Zuschauer den Figuren gegenüber werden durch

„das Wissen um fiktionale Rahmung und narrative Konventionen, durch Star-Images, Genre und Darstellungsweise des Films tief greifend beeinflusst, sie unterscheiden sich von alltäglichen Gefühlen.“¹⁹⁶

Die Empfindungen basieren jedoch auf der Lebenswelt der Zuschauer, in welcher sie geboren sind oder sich in der Alltagssozialisation herausgebildet haben. „Man

¹⁹⁴ Ngai, Jimmy: A Dialogue with Wong Kar-wai. Cutting Between Time and Two Cities. In: Lalanne, Jean. Marc u.a. (Hg.): Wong Kar-wai. Paris: Disvoir. S. 101ff.

¹⁹⁵ Abbas, Ackbar: the Erotics of Dissappointment. In: Lalanne, Jean. Marc u.a. (Hg.): Wong Kar-wai. Paris: Disvoir. S. 39.

¹⁹⁶ Eder, Jens: Die Wege der Gefühle. Ein integratives Modell der Anteilnahme an Filmfiguren. In: Brütsch, Matthias u.a. (Hg.): Kinogefühle. Emotionalität und Film. Marburg: Schüren, 2005. S. 232.

reagiert auf Figuren deshalb in vieler Hinsicht ähnlich, wie auf reale Wesen.¹⁹⁷ Das Bewusstsein von einem Film, mit all seinen zur Verfügung stehenden Mitteln, beeinflusst zu werden ist allgegenwärtig. In der Frage der Sympathie zu einer Figur spielen alle Komponenten des Filmes eine Rolle, jedoch nach Berücksichtigung dieser, basiert das Sympathie Gefühl des Zuschauers auch auf seinen persönlichen Erfahrungen. Eine allgemeingültige Aussage über die Sympathie einer Figur kann somit nicht getroffen werden oder wird sicherlich in den Ansichten darüber variieren.

Der Journalist und Schriftsteller Chow Mo-wan ist eine der Figuren, welche durch ihre Entwicklung und Wandlung im Werk Wong Kar-wais unterschiedlichste Gefühle im Zuschauer auslöst. Von seiner Erscheinung als treuer Ehemann in *In The Mood For Love*, der es nicht schaffte, seine wahren Gefühle einzugestehen bis hin zum Frauenheld in *2046*, der immer noch auf der Suche ist und sich die Zeit mit Frauen vertreibt, kann der Zuschauer ihm folgen. Die unsympathischen Züge seines Charakters lassen sich, wie bei einem alten Freund, nachvollziehen da seine Erfahrungen miterlebt wurden. Dieser Kunstgriff, der einen so schwierigen, zweifelnden und suchenden Charakter interessant und vielschichtig erscheinen lässt bringt auch den Zuschauer dazu, mit Chow fieberhaft seine Suche nach der Liebe zu verfolgen. Denn ungeachtet der Kälte, die Chow zeitweise ausstrahlt, kann sich der Zuschauer sicher sein, dass Chow einen gefühlvollen und sensiblen Kern besitzt. „Dies weist darauf hin, dass eine Figur niemals losgelöst von ihren Kontexten betrachtet werden sollte. Sie bleibt immer eingebettet in das *affektive Feld* des Films insgesamt.“¹⁹⁸ Die männlichen Protagonisten in den Filmen Wong Kar-wais sind vermehrt unglücklich. Sie sehnen sich nach Liebe und Beziehung. Die Melancholie dieser Protagonisten in ihrer städtischen Einsamkeit zeigt sich in ihren Versuchen, diese zu überwinden.

„Wah ist bereits der Prototyp des beziehungsgeschädigten Protagonisten, den Wong Kar-wai bevorzugt einsetzen wird, der sich einsam in seiner Bar Liebeslieder aus der Jukebox anhört, wirkliche Beziehungen jedoch kaum zu handhaben vermag.“¹⁹⁹

Ähnlich verhält es sich mit Chow Mo-wan, der immer kurz vor eine großen Liebe steht oder eine Liebe verschmäht, jedoch in keiner Geschichte je eine glückliche

¹⁹⁷ Ebd. S. 232.

¹⁹⁸ Ebd. S. 325-342.

¹⁹⁹ Vasquez (2000), S. 289.

Beziehung führte. Inwieweit Chow in der Lage wäre, eine wirkliche Beziehung zu führen muss der Zuschauer vermuten. Dies ist jedoch keine Frage, welche in den Filmen Wong Kar-wais eine Rolle spielt. Festzuhalten ist definitiv, dass die Protagonisten Wong Kar-wais mit dem Schmerz, den sie aus unerfüllter Liebe heraus erleiden, lernen auszukommen. „Wong’s films are filled with such characters who, without the help of psychoanalysis, have learned how to turn neurotic pain into ordinary happiness.“²⁰⁰ Die Figuren Wong Kar-wais leben mit ihren Eigenheiten und diese stellen den Kern ihrer Faszination dar.

Chow Mo-wan entwickelt die Strategie, nicht sensibel sondern offensiv auf Frauen zu zugehen und seine Absichten, ungeachtet der Wünsche anderer, in den Vordergrund zu stellen. Er kompensiert seine früheren Enttäuschungen dadurch und erweckt den Anschein, glücklich zu sein, bis er sich wieder verliebt. Chow ist in vielen Szenen ein Beobachter. Er beobachtet heimlich Jing-wen als sie ihre Sprachübungen macht, er schaut in Bai Lings Zimmer durch das kleine Fenster, beobachtet jede der Frauen auf dem Dach des Hotels und wir als Zuschauer begleiten ihn dabei, jedes Mal mit Spannung. Chow ist eher ein passiver Beobachter, der die Gegebenheiten und Räume nutzt, welche durch andere geschaffen wurden. Sein Raum, das Zimmer mit der Nummer 2047, zeigt ihn meist am Schreibtisch oder im Bett liegend. Nur wenige kurze Szenen zeigen ihn darin in Aktion. Chows Standpunkt als Beobachter, wirkt in vielen Situationen grenzüberschreitend.

5.1.3 Die Frauen und die Schönheit

Wenn im Film die Schönheit diskutiert wird, ist in den meisten Fällen die weibliche Schönheit der Gegenstand. Widersprüchlicherweise sind die männlichen Darsteller, diejenigen welche die Filme wirtschaftlich tragen und die weiblichen Darsteller sind der Nährboden von Legenden.²⁰¹

Die Schönheit der Figuren wird durch die filmischen Mittel unterstützt. Das Licht, die Farbe und die Ausstattung sind dabei wegweisende Gestaltungsmittel, die im

²⁰⁰ Abbas, Ackbar: the Erotics of Dissappointment. In: Lalanne, Jean. Marc u.a. (Hg.): Wong Kar-wai. Paris: Disvoir. S. 81.

²⁰¹ Vgl. : Horst, Sabine: Zwischen Natur und Kunst. Vom Ort der Schönheit im Film. In: Karpf, Ernst u.a. (Hg.): Bei mir bist du schön. Die Macht der Schönheit und ihre Konstruktion im Film. Marburg: Schüren, 1994. (Arnoldshainer Film Gespräche, 11) S. 15.

Raum präsentiert werden. Die Art wie die Figuren in ihrer Umgebung und damit in ihrem Raum gezeigt werden, unterstützt den Eindruck ihrer Schönheit. Die Eigenschaften der Schönheit variieren je nach Frau. Ihnen gemeinsam ist jedoch, dass sie hervorstechende Schönheiten und Persönlichkeiten sind. Die erste Begegnung von Chow in Hong Kong ist Mimi, die sich auch Lulu nennt. Die Begegnung findet in einem Nachtclub statt, der durch die verschachtelte Struktur der Räume und Wände den Bildkader stark auf ihr Gesicht eingrenzt. Es entsteht ein geheimnisvoller, von der Farbe rot dominierter Eindruck von ihr.

Die Füße der Hoteliers Tochter Jing-wen sind das erste was der Zuschauer, neben ihrer Stimme, kennen lernt. Vom Boden aus beginnt die Kamera eine langsam Fahrt, an ihren Beinen entlang immer wieder unterbrochen von den rythmischen Sprachbewegungen, bis sie in Gänze zu erkennen ist. Die Farben im Raum 2047 sind eher blau und grünlich gehalten.²⁰² Als Tochter des Hoteliers nutzt sie das Zimmer 2047 nur als Rückzugsgebiet und ist ansonsten in verschiedenen Orten des Hotels zu sehen.

Die Figur Bai Ling ist extrem schön und wird auch als eine Schönheit von Chows Freund Ah Ping bemerkt. In den klassischen Kleidern der 1960er Jahre, mit einem Pelz und der passenden Handtasche fügt sie sich perfekt in die Szenerie ein. Ihre Schönheit wird mithilfe der Kameraarbeit ausgestellt und unterstützt. Anette Brauerhoch erläutert in ihrem Aufsatz über die Differenz zwischen männlicher und weiblicher Schönheit, dass die Kamera in dem Film *American Gigolo* (1980), die Schaulust des Zuschauers mit eigenen sinnlichen Bewegungen unterstützt. Die Kamera begleitet den Hauptdarsteller Richard Gere auf Hüfthöhe durch das Appartement und lässt genug Raum, ihn hautnah zu beobachten.²⁰³ Dieser liebevolle Blick der Kamera in *American Gigolo* ist vergleichbar mit der Szene in der Bai Ling in *2046* eingeführt wird. Sie ist schon einige Male im Hotel zu sehen. In ihrem Hotelzimmer wird sie jedoch über acht Einstellungen, die über Spiegel und

²⁰² DVD: *2046*. TC: 00'17'19- 00'18'40.

²⁰³ Vgl. : Brauerhoch, Annette: Sein und Schein. Zur Differenz männlicher und weiblicher Schönheit im Film. In: Karpf, Ernst u.a. (Hg.): Bei mir bist du schön. Die Macht der Schönheit und ihre Konstruktion im Film. Marburg: Schüren, 1994. (Arnoldshainer Film Gespräche, 11) S. 56 f.

Kamerafahrten jeweils nur Fragmente des Zimmers und Bai Ling wie sie sich selbst im Spiegel betrachtet zeigen, charakterisiert.²⁰⁴

In dieser Szene entsteht der Eindruck, Bai Ling von allen Seiten kennen zu lernen. Die Kamera zeigt sie, mithilfe der Spiegel sogar mehrmals innerhalb eines Bildes und damit auch mehrere Seiten ihrer Gestalt gleichzeitig. Der Kamerablick wandert auf verschiedenen Höhen um sie herum und umschmeichelt sie. Das Kleid, welches Bai Ling trägt, ist schwarz mit weissen Perlen bestickt und hebt sich dadurch, von dem sonst bunten Dekor des Raumes, ab. Wie in der Theorie Michel De Certeau, erschließt sich Bai Ling in dieser Szene den Raum als Fußgänger. Sie durchstreift ihn mit dem Ziel, sich im Spiegel zu betrachten. Der Raum mit seinen Spiegeln und Farben bietet diesem Ziel die bestmögliche Plattform.

Das Hotelzimmer 2046 konstituiert sich als Raum je nach Bewohnerin neu. Als Jingwen den Raum für ihre Sprachübungen nutzt, ist es ein anderer als wir ihn durch Bai Ling und ihre bewusste Schönheit wahrnehmen. Diese Wahrnehmung des Raumes, ist durch den Kamerablick gelenkt und unterstützt in der Raumwahrnehmung die spezifische Wirkung jeder, darin präsentierten Frau.

5.1.4 Das Voice-Over - Figur ohne Raum

Das Voice-Over vermittelt die Gegenwart einer Figur, obwohl sie körperlich nicht im Raum anwesend ist. Diese Tatsache lässt die Voice-over Technik eine Sonderstellung, in Bezug auf die Raum Konstituierung durch Individuen, zukommen. Häufig und typischerweise, wird das Voice-Over in einem Film als allwissender Erzähler eingesetzt, der selbst am Geschehen gar nicht teilnimmt. Bei Wong Kar-wai jedoch, berichten Figuren aus dem Film selbst im Voice-Over von ihren Gedanken.

„In Wong’s cinema, the voice-over comes not from outside the story, commenting objectively and authoritatively on it, but from within the story, and subjects to its aleatory flows.“²⁰⁵

²⁰⁴ DVD: 2046. TC: 00’30’22- 00’30’48.

²⁰⁵ Abbas, Ackbar: the Erotics of Dissappointment. In: Lalanne, Jean. Marc u.a. (Hg.): Wong Kar-wai. Paris: Disvoir. S. 46.

In *Days Of Being Wild* wird zum ersten Mal das Voice-Over eingesetzt, das in den vielen weiteren Filmen von Wong Kar-wai zum fest etablierten Stilmittel wird. Das Voice-Over vermittelt dem Zuschauer die Gedanken direkt, ohne mit einer Figur aus der Erzählung geteilt zu werden.

„Das im Off gelesene Schreiben ist ein Vorläufer der Inneren Monologe, die ab *Days of Being Wild* zum Zeichen dafür werden, dass die Personen einander nicht mehr erreichen und sich in Ermangelung dessen über die Voice-over einem imaginären Gegenüber (letztlich dem Zuschauer) zuwenden.“²⁰⁶

Die Figuren in den Filmen Wong Kar-wais sind meist einsam und teilen ihre Gedanken mit niemandem oder sind auf der Suche nach jemandem mit dem sie diese teilen könnten. Das Voice-Over lässt den Zuschauer zu ihrem nächsten Vertrauten werden und erschafft somit Verständnis und Empathie. Das Voice-over kann auch Nähe zwischen einer Figur und dem Zuschauer herstellen in dem es, wie ein Ich-Erzähler, den Zuschauer an seinen geheimsten Gedanken teilhaben lässt.

