



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Diskontinuitäten – Momente der Erinnerung
Emotionale Reisen durch Zeit, Raum und Imagination
in den Filmen von Wong Kar-wai“

Verfasserin

Bettina Enigl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater- Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

1. EINLEITUNG	5
1.1. Momente in Raum und Zeit	5
1.2. Raum- und Zeitkonstruktion	6
1.3. Diskontinuität	7
1.4. Aufbruch und Wiederkehr – Die unendliche Reise	8
1.5. Irreversibilität und Bewegung im Film	10
1.6. Wiederholung als formgebendes Prinzip	12
2. Hypothesen	14
3. Zum Begriff der (emotionalen) Reise	15
3.1. Die Permantreise	15
3.2. ‚Emotional Landscapes‘: Imaginäre Welten	17
4. Zur Methodik	18
4.1. Das Verständnis des Rezeptionsaktes	19
4.2. Begriffsdefinitionen	20
4.3. Prinzipien der Konstruktion des ‚syuzhet‘	22
5. Raum- und Zeitkonstruktionen	24
5.1. Der Szenographische Raum	25
5.1.1. Der Einstellungsraum / ‚Shot Space‘	25
5.1.2. Der Montage Raum / ‚Editing Space‘	27
5.1.2.1. Die Möglichkeit der Zeitmanipulation durch die Montage	28
5.1.2.2. Kontinuität versus Diskontinuität	29
5.1.3. ‚Offscreen Space‘	31
5.2. ‚Temporal Order‘	33
5.2.1. Linearität versus Nicht-Linearität	34
5.3. ‚Temporal Frequency‘	35
5.4. ‚Duration‘	36
6. Subjektivität in der Filmnarration	37
6.1. Fragmentierung der Filmnarration	37
6.2. Innen-Außenleben der Figuren	38
6.3. ‚Self-consciousness‘	40
7. Perspektive der Erinnerung	42
7.1. Alternative Zeitlichkeiten - Perspektive der Erinnerung	42
7.2. Erinnerung - Nostalgie - Imagination	43
7.2.1. Die Zeitlichkeit der ‚voice over‘-Monologe	44
7.2.2. Die Zeitlichkeit der Zwischentitel	45
8. Momente der Erinnerung	47
8.1. Erinnerung - Wiederholung	47
8.2. Erinnerungsmomente	47
8.3. Erinnerung - Fragmentierung des ‚syuzhet‘	49
9. Momente der Diskontinuität	50
9.1. ‚Intersection‘	51
9.1.1. Fallen Angels - ‚Intersection‘	51
9.1.2 Chungking Express - Wiederkehrende Motive	52

9.2. HYPOTHESENKONSTRUKTION IN 2046	55
9.3. HYPOTHESENKONSTRUKTION IN IN THE MOOD FOR LOVE	59
9.3.1. ELLIPTISCHE ERZÄHLWEISE UND WIEDERHOLUNG	59
9.3.2. 1963 SINGAPUR - NARRATIVE LÜCKEN IM ‚SYUZHET‘	62
9.4. ‚PLAYACTING‘ IN IN THE MOOD FOR LOVE	63
9.5. ‚TRAP OF TIME‘ - ÄHNLICHKEITEN UND DOPPELUNGEN	66
9.5.1. ERINNERUNG UND DOPPELUNG - SU LI-ZHEN	68
9.5.2. TAK - CHOW	71
10. MOMENTE DER (EMOTIONALEN) REISE	73
10.1. EMOTIONALE REISE UND ERINNERUNGSMOMENTE - TAXIFAHRTEN IN 2046	73
10.2. STADTFILME - RAUM HONGKONG	77
11. MOMENTE DES TRANSITORISCHEN	78
11.1. DAS TRANSITORISCHE IM REISEVERSTÄNDNIS	78
11.2. BILDER DES TRANSITORISCHEN	79
11.3. ‚A DRESS TELLS A TIME‘	80
11.4. TRANSITRAUM STADT	82
11.4.1. TRANSITRAUM IN NEW YORK - DAS DINER	84
11.5. ERINNERUNGSSPUREN - PRIVATE UND ÖFFENTLICHE TRANSITRÄUME	88
11.6. ERINNERUNGSSPUREN IM RAUM - ANWESENDE ABWESENHEIT	92
11.7. SPIEGELBILDER - DIE ERINNERUNG ALS TRÄNE	94
11.8. DER ‚ENTLEERTE‘ RAUM	97
12. MOMENTE DER ‚SEHNSUCHE‘, SEHNSUCHT UND EINSAMKEIT	99
12.1. ‚SEHNSUCHE‘ - EINSAMKEIT	99
12.2. FRAGMENTIERTE RAUMKONSTRUKTIONEN	101
12.2.1. FRAGMENTIERUNG IM ‚SHOT SPACE‘ - PRINZIP DES ‚UNSEEN‘	102
12.2.2. DISKONTINUITÄT IN DER RAUMKONSTRUKTION IM ‚EDITING SPACE‘	106
12.3. ‚ARE WE STILL PARTNERS?‘	108
12.4. SEHNSUCHTSBILDER - ‚SEHNSUCHTSORTE‘	111
13. MOMENTE DER IMAGINATION	113
13.1. ‚SEHNSUCHE‘ 2046 - ‚ZEIT-RAUM‘ 2046	113
13.1.1. PARALLELWELTEN UND IMAGINATION	114
13.1.2. ERINNERUNG VON CHOW	115
13.2. VERPASSTE AUGENBLICKE	116
13.3. ‚I FELT AN UNUSUAL DESIRE...‘	118
14. MOMENTE DER EMPFINDSAMKEIT - DER EWIGE MOMENT	120
14.1. ‚...FOREVER‘	120
14.2. ZEITPERSPEKTIVEN	121
14.2.1. DAS ZEITLUPENVERFAHREN	122
14.3. ILLUSION ‚DER EWIGE MOMENT‘	123
14.3.1. WIEDERKEHRENDE ZEITLUPENSEQUENZEN IN IN THE MOOD FOR LOVE	125
14.3.2. WEITERE FORMEN DER FILMISCHEN GESTALTUNG DES ‚EWIGEN MOMENTS‘	127
14.4. MOMENTE DES ABSCHIEDS	130
15. MOMENTE DER PERMANENTREISE	136
15.1. ERINNERUNGSBILDER - MONTIERTE ZEIT UND RÄUME	137
15.1.1. IN THE MOOD FOR LOVE – 2046 – MY BLUEBERRY NIGHTS	138
15.1.2. DAYS OF BEING WILD - 2046	139