„Viele der komischen, leichten Sequenzen mit Ho werden durch die Melancholie des *off*-Kommentars konterkariert. Die *voiceover* dient hier also auch dazu, das offensiv-schrille Äußere vieler Figuren durch ein sensibles Innenleben zu kontrastieren“²⁰⁷

Das Voice-Over bietet einer Figur Platz und Raum in der Erzählung, ohne ihr dabei visuell Platz für diese Gedanken zu schaffen. Die sensible Seite, vor allem bei Chow, bleibt somit im Geheimen, nur zwischen dem Zuschauer und ihm, und eben auch raumlos. Es scheint, als wäre in der Gesellschaft und Welt kein Platz für seine Emotionen.

5.2 Bildräume

Der Titel dieser Arbeit ‚der verstellte Blick‘ bezieht sich auf die Besonderheit der Bildgestaltung in Wong Kar-wais Film *2046*. Die besondere Ästhetik Wong Kar-

²⁰⁶ Mauer, Roman: Der Wind im Vorhang. Modernität und Melodramatik in *Days of being Wild*. In: Koebner, Thomas; Liptay, Fabienne (Hg.): Wong Kar-Wai. München: Edition text+kritik 2008. (Film-Konzepte, 12) S.43.

²⁰⁷ Vasquez (2000), S. 299.

wais wurde schon herausgestellt und hier soll ausschließlich die Bildgestaltung diskutiert werden. In dem Film *2046* fällt auf, dass es selten die Möglichkeit eines freien Blickes auf die Szenerie gibt. In fast jeder Einstellung wird ein Teil des Bildes verdeckt. Es ragen Wände und Gegenstände in den Bildrahmen oder dieser wird durch Spiegelungen geteilt. Die Fragmentierung des Bildes lenkt den Blick, indem zum Beispiel nur ein Drittel des Bildes zu sehen ist, und in diesem Drittel ein Gesicht in naher Einstellung sichtbar wird.

5.2.1 Fragmentierung - „Wie in einem Kaleidoskop“

Wong Kar-wai erlaubt dem Zuschauer in dem Film *2046* nie, einen Überblick zu gewinnen. Es gibt keine Establishing-shots, Totalen oder Einstellungen, die die Parameter des Raumes im gesamten erfassen lassen. Diese unübersichtliche, jedoch höchst künstlerische Art zu filmen, wird mittels stark fragmentierter Bilder erreicht. Trotzdem nie ein Überblick gegeben ist, entsteht ein Bild der Umgebung und Räume in der Vorstellung des Zuschauers. David Bordwell vergleicht dieses Phänomen mit einem Kaleidoskop. „Yet as in a kaleidoscope, the fragments usually tumble into coherent pattern.“²⁰⁸ Die einzelnen Impressionen die Wong Kar-wai erlaubt, bilden ein Muster mit welchem sich eine Raum Vorstellung erschaffen lässt.

In dem Film *2046* wird die Fragmentierung der Bilder konsequenter eingesetzt als noch in den Vorgänger Filmen. „In *2046* führt Wong die Fragmentierung schließlich zu seiner letzten, radikalen Konsequenz, die einer Auslöschung des Raums gleichkommt.“²⁰⁹ Die Auflösung des Raumes, in seiner Bedeutung eines klassisch gedachten Behälterraumes, findet statt. Der sich, in sozialen Interaktionen oder durch Bewegungen, konstituierende Raum ist durch diese, nicht gegebenen festen Raum Strukturen, ein umso komplexerer.

Die Welt des Films *2046*, scheint in Einzelteile zu zerfallen. Es entstehen Subräume indem, in einzelnen Einstellungen, das Bildfeld geteilt ist. Das Bildfeld wird in zwei oder mehrere Subräume geteilt und somit fragmentiert.

²⁰⁸ Bordwell (2000), S. 274.

²⁰⁹ Lindner (2008), S. 68.

Die Fragmentierung des Bildes wird durch verschiedene künstlerische Verfahren des Filmens erschaffen. Wong Kar-wai selbst behauptet, die meisten seiner künstlerischen Entscheidungen hingen von den Gegebenheiten während der Dreharbeiten ab.

„if there is not enough space for a camera maneuvering, replace the regular lens with a wide-angle lens; when candid camera shooting in the streets does not allow lighting, adjust the speed of the camera according to the amount of light available; if the continuity or different shots does not link up right for a sequence, try jump-cuts; to solve the problem of colour incontinuity, cover it up by developing the film in B/W... Tricks like that go on forever.“²¹⁰

Diese ‚Tricks‘, welche Wong Kar-wai behauptet aus Ermangelung an Möglichkeiten anzuwenden, sind trotz der misslichen Situation aus derer sie entstehen, stilistische Entscheidungen. Diese Entscheidungen führen zu einem Stil, der sich von anderen filmischen Werken ästhetisch abhebt. Bei diesen künstlerischen Entscheidungen ist besonders das Team um Wong Kar-wai entscheidend. Die Kameraeinstellungen die angeboten werden, sowie Lösungen für Probleme in Bezug auf den Raum durch den Ausstatter, führen die Bildgebung in bestimmte Richtungen. Im gesamten Werk Wong Kar-wais, sind Techniken und Verfahren zu erkennen, die sich im Laufe seines Schaffens weiterentwickelt haben und mehrmaligen Einsatz finden. Die Fragmentierung des Bildes ist ein wesentliches Element im Stil Wong Kar-wais. Die Fragmentierung entsteht durch verschiedene Verfahren, welche die Kernaussage des Werkes unterstützen.

Diese verschiedenen Verfahren sind die Staffelung der Raumebenen oder das Fragmentieren des Bildes durch bildkompositorische Arrangements. Zum Beispiel Spiegel, welche den Ort brechen oder verdoppeln, verschiedenen Zeitebenen, die gleichzeitig zu sehen sind, unterschiedliche Schärfenebenen in einem engen Bildkader, das Dekor, das in den Bildkader reicht und somit den verbleibenden Raum zusammenpresst und konzentriert. Durch die verwinkelten Räumlichkeiten, in denen Fenster und Türen den Ausblick auf weitere Räume geben, entsteht dazu noch ein Effekt der Vielfalt und Verschachtelung.²¹¹

²¹⁰ Ngai, Jimmy: A Dialogue with Wong Kar-wai. Cutting Between Time and Two Cities. In: Lalanne, Jean. Marc u.a. (Hg.): Wong Kar-wai. Paris: Disvoir. S. 113.

²¹¹ Vgl. : Lindner (2008), S. 66.

5.2.1.1 Parallelwelten

Durch ästhetische Entscheidungen werden auf bildkompositorischer Ebene parallele Welten geschaffen. Diese Schaffung von verschiedenen Ebenen in einem Bild funktioniert über die Schärfen Ebenen oder mithilfe der Zeit. Die unterschiedlichen Rhythmen innerhalb eines Bildes symbolisieren die Verlorenheit der Liebenden ebenso, wie die Flüchtigkeit der Stadt Hong Kong. Die zwei Beispiele für die Schaffung paralleler Welten stammen einmal aus dem Film *Days Of Being Wild* und das zweite aus *Chunking Express*. In der Liebesszene zwischen Yuddy und Su Li-zhen in *Days of Being Wild* wird durch eine große Brennweite eine Ebene des Bildes scharf wiedergegeben, hingegen die dahinter liegende Ebene unscharf verläuft. Yuddy im vorderen Teil des Bildes ist scharf gezeigt und die schräg dahinter liegende Su Li-zhen verliert sich in Unschärfe. Es wirkt als wären die beiden in ihren jeweils eigenen ‚Bewusstseinswelten‘ gefangen, obwohl sie nebeneinander liegen.²¹² Diese Unterscheidung der Ebenen durch die Schärfenverlagerung findet in *2046* auch Anwendung. Bei ihrem ersten Rendezvous an Heiligabend sitzen Chow und Bai Ling gemeinsam im Restaurant. Zuerst erzählt Bai Ling melancholisch von ihren Plänen, nach Singapur zu fahren, die durch ihre Trennung nicht mehr aktuell sind. Chow sitzt schräg neben ihr, so dass er frontal zu sehen ist. Chow wird unscharf gezeigt und die gesamte Aufmerksamkeit konzentriert sich auf Bai Ling. Die zweite Einstellung zeigt Bai Ling von der gegenüberliegenden Seite, der Seite von Chow, und ein Stück von Chows Kopf von hinten, aufgrund der Nähe unscharf zu sehen ist. In beiden Einstellungen schaut Bai Ling in die Ferne und nicht zu Chow. Die Dritte Einstellung zeigt Bai Ling im Anschnitt von hinten und Chow sitzt, wie vorher, neben ihr. In dieser Situation beginnt Chow, von seinen Erfahrungen in Singapur zu berichten, die Bai Ling zu interessieren scheinen und sie sieht in an. Ihre Aufmerksamkeit gilt einander und einem gemeinsamen Thema und sie beide sind auf einer Ebene, indem sie scharf zu sehen sind. Die verschiedenen Ebenen sind damit aufgehoben und sie haben ein gemeinsames Interesse und Thema entdeckt. Daran anschließend werden die Zweite und Dritte Einstellung wiederholt und Bai Ling beginnt versunken in ihren Erinnerungen und Hoffnungen, aufgewühlt durch Chows Erzählungen, zu weinen.²¹³

²¹² Vgl. : Ebd. S. 68.

²¹³ DVD: 2046. TC: 00'39'30- 00'41'46.

In dem Film *Chunking Express* zerteilt Wong Kar-wai den Raum in unterschiedliche Zeit-Impressionen. Während in einer Szene, zwei unglücklich Liebende im Mittelgrund in Zeitlupe zu sehen sind, laufen im Vordergrund die Menschen in Zeitraffer vorbei. Die Liebenden wirken wie in ihrer Melancholie gefangen und die Szene „lässt auf diese Weise den Eindruck eines kulturellen Raums entstehen, der von Tempo, Veränderung und Verschwinden geprägt ist.“²¹⁴

5.2.1.2 Dekor im Bild

Die Fragmentierung des Bildes durch Dekor, welches in den Bildkader ragt, ist in *2046* ein viel verwendetes Verfahren. Die Bilder werden so sehr zusammengepresst, konzentriert und verkleinert „der Ort des Handlungsgeschehens, wird derart von einer Welt der Objekte zusammengepresst, dass man bei Zeiten meint, er müsse implodieren“²¹⁵, wie Welf Lindner treffend bemerkt. Es sind jedoch nicht nur Objekte, welche den Bildraum einengen, Wong Kar-wai arbeitet auch mit Wänden, Türen und anderen feststehenden architektonischen Gegebenheiten, die das Aktionsfeld eingrenzen. In den Bildkader ragende Wände sind den gesamten Film hindurch das vorherrschende Mittel, um die Aufmerksamkeit zu lenken. Eine unter vielen möglichen Szenen soll mir hier als Beispiel dienen, um den Effekt der Verengung und Konzentration des Blickes zu erläutern. Als Chow in Hong Kong ankommt, trifft er in einem Nachtclub eine alte Bekannte aus Singapur wieder. Sie verwendet zwei Namen Mimi und Lulu und behauptet erst, sich nicht mehr an Chow zu erinnern. In der gesamten Nachtclub Szene ist die vorherrschende Farbe rot, die Gesichter werden nah gezeigt und es wird wenigstens ein Drittel des Bildkaders durch eine Wand verdeckt. Während der Unterhaltung zwischen Chow und Mimi/Lulu, ist häufig nur einer der beiden zu erkennen. Diese Art der Geheimhaltung, die das Interesse des Zuschauers auf die Person sowie Reaktion schürt, erinnert an das Verfahren mit dem die Ehepartner in dem Film *In The Mood For Love* niemals gezeigt wurden, sondern nur in der Rede als erahnte Gesprächspartner hinter einer Tür oder Wand existieren. Am Ende der Szene als

²¹⁴ Lindner (2008), S. 67.

²¹⁵ Ebd. S. 69.

Mimi/Lulu und Chow sich langsam wieder angenähert haben, sind beide im Bild zu sehen. Chow ist von hinten und Mimi/Lulu von vorne, sich erinnernd, zu circa einem Drittel verdeckt durch eine Wand, zu erkennen.







Abb.22-29

Neben der Fragmentierung des Bildes durch Wände, Türen und Fenster gibt es auch noch Szenen, in denen Gegenstände einen Teil des Bildes verdecken, ohne das es möglich ist zu erkennen, um was es sich in diesem Fall handelt, da sie zu nah und unscharf sind.



Abb.30

Die Dritte und wenig verwendete Art von in den Bildkader hineinragendem Dekor sind Pflanzen. Die Natur erscheint im gesamten Film ausschließlich in Verbindung mit Jing-wen. Einmal, als sie sich mit ihrem japanischen Freund streitet und die beiden in einem Garten zwischen Blumen stehen und als Jing-wen auf dem Dach des Hotels steht, ragt im Vordergrund unscharf ein Ast mit Blumen durch das Bild. Dieser ist durch die Nähe zur Kamera, nur unscharf zu erkennen.



Abb.31



Abb.32

5.2.1.3 Spiegel

Der Spiegel hat schon seit dem Märchen des Schneewitchen eine hervorstechende Bedeutung in Erzählungen. In dem Märchen von ‚Schneewitchen und den sieben Zwergen‘, dient der Spiegel als Zauberspiegel und besitzt weissagende Fähigkeiten. Diese mystische Funktion, etwas mehr darzustellen als eigentlich vorhanden ist, ist seiner Funktion als Spiegel inhärent. Auch Michel Foucault thematisiert den Spiegel in seinen besonderen Eigenschaften, Utopie und Heterotopie gleichzeitig zu sein.