15.2. DIE UNENDLICHE REISE IM ŒUVRE VON WONG KAR-WAI	141
16. MOMENTE DES ABSCHIEDS UND DES NEUBEGINNS	143
16.1. DIE AGENTIN IN FALLEN ANGELS	143
16.1.1. WIEDERHOLUNG UND VARIATION	143
16.1.2. „I KNEW I’D BE GETTING OFF SOON...”	144
16.2. ELIZABETH - REISE DURCH EINEN <i>ZEIT-RAUM</i>	147
16.3. CHOWS UNENDLICHE REISE	150
16.3.1. CHOWS GEHEIMNIS	150
16.3.2. ‚1, 10, 100, 1000 HOURS LATER’	152
17. RESÜMEE UND AUSBLICK	156
BIBLIOGRAPHIE	157
FILMOGRAPHIE	163
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	164
ANHANG	167
I. SYNOPSIS	167
II. LEBENS LAUF	168

„Cinema can be the citric scent of a peeled orange, the touch of warm skin through a silk stocking; or simply a darkened space bathed in anticipation.”¹

[Wong Kar-wai]

„It’s memory that counts, individual or collective, distorted or just badly retrieved. Memory, like hope, is what validates our days, and our screens.
Memory is color. Light reflected and remembered off the surface of things.”²

[Christopher Doyle]

¹ Aus dem Beilagenheft zur DVD *Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence. (To Each His Own Cinema)* Regie: Wong Kar-wai. Drehbuch: Wong Kar-wai und William Chang. Frankreich, 2007. Fassung: DVD. Deltamac, 2008, o.S.

² Doyle, Christopher. *A Cloud in Trousers*. Santa Monica, Calif., 1998, S. 14.

1. Einleitung

1.1. Momente in Raum und Zeit

„It is a restless moment.
She has kept her head lowered...
to give him a chance to come closer.
But he could not, for lack of courage.
She turns and walks away.“³

Erinnerung liegt in diesem Zwischentitel⁴ zu Beginn von *IN THE MOOD FOR LOVE* beschriebenen Moment, der auch einen Moment auf der Kurve der irreversiblen Zeit darstellt. Eine filmische Form der "meditation of the passage of time, viewed as a fusion of past and present encapsulated in a single, apocryphal moment"⁵ ergibt sich durch eine subjektive Perspektive der Erinnerung⁶, die sich in einer Verwendung vielfältiger Zeitlichkeiten in den Filmen und in einer Fragmentierung der Filmnarration in eben jene einzelne Momente, in *Momente in Raum und Zeit*, findet.

The rendering of space as affective, polyform, palimpsestic, has a corollary in the treatment of time. Like space, time cannot be measured but only inhabited, detached from any logic of movement as progression. Time is spent, wasted, lost, used up. Individual time is out of synch with others: it speeds up and evaporates, or conversely is slowed down in Wong Kar-wai's characteristic use of step-printing.⁷

Erinnerung, Subjektivität, Imagination wird in die Raum- und Zeitkonstruktion und in die Konstruktion der Filmnarrationen übertragen.

„When the peony blooms,
She stands up
And then walks away.
Does she mean ‘Yes’ or ‘No’?“⁸

³ *IN THE MOOD FOR LOVE*. Regie/Drehbuch: Wong Kar-wai. Hong Kong/Frankreich, 2000, 0:00:41-0:00:50.

⁴ Vgl. Kapitel 7.2.2.

⁵ Cook, Pam. *Screening the Past: Memory and Nostalgia Cinema*. London/ New York, 2005, S. 5.

⁶ Vgl. Kapitel 7.

⁷ Harbord, Janet. *The Evolution of Film. Rethinking Film Studies*. Cambridge/ Malden, 2007, S. 100-101. Anmerkung: Diese vielfältigen Formen der Manipulation von Zeitdarstellung sind auch in der Tradition des Hongkong Kinos zu finden, welches mit veränderter Zeitwahrnehmung im Film und Zeitmanipulation in der Filmnarration vielfältig, häufig und intensiv experimentiert hat. Vgl. dazu Blake, Nancy. „We Won't Be Like Them“: Repetition Compulsion in Wong Kar-wai's *In the Mood for Love*.“ *The Communication Review* 6, 2003, S. 352.

⁸ 2046. Regie/Drehbuch: Wong Kar-wai. China/Frankreich/Deutschland/Hong Kong, 2004, 1:51:13-1:51:21.

1.2. Raum- und Zeitkonstruktion

Wong Kar-wai strukturiert die Geschichten seiner Filme nach räumlichen Kriterien.⁹ „Ich muss wissen, wie viele Schauplätze mein Film hat und dann strukturiere ich die Geschichte danach.“¹⁰ „Wong Kar Wai [sic!] has, and probably always will, ask questions about space and time: Who lived where and why?“¹¹

Ebenso zentral im Werk von Wong Kar-wai ist der Umgang mit Zeit und ihrer Darstellung.¹² Janice Tong sieht in den Filmen von Wong Kar-wai erfolgreich den Versuch gestaltet, Zeit visuell einzufangen.¹³ Vivian P.Y. Lee schreibt: „[...] time is always the central obsession and propellant of the main action, or more frequently actions-as-stasis“¹⁴. Insofern wird in den Filmen von Wong Kar-wai die von den Figuren subjektiv empfundene Dauer von Zeit betont¹⁵ - „space and time are fundamentally subjective [...]“¹⁶. Viele Geschichten finden ihren Ursprung in der Unumkehrbarkeit der Zeit; sie fungiert als „productive principle“¹⁷, aus der sich eine wechselseitige Beziehung zwischen Vergangenheit und Zukunft ergibt:

„Wong bases his cinema on the central paradox of time. It is linear and irreversible, yet like the times of the day and of the seasons it constantly repeats itself so that present encounters always have a past they cannot rescind.“¹⁸

Den Filmnarrationen von Wong Kar-wai liegt eine Auffassung von „time as a denominator of change“¹⁹ zugrunde. Die Veränderung, welche die Linearität der Zeit mit sich bringt, bedingt auch verpasste Möglichkeiten und Momente - trotzdem bleibt Zeit in Form einer

⁹ Vgl. Wong Kar-wai im Interview mit Ciment, Gilles. „interview wong kar-wai“ *Revolver. Kino muss gefährlich sein*. Frankfurt am Main, 2006, S. 138

¹⁰ Wong Kar-wai im Interview mit Ciment, „interview wong kar-wai“, S. 138

¹¹ Doyle, *A Cloud in Trousers*, S. 37.

¹² Vgl. Bordwell, David. *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*.

Cambridge/Massachusetts/London, 2000. S.272 und Mazierska, Ewa/ Laura Rascaroli. „Trapped in the Present: Time in the Films of Wong Kar-wai.“ *Film Criticism*, 2000-2001, S. 2.

¹³ Vgl. Tong, Janice. „Chungking Express. Time and its Displacements.“ *Chinese Films in Focus: 25 New Takes*. London, 2003, S. 49.

¹⁴ Lee, Vivian P.Y. *Hong Kong Cinema Since 1997. The Post-Nostalgic Imagination*. New York, 2009, S. 22.

¹⁵ Vgl. Mazierska, Ewa/ Laura Rascaroli. „Trapped in the Present: Time in the Films of Wong Kar-wai.“ *Film Criticism*, 2000-2001, S. 2.

¹⁶ Stokes, Lisa Odham/Michael Hoover. *City on Fire: Hong Kong Cinema*. London, 1999, S. 187.

¹⁷ Teo, Stephen. *Hong Kong Cinema. The Extra Dimensions*, 1997, S. 195.

¹⁸ Orr, John. *Contemporary Cinema*. Edinburgh, 1998, S. 100.

¹⁹ Teo, Stephen. *Wong Kar-Wai: Auteur of Time*. London, 2005, S. 127.

immerwährenden Quelle der Erinnerung bestehen.²⁰ Erinnerung schreibt sich als thematisches Prinzip in die Filme von Wong Kar-wai ein.

Mit einer Vielzahl von Wiederholungen, Ähnlichkeiten und wiederkehrenden Motiven zielt Wong Kar-wais Beschäftigung mit Zeit auf eine Darstellung ihrer Unumkehrbarkeit und ihrer linearen Ausrichtung. Diese Irreversibilität scheint Wong Kar-wai in seinen Filmen - vor allem durch die vielfachen Wiederholungen - aufzuzeigen. Durch diese Wiederholungen wird auf die „trap of time“²¹ hingewiesen. Ähnlichkeiten und Wiederholungen *erinnern* den Rezipienten²² an früher dargestellte Motive, Bilder und Momente; Momente und Bilder der Erinnerung – Erinnerungsmomente, Erinnerungsbilder - entstehen. Durch Wiederholungen, elliptische Erzählweise sowie durch Manipulation des kontinuierlichen Flusses der Filmnarration, die sich sowohl in der Anordnung der Elemente der Filmnarration als auch in der Montage der Filme wiederfindet, entstehen Diskontinuitäten. „Rather than a system of continuity, we have an accent on the discontinuous.“²³ Diskontinuitäten stehen in der Hypothesenbildung beim Rezipienten im Mittelpunkt und beeinflussen die Rekonstruktion der Zeit- und Raumgebilde der Filme durch den Rezipienten - damit ergeben sie ein zentrales Forschungsfeld für diese Arbeit.

1.3. Diskontinuität

Durch das Prinzip der Montage ist „Diskontinuität auf der Ebene der Bilder, prinzipiell ein Merkmal jedes Films“²⁴. Wenn Brüche sichtbar werden bzw. explizit auf sie verwiesen wird, entsteht der Eindruck von Diskontinuität.²⁵ Dieses Hinweisen auf Brüche hat „die Zerstörung des Eindrucks, eine Geschichte werde kontinuierlich, bruchlos erzählt“²⁶ zur Folge.

²⁰ Vgl. ebd., S. 127.

²¹ Orr, *Contemporary Cinema*, S. 101.

²² Der Begriff ‚Rezipient‘ wird in dieser Arbeit sowohl als feminine als auch als maskuline Form verstanden.

²³ Blake, „We Won’t Be Like Them“: Repetition Compulsion in Wong Kar-wai’s *In the Mood for Love*, S. 345.

²⁴ Galalick, Thomas. *Kontinuität und Diskontinuität im Film. Die Entwicklung ästhetischer Ausdrucksmittel in den frühen Filmen Jean-Luc Godards*. Münster, 1988, S. 21-22.

²⁵ Vgl. ebd., S. 22.

²⁶ Ebd., S. 22.

„Kritischer Moment in der Kontinuität des Films in der Rezeption ist die Unterbrechung in der Repräsentation, wo eine Einstellung endet und eine andere beginnt.“²⁷ In diesem Sinne wird in dieser Arbeit ein Hauptaugenmerk auf die durch Montage erzeugten Diskontinuitäten im Raum- und Zeitkonstrukt der Filmnarration gelegt.

Das Prinzip der Diskontinuität hängt auch mit David Bordwells Verständnis der Konstruktion der Filmnarration und der Re- und Dekonstruktion dieser durch den Rezipienten zusammen. Denn die Fragmentierung der Filmnarration und ihrer zeitlichen und räumlichen Konstruktion bedingt eine Rekonstruktion durch den Rezipienten:

„Diskontinuität tritt zuerst als Dekonstruktion des imaginären Zusammenhangs von Raum und Zeit auf, in der sich Handlung im klassischen Realismus vollzieht. Der systematische Nachvollzug der Reflektion über die dabei entstehenden Fragmente [...] führt schließlich zurück zur Rekonstruktion auch einer idealtypischen Rezeptionshaltung, die dem Zusammenhang zwischen den gesetzten Zeichen gerecht wird, von dem jeder einzelne Film schon handelt.“²⁸

1.4. Aufbruch und Wiederkehr – die unendliche Reise

In Wong Kar-wais Filmen befinden sich die Figuren häufig auf einer unendlichen Reise. In dieser mobilen Welt finden sie sich im Spannungsfeld zwischen ihrer Sehnsucht nach individueller Freiheit und der dadurch bedingten Einsamkeit.²⁹

„Der Aufbruch in die Fremde erzählt von einem Sehnen danach, nicht nur ein undefinierbar Fremdes zu finden, sondern auch sich selbst fremd sein zu dürfen.“³⁰ Dies scheint vor allem für Elizabeth in *MY BLUEBERRY NIGHTS* zutreffend: Während sie sich von New York entfernt und andere Städte (und Räume) bereist, gibt sie nie ihren richtigen Namen Elizabeth, sondern Variationen davon an: Lizzie, Liz, Beth, etc. - daher ist es Jeremy unmöglich, Elizabeth zu finden. Nach ihrer Begegnung mit Arnie und Leslie tritt sie ihre Rückreise nach New York an und spricht ihre Identitätsfindung an: „Sometimes we depend on other people as a mirror, to define us and tell us who we are. And each reflection makes

²⁷ Ebd., S. 58.