Im Oriental Hotel, dem Hauptschauplatz des Filmes *2046*, gibt es viele Spiegel. In den Fluren des Hotels, sowie in den Zimmern mit den Nummern 2046 und 2047, werden Einstellungen mittels Spiegeln und Spiegelungen fragmentiert. In einigen Szenen sind die Einstellungen so extrem verwinkelt, dass es erst durch einen Kameraschwenk möglich wird festzustellen, dass man zuvor in einen Spiegel blickte. Die Wahrnehmung des Raumes wird durch die Spiegel erschwert und mystifiziert.

In der kurzen Episode mit Mimi/Lulu im Oriental Hotel und in der Beziehung zu Bai Ling, welche hauptsächlich im Hotel statt findet, kommen Spiegel als Mittel der Fragmentisierung gehäuft vor. Beide Frauen werden als eitel charakterisiert und die Beziehungen zwischen ihnen und Chow sind emotional unklar und unsicher. Der gehäufte Einsatz des Spiegels, kann als Hinweis oder Symbolisierung diese Umstände verstanden sein.

Die Szene in der Chow Mimi/Lulu ins Hotel bringt, weil diese zu viel getrunken hat, zeigt die gesamte Handlung ausschließlich über einen Spiegel des Hotelzimmers. Es gibt eine Kamerafahrt, welche die Fotos von Mimi/Lulu mit ihrem Freund an der Wand zeigen, bis die Kamera auf dem Bett anhält, auf das Chow sie hingelegt und, kurz innehaltend, neben ihr sitzt. Hier stoppt die Kamerafahrt in der rechten oberen Ecke des Spiegels so, dass nur die Hälfte des Bildes klar zu erkennen, Chow im Spiegelbild zeigt.



Abb.33

Als er aufsteht fährt die Kamera den Spiegel in einem Bogen nach unten links ab, bis sie wieder Mimi/Lulu zeigt und Chow sie zudeckt.²¹⁶ Begleitet wird diese Szene von einem Voice-Over, das Chows Gedanken mitteilt. Erst als Chow das Hotelzimmer

²¹⁶ DVD: *2046*. TC: 00'12'29- 00'13'21.

verlässt, ist Mimi/Lulu direkt zu sehen. Die Einführung eines im Film neuen Raumes, der weiterhin von Bedeutung sein wird, würde typischer Weise, mit einem Schwenk durch den Raum beginnen. Die hier verwendete Methode, den Rezipienten nur über das Spiegelbild sehen zu lassen, fragmentiert das Bild und ergänzt es um mögliche Bedeutungen und Mutmaßungen. Der Spiegel wirkt wie ein Kathalysator vor der Wahrheit, die Mimi/Lulu zu verstecken scheint ebenso, wie als zeit- und raumloser Ort, an dem sich zwei alte Bekannte wiedertrafen, wie in einem Traum. Durch das schreckliche Geschehen, das dieser Begegnung folgt, wird diese Traum Situation im Nachhinein gebrochen und wirkt, verstärkt durch die Verwendung des Spiegels, als traumartiges Erinnerungsbild.

Die Szene, in der Chow seine neue Zimmernachbarin Bai Ling im Hotelzimmer 2046 erstmals wahrnimmt, zeigt Bai Ling wie sie sich ausgehertigt macht. Die Szene ist unterlegt mit dem Lied *Siboney* von Xavier Cugat, und die schnellen Schnitte, welche Bai Ling von verschiedenen Seiten, Bewegungen und Fahrten aus zeigen, erinnern stark an die typische Ästhetik von Musikvideos. In Bezug auf die Verwendung von Spiegeln, ist diese Szene hervorzuheben, da bei sieben Schnitten, achtmal ein Spiegel zum Einsatz kommt. Die Szene beginnt mit einem Schwenk, der Bai Ling folgt und nach dem ersten Schnitt, ihr Spiegelbild zu sehen ist. Bai Ling bewegt sich während der gesamten Szene so, dass nie von einem statischen Spiegelbild die Rede sein kann. Nach dem Umschnitt fährt die Kamera entgegengesetzt ihrer Laufrichtung, und Bai Ling ist kurz im Spiegel zu sehen, um nach dem nächsten Schnitt, sie kurz aus der Ferne in einem anderen Spiegel, betrachten zu können. Der nächste Schnitt zeigt Bai Ling, sich selbst beim trinken im Spiegel beobachtend. Die folgende Einstellung präsentiert den Spiegel, indem wir sie zuvor aus der Ferne beobachteten, nun leer, um in der nächsten Einstellung, ihren Gang hin zu einem Spiegel zu verfolgen. In zwei schnellen darauf folgenden Schnitten wird Bai Lings Spiegelbild von hinten im Anschnitt gezieht. Wir sehen wie sie ihre Ohrringe anlegt und mit einem viel sagenden Blick, in den Spiegel schaut.

Diese Szene spielt mit den Erwartungen des Rezipienten und seiner Wahrnehmung über die Verwendung von Spiegeln, Schnitten und der Kamera. Die Spiegel bekommen in dieser Situation eine charakterisierende Fähigkeit indem sie zeigen, wie sich Bai Ling selbst darstellt. Der Zuschauer verfolgt diese Szene gebannt, um in der nächsten Einstellung Chow zu beobachten, wie er Bai Ling durch ein kleines vergittertes Fenster in seinem Zimmer ebenfalls gebannt zuschaut, womit eine

Identifikation mit der Figur Chow ausgelöst wird.²¹⁷ Chow und der Zuschauer beobachten Bai Ling gleichermaßen gebannt.

In beiden Beispielen wird mithilfe der Spiegel mehr als die einfachen Fakten der Handlungen transportiert. Der Einsatz der Spiegel gibt eine räumliche, zeitliche und symbolische Ebene hinzu. Der Raum wird mithilfe der Spiegel erweitert, gedoppelt und sie eröffnen neue Sichtweisen auf den eigentlichen Raum.

In dem Theorem der Heterotopie von Michel Foucault kommt dem Spiegel eine Sonderstellung zu. Der Spiegel ist eine Zwischenform von Utopie und Heterotopie. Der Spiegel ist als Ort ohne Ort eine Utopie. Als Heterotopie kann der Spiegel gelten, da er wirklich existiert und das Spiegelbild auf seinen Ort zurück weist. Wie schon zuvor beschrieben, wird der Ort an dem die Person ist, die sich im Spiegel betrachtet, real in Verbindung mit dem umgebenden Raum dargestellt und gleichzeitig unreal wiedergegeben, „weil dieser Ort nur über den virtuellen Punkt jenseits des Spiegels wahrgenommen werden kann.“²¹⁸ Mithilfe des Spiegels wird die Zeitlichkeit und Örtlichkeit in Frage gestellt. Der Spiegel als Mittel, um Fragmentarisierung zu erschaffen, ergänzt in seiner Wirkung das unstete Bild Hong Kongs, das Wong Kar-wai in seinem Film über die Räume vermittelt.

5.2.2 Vielfalt und Verschachtelung

Die Räume, in denen sich die Figuren in dem Film *2046* begegnen, sind Gänge, Flure, Treppen, Zimmer oder Kammern. In den meisten Fällen gibt es Fenster, Türen oder Gitter, welche auf und in einen nächsten Raum verweisen. Die Räume sind nah aneinander und durch diese enge Struktur entstehen häufig Situationen von Beobachtungen oder es eröffnet sich ein Ausblick in einen nächsten Raum. Diese verwinkelten Räume mit Ausblick auf weitere, lassen den Bildraum schwer erfassbar werden.

²¹⁷ DVD: *2046*. TC: 00'30'22- 00'31'02.

²¹⁸ Foucault (2006), S. 321.

Die Orte, an denen der Film stattfindet, sind kleine verwinkelte Orte. Die Flure im Hotel sind sehr eng, was die Kamera immer zu nahen Einstellungen zwingt und den Zuschauer somit immer nah an die Figuren und ihren Emotionen bindet.

5.2.2.1 Treppe

Die erste Begegnung mit Su Li-zhen in Singapur findet in einem Treppenhaus statt. Es ist die erste Szene in der Chow, als Person, nicht nur als Voice-Over, in Erscheinung tritt. Diese Szene wäre chronologisch erst später verankert. Durch das Vorziehen der Begegnung und in dieser Szene, der Aussicht auf eine Trennung, entsteht Spannung, welche erst am Ende des Films aufgelöst wird. Dass die Unterhaltung zwischen den beiden auf einer Treppe stattfindet ist bezeichnend für die Situation. Eine Treppe ist ein Zwischenort. Die Treppen sind hier ein Ort der Verbindung und der Entscheidung. Auch im Oriental Hotel gibt es Treppen und schon in *In The Mood For Love* fanden Begegnungen auf Treppen statt, die im Verlauf der Geschichte an Bedeutung gewannen.

5.2.2.2 Farbe

Die Farbgestaltung der Bilder unterscheidet sich in den verschiedenen Episoden des Films *2046*. In Singapur ist alles eher bräunlich, in Hong Kong und vor allem im Hotel sind die Farben grün, rot und gelb vorherrschend. In den beiden Romanen die in der Zukunft stattfinden, ist die Farbgestaltung extrem und hebt sich deutlich, von den in der Realität stattfindenden Bildern, in der Farbgestaltung ab.

„Die Farbgestaltung trägt zur Definition des filmischen Raumes bei, in der Absetzung der Objekte voneinander, durch das unterschiedliche Reflexionsvermögen der verschiedenen Farben, aber auch im Sinne einer direkten Herstellung von Plastizität.“²¹⁹

Die Farben in dem gesamten Werk *2046* leuchten. Es ist ein farbenprächtiges Werk, indem die Farbgestaltung ein bedeutender Fakt des Stils ist.

²¹⁹ Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Reclam 2007. S. 566.

5.3 Der kulturelle Raum

Wong Kar-wai wurde in Shanghai geboren und wuchs in Hong Kong in einer chinesischen Gemeinschaft auf. Die drei wichtigsten chinesischen Lehren sind der Konfuzianismus, Buddhismus und der Taoismus. Aus europäischer Sichtweise ist die Unterscheidung, ob die drei Lehren der Philosophie oder der Religion angehören, nicht eindeutig.²²⁰ Die drei Lehren prägen das Sozial-, Kultur- und Kunstleben in China. Diese Traditionen sind auch in Wong Kar-wais filmischen Werk wieder zu erkennen und verleihen dem Werk eine neue Sichtweise auf Begebenheiten und Räume.

5.3.1 Der Konfuzianismus

Der Gründer des Konfuzianismus, Konfuzius (551 bis 479 v. Chr.) veröffentlichte seine Lehren als eine aus Aphorismen bestehende Textsammlung *Lu Yun*. Die Regelungen dieser Lehre wurden Basis der chinesischen Familie und des politischen Systems. Die Werte des Konfuzianismus folgen streng hierarchischen Gedanken, in denen jeder die Aufgaben seiner Position erfüllen soll, damit das System funktioniert.²²¹

„Kern dieser Ordnung war die rituelle Gestaltung hierarchischer sozialer Beziehungen, welche jedem Individuum seinen Platz im sozialen Gefüge zuwies und damit Statuskonflikte verringerte. Die Funktionsfähigkeit dieses Modells hing jedoch wesentlich von der moralischen Qualität der Gesellschaftsmitglieder ab und insbesondere von der moralischen Autorität der Höherstehenden im jeweiligen Beziehungsgeflecht.“²²²

Die Frau hat in diesem System eine untergeordnete gesellschaftliche Stellung. Der Konfuzianismus ließ sich auf Dauer in der heutigen Zeit, mit den Gedanken eines fortschrittlichen politischen sowie Gesellschaftssystem, nicht mehr vereinbaren und

²²⁰ Vgl. : Clart, Philip: Die Religionen Chinas. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009. (Studium Religionen) S. 156.

²²¹ Vgl. : Hu (2008), S.18 f.

²²² Clart (2009), S. 157.

wurde geschwächt. Besonders der Kommunismus, der die Gleichberechtigung der Menschen propagiert, schaffte die alten konfuzianischen Strukturen ab.²²³

5.3.2 Der Taoismus

Mit der Gründung der Volksrepublik China 1949 wurde der Marxismus zur vorherrschenden Ideologie.

„ >>Religion << wurde als Mittel und Ausdrucksform eines >>feudalen Herrschaftssystems<< und als >>Aberglaube<< eingestuft, was zu massiven Repressionen und Verboten religiöser und taoistischer Aktivitäten führte.“²²⁴

Der Taoismus wurde nach der Kulturrevolution 1976, unter Kontrolle, wiederbelebt, da er im Alltag und im geheimen weiter existierte.²²⁵ Der Taoismus ist eher eine volkstümliche Ideologie. Der Urvater des Taoismus ist Laozi. Das wichtigste Prinzip in politischer Hinsicht ist das Prinzip des ‚Nicht Handelns‘. Der natürliche Lauf der Dinge steht dabei im Vordergrund, indem zum Beispiel passives Geschehenlassen zur Zielerreichung sowie zur Erlangung von Fähigkeiten angepriesen wird.

Besonders wichtig ist im Taoismus das andauernde Bemühen um die Balance zwischen Gegensätzen. Die Lehre von *Yin* und *Yang* ist ein essentieller Bestandteil der Lehre. *Yang* ist das Prinzip Himmel und das Männliche, hingegen *Yin* mit dem Prinzip Erde, dem weiblichen entspricht. Diese Lehre trachtet nach Harmonie des Ganzen, indem „Menschen die Dinge immer in Beziehungen zum Ganzen sehen, um sich mit der Welt zu harmonieren.“²²⁶ Die Stellung der Frau ist dadurch als grundsätzlich gleichwertig angesehen.

5.3.3 Der Buddhismus

Der Buddhismus entstand nicht in China und ist trotzdem fester Bestandteil der Kultur Chinas geworden. Der Buddhismus hat viele Einflüsse in sich aufgenommen.

²²³ Vgl. : Hu (2008), S.18 f.

²²⁴ Reiter, Florian C.: Taoismus zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag, 2000. S. 128.

²²⁵ Vgl. : Ebd. S. 129.