²⁸ Ebd., S. 112.

²⁹ Vgl. Kapitel 12.1.

³⁰ Boomers, *Reisen als Lebensform*, S. 32.

me like myself a little more - Elizabeth.“³¹ - „[...] der Einzelne als Fragender per se - *Wer bin ich?* - baut die Rückversicherung seiner Identität auf die Antworten anderer auf.“³² Eine Form der Delokalisierung bedingt eine „unendliche[...] Fahrt“³³.

In *I TRAVELLED 9000KM TO GIVE IT TO YOU*³⁴ wird die „Reise“ bereits im Titel direkt angesprochen - der Satz entstammt einer Sequenz³⁵ aus *ALPHAVILLE* von Jean-Luc Godard. Es ist gleichsam eine Reise in einen Innenraum, in diesem Fall ein Kinosaal. Ein Innenraum, der dennoch öffentlich ist. Es sind diese Interieurs, die Wong Kar-wais Figuren immer wieder durchreisen und in denen sie aufeinander treffen (oder sich verpassen). Wie bereits erwähnt, bedeutet das immer auch eine Reise in das Innenleben einer Figur. Im Sinne der ‚emotional landscapes‘³⁶ folgt der Rezipient in diesem Kurzfilm - so wie in vielen anderen Filmen - von Wong Kar-wai der Figur in einem Moment zeitlich gedehnter emotionaler Empfindung, einer Art ewigen Moment³⁷, der die subjektive Form der Zeitwahrnehmung und -darstellung visualisiert.

Der zeitliche und räumliche Faktor der Distanz, der die Reise ebenfalls bedingt, formt auch die emotionalen Reisen der Figuren in den Stadtfilmen *FALLEN ANGELS* und *CHUNGKING EXPRESS* - hier wird vor allem räumliche und emotionale Ungleichzeitigkeit thematisiert.³⁸

Der Film *2046* erscheint auf den ersten Blick als Reise durch Raum und Zeit (mit dem Handlungsstrang im *Zeit-Raum 2046*³⁹ und einem weiteren im Hongkong der 1960iger Jahre). Vor allem in diesem Film wird eine starke Form der subjektiven Erinnerung und Imagination, die auch durch die Unumkehrbarkeit der Zeit bedingt ist, thematisiert.

³¹ MY BLUEBERRY NIGHTS. Regie: Wong Kar-wai. Drehbuch: Wong Kar-wai und Lawrence Block. Hong Kong/China/Frankreich, 2007, 01:20:07-1:20:21.

³² Boomers, *Reisen als Lebensform*, S. 35.

³³ Ebd., S. 64.

³⁴ *I TRAVELLED 9000KM TO GIVE IT TO YOU* ist ein drei-minütiger Beitrag von Wong Kar-wai zur Kurzfilmreihe „Chacun son cinema“ („To each his own cinema“), die anlässlich des sechzigsten Jahrestages der Filmfestspiele Cannes produziert wurde.

³⁵ Diese stellt die erste Konversation zwischen Natasha von Braun und Mr. Johnson/ Lemmy Caution im Film *ALPHAVILLE* dar.

³⁶ Vgl. Kapitel 3.2.

³⁷ Vgl. Kapitel 14.

³⁸ Vgl. Kapitel 11.5. und Kapitel 14.3.2.

³⁹ Vgl. Kapitel 13.1.

Die Vergänglichkeit von Zeit findet sich auch in der Thematik der Reise:

- Wenn die Agentin in *FALLEN ANGELS* zum Ende des Films spricht „The road wasn't that long, and I knew I'd be getting off soon.“⁴⁰ spricht sie eine vorübergehende Station ihrer (Lebens-)Reise an.

- oder auch wenn Elizabeth in *MY BLUEBERRY NIGHTS* auf die Frage, ob sie die Schlüssel ihres ehemaligen Freundes zurück haben möchte, antwortet: „I don't need them anymore.“⁴¹

- oder wenn Chow Mo-wan im Film *2046* auf die Frage „Why can't it be like before?“⁴² mit einem leichten Lächeln reagiert.

Im Mittelpunkt der Analyse filmischer ‚syuzhet‘-, Raum- und Zeitkonstruktionen stehen in meiner Arbeit vor allem Elizabeth in *MY BLUEBERRY NIGHTS*, die Agentin in *FALLEN ANGELS* und Chow Mo-wan im Film *2046*.

Auch wenn Wong Kar-wai einen Film beendet, hat er das Gefühl, dass sich die Geschichte in die Unendlichkeit fortsetzt.⁴³ Erinnerung schreibt sich in verschiedenster Form in das Œuvre von Wong Kar-wai ein. „Time and space collapse in memory [...]“⁴⁴ – die Kriterien Raum und Zeit verweisen damit auf die immerwährende Reise/die unendliche Fahrt, in der sich auch die Figuren in den Filmen von Wong Kar-wai bewegen.

1.5. Irreversibilität und Bewegung im Film

Im Diskurs auf das frühe Kino ist die Irreversibilität von Zeit, die in Wong Kar-wais Filmen als thematisches Prinzip gestaltet wird, ein wichtiger Bestandteil: In den frühen Filmen lag die Betonung darauf, „not to resist time but to store or represent it“⁴⁵ - also auf der Möglichkeit, Bewegung visuell darzustellen bzw. festzuhalten.⁴⁶ Siegfried Kracauer schreibt

⁴⁰ *FALLEN ANGELS*. Regie/Drehbuch: Wong Kar-wai. Hong Kong, 1995, 1:34:12-1:34:42.

⁴¹ *MY BLUEBERRY NIGHTS*, 1:23:50-1:23:52.

⁴² *2046*, 1:56:03-1:56:05 und 1:57:48-1:57:50.

⁴³ Vgl. Wong Kar-wai im Interview mit Ciment, „interview wong kar-wai“, S. 139

⁴⁴ Vgl. Lee, Nathan. „Elusive Objects of Desire“. *Film Comment*, 2005, S. 32.

⁴⁵ Doane, Mary Ann. *The Emergence of Cinematic Time*. Cambridge, London, 2002, S. 62.

⁴⁶ Vgl. Doane, *The Emergence of Cinematic Time*, S. 113.

im Jahr 1960 von der Bewegung als „A und O des Mediums“⁴⁷: Der Film zeigt „im Einklang mit seinen Obliegenheiten als ein Registrier-Instrument, die Welt in Bewegung.“⁴⁸ „[...] Bewegungen jeder Art [...] sind filmisch, weil nur die Kamera sie wiederzugeben vermag.“⁴⁹ Damit ergibt sich die Möglichkeit des Kinos zur „record of time“⁵⁰ - in den Entstehungsjahren wurde Kino vordergründig zum Zweck der Archivierung von Zeit verstanden.⁵¹

„Film was perceived as the imprint of time itself (as in „The Kinetoscope of Time“), a time unharnessed from rationalization, a nonteleological time in which each moment can produce the unexpected, the unpredictable, and temporality ratifies indeterminacy.“⁵²

Nach der hier beschriebenen Konzeption der Archivierung der Zeit versprach der Film auch die Möglichkeit, der grundsätzlichen Unumkehrbarkeit der Zeit entgegenzuwirken.⁵³ Unter diesem Aspekt könnte die Thematik der Vergänglichkeit von Zeit in den Filmen Wong Kar-wais auch als selbstreflexives Moment verstanden werden.⁵⁴ Andererseits drückt Film in seiner konventionellen linearen Form durch sein lineares Voranschreiten gerade jenes Prinzip der Unumkehrbarkeit von Zeit aus:

“Film in its mainstream form seems to embody the very principle of irreversibility. At its most basic level, the film moves forward relentlessly, reproducing the familiar directionality of movements with regularity despite its capability of doing exactly the opposite.”⁵⁵

Auch falls der Film die seltene Form der visuellen Zeitumkehrung annimmt, läuft die Projektion des Films immer noch in einer (zeitlichen) Vorwärtsbewegung.⁵⁶ Gerade das technische Prinzip der Filmprojektion schließt andererseits die Möglichkeit der Montage des Films und damit der zeitlichen Manipulation ein.⁵⁷

⁴⁷ Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main, 1964, S. 216.

⁴⁸ Ebd., S. 216.

⁴⁹ Ebd., S. 71-72.

⁵⁰ Doane, *The Emergence of Cinematic Time*, S. 3.

⁵¹ Vgl. ebd., S. 3.

⁵² Ebd. S. 22.

⁵³ Vgl. ebd., S. 62.

⁵⁴ Vgl. Kapitel 6.3.

⁵⁵ Doane, *The Emergence of Cinematic Time*, S. 112.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 113.

⁵⁷ Vgl. Tong, „Chungking Express: Time and its Displacements“, S.47. Vgl. auch Kapitel 5.1.2.1.

Die Filmrezeption selbst basiert auf dem Prinzip des Wahrnehmungsvermögens⁵⁸, welches im Kino auf einem Mangel dieses basiert: das menschliche Auge erfasst in seiner Wahrnehmung ab einer bestimmten Projektionsgeschwindigkeit die Einzelbilder des Filmes als kontinuierlichen Fluss an Bildern.⁵⁹

1.6. Wiederholung als formgebendes Prinzip

Eine Möglichkeit, dem Prinzip der Unumkehrbarkeit der Zeit entgegenzuwirken und die Zeitkonstruktion zu manipulieren, liegt in der Verwendung des Prinzips der Wiederholung, welches von Vivian P.Y. Lee als „Wong’s favourite visual and narrative schematic“⁶⁰ bezeichnet wird:

„A prominent attribute of Wong-time is repetition, especially evident in a rich motif of doubled - and redoubled - names, places, lines of dialog, intertitles, gestures, compositions, musical cues.“⁶¹

Insofern hängt die häufige Verwendung von (wiederholter) Variation - in einer Art medialer Reflexion [„self-consciousness“⁶²] - auch mit dem in den Filmen Wong Kar-wai häufig angesprochenen Thema der Vergänglichkeit in Bezug auf menschliche Beziehungen zusammen. David Bordwell und Kristin Thompson sprechen in diesem Zusammenhang von der Wiederholung als form- und sinngebendes Prinzip der Filmnarration.⁶³ „The viewer is helped in framing hypotheses by several processes. Repetition reaffirms the data on which hypotheses should be grounded.“⁶⁴

⁵⁸ Die Wahrnehmung selbst funktioniert nach einer Form der aktiven Hypothesenbildung und -prüfung. Vgl. Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wisconsin, 1985, S. 31.

⁵⁹ Vgl. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 31-32. Anmerkung: Weitere Prinzipien der Filmrezeption sind die des Vorwissens und der damit verbundenen Erfahrung sowie die Struktur des Filmes selbst. Bordwell weist deutlich darauf hin, dass alle drei Kriterien miteinander einhergehen und daher keine klare Trennung vorgenommen werden kann. Vgl. ebd., S. 33.

⁶⁰ Lee, *Hong Kong Cinema Since 1997*, S. 41.

⁶¹ Arthur, Paul. „A Special Focus on Wong Kar-wai: Philosophy in the Bedroom: Wong Kar-wai’s 2046“ *Cineaste*, 2005, S. 8 Vgl. Kapitel 9.5. zum Thema Doppelungen.

⁶² Vgl. Kapitel 6.3.

⁶³ Vgl. Bordwell, David/ Thompson, Kristin. *Film Art. An Introduction*. Boston, 2008, S. 66.

⁶⁴ Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 164.