²²⁶ Hu (2008), S. 21.

Zum Beispiel fanden die ersten Textübersetzungen mithilfe taoistischen Vokabulars statt, sie wurden beeinflusst von indischen Gedanken, sowie durch chinesische Schulen. Die Religionswelt Chinas wurde durch die Einführung des Karma-Konzeptes bereichert, in dem das Individuum die Alleinverantwortung für seine Erlösung trägt.

5.3.4 Religiöse Prinzipien und Traditionen im Film 2046

Die Figur Chow entspricht größtenteils dem Prinzip des ‚Nicht Handelns‘ und damit der grundsätzlichen Einstellung des Taoismus. Chow lässt die Dinge geschehen. Die Frauen begegnen ihm, ohne dass er sich extrem bemüht und die Beziehungen entwickeln sich ohne ein Ziel, welches er verfolgt. Nach der Beziehung mit Jing-wen sinniert Chow auf dem Dach.²²⁷ Das Voice-Over erzählt nicht von seinem Einzel Schicksal, sondern hat das große Ganze als Ausgangspunkt, indem er über verpasste Chancen und die Zeit, die richtig sein muss um sich gegenseitig zu verlieben, nach sinnt. Während des Voice-over werden drei verschiedene Einstellungen die Himmel zeigen, in denen Wolken vorbei ziehen, gezeigt. Es sind die einzigen Bilder, die nur Natur und Umgebung und keine Person oder etwas darin zeigen. Der Himmel symbolisiert das Prinzip des Yang, das Männliche und unterstützt damit die Gedanken Chows.

Kunst wird in China als eine Möglichkeit verstanden, Gefühle auszudrücken. Auch die Gefühlswelt unterliegt dem Prinzip der Balance so, dass es „keine unbelastete Heiterkeit ohne Beunruhigung, keine noch so großen Schmerzen ohne Trost“²²⁸ gibt. Diese Haltung ist der ästhetische Leitgedanke in der Kunst. Um die Gefühle ästhetisch auszudrücken, werden Symbole und Metaphern verwendet, welche dem Gedanken der Abstraktion und Diskretion entsprechen. Diese Metaphern und Symbole entstammen häufig der Natur, die in ihrer Formen-, Farb- und Phänomenvielfalt symbolische und emotionale Bedeutung tragen. Je nach Gemütszustand des Betrachters, kann die Wirkung und das Verständnis des jeweiligen variieren. Zum Beispiel symbolisiert der Bambus Geradlinigkeit und Ehrgeiz. Die Chrysantheme wird ebenso häufig in der chinesischen Kunst verwendet.

²²⁷ s. Sequenzprotokoll, Nr. 23.

²²⁸ Hu (2008), S. 24.

Nachdem im Film *2046* gezeigt wird wie Su Li-zhen und Chow sich in Singapur voneinander verabschieden und getrennt fortgehen, erscheint ein Titel mit weißer Schrift auf schwarzem Grund.²²⁹ „Wie eine Chrysantheme, die in voller Blüte steht, schließlich vergeht und eine ungewisse Antwort hinterlässt.“²³⁰ Die Chrysantheme ist eine der vier am häufigsten verwendeten Pflanzen in der chinesischen Kunst und symbolisiert uneitle Schönheit sowie Standhaftigkeit und Courage.²³¹ Diese Eigenschaften treffen auf Su Li-zhen zu, die Chows Angebot, mit ihm zu gehen, ablehnte. Wie Chow es später im Film selbst bemerkt, bat er Su Li-zhen mit ihm zu kommen, da sie ihn an die andere Su Li-zhen aus seinem Leben erinnerte, und nicht um ihrer selbst Willen. Mit der ‚ungewissen Antwort‘ können die Geheimnisse gemeint sein, die Su Li-zhen bewahrt, ebenso wie das Geheimnis, warum sie nicht mit fortgehen konnte oder wollte.

5.4 Der akustische Raum

Der akustische Raum wird durch alles Hörbare im Film erschaffen. Jedes Geräusch, welches der Zuschauer wahrnimmt, lässt ein dazugehöriges Bild in der Vorstellung entstehen. Besonders wichtig, in Bezug auf den Raum, sind die Töne und Geräusche der Umgebung, aus welchen, zum Beispiel durch Hall, ein großer Raum wahrzunehmen ist oder durch lautes Gemurmel, ein Raum gefüllt mit Menschen assoziierbar wird. Der Ton ist immer da und wird dadurch leicht in seiner Wirkung unterschätzt. „Der Ton bewirkt den Aufbau von Raum wie Zeit.“²³² Der Ton schafft eine Raumathmosphäre, die auf der Echo-Zeit, den Schwingungen und vielen weiteren Komponenten eines Ortes aufbaut. Ein Soundtrack vermittelt die Vorstellung von ablaufender Zeit und lässt das Bild dadurch lebendig wirken. Die Bilder werden bewusster wahrgenommen als der Ton, der eine kontinuierliche Basis schafft.²³³ Thomas Elsaesser sieht den Ton in Form von musikalischer Untermalung sowie in verbaler Form als szenisches Element.

²²⁹ s. Sequenzprotokoll, Nr. 30.

²³⁰ DVD: *2046*. TC: 01'51'31- 01'51'38.

²³¹ Vgl. : Hu (2008), S. 24.

²³² Monaco, James: Film verstehen: Kunst. Technik. Sprache. Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien. Hamburg: Rowohlt Verlag 2002. S. 215.

²³³ Vgl. : Monaco (2002), S. 215.

„Der Ton, ob nun musikalisch oder verbal, dient in erster Linie dazu, dem Laufbild die Illusion von Tiefe zu verleihen; indem der Dialog mithilft, die dritte Dimension des Spektakels zu eröffnen, wird er, zusammen mit den unmittelbar visuellen Mitteln der *mise en scène*, zum Szenischen Element.“²³⁴

Der Ton als szenisches Element wirkt auf den Zuschauer. Die hier angesprochene musikalische Untermalung ist die Filmmusik. Diese Filmmusik entspringt entweder einer sichtbaren Quelle im Film, wie zum Beispiel einem Radio, einer Band oder sie ist Untermalung einer Szene ohne eine Quelle. Als untermalende Filmmusik, kann sie Emotionen evozieren und verfügt über die Möglichkeiten, diese auch zu lenken. Die Stellung der Musik im gefühlsbetonten Genre Melodram, ist eine besondere. Die Musik verfügt vorrangig über die Fähigkeit Situationen zu dramatisieren oder zu emotionalisieren, und ist somit ein besonders wichtiges szenisches Element dieses Genres.

„So ist die Musik im Melodram – als ein Mittel unter anderen, eine gegebene Geschichte zu dramatisieren – subjektiv, programmatisch. Aber da sie auch eine Interpunktion [...] darstellt, ist sie zugleich funktional (soll heißen: von struktureller Signifikanz) und thematisch (soll heißen: zum inhaltlichen Ausdruck gehörig), weil sie dazu eingesetzt wird, gewisse Stimmungen zu formulieren – Kummer, Gewalt, Schrecken, Spannung, Glück.“²³⁵

Die strukturelle Signifikanz der Musik ist in *2046* deutlich erfahrbar. Die vier Weihnachtsfeste werden mit dem jeweils gleichen Lied von Nat King Cole begonnen und auch Figuren, werden durch wiederkehrende Musikstücke charakterisiert.

Die Hoteliers Tochter Jing-wen ist verliebt in einen Japaner. Als Chow sie auf dem Dach des Hotels beobachtet, ertönt die Arie *Casta Diva* aus der Oper *Norma*.²³⁶ An dieser Stelle des Filmes ist die Arie nur musikalisch zu hören. Nach dem Streit mit ihrem Vater in dem er sich deutlich gegen den Freund ausspricht und Jing-wen sich daraufhin von diesem trennt ist sie auf dem Dach des Hotels und es ist wieder die Arie *Casta Diva* zu hören.²³⁷ Die Arie bleibt weiter zu hören und wird, als von Herrn Wang gespielte Musik, identifiziert, um den Streit mit seiner Tochter um den japanischen Freund zu übertönen. Als der Gesang der Arie langsam einsetzt, sitzt

²³⁴ Elsaesser, Thomas: Tales of Sound and Fury. Anmerkungen zum Familienmelodram. In: Cargnelli, Christian; Palm, Michael (Hg.): Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film. Wien: PVS Verleger 1994. S. 104.

²³⁵ Ebd. S. 103.

²³⁶ DVD: *2046*. TC: 00'18'40- 00'18'56.

²³⁷ DVD: *2046*. TC: 00'23'02- 00'23'25.

Jing-wen allein in einem Raum und raucht stark verlangsamt. Die Kamera wandert in dieser Szene von unten herauf in eine drauf Sicht und es wird sichtbar, das Jing-wen verträumt und benommen dem Rauch ihrer Zigarette nachschaut. Dabei wird sie von Chow beobachtet.²³⁸ Diese Szene fließt später in den von Chow geschriebenen Roman 2046 ein. Nach ihrem Krankenhausaufenthalt kehrt Jing-wen in das Hotel zurück und der Briefkontakt zu ihrem Freund, sowie das Gemurmel auf japanisch, beginnt erneut. Beim ersten Streit mit ihrem Vater, der gegen diese Verbindung mit einem Japaner ist, ertönt wieder die Musik der Aria *Casta Diva* aus der Oper *Norma* und Chow wird hinter der Tür, Zeuge des Streits.²³⁹ Nachdem sich Jing-wen und Chow besser kennen lernen, beginnen sie, gemeinsam Geschichten zu schreiben und als Chow im Voice-over berichtet, das dieser Sommer der schönste seines Lebens ist und die beiden gemeinsam auf dem Dach des Hotels stehen, ertönt wieder die Musik aus der Oper *Norma*.

Nach dem Einzug Bai Lings in das Hotelzimmer mit der Nummer 2047 sieht man, wie sie sich ausgehertigt macht und Chow sie durch ein Fenster dabei beobachtet. In dieser Szene ist das Lied *Siboney*, von Xavier Cugat zu hören.²⁴⁰ Dieses Lied wird wiederholt als Bai Ling, nach der Trennung von ihrem Freund, auf dem Dach des Hotels raucht und Chow sie wiederum dabei beobachtet.²⁴¹ Wong Kar-wai verwendet die Musik von Xavier Cugat.

„Ich habe seine Musik bei der Arbeit zu *Days Of Beeing Wild* kennen gelernt. Seine Arrangements sind sehr intensiv und, wie ich finde, sehr filmisch. Sie passen gut zu Kinobildern. Diese Musik ist geheimnisvoll und zugleichzeitig sehr sinnlich.“²⁴²

Diese wiederkehrenden Verknüpfungen zwischen Situationen und Musik oder Figuren und der Musik wirken strukturierend und charakterisierend, in dem, unbewusst, Zusammenhänge hergestellt werden können. Die wiederkehrenden Musikstücke, welche Personen oder Begebenheiten zugeordnet sind, strukturieren und lassen darüber hinaus Bedeutungen entstehen. Die „Wiederkehrende musikalischen Motive strukturieren und evozieren das, was nicht ausgesprochen

²³⁸ DVD: 2046. TC: 00'24'00- 00'24'48.

²³⁹ DVD: 2046. TC: 01'05'16- 01'05'46.

²⁴⁰ DVD: 2046. TC: 00'30'22- 00'31'04.

²⁴¹ DVD: 2046. TC: 00'37'13- 00'37'39.

²⁴² Kulturzeit- extra: Der Zauberer von Hong Kong. Wong Kar- Wai und seine Filme. Regie: Stepanjan, Norik. Produktion: Achim Podak. Deutschland. ZDF; 3Sat, 2005. Fassung: VHS. 15.01.2005. 35'. TC: 00'06'48- 00'07'17.

wird.²⁴³ Das nicht ausgesprochene sind die Verbindungen und Emotionen, welche in der Geschichte entstehen, sowie Charakterisierungen oder Dramatisierung einer Figur durch die Musik, und somit emotionale Vertiefung.

Wie schon zuvor bemerkt ist der Ton maßgeblich an der filmischen Konstituierung von Raum und Zeit beteiligt. Die Zeit ist ein grundlegender Baustein des Werkes *2046* und in den Werken Wong Kar-wais. Verpasste Chancen und Timing auf allen Ebenen der Filmkunst durchziehen das Werk. Der Einsatz von Musik ist hierbei ein ebenso großer Faktor.

„Time is always crucial in Wong Kar-wai’s films and music is used almost as a unit of measurement. It may emerge from a radio, a CD player, a juke-box [...] or even from nowhere in particular, but it never arrives ‘out of the blue’: it builds up gradually.“²⁴⁴

Die strukturelle Signifikanz der Musik bei Wong Kar-wai wird hier mit dem Terminus ‚unit of measurement‘ ebenso als eine Einheit und strukturgebende Instanz gekennzeichnet. Die Zeit wird damit Einheit gebend und erfahrbar. Der Einsatz von Musik, um dieses Ziel zu erreichen, entsteht jedoch nicht ohne einen geeigneten motivierenden Moment.

5.4.1 Musikvideo Ästhetik

Die Ästhetik der Filme Wong Kar-wais hebt sich von der Mehrheit der Filme ab. Diese Ästhetik besteht aus einer besonderen Art, Dinge zu Filmen, gekennzeichnet durch besonders nahe Einstellungen, Zeitverzögerungen, extreme Farblichkeit oder schnelle Schnitte. Zusammengenommen hat diese besondere Ästhetik häufig den Vergleich mit dem Fernsehsender MTV²⁴⁵ als ‚MTV Ästhetik‘ erfahren. Inwieweit diese Behauptung zutrifft, lässt sich schwerlich nachweisen und wäre an dieser Stelle nicht sinnvoll. Zu bemerken ist jedoch eine Anlehnung an Musikvideos durch Verwendung von Musikstücken und deren Einsatz im Film.