Wiederholung ist ein quantitativer Faktor, der auf eine bestimmte Signifikanz deutet.⁶⁵ Durch die Wiederkehr von Ereignissen und das Finden von Ähnlichkeiten, Unterschieden und Variationen wird die Hypothesenbildung des Rezipienten unterstützt.⁶⁶ Auch die variierte Wiederholung spielt eine wichtige Rolle⁶⁷: über die so entstehende ständige Wiederkehr, die auf eine ‚Permanentreise‘⁶⁸ verweist, schreibt Petra Rehling:

„Seine [Wong Kar-wais] Filme kreisen um die Gefühle und Interaktionen der Charaktere; daraus entwickelt er seine Handlung und die eigenwillige Erzählstruktur: Er zeigt, wie Personen, Partikeln gleich, innerhalb von Zeit und Raum zugleich mit Zeit und Raum kollidieren. Er dokumentiert die Kollisionspunkte und verfolgt, wie die Partikel wieder auseinanderdriften, oft ziellos umherziehen, sich erneut begegnen oder für immer aus dem Blickfeld verschwinden - obwohl: Nichts scheint bei Wong Kar-wai für immer verloren.“⁶⁹

Nach diesem Muster von Wiederholung und Variation funktioniert auch die Filmnarration von *IN THE MOOD FOR LOVE*:

“Some scenes are replayed, with minor variations, several times. While this contributes to an illusion of time passing, it also produces an impression of the same event being rehearsed over and over again.”⁷⁰

Auch Wong Kar-wai beschreibt das formgebende Prinzip der Wiederholung und Variation in diesem Film:

“I’m trying to show the process of change. Daily life is always routine - the same corridor, the same staircase, the same office, even the same background music - but we can see these two people change against this unchanging background. The repetitions help us to see the changes.”⁷¹

Durch Wiederholungen können Diskontinuitäten in der Raum- und Zeitkonstruktion entstehen: „[...] the logic of repetition strikes us as closer to an antilogic, or the violation of a coherent set of rules for the construction of filmic space and time“⁷².

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 57.

⁶⁶ Vgl. Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 66-71.

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 67-68.

⁶⁸ Vgl. Kapitel 3.1.

⁶⁹ Rehling, Petra. „Hello, do you like pineapple?“ *Wong Kar-Wai: Filmpoet im Hongkong-Kino*. Film-Konzepte 12. München, 2008, S. 11.

⁷⁰ Cook, *Screening the Past*, S. 7.

⁷¹ Wong Kar-wai im Interview mit Rayns, Tony. „In the Mood for Edinburgh.“ *Sight and Sound*, 2000, S. 17.

⁷² Doane, *The Emergence of Time*, S. 187.

Die durch variierte Wiederholung entstehenden Diskontinuitäten scheinen Hinweise auf emotionale Befindlichkeiten zu geben:

“In the devices of disorientation, both time and space appear as a kind of looped programme. The same streets patrolled, the same locations visited, the same emotional experience repeated.”⁷³

Im Blickpunkt des Themas der Vergänglichkeit von Zeit scheint die Wiederholung auch auf die Erinnerung (und damit auch auf Imagination und Subjektivität) zu verweisen: Auch Andreas Becker deutet an, dass das Prinzip der Wiederholung in den Filmen von Wong Kar-wai die Möglichkeit zu bergen scheint, „Erinnerung und Gegenwart [...] miteinander zu verbinden“⁷⁴.

2. Hypothesen

“To understand his [Wong Kar-wais] films is to understand cinema as a theory of language and communication, of difference and repetition, of movement, space and time.”⁷⁵

Eine ausgehende These dieser Arbeit ist, dass die Raum- und Zeitkonstruktionen in den Filmen von Wong Kar-wai auf emotionale Empfindlichkeiten und damit auf die emotionale Reise einzelner Figuren verweisen. Eine weitere These ist, dass die Konstruktion von Imagination - als Imagination von Figuren ausgewiesen oder nicht - zur Darstellung und Konstruktion dieser emotionalen Reise beiträgt. In diesen Konstruktionen wird oft mit der Erwartungshaltung, und damit der Hypothesenbildung des Rezipienten gespielt, dieser wird getäuscht, fehlgeleitet und wiederum auf bestimmte Dinge hingeleitet. Die Filmkonstruktion bildet jedoch auch teilweise nicht auflösbare Lücken in der Hypothesenbildung. Durch die oftmals wiederkehrenden ähnlichen, identen oder leicht variierten Momente in den Filmen entstehen wie schon beschrieben Erinnerungsmomente, Erinnerungsbilder, Erinnerungsspuren. Der Rezipient *erinnert* sich an ähnliche Vorgänge und kann daraus wiederum Schlüsse in Bezug auf die emotionale Reise der Figuren ziehen.

⁷³ Harbord, *The Evolution of Film*, S. 101.

⁷⁴ Becker, Andreas. „Perspektiven der Erinnerung. Die Inszenierung der Zeit bei Wong Kar-Wai.“ *Wong Kar-Wai: Filmpoet im Hongkong-Kino*. Film-Konzepte 12. München, 2008, S. 97.

⁷⁵ Teo, *Wong Kar-wai*, S. 163.

Die Erinnerungsmomente sind ein wichtiges formgebendes Prinzip in den Filmen - und verweisen auf ein Grundthema, welches Wong Kar-wai in Bezug auf die emotionale Reise der Figuren immer wieder anspricht: Obsessionen, die Alltag und Routine bestimmen, Beziehungen zu neuen Bekanntschaften verhindern oder die Unfähigkeit von diesen loszulassen. Die Figuren scheinen sich in einem immerwährenden Spannungsfeld zwischen Vergänglichkeit und Beständigkeit auf ihren „Reisen“ zu befinden.

Nach dem Motto „nothing is permanent, everything is in the process of change“⁷⁶ wird die emotionale Reise in ihrem Prinzip in einer Prozesshaftigkeit verstanden. Obwohl Reisen an sich und auch die emotionale Reise Veränderung und ‚Unterwegssein‘ bedeutet, ist sie keine zielgerichtete Reise von Punkt A zu Punkt B.

3. Zum Begriff der (emotionalen) Reise

Wie in Kapitel 2. ‚Hypothesen‘ beschrieben, wird hier der These gefolgt, dass in den Filmen von Wong Kar-wai durch verschiedene Raum- und Zeitkonstruktionen verschiedene Momente der Imagination, Erinnerung, emotionalen Empfindung und damit der emotionalen Reise dargestellt werden. Wiederholung wird dabei als eine Möglichkeit der Zeitkonstruktion im Film hervorgehoben – sie verweist gleichzeitig auf die Subjektivität der Erinnerung und damit auch auf die Kriterien der Imagination. Die folgenden Überlegungen und Kapitel stellen unterschiedliche *Momente* jener Reise dar.