²⁴³ Schnelle; Suchsland (2008), S. 191.

²⁴⁴ Martinez, David: Chasing the Methaphysical Express. In: Lalanne, Jean. Marc u.a. (Hg.): Wong Kar-wai. Paris: Disvoir. S. 34 f.

²⁴⁵ Music Television

Die Schauspielerin Faye Wong (*Chunking Express* und *2046*) ist in Asien als Sängerin extrem erfolgreich. Wong Kar-wai ließ sie in *Chunking Express* das Lied *California Dreamin* von *The Mamas and the Papas* laut mitsingen. Bei den Dreharbeiten zu *2046* ließ sie am Set laut Opernmusik spielen, um eine traurig melancholische Stimmung zu bewahren.

In *As Tears Go by* wird das Lied *Take My Breath Away* aus den 1980er Jahren wieder aufgenommen.

„There is probably some influence from music videos, seen most clearly in his tendency to give over nearly an entire sequence to a pop-song accompaniment for the action. [...] Instead of selling the song, he makes the song part of the expressive atmosphere bathing his characters.“²⁴⁶

Diese Verbindung von Charakteren mit Popmusik erzeugt Sympathie im Zuschauer indem er das Lied erkennt oder selbst eine Verbindung zu diesem Lied verspürt. Musik ist ein besonders effektiver Träger von Emotionen und die Verwendung bekannter Popsongs, verstärkt diese Emotionalität. In *2046* werden keine aktuellen Lieder verwendet, jedoch gibt es bekannte Lieder von Nat King Cole, Dean Martin und Opern Musik. Die beiden ersten Stücke haben gemeinsam, dass sie aus den 1960er Jahren stammen und fast jeder, auf der ganzen Welt, diese erkennt. Die Arie *Casta Diva* aus der Oper *Norma* funktioniert in *2046* ähnlich dem Popsong aus *Chunking Express*, als wiederkehrende Charakterisierung von Jing-wen.

5.4.2 Opern als Inspiration

Die Opernmusik in dem Film *2046* wird vom Hotelbesitzer laut gespielt, wenn er den Streit mit seiner Tochter, um den japanischen Freund, überdecken will. Besonders auffällig ist die Verwendung der Opernmusik, als Jing-wen traurig und stark verlangsamt raucht. Dabei trägt die Arie *Casta Diva* aus der Oper *Norma* die melancholische Stimmung.

Die Funktion der Opernmusik in *2046* war ursprünglich gedacht, als eine Filmstruktur bestehend aus drei Opern. Jeder Teil würde auf einer Oper aus dem 19. Jahrhundert

²⁴⁶ Bordwell (2000), S. 278.

basieren. Angedacht waren für diesen Zweck die Opern: Madame Butterfly, Carmen und Tannhäuser.²⁴⁷

Wong Kar-wai selbst behauptet im Interview, sich von Opern zu dem Film *2046* inspiriert haben zu lassen. Den ursprünglichen Ansatz, drei Opern zu einem Film zusammen zu bringen, verwirklichte er nicht. Der Einfluss der Opern in Struktur und Dramatik, ist jedoch absichtlich erhalten geblieben.

„Ich habe ihn nicht ganz aufgegeben aber ich wollte eben auch keine simple Übertragung der drei Opern Stoffe. Mir wurde klar, dass mich an allen drei Opern die gleichen Aspekte interessierten. Alle drei liefen in die gleiche Richtung. Ich wollte, dass mein Film die Essenz dieser Opern wiedergibt, den Kern. Ich habe nach dem gemeinsamen Motiv gesucht. In allen geht es im Grunde um Leidenschaft, um ein Versprechen, und die Tragik wenn dieses Versprechen nicht erfüllt oder gebrochen wird. Das wurde für mich zum Ausgangspunkt meines Films. Am Ende dann, so kommt es mir wenigstens vor, ist *2046* selbst wie eine Oper, vielleicht ist es meine Oper.“²⁴⁸

Dass, das musikalische Motiv von Jing-wen die Arie *Casta Diva* aus der Oper *Norma* ist, verstärkt die Begebenheit, das Chow für sie Gefühle zu haben scheint. Sie ist die einzige der Frauen, die er trifft, welche die unterdrückten Emotionen in ihm erwecken kann. Jing-wen ist jedoch schon verliebt und ignoriert Chows offensichtlichen Interessensbekundungen. In der Beziehung zwischen Jing-wen und Chow geht es somit um Leidenschaft, Versprechen und Tragik und damit um die Essenz der Opern, welche Wong Kar-wai ursprünglich einbringen wollte.

²⁴⁷ Vgl. :Brunette, Peter: Wong Kar-wai. Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 2005. (Contemporary Film Directors) S. 107.

²⁴⁸ Kulturzeit- extra: Der Zauberer von Hong Kong. Wong Kar- Wai und seine Filme. Regie: Stepanjan, Norik. Produktion: Achim Podak. Deutschland. ZDF; 3Sat, 2005. Fassung: VHS. 15.01.2005. 35'. TC: 00:12:27- 00:13:32.

6 Schlussfolgerung

Das erste Kapitel Leben und Wirken Wong Kar-wais, mit Einbettung in den zeitgeschichtlichen Kontext, erläutert Wong Kar-wais persönlichen Werdegang im Hinblick auf sein Schaffen als Filmregisseur. Wong Kar-wai lebte, zusammen mit seiner Mutter, in Hong Kong, nachdem sie aus Shanghai geflüchtet waren. Das Aufwachsen in der Gemeinschaft von Chinesen im kantonesisch sprachigen Hong Kong der 1960iger Jahre, inspirierte Wong Kar-wai, sich in seinem Filmschaffen thematisch diesen Jahren in Hong Kong zu widmen.

Wong Kar-wai arbeitet mit einem Stammteam, das aus seinem Kameramann Christopher Doyle und dem Ausstatter und Cutter William Chang besteht. Der Filmdreh beginnt mit einer Idee, und zwar ohne ein fertiges Drehbuch. Dieses schreibt Wong Kar-wai erst während des Drehs, um die Gegebenheiten, Figuren und Entwicklungen flexibel aufnehmen zu können. Diese Arbeitsweise setzt ein eingespieltes Team voraus, das sich diesen besonderen Gegebenheiten in seiner Arbeitsweise anpasst. In Christopher Doyle und William Chang hat er treue Begleiter gefunden, deren Fähigkeiten in der Zusammenarbeit mit Wong Kar-wai herausgefordert und gefördert wurden. Die Zusammenarbeit des Teams ist maßgeblich in der Entwicklung der besonderen Ästhetik in den Filmen Wong Kar-wais.

Die politische und soziale Entwicklung Hong Kongs, die im Film *2046* thematisiert wird und die ebenso die Entwicklung Wong Kar-wais beeinflusste, kann nur im Zusammenhang mit der Geschichte Chinas betrachtet werden. Der Sonderstatus, den Hong Kong als Britische Kolonie lange innehatte, wurde im Jahr 1984 mit dem unterzeichnen der ‚Sino-British Joint Declaration‘ in Frage gestellt. In diesem Vertrag wurde die Übergabe Hong Kongs an China für das Jahr 1997 festgelegt. Die Regierung Chinas versprach ab diesem Jahr, für fünfzig weitere Jahre nicht in das politische System Hong Kongs einzugreifen, und seine autonome Stellung zu wahren. Diese Phase endet im Jahr 2046 und lässt dieser Zahl und damit dem Filmtitel eine besondere Bedeutung zukommen.

Die Filmindustrie Hong Kongs hat sich unabhängig von der Filmindustrie Chinas entwickelt. Angelehnt an die Nouvelle Vague in Frankreich bekam die *New Wave*

Bewegung in Hong Kong ihren Namen. Die *New Wave* Bewegung modernisierte die Filmindustrie, indem sie die festen Regeln der Studios umgingen und in kleinen, mobilen Teams an Außenschauplätzen in Hong Kong drehten. Die Regisseure dieser Zeit revolutionierten das Kino in Hong Kong und ihnen folgten jüngere Regisseure, die auf diesen neuen Methoden aufbauend, ein ganz neues Kino erschufen. Zu diesen jungen Regisseuren gehört Wong Kar-wai, der seine Karriere als Drehbuchautor begann.

Wong Kar-wai wuchs in den 1960er Jahren in Hong Kong auf und seine Kindheitserfahrungen prägten sein Schaffen. Die Lebensumstände und das Lebensgefühl dieser Zeit werden, über seine gesamte Schaffensphase in Asien hinweg, immer wieder aufgegriffen. Sein Stammteam ist exemplarisch für die Vereinigung von Gegensätzen, wie sie auch in der Stadt Hong Kong vorherrschen. Der Kameramann Christopher Doyle ist ein Reisender, der die Fähigkeit besitzt, rebellisch und spontan, besondere visuelle Eindrücke zu erschaffen. Im Gegensatz dazu steht der Ausstatter und Cutter William Chang, über dessen Leben es wenig Informationen gibt, der jedoch stetig und unpräzise den Gesamteindruck der Filme Wong Kar-wais formt. Gemeinsam mit Wong Kar-wai, bilden diese drei einen künstlerischen Schmelztiegel in Hong Kong. Der Raum in Wong Kar-wais Film *2046* wird von einem Team geschaffen, das durch die besondere Zeit und den Ort Hong Kong beeinflusst ist und dieses Lebensgefühl mithilfe seiner Filme ausdrückt.

Dieses Lebensgefühl wird über die Raumkonstruktion im Film transportiert. Die Vorstellung eines statischen Behälters, der mit Menschen und Dingen gefüllt wird, ist die gängigste Auffassung von Räumen. Die Relativitätstheorie erweiterte die Vorstellung des Raumes als statisches Modell, zu einem veränderlichen. Um einen Film und die Räume darin zu untersuchen, reicht der statische Raumbegriff nicht aus. In Filmen hängt der Raum von vielen Faktoren ab, mithilfe derer ein Raumeindruck beim Zuschauer erzeugt wird. Um diese Faktoren in der Raumwahrnehmung mit einbeziehen zu können, muss der Raumbegriff diese Faktoren berücksichtigen. Aus der Sozialwissenschaft stammt der ‚relativistische‘ und in der Folge der ‚relationale Raumbegriff‘, der die Individuen, deren Bewegungen und Beziehungen, sowie die raumfüllenden Gegenstände in Beziehung zueinander, als Raumkonstituierende berücksichtigt. Diese Auffassung von Raum teilen Michel De Certeau, Michel Foucault und auch Marc Augé. Michel De Certeau verdeutlicht in seinem Text

„Praktiken im Raum“ den Unterschied zwischen dem Raum und dem Ort. Auf den Ort wird geblickt, hingegen der Raum mit Taten erfahren wird. Diese Umwandlung von Orten in Räume und Räumen in Orte findet im Film *2046* häufig statt und ist eine Quelle emotionaler und identifikatorischer Wechsel. Die Grenze, als Anzeichen für ein Ende oder eines Abschlusses, gibt es in dem Film *2046* nicht. Eine Grenze wird durch ihre Überschreitung oder Verbindung überhaupt erst wahrnehmbar. Die Wechsel zwischen Räumen und Orten überschreiten Grenzen. Die Räume im Film sind nicht abgeschlossen und eingegrenzt, sondern bieten immer eine offene Tür, ein Fenster oder einen Spiegel, der weiteres vermuten lässt. Die extreme Nähe der Figuren im Film *2046* lässt die räumlichen Grenzen zwischen ihnen verwischen und führt auch dazu, die Grenzen der Figuren und ihre Persönlichkeiten stellenweise aufzuheben und somit auf ihre Unterschiede aufmerksam zu machen. Die Grenze und ihre Besonderheit in der Berührung durch das Angrenzen, wie Michel De Certeau es beschreibt, lässt die Räume im Film als grenzenlos, auch in der Wirkung auf die Figuren, erscheinen.

Das hervorstechende Merkmal der Orte, die Michel Foucault als Heterotopien bezeichnet ist, dass es Orte sind, welche Ausgrenzung und Eingrenzung gleichzeitig vornehmen. Es sind Orte, an denen eine besondere Zeitlichkeit und eine besondere Ordnung herrschen. Der Zug, in dem sich der Reisende in *2046* befindet, ist solch ein Ort. In diesem Zug herrscht eine Ordnung, welche das Beziehungsgeflecht Chows widerspiegelt, sich jedoch gleichzeitig von dieser abhebt. Im Zug herrscht eine besondere Zeitlichkeit und da der Reisende der erste ist, der den Versuch des Zurückkehrens wagt, ist diese Fahrt begrenzt.

Der Zug ist ein futuristischer Ort, welcher die veränderte Vorstellung von Räumen durch das digitale Zeitalter, mit den durch das Internet unbegrenzten Möglichkeiten, zeigt. Es ist ein Zug, der die Örtlichkeit und Zeitlichkeit durchdringt. Der Reisende darin wird auf den Zweck und die Tätigkeit des Reisens beschränkt. Diese Transiträume, nach Marc Augé, bewegen den Reisenden selbst und stehen in Verbindung mit den Transitorien. Die Transitorie sind Orte, die zu einem bestimmten Zweck geschaffen wurden und in denen die Menschen als eine Masse und damit anonym, nur der Erfüllung des Zwecks entgegenstreben. In *2046* gibt es ein unendliches Schienennetz auf dem sich der Zug mit einer besonderen Zeitlichkeit bewegt, die der Reisende als erster mit dem Versuch zurückzukehren durchbricht. Diese Transitorie sind keine Orte, die geschichtlich gewachsen sind und damit

Identifikationsmöglichkeiten bieten, sondern sind sie Durchgangsorte, an denen das Individuum einer zweckgerichteten Masse untergeordnet wird.

Die Anonymität, welche durch Transitorte hergestellt wird, erfahren auch die Figuren im Film *2046*. Das Hotel, die Straße und die Lokale sind Handlungsorte, die keine Identität, Geschichte oder Zusammenhänge vermitteln. Es sind Orte, welche die Individuen auf ihren Zweck beschränken und keine Identität vermitteln.

Diese Schwierigkeit, sich als Individuum an einem unsteten und anonymen Ort zu identifizieren, symbolisiert die Problematik der Stadt Hong Kong, die Ackbar Abbas mit der Theorie der ‚Culture of Disappearance‘ beschreibt. Der historisch gewachsene Ort Hong Kong ist durch seine besondere Geschichte, ein Ort ohne feste Identität. Die Identität Hong Kongs wurde stark in Frage gestellt, als durch die Übergabe Hong Kongs an China eine Abgrenzung und Definierung der Stadt stattfinden sollte. Das erstmals an dieser Stelle zutage tretende Vakuum, der Nicht-Definition auf allen gesellschaftlichen Ebenen, fiel am stärksten in kultureller Hinsicht ins Gewicht. Ackbar Abbas sieht diese Lücke, die in der Kultur Hong Kongs entstand, durch die Kunst Wong Kar-wais geschlossen. Das filmische Werk Wong Kar-wais gibt der ‚Culture of Disappearance‘ einen visuellen Raum.

Der Film *2046* besteht aus verschiedenen Episoden, deren Reihenfolge und Zuordnung schwer erfassbar ist. Die Wiederholungen von Erinnerungen, sowie aktueller Szenen und Bilder, erschaffen Verbindungen und Bezüge, deren Zusammenhang sich erst langsam erschließt. Die Verbindungen werden zu Wong Kar-wais vorherigem Film *In The Mood For Love* hergestellt und damit ergibt sich die Möglichkeit, den Film *2046* als letzten Teil einer Trilogie zu sehen, die Wong Kar-wai mit dem Film *Days Of Being Wild* schon früh in seiner Karriere begann. Der Film *2046* vermittelt über die Räume ein Lebensgefühl und mentales Bild Hong Kongs der 1980iger bis 1990iger Jahre, ist jedoch in seiner Thematik und visuellen Umsetzung auch ein Schlusspunkt, der Wong Kar-wais Schaffensphase in Asien beendet. Seinen folgenden Film drehte er ausschließlich in Amerika. Die Bezüge zu den früheren Werken der Trilogie sind entscheidend für die Gesamtwirkung des Filmes *2046*. Jeder Ort, jede Einstellung oder Handlung im Film, enthält Anspielungen und Bezüge auf frühere Situationen aus dem Leben Chows und den anderen Filmen der Trilogie. Der Film funktioniert stellenweise wie ein lückenhaftes Gedächtnis. Man erinnert sich vage an Begebenheiten, kann diese jedoch nicht gleich

zuordnen. Orte und Räume im Film werden durch diese Erinnerungen zu identitätsstiftenden Orten, mit einer Geschichte, transformiert.

Der Film *2046* kann als Melodram bezeichnet werden. Diese Kategorisierung verdeutlicht die typischen Mechanismen des Genres, welche auf den Zuschauer und auf den Film wirken. Verschiedene Faktoren des Filmes, die im Gesamtverständnis des Filmes und damit des Raumes wirken, werden über das Genre Melodram thematisiert. Die Zeit und die Emotionen sind die Faktoren, welche dem Genre entsprechen und auf die Aussage über den Raum im Film wirken.

Die Erzählweise Wong Kar-wais ist stark fragmentiert und erlaubt nur eine bruchstückhafte Wahrnehmung des Filmgeschehens. Eben diese Eigenart findet ihre Parallele in Zeitsprüngen und Episoden. Inspiriert wurde diese Erzählweise u.a. von der Literatur Manuel Puigs, der verschiedene Stile miteinander vermischt.

Die Bereicherung des Werkes Wong Kar-wais durch die lateinamerikanische Literatur und Musik, lässt einen multinational beeinflussten Gesamteindruck entstehen. Dieser Stilmix gibt das kulturell bunt gemischte und international beeinflusste Leben Hong Kongs wieder.

Die raumschaffenden Faktoren werden im fünften Kapitel zusammengetragen und aufeinander bezogen. Der Raum entsteht durch die Bewegung der Körper, die in Relation zueinander stehen. Die Kamera und die Protagonisten wirken, als sich bewegende und in relation zu allem stehende Körper, als Raumkonstituierende.

Die offene Erzählweise Wong Kar-wais beeinflusst die Dramaturgie des Films und die der Figuren. Wie schon zuvor festgestellt werden die Transitorte und Räume ihrer Bedeutungs- und Zusammenhangslosigkeit entledigt, indem sie mit Erinnerungen und damit mit Bedeutung aufgeladen werden. Für den Protagonisten Chow gib es keine Hintergrundinformation. Damit ist Chow die übergeordnete, raumschaffende Instanz des Films. Sein Voice-Over und seine Beobachtungen transformieren unaufhörlich Räume in Orte und Orte in Räume.

Der Protagonist Chow ist eher ein passiver Beobachter der, in Relation zu den Frauenfiguren, die Räume gestaltet. In den Räumen der Frauen, steht immer ihre Schönheit und ihre Einzigartigkeit im Vordergrund. Jede Frau erschafft, in Verbindung mit der Kamera, ihren ganz eigenen und spezifisch auf sie abgestimmten Raum, den Chow erst beobachtet und dann betritt.

Das Voice-Over vermittelt die Anwesenheit von Chow in einem Raum, obwohl dieser nicht körperlich präsent ist. Das Stilmittel aus dem ‚Off‘ bezeichnet einen weiteren Raum, der visuell nicht in Erscheinung tritt.

Die Bildräume des Films *2046* sind geprägt von Fragmentierung, Vielfalt und Verschachtelung. Die Fragmentierung lässt innerhalb eines Bildes parallele Welten entstehen. Durch unterschiedlichen Einsatz von Schärfentiefe werden Figuren voneinander oder vom Hintergrund getrennt und damit wird der Fokus im Raum gelenkt. Das Dekor ragt in den Bildkader oder wird über Spiegel fragmentiert. Der Einblick in die Szene wird durch Architektur, Innenarchitektur und Dinge verdeckt. Diese Dinge sind oft unscharf.

Die Anwendung dieser visuellen Methoden hat die Fähigkeit, das Bild stark auf einzelne Elemente oder Personen, die in den Ausschnitten sichtbar sind, zu konzentrieren und wiederum über das verdeckte Vermutungen anzustellen.

Wong Kar-wai charakterisiert Figuren und Situationen mithilfe von bestimmten Musikstücken. Die Musikvideo Ästhetik entsteht durch die Abstimmung der Räume und der filmischen Mittel auf die Musik. Die Charakterisierung der Figuren findet mithilfe eines Stückes statt, welches deren Erscheinen im Raum begleitet und durch den Rhythmus dominiert. Die Tragik und auch die Verwendung von Opern Musik entstand aus der ursprünglichen Idee Wong Kar-wais, einen Film, inspiriert von drei Opern, zu gestalten.

Der Raum, als Untersuchungsgegenstand der Filmwissenschaft, wird immer mehr diskutiert. Besonders auffällig dabei, sind die unterschiedlichen Methoden, mit der sich diesem Thema gewidmet wird. Der raumtheoretische Ansatz der Sozialwissenschaft, in dem Raum als relational begriffen wird, hat noch verhältnismäßig wenig Einfluss auf die Filmforschung gefunden.

Die gängige Methode, sich mit Einstellungsanalyse und architektonischem Wissen an dieses Thema heranzuwagen, kann man sinnvoll mit dem sozialwissenschaftlichen Ansatz der Raumtheorie erweitern.

Die Themenstellung dieser Arbeit ist abgeleitet von der Theorie von Ackbar Abbas, die behauptet, Wong Kar-wai vermittele ein mentales Bild Hong Kongs über die Visualität in seinem Film. Dass dieses über und mithilfe der Räume im Film erforscht werden kann, habe ich anhand dieser Arbeit dargestellt.

Der Raum im Film *2046* transportiert viel mehr als die bloße Handlung des Films. Diese Tatsache wird einem schnell bewusst, wenn man sich in den endlosen Farben,

Formen und Fluren verliert. Die besonders nahen Einstellungen zeigen nur Ausschnitte von Menschen, die charakteristisch für diese wirken. Ebenso funktioniert der bildliche Umgang mit der Stadt. Wir sehen niemals die eigentliche Stadt, sondern nur Innenräume oder Straßen, die sich ohne jede individuelle Kennzeichnung in jeder Stadt dieser Welt befinden könnten. Dennoch charakterisieren diese Räume die Stadt Hong Kong in ihrer ureigensten Eigenschaft als einen Ort zwischen den Kulturen, indem die Menschen ihren Halt, ihre Gefühle und ihre Privatsphäre auf engem Raum behaupten müssen. Der Ort Hong Kong wird dargestellt als ein Schmelztiegel der Gefühle sowie als unsicheres politisch Terrain, indem die Menschen auf der Suche sind. Die Suche nach der eigenen Erfüllung, nach der Liebe und der Geborgenheit ist eng verstrickt mit der Dimension der Zeitlichkeit. Schon der Titel *2046* beschreibt eine fünfzig jährige Zeitspanne, die mittels der Bilder, verschiedene Zeiten und Orte verbindet.

Die Schwierigkeit Chows, Erkenntnis zu erlangen, wird durch die visuelle Umsetzung der Räume im Film *2046* physisch erfahrbar. Mit filmischen Mitteln wird die Verlorenheit Chows in seinem Leben verdeutlicht. Erst als Chow einen klaren Blick auf seine Vergangenheit erlangt, gibt es einen unverstellten Blick auf die Szenerie.

Die Szene, in der Chow Su Li-zhen in Singapur bittet mit ihm zu kommen, ist der Erkenntnis Moment für Chow. In dieser Szene erhält Chow Einblick in sein eigenes Verhalten und Überblick über seine verfahrenere Situation. In diesem Erleuchtungsmoment verstellt nichts den Blick auf die Szene. Der Blick ist bis zu diesem Punkt im Film verstellt. Die Situationen sind immer verdeckt und lassen nur partielle Sicht auf die Geschehnisse zu. Verklärung der Situationen sowie der gesamten Handlung ist die Folge. Diese verklärte Wahrnehmung trifft auf das Leben und die Suche Chows zu.

Das wichtigste im Bild ist kaum zu erkennen und erst der Erkenntnismoment mit Su Li-zhen in Singapur und die anschließende Erkenntnis Szene, in der Chow auf dem Dach des Hotels steht, lassen einen freien Blick zu.

Die Bilder im Film *2046* vermitteln einen Zustand, der ebenso in einem Stummfilm nachvollziehbar wäre. Die Vergangenheit ist so präsent in Chows Leben, das er nicht zufrieden und frei leben kann. Der verstellte Blick, der die Szenerie des gesamten

Films beherrscht, macht die Situation Chows für den Zuschauer physisch erfahrbar. Über den Raum im Film wird diese Situation gezeigt. Wong Kar-wai lässt den Zuschauer über den verstellten Blick, die Räume als Träger von Emotionen erfahren und verwendet die Visualität, die das Medium Film bietet, exemplarisch.

Sequenzprotokoll

Sequenz/ Szene	Zeit von- bis (Std.min.sek)	Inhalt
	00'00'41- 00'01'12	Titel: weiße und türkise Schrift der Namen
1	00'01'12- 00'02'42	Loch zoom out. Vorspann
2	00'02'42- 00'05'33	Tunnel mit Zug, Zugfahrt, Reisender vor Loch, Jing-wen Androide vor Loch, Neon Schrift (blau)
3	00'05'33- 00'05'38	Insert (weiß auf schwarz): „All unsere Erinnerungen sind in Tränen gebadet“
4	00'05'38- 00'08'20	Singapur: Treppenhaus. Su Li-Zhen, Chow. Chow wird abreisen und möchte, dass sie mitgeht. Straße: Lampe im Regen. Bar: Su Lizhen weist Chow mithilfe eines Kartenspiels zurück.
5	00'08'20- 00'09'55	Tunnel mit Zug. 2046, schwarz/weiß Bilder des Aufstands in Hong Kong. Hotel: Ankunft in Hong Kong zu Zeit der Aufstände, Leben als Journalist in Hong Kong. Restaurant: Chow trifft Leute.
6	00'09'55- 00'09'59	Insert: 24.Dez.1966
7	00'09'59- 00'14'21	Restaurant: Chow trifft Mimi/Lulu, entdeckt Hotelzimmer 2046, gibt den Schlüssel zurück im Hotel.
8	00'14'21- 00'15'53	Chow überlegt das Zimmer 2046 zu mieten, zieht in 2047,
9	00'15'53- 00'11'19	Lulu/Mimi wurde erstochen, Rückblick auf sie und ihr Leben.
10	00'11'19- 00'26'03	Selbstgespräche aus dem Zimmer 2046, Tochter des Hotelbesitzers (Jing-wen), Tochter liebt Japaner, Jüngere Tochter von Herrn Wang brennt durch, ältere Tochter geht ins Krankenhaus
11	00'26'03- 00'29'45	22.Mai nächtliche Ausgangssperre, Wirtschaftskrise, Chow schreibt Roman „2046“, Ende der Aufstände im September.
12	00'29'45- 00'37'38	Neue Bewohnerin in 2046, Chow lernt sie kennen. Bai Ling trennt sich von ihrem Freund.
13	00'37'38- 00'37'42	Insert: 24 Dezember 1967.
14	00'37'42- 00'45'05	Chow und Bai Ling gehen gemeinsam Essen und fahren im Taxi. Dabei nimmt Chow die Hand von Bai Ling
15	00'45'05- 00'51'53	Chow und Freunde gehen ins Restaurant, Chow bezahlt Bai Ling.
16	00'51'53- 00'55'23	Chow am Fenster (scheint Bai Lings Reaktion zu beobachten), Beziehung zwischen Chow und Bai Ling. Chow verweigert sich Bai Ling. Sie beobachtet ihn.
17	00'55'23- 01'01'37	Bai Ling und Ah Ping essen gemeinsam, Er warnt sie vor Chow. Bai Ling überrascht Chow. Sie liebt Chow