3.1. Die Permanentreise

Wenn in dieser Arbeit das Motiv der Reise in Wong Kar-wais Œuvre betont wird, dann in dem Bewusstsein, dass Reisen „das Leitmotiv der Moderne [...]: der aktive Entwurf des Selbst und der Welt“⁷⁷ ist. Das Phänomen einen „fortwährenden Zustand des Unterwegsseins“⁷⁸ anzustreben, entstand ungefähr zeitgleich mit der Entstehung des

⁷⁶ Mazierska/Rascaroli, „Trapped in the Present“, S. 5.

⁷⁷ Boomers, *Reisen als Lebensform*, S. 13.

⁷⁸ Ebd., S. 65.

Medium Films (und der grundsätzlichen Standardisierung der Zeit).⁷⁹ Dieses Phänomen gründet unter anderem auch auf der Annahme, dass wir in unserer heutigen Zeit einem „Phantasma eines unendlichen, gleichsam nomadischen Unterwegsseins“⁸⁰ nacheifern. Die ständige Suche nach Mobilität, die einen Verlust von Beständigkeit mit sich bringt, ist vor allem in den letzten zwei bis drei Jahrhunderten für einen Großteil der Bevölkerung in den Vordergrund getreten.⁸¹

Boomers beschreibt einen modernen Nomadismus, der in zahlreichen Erfahrungsberichten und Reisebeschreibungen von Individualreisenden („Permanentreisenden“⁸²) und in der modernen Kunst-Kultur und Reiseartikelindustrie intensiv kultiviert wurde.⁸³ „Die Triebfeder ihres Aufbruchs ist eine permanente Suche nach einer lebensverändernden Zäsur“⁸⁴ und liegt dem Konzept des „Lebens als Reise“⁸⁵ zugrunde. Die ‚Permanentreise‘ kann auch als „Lebensreise zwischen Geburt und Tod“⁸⁶ gesehen werden.

Wong Kar-wais Figuren sind in diesem Sinne ‚Permanentreisende‘ auf den Wegen ihrer Reise durch das Leben. In der Darstellung dieser Lebenswege wird die Momenhaftigkeit der Situationen an sich betont: es sind diese speziellen Momente, die die weiteren ‚Lebenswege‘ der Figuren entscheidend beeinflussen.

„Wongs Figuren sind innerstädtische Nomaden, physisch wie psychisch ruhelos. Mit Zügen, Bussen, Motorrädern oder Taxis irren sie während ihrer urbanen Odyssee von einem Punkt zum nächsten, ohne jemals wirklich anzukommen.“⁸⁷

⁷⁹ Vgl. auch Doane, *The Emergence of Cinematic Time*, S. 5. Anmerkung: 1884 wurden 24 Zeitzonen ausgerufen, die ‚Greenwich Time‘ wurde damals als Nullpunkt der Zeitmessung angenommen. Vgl. ebd., S. 5. Am 21. März. 1895 stellten die Gebrüder Lumière ihren Kinematographen in Paris vor. Vgl. Elsaesser, Thomas. *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*. München, 2002, S. 36. „[...] zwischen 1890 und 1900 [wurde] fast überall auf der Welt an Apparaten zur Herstellung lebender Bilder fieberhaft gearbeitet, [...]“ Elsaesser, *Filmgeschichte und frühes Kino*, S. 37.

⁸⁰ Boomers, *Reisen als Lebensform*, S. 54.

⁸¹ Vgl. Mazierska, Ewa/Laura Rascaroli. *Crossing New Europe: Postmodern Travel and the European Road Movie*. London/New York, 2006, S. 1.

⁸² Boomers, *Reisen als Lebensform*, S. 9.

⁸³ Vgl. ebd., S. 8-11.

⁸⁴ Ebd., S. 13.

⁸⁵ Ebd., S. 9.

⁸⁶ EiBel, Anna Katharina. *Er-fahrung neuer Horizonte. Reise und Wahrnehmung in Filmen von Wim Wenders*. Saarbrücken, 2007, S. 16.

⁸⁷ Lindner, Welf. „Impressionen von einem unsteten Ort: Zur Raumkonstruktion bei Wong Kar-wai“. *Wong Kar-Wai: Filmpoet im Hongkong-Kino*. Film-Konzepte 12. München, 2008, S. 70.

Auch Jean-Marc Lalanne deutet auf diesen Zustand der Nomadenhaftigkeit⁸⁸: „In *Chungking Express*, *Fallen Angels* and *Happy Together*, the characters move incessantly. They run in every direction and yet never manage to do anything.“⁸⁹

3.2. ‚emotional landscapes‘: Imaginäre Welten

Im heutigen Verständnis wird Reisen auch als Bildung und „(unabschließbare[...]) Erkundung seines Selbst“⁹⁰ verstanden. „Für Reisende des 20.Jahrhunderts, die nur noch sich selbst suchen, ist das neue (Sinn-)Ziel der *Weg* der Selbstentdeckung.“⁹¹

In der Darstellung der unendlichen Reise ist das Erforschen des (persönlichen) Inneren gegenüber dem Kennenlernen und Erkundschaften fremder Welten hervorgetreten.⁹² Diese verinnerlichte Perspektive findet sich auch in den Filmen von Wong Kar-wai. „Zu den geographischen Landschaften treten, vor dem Hintergrund einer romantischen Orientierung, mehr und mehr auch die psychologischen, die inneren Landschaften.“⁹³

In den Filmen werden „emotional landscapes“⁹⁴ kreiert: „Each character is caught in her or his emotional landscape, a place of solitary meditation and reflection, imaginary dialogue and speculation.“⁹⁵ Janet Harbord bezeichnet dies als „state of solitary affectual experience, mapped out on to the city as a series of individual emotional stories“⁹⁶. Die Figuren befinden sich auf einer „sentimental journey through time“⁹⁷. In der Darstellung dieser Reise, welche selbst eine räumliche und zeitliche Koordinate inkludiert, kann durch die Perspektive der Erzählung, die Subjektivität betont und damit die Dramaturgie des Films strukturiert und beeinflusst werden.⁹⁸

⁸⁸ Das Prinzip der Nomadenhaftigkeit deutet auch auf ein Verständnis des Transitorischen. Vgl. Kapitel 11.

⁸⁹ Lalanne, Jean-Marc. „Images from the Inside.“ *Wong Kar-Wai*. Paris, 1997, S. 24.

⁹⁰ Boomers, *Reisen als Lebensform*, S. 16.

⁹¹ Ebd., S. 17.

⁹² Vgl. ebd., S. 16-17.