		und möchte eine exklusive Beziehung. Chow verweigert das und die Beziehung ist vorbei.
18	01'01'37- 01'03'06	Bai Ling und Chow treffen andere um sich gegenseitig zu quälen. Bai Ling zieht aus.
19	01'03'06- 01'08'15	Die ältere Tochter des Hotelbesitzers, Jing-wen, ist wieder da. Chow nimmt die Briefe ihres japanischen Freundes für sie an und dieser liebt sie immer noch.
20	01'08'15- 01'13'07	Jing-wen und Chow beginnen gemeinsam KungFu Geschichten zu schreiben. Jing-wen beginnt an der Garderobe eines Nachtclubs zu arbeiten.
21	01'13'07- 01'26'38	Chow realisiert seine Liebe zu Jing-wen und beginnt den Roman „2047“ für sie zu schreiben. Chow als Japaner im Zug verliebt sich in Androiden mit verlangsamten Reaktionen.
22	01'26'38- 01'26'41	Insert: 24 Dezember 1968
23	01'26'41- 01'33'09	Chow und Jing-wen verbringen den Weihnachtsabend gemeinsam. Chow ermöglicht Jing-wen ihren Freund in Japan anzurufen. Jing-wen geht nach Japan, Chow reflektiert über verwandte Seelen.
24	01'33'09- 01'35'19	Jie-wen, die jüngere Tochter des Hotel Besitzers, ist wieder da. Jing-wen heiratet in Japan. Chow versucht das Ende von 2047 für Jing-wen zu ändern.
25	01'35'19- 01'37'09	Chow schafft es nicht ein Happy End zu schreiben. Chow erinnert sich an: Su Li Zhen (Taxi), an Lulu/Mimi in der Bar und vermischt diese Erinnerungen mit den Androiden.
26	01'37'09- 01'37'12	Insert: 18 Monate später
27	01'37'12- 01'40'44	Bai Ling und Chow gehen Essen. Bai Ling braucht eine Empfehlung von Chow für Singapur. Sie suchte ihn an Weihnachten in Hong Kong.
28	01'40'44- 01'40'48	24.Dezember 1969
29	01'40'48- 01'51'31	Chow in Singapur auf der Suche nach Su Li-zhen. Chow erinnert sich an 1963 als er Su Li-zhen kennen lernte. Chow berichtet der neuen Su Li-zhen von Su Li-zhen aus Hong Kong, Abschiedszene zwischen Chow und Su Li-zhen.
30	01'51'31- 01'51'38	Insert: Wie eine Chrysantheme, die in voller Blüte steht, schließlich vergeht und eine ungewisse Antwort hinterlässt.
31	01'51'38- 01'58'17	Chow und Bai Ling trinken gemeinsam. Chow begleitet sie Heim. Bai Ling wird nach Singapur gehen und will die Beziehung zu Chow wieder aufnehmen. Chow verweigert.
32	01'58'17- 01'58'27	Insert: Er schaute nicht zurück. Es schien als hätte er einen langen Zug bestiegen, der durch die endlose Nacht einer ungewissen Zukunft entgegen fuhr.
33	01'58'27- 01'59'41	Chow allein im Taxi. Anfangsworte über 2046, Loch Zoom.

Abbildungsverzeichnis

Quelle aller folgenden Abbildungen (außer Abb. 2-5):

2046. Deutsche DVD-Ausgabe. Regie: Wong Kar-wai. Drehbuch: Wong Kar-wai. Hong Kong/Frankreich: Block 2 Pictures, Paradis Film u.a., 2004. Fassung: DVD. Paramount, 2004. 128'

Abb.1 Im Regen lehnt Chow an eine Wand.....	2
Abb.2 Wong Kar-wai (Quelle: http://www.seas.upenn.edu/~chenc3/website/Pictures/DirectorsPic/WongKar-Wai.jpg . Zugriff: 1.4.2010.)	6
Abb.3 Wong Kar-wai mit Christopher Doyle (Quelle: http://www.monstersandcritics.de/downloads/downloads/galleries/73939/jpeg-2dad0644-20080518-img_17797166.onlineBild.jpg . Zugriff:1.4.2010.).....	9
Abb.4 Christopher Doyle (Quelle: http://www.monstersandcritics.de/downloads/downloads/articles/19427/article_images/image4_1185571228.jpg . Zugriff: 22.3.2010).....	10
Abb.5 William Chang Suk-ping (Quelle: http://hk-magazine.com/feature/william-chang-suk-ping . Zugriff: 23.2.2010.).....	11
Abb.6-13 Bai Ling bereitet sich in Zimmer 2046 zum Ausgehen vor. Dabei geht sie im Raum herum und betrachtet sich mehrmalig im Spiegel	26-28
Abb.14 Chow beobachtet Bai Ling im Zimmer 2046 heimlich durch ein vergittertes Fenster.....	28
Abb.15 Hong Kong im Jahr 2046. Ein Schienennetz durchzieht die Stadt.....	35
Abb.16 Passagier im Zug.....	39
Abb.17 Der Tunnel indem der Zug in der Zukunft fährt.....	40
Abb.18 Das futuristische Loch in das geheimnisse geflüstert werden.	65
Abb. 19 Das Türschild mit der Nr. 2046 im Hotel.....	67
Abb.20 Bai Ling und Chow im Taxi, Chow schläft an ihre Schulter gelehnt.....	69
Abb.21 Laterne.....	71
Abb.22-29 Chow und Mimi treffen sich zufällig in einem Restaurant und beginnen eine Unterhaltung.....	100-102
Abb.30 Jing-wen lehnt an eine Tür im Zimmer 2046. Die obere rechte Ecke des Bildes wird verdeckt.	102
Abb.31 Jing-wen und ihr japanischer Freund stehen im Garten.....	103

Abb.32 Jing-wen steht auf dem Hoteldach. Ein Ast ragt unscharf in das Bild
hinein.....103

Abb.33 Chow im Spiegel, in Zimmer 2046.....104

(Anmerkung: Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.)

Musikverzeichnis

Quizás

Text und Musik: Osvaldo Farrés
Umsetzung: Nat King Cole
Vertrieb: EMI – Capitol Music Special Markets

2046 Main Theme

Komposition: Shigeru Umebayashi

Siboney

Text und Musik: Ernesto Lecuona, Theodore Morse
Umsetzung: Xavier Cugat, Connie Francis

Sway

Text und Musik: Pablo Beltrán Ruiz, Norman Gimbel
Umsetzung: Dean Martin

The Christmas Song

Text und Musik: Mel Tormé, Robert Wells
Umsetzung: Shigeru Umebayashi

Julien et Barbara

(*Contempt* (1963))
Text, Musik und Umsetzung: by Georges Delerue

Polonaise

Text, Musik und Umsetzung: Shigeru Umebayashi

Casta diva

(aus der Oper *Norma*)
Text: Vincenzo Bellini
Umsetzung: Angela Gheorghiu und The London Symphony Orchestra unter Leitung von
Evelino Pidò
Vertrieb: EMI Record Ltd.

Perfidia

Umsetzung: Xavier Cugat

Lost

Text und Musik: Shigeru Umebayashi

Decision

Komposition: Zbigniew Preisner

Adagio

Umsetzung: Secret Garden

Oh! s'io potessi dissipar le nubi... Col sorriso l'innocenza

(aus der Oper *Il Pirata*)
Musik: Vincenzo Bellini
Umsetzung: Maria Callas, Monica Sinclair und The Philharmonia Orchestra (Philharmonia
Chorus & Orchestra)
Vertrieb: EMI Records Ltd.

Filmographie

As Tears Go By

Wong gok ka moon (Hong Kong, Original Titel) / Wang jiao ka men (Mandarin)
Hong Kong, 1988, ca 102 Minuten
Regie/Drehbuch: Wong Kar-wai
Kamera: Wai Keung Lau
Szenenbild: William Chang
Schnitt: Pi Tak Cheong
DVD: Alamode Film
Darsteller: Andy Lau, Maggie Cheung, Jacky Cheung

Days Of Being Wild

A Fei jing juen (Hong Kong, Original Titel) / A Fei zheng zhuan – A-Fei Tsing Chun (Mandarin) / Ah Fei's Story- The true story of Ah Fei (International)
Hong Kong, 1991, ca 90 Minuten
Regie/Drehbuch: Wong Kar-wai
Kamera: Christopher Doyle
Szenenbild: William Chang
Schnitt: Kai Kit Wai, Patrick Tam
DVD: Alamode Film
Darsteller: Leslie Cheung, Maggie Cheung, Andy Lau, Carina Lau, Rebecca Pan, Jacky Cheung

Chunking Express

Chung hing sam lam (Hong Kong, Original Titel) / Chong qing sen lin (Mandarin)
Hong Kong, 1994, ca 98 Minuten
Regie/Drehbuch: Wong Kar-wai
Kamera: Christopher Doyle
Szenenbild: William Chang
Schnitt: William Chang, Kai Kit Wai, Kwong Chi Leung
DVD: Arthaus
Darsteller: Brigitte Lin, Takeshi Kaneshiru, Faye Wong, Tony Leung Chiu-wai

Ashes Of Time

Dung che sai duk (Hong Kong, Original Titel) / Dong xie xi du (Mandarin)
Hong Kong/VR China/Taiwan, 1994, ca 100 Minuten
Regie/Drehbuch: Wong Kar-wai
Romanvorlage: *The Eagle Shooting Heroes* von Louis Cha
Kamera: Christopher Doyle
Szenenbild: William Chang
Schnitt: Kai Kit Wai, Patrick Tam
DVD: Zoke Cultures (China)
Darsteller: Brigitte Lin, Tony Leung Chiu-wai, Leslie Cheung, Maggie Cheung, Jacky Cheung

Fallen Angels

Duo luo tian shi (Hong Kong, Original Titel)
Hong Kong, 1995, ca 96 Minuten
Regie/Drehbuch: Wong Kar-wai
Kamera: Christopher Doyle

Szenenbild: William Chang
Schnitt: William Chang, Wong Ming Lam
DVD: Arthaus
Darsteller: Takeshi Kaneshiru, Michelle Reis, Leon Lai, Karen Mok

Happy Together

Cheung gwong tsa sit (Hong Kong, Original Titel) / Chun guang zha xie (Mandarin) / Buenos Aires Affaire (International)
Hong Kong, 1997, ca 96 Minuten
Regie/Drehbuch: Wong Kar-wai
Kamera: Christopher Doyle
Szenenbild: William Chang
Schnitt: William Chang, Wong Ming Lam
DVD: Kinowelt
Darsteller: Tony Leung Chiu-wai, Leslie Cheung

In The Mood For Love

Fa yeung nin wa (Hong Kong, Original Titel) / Hua yang nian hua (Mandarin)
Hong Kong, 2000, ca 94 Minuten
Regie/Drehbuch: Wong Kar-wai
Kamera: Christopher Doyle, Mark Lee Ping Bin
Szenenbild: William Chang
Schnitt: William Chang
DVD: Süddeutsche Zeitung Cinemathek (Universal)
Darsteller: Tony Leung Chiu-wai, Maggie Cheung, Rebecca Pan, Ping Lam Siu

2046

Hong Kong/Frankreich, 2004, ca. 125 Minuten
Regie/Drehbuch: Wong Kar-wai
Kamera: Christopher Doyle
Szenenbild: William Chang
Schnitt: William Chang
DVD: Paramount
Darsteller: Tony Leung Chiu-wai, Carina Lau, Zhang Ziyi, Faye Wong, Gong Li, Takuya Kimura

My Blueberry Nights

Hong Kong/VR China/Frankreich, 2007, ca. 111/95 Minuten
Regie/Drehbuch: Wong Kar-wai, Lawrence Block
Kamera: Darius Khondji
Szenenbild: William Chang
Schnitt: William Chang
DVD: Universal
Darsteller: Norah Jones, Jude Law, David Strathairn, Natalie Portman, Hector A. Leguilllow, Rachel Weisz

Bibliographie

Selbstständige Literatur

- Abbas, Ackbar: Hong Kong. Culture and the Politics of Dissappearance. Minneapolis: University of Minnesota Press 1997. (=Public Worlds, Vol. 2)
- Abbas, Achbar: The Erotics of Dissappointment. In: Lalanne, Jean. Marc u.a. (Hg.): Wong Kar-wai. Paris: Disvoir. S. 39-82.
- Augé, Marc: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1994.
- Becker, Andreas: Die Inszenierung der Zeit bei Wong Kar-wai. In: Koebner, Thomas; Liptay, Fabienne (Hg.): Wong Kar-Wai. München: Edition text+kritik 2008. (Film-Konzepte, 12)
- Bordwell, David: Planet Hong Kong. Popular Cinema and the Art of Entertainment. Cambridge: Harvard University Press 2000.
- Brauerhoch, Annette: Sein und Schein. Zur Differenz männlicher und weiblicher Schönheit im Film. In: Karpf, Ernst u.a. (Hg.): Bei mir bist du schön. Die Macht der Schönheit und ihre Konstruktion im Film. Marburg: Schüren, 1994. (Arnoldshainer Film Gespräche, 11) S. 33- 60.
- Bordwell, David; Thompson, Kristin: Film Art. An Introduction. 7. Auflage. New York: McGraw Hill, 2001.
- Brooks, Peter: Die melodramatische Imagination. In: Cargnelli, Christian; Palm, Michael (Hg.): Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film. Wien: PVS Verleger 1994.
- Brunette, Peter: Wong Kar-wai. Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 2005. (Contemporary Film Directors)
- Chu, Yingchi: Hong Kong Cinema. Coloniser, motherland and self. London; New York: Routledge Curzon, 2003.
- Clart, Philip: Die Religionen Chinas. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009. (Studium Religionen)
- Dabringhaus, Sabine: Geschichte Chinas 1279-1949. München: R. Oldenbourg Verlag, 2006.
- De Certau, Michel: Kunst des Handelns. Berlin: Merve Verlag, 1988.
- De Certeau, Michel: Praktiken im Raum. In: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorien. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2006. S. 343-353.

Dissanayake, Wimal: Introduction. In: Dissanayake, Wimal (Hg.): Melodrama and Asian Cinema. New York: Cambridge University Press, 1993. S.1-8.

Eder, Jens: Die Wege der Gefühle. Ein integratives Modell der Anteilnahme an Filmfiguren. In: Brütsch, Matthias u.a. (Hg.): Kinogefühle. Emotionalität und Film. Marburg: Schüren, 2005. S. 325-342.

Elsaesser, Thomas: Zu spät, zu früh. Körper, Zeit und Aktionsraum in der Kinoerfahrung. In: Brütsch, Matthias u.a. (Hg.): Kinogefühle. Emotionalität und Film. Marburg: Schüren, 2005. S. 415- 439.

Elsaesser, Thomas: Tales of Sound and Fury. Anmerkungen zum Familienmelodram. In: Cargnelli, Christian; Palm, Michael (Hg.): Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film. Wien: PVS Verleger 1994.

Faure, David (Hg.): Society. A Documentary History of Hong Kong. Hong Kong: University Press Hong Kong, 1997.

Foucault, Michel: Von anderen Räumen. In: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorien. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2006. S. 317- 329.

Foucault, Michel: Schriften zur Literatur. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1988.

Frahm, Laura: Bewegte Räume. Zur Konstruktion von Raum in Videoclips von Jonathan Glazer, Cris Cunningham, Mark Romanek und Michel Gondry. Frankfurt am Main, Wien u.a.: P. Lang 2007. (Studien zu Theater, Film und Fernsehen; 44)

Günzel, Stefan: Einleitung. In: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorien. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2006. S. 19- 43.

Hu, Qin: Das Kino von Ang Lee. Von der chinesischen Philosophie, Kunstauffassung und Kultur zu filmästhetischen Prinzipien. Remscheid: Gardez! Verlag, 2008. (Filmstudien, 59)

Horst, Sabine: Zwischen Natur und Kunst. Vom Ort der Schönheit im Film. In: Karpf, Ernst u.a. (Hg.): Bei mir bist du schön. Die Macht der Schönheit und ihre Konstruktion im Film. Marburg: Schüren, 1994. (Arnoldshainer Film Gespräche, 11) S. 9-18.

Klein, Thoralf: Geschichte Chinas. Von 1800 bis zur Gegenwart. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2007.

Kar, Law; Bren, Frank: Hong Kong Cinema: A Cross-Cultural View. Oxford: Scarecrow Press, 2004.

Koebner, Thomas (Hg.): Filmregisseure. Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien. Stuttgart: Reclam 2008.

Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Reclam 2007.
Brockhaus- Enzyklopädie. In vierundzwanzig Bänden. Neunzehnte völlig
Überarbeitete Auflage. Achtzehnter Band. Rad-Ruis. Und dritter Nachtrag.
Mannheim: F.A. Brockhaus 1992.

Lalanne, Jean-Marc: Images from the inside. In: Lalanne, Jean. Marc u.a. (Hg.):
Wong Kar-wai. Paris: Disvoir. S.9- 28.

Lindner, Welf: Impressionen von einem unestet. Ort. Zur Raumkonstruktion bei
Wong Kar-Wai. In: Koebner, Thomas; Liptay, Fabienne (Hg.): Wong Kar-Wai.
München: Edition text+kritik 2008. (Film-Konzepte, 12) S. 61- 72.

Löw, Martina: Raumsoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2001.

Monaco, James: Film verstehen: Kunst. Technik. Sprache. Geschichte und Theorie
des Films und der Neuen Medien. Hamburg: Rowohlt Verlag 2002.

Mauer, Roman: Der Wind im Vorhang. Modernität und Melodramatik in Days of
being Wild. In: Koebner, Thomas; Liptay, Fabienne (Hg.): Wong Kar-Wai.
München: Edition text+kritik 2008. (Film-Konzepte, 12)

Mauer, Roman: Einleitung. Style is a Choice, not a Concept. In: Koebner, Thomas;
Liptay, Fabienne (Hg.): Wong Kar-Wai. München: Edition text+kritik 2008. (Film-
Konzepte, 12) S.3- 9.

Martinez, David: Chasing the Methaphysical Express. In: Lalanne, Jean. Marc u.a.
(Hg.): Wong Kar-wai. Paris: Disvoir. S.29- 35.

Mundhenke, Florian: Zufall und Schicksal- Möglichkeit und Wirklichkeit.
Erscheinungsweisen des Zufälligen im zeitgenössischen Film. Marburg: Schüren
2008. (Aufblende. Schriften zum Film, Band 14)

Neale, Steve: Melodram und Tränen. In: Cargnelli, Christian; Palm, Michael (Hg.):
Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film. Wien:
PVS Verleger 1994.

Ngai, Jimmy: A Dialogue with Wong Kar-wai. Cutting Between Time and Two
Cities. In: Lalanne, Jean. Marc u.a. (Hg.): Wong Kar-wai. Paris: Disvoir. S. 83- 117.

Odham Stokes, Lisa; Hoover, Michael: City on Fire. Hong Kong Cinema. London,
New York: Verso, 1999.

Reiter, Florian C.: Taoismus zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag, 2000.

Stiglegger, Marcus: Wong Kar-wais performatives Kino. In: Koebner, Thomas;
Liptay, Fabienne (Hg.): Wong Kar-Wai. München: Edition text+kritik 2008. (Film-
Konzepte, 12) S.73- 81.

Schnelle, Josef; Suchsland, Rüdiger: Zeichen und Wunder. Das Kino von Zhang
Yimou und Wong Kar-Wai. Marburg: Schüren 2008.

Teo, Stephen: Wong Kar-Wai. London: bfi Publishing, 2005. (=World Directors)

Teo, Stephen: Hong Kong Cinema. The Extra Dimensions. London: bfi Publishing, 1997.

Treber, Karsten: Verbrechen aus Einsamkeit. Urbane Entfremdung und episodisches Erzählen. In: Koebner, Thomas; Liptay, Fabienne (Hg.): Wong Kar-Wai. München: Edition text+kritik 2008. (Film-Konzepte, 12) S. 22- 33.

Umard, Ralph: Film ohne Grenzen. Das Neue Hong Kong Kino. Kerschensteiner Verlag.

Vasquez, Louis: Die Kreativität der Verlorenen im Angesicht Babylons. Fragmentierung und Großstadt in den Filmen von Wong Kar-wai. In: Stiglegger, Marcus (Hg.): Splitter im Gewebe. Filmemacher zwischen Autorenfilm und Mainstreamkino. Mainz: Theo Bender Verlag, 2000. S. 286- 301.

Williams, Tennessee: Orpheus steigt herab. Deutsch von Hans Stahl. Frankfurt am Main: S.Fischer Verlag.

Yang, Jeff: Once upon an time in China. A Guide to Hong Kong, Taiwanese, and Mainland Chinese Cinema. New York: Atria Books, 2003.

Unselbstständige Literatur:

Feldvoß, Marli: 2046. Wong Kar-wai knüpft an IN THE MOOD FOR LOVE an. In: EPD Film. Vol. XXII, nr.1 (Jan 2005), S. 38.

Audiovisuelle Medien

Kulturzeit- extra: Der Zauberer von Hong Kong. Wong Kar- Wai und seine Filme. Regie: Stepanjan, Norik. Produktion: Achim Podak. Deutschland. ZDF; 3Sat, 2005. Fassung: VHS. 15.01.2005. 35'

Kinometropole Hong Kong: Hong kong Cinema. In the Mood for Doyle. Regie: Yves Montmayeur. Frankreich: Arte, 2007. Fassung: VHS. 30.08.2007. 55'

Internetquellen

Dünne, Jörg: Forschungsüberblick. Raumtheorie. November 2004.
<http://www.raumtheorie.lmu.de/Forschungsbericht4.pdf> . Zugriff: 12.6.2010. S.2.

Filmzeit: Christopher Doyle. <http://www.film-zeit.de/Person/28735/Christopher-Doyle/>. Zugriff: 10.06.2010.

Kniebe, Tobias: Endlich nicht Lover. Wong Kar-Wai im Interview. 24.1. 2008.
Sueddeutsche.de : <http://www.sueddeutsche.de/kultur/49/430800/text/>. Zugriff:
3.3.2010.

Lueken, Verena: Gibt es kein Glück in der Liebe? Im Gespräch mit regisseur Wong
Kar-wai. In: Frankfurter Allgemeine. FAZ.NET
[http://www.faz.net/s/Rub8A25A66CA9514B9892E0074EDE4E5AFA/Doc~E9873F
D9D66A14BA8B902A58DA275C120~ATpl~Ecommon~Scontent.html](http://www.faz.net/s/Rub8A25A66CA9514B9892E0074EDE4E5AFA/Doc~E9873FD9D66A14BA8B902A58DA275C120~ATpl~Ecommon~Scontent.html).
am 6.2.2010.

Nord, Christina: In grünen Flächen eingesperrt. Interview mit Wong Kar-wai. vom
13.1.2005.
<http://www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2005/01/13/a0179>. Zugriff: 4.7.2010.

Suhrkamp Verlag: Autoren. Manuel Puig.
http://www.suhrkamp.de/autoren/manuel_puig_3830.html. Zugriff: 20.7.2010.

Weigel, Sigrid: Zum topographical turn. Kartographie, Topographie und
Raumkonzepte in der Kulturwissenschaft. [www.alt.uni-
greifswald.de/~histor/~osteuropa/.../weigel.pdf](http://www.alt.uni-greifswald.de/~histor/~osteuropa/.../weigel.pdf). Zugriff: 20.6.2010.

Yeung, Winnie: William Chang Suk-Ping. In: Hong Kong – Magazin.
<http://hk-magazine.com/feature/william-chang-suk-ping>. Zugriff: 23.2.2010.

„China 20 Jahre nach dem Tiananmen Massaker Teil 2“
<http://bewegung.taz.de/termine/china-20-jahre-nach-dem-tiananmen-massaker>.
Zugriff: 3.2.2010.

Anhang

- Zusammenfassung
- Abstract
- Curriculum Vitae

Zusammenfassung

Die Kindheit im Hong Kong der 1960iger Jahre hat den Regisseur Wong Kar-wai geprägt, so dass dieses Jahrzehnt der Schauplatz von drei Filmen wurde. *Days Of Being Wild*, *In The Mood For Love* und *2046* entstanden über seine gesamte Schaffensphase in Asien hinweg.

Der Film *2046* erzählt die Geschichte des Schriftstellers Chow weiter, die in *In The Mood For Love* mit einer nicht erfüllten Liebe begann. Ebenso trifft Chow auf Figuren und Begebenheiten aus dem ersten Film der Trilogie *Days Of Being Wild*.

Die Erzählung um die verpassten Möglichkeiten in der Liebe, wird über die Räume im Film, mit starken visuellen Eindrücken und Emotionen vermittelt. Diese Impressionen und Emotionen werden über raumkonstituierende Prozesse und Faktoren hervorgerufen, die eine besondere Wirkung erschaffen.

Das Lebensgefühl im Hong Kong der 1960er Jahre, das durch den politischen Sonderstatus der Stadt geprägt ist, wird ebenso über die im Film konstituierten Räume vermittelt. Um den Raum im Film *2046* zu untersuchen, werden in der vorliegenden Arbeit verschiedene Raumtheorien vorgestellt, basierend auf dem Verständnis von Raum als ein sich im Prozess konstituierender.

Die Figuren, die Bilder, die Musik und der kulturelle Hintergrund im Film erschaffen unterschiedliche Räume. Die Wirkung dieser Räume wird dargestellt um die visuelle Umsetzung in ihrer Besonderheit verstehen zu können.

Aufbauend auf der Analyse der Raum konstituierenden Elemente, lässt sich der verstellte Blick, als spezifisch visueller Effekt verstehen, der den Raum zum Träger von Emotionen werden lässt.

Abstract

His childhood in 1960s Hong Kong influenced Wong Kar-wai so much that he made that decade the setting of three of his films. *Days of Being Wild*, *In the Mood for Love* and *2046* were made at different stages throughout his career. *2046* continues telling the story about the writer Chow, which began in *In the Mood for Love* with an unrequited love and missed chances, and confronts him with characters and events from *Days of Being Wild*.

In the film, the story about the missed chances and opportunities of love is communicated through the use of spaces with strong visual and emotional impressions. These impressions and emotions are created by using space constituting processes and factors which create a special effect. The Hong Kong life style, which is made unique by political and historical events, is represented by spaces in the film.

In order to investigate the spaces in *2046* this paper will present different theories whose understanding of space is based the idea of space constituting itself in processes.

The characters, the pictures, the music and the cultural background in the film create different spaces. The effect of these spaces is presented in order to be able to understand the specifics of the visual translation. Based upon the analysis of the space constituting elements one can understand the obstructed view as a special visual effect which lets the space carry different emotions.

Curriculum Vitae

Jana Skibowski, geboren 1984 in Hamburg (Deutschland), erlangte 2004 die Hochschulreife an der Gesamtschule in Bergedorf bei Hamburg (Deutschland). Von 2005 bis 2010 studierte sie Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien. Im Studienjahr 2008/09 studierte sie an der Ludwig- Maximilians-Universität München Theaterwissenschaft. Studienschwerpunkte umfassten Film und die Kultur Ostasiens. Derzeit lebt Frau Skibowski in Hamburg.