⁹³ Ebd., S. 16.

⁹⁴ Harbord, *The Evolution of Film*, S. 100.

⁹⁵ Ebd., S. 100.

⁹⁶ Ebd., S. 100.

⁹⁷ Chow, Rey. *Sentimental Fabulations. Contemporary Chinese Films: Attachment in the Age of Global Visibility*. New York, 2007, S. 82.

⁹⁸ Vgl. auch Eißel, *Er-fahrung neuer Horizonte*, S. 14.

Das Motiv der Reise ermöglicht eine „Durchbrechung der Dimensionen Zeit und Raum“⁹⁹. Dies deutet darauf hin, dass die vielfältigen Raum- und Zeitkonstruktionen in Wong Kar-wais Filmen eine enge Verbindung zur emotionalen Reise der Figuren darstellen. Im Film wird das Motiv der Reise oft als Schritt zur „Innerlichkeit“¹⁰⁰ gedeutet - nämlich zu „Filmreisen, die statt des physischen den psychischen Moment betonen“¹⁰¹. Diese Innerlichkeit der Reise könne strukturell mit den Motiven „des Traums, des Mythos und der Phantasie“¹⁰² verglichen werden, daher der Begriff ‚emotionale Reise‘.¹⁰³

4. Zur Methodik

In meiner Analyse folge ich dem ‚neoformalistischen‘¹⁰⁴ Konzept David Bordwells und Kristin Thompsons, welches ein „formorientiertes Instrumentarium“¹⁰⁵ (in David Bordwells Worten „form-centered approach“¹⁰⁶) zur Analyse und Interpretation bietet. Insofern wird in meiner Analyse im Sinne dieses Ansatzes ein Hauptaugenmerk auf „immanente Strukturen und stilistische Merkmale in Filmen“¹⁰⁷ und damit auf deren Bedeutung für die Narration gelegt. Kristin Thompson versteht Bedeutung¹⁰⁸ als „the work’s system of cues for denotations and connotations“¹⁰⁹. Bedeutung obliegt in jeder Form einer Interpretation, welche im neoformalistischen Ansatz immer in Ausgewogenheit mit einer Analyse des

⁹⁹ Ebd., S. 18.

¹⁰⁰ Eißel, *Er-fahrung neuer Horizonte*, S. 10.

¹⁰¹ Ebd., S. 10.

¹⁰² Ebd., S. 11.

¹⁰³ Botz-Bornstein verweist auf das Motiv des Traumes in den Filmen von Wong Kar-wai. Vgl. Botz-Bornstein, Thorsten. *Films and Dreams: Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick and Wong Kar-Wai*. Lanham/Plymouth/New York/Toronto [u.a.], 2007, S. 78-79.

¹⁰⁴ Kristin Thompson beschreibt ‚Neoformalismus‘ als Ansatz, der sich an den russischen Formalismus anlehnt und welcher eine Reihe von Annahmen darüber stellt, wie Kunstwerke konstruiert - und vom Rezipienten durch Hinweise rekonstruiert - werden. Jedes Kunstwerk, jede Filmnarration wird auf diese Aspekte individuell analysiert. Vgl. Thompson, Kristin. *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton, New Jersey, 1988, S. 5-6.

¹⁰⁵ Fischer, Ralf Michael. *Raum und Zeit im filmischen Œure von Stanley Kubrick*. Berlin, 2009, S. 27.

¹⁰⁶ Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 49.

¹⁰⁷ Fischer, *Raum und Zeit im filmischen Œure von Stanley Kubrick*, S. 28.

¹⁰⁸ David Bordwell und Kristin Thompson unterscheiden referentielle, explizite, implizierte und symptomatische Bedeutungen. Vgl. Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 60-63 und Bordwell, David. *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, Massachusetts/ London, England, 1989, S. 8-9.

¹⁰⁹ Thompson, *Breaking the Glass Armor*, S. 12.

formalen Systems der filmischen Konstruktion stehen soll.¹¹⁰ Nach einer konstruktivistischen Weise, welcher David Bordwell folgt, wird in der Analyse von Hinweisen ausgegangen.¹¹¹

Insofern, dass die Hypothesenbildung durch Hinweise in der Filmnarration motiviert wird und das Finden von Bedeutung im Rahmen einer Rezeption erfolgt, ist die Aufnahme der Hinweise durch den Rezipienten auch in einem historischen Kontext zu sehen.¹¹² Bedeutungen, die im Kontext dieser Analyse vorgeschlagen werden, sind daher in diesem Sinne nicht als gegebenes Faktum oder Konstrukt zu verstehen, sondern als mögliche Deutungsweise der Hinweise in der Filmnarration.¹¹³

4.1. Das Verständnis des Rezeptionsaktes

David Bordwell und Kristin Thompson weisen auf die Wichtigkeit der aktiven Anteilnahme und Konstruktion der Filmnarration durch den Rezipienten hin.¹¹⁴ Der Rezipient wird dabei als „hypothetical entity executing the operations relevant to constructing a story out of the film’s representation“¹¹⁵ verstanden.¹¹⁶

Die Filmrezeption basiert in diesem Sinne darauf, dass die Filmnarration so konstruiert ist, die Hypothesenbildung und -prüfung durch den Rezipienten anzuregen.¹¹⁷ Der Rezipient schließt laufend Hypothesen aus dem Wahrgenommenen und den daraus gewonnen Erkenntnissen. Diese Hypothesen werden laufend geprüft, bestätigt oder negiert - im Falle einer Negation werden neue Hypothesen gebildet.¹¹⁸ Wahrnehmung und Erkenntnis verfahren dabei nach einem komplexen System von „schemata“¹¹⁹, organisierte

¹¹⁰ Vgl. Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 63.

¹¹¹ Vgl. Bordwell, *Making Meaning*, S. 13.

¹¹² Vgl. Thompson, *Breaking the Glass Armor*, S. 21, 25, 30-31.

¹¹³ Vgl. zu dieser Arbeitsweise: Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 63.

¹¹⁴ Vgl. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 29-47 und Thompson, *Breaking the Glass Armor*, S. 10, 26, 29, 32-33.

¹¹⁵ Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 30.

¹¹⁶ Auch bei Kristin Thompson findet sich eine ähnliche Definition. Vgl. dazu Thompson, *Breaking the Glass Amor*, S. 29 - In dieser Arbeit wird dieser Begriffsdefinition des ‚Rezipienten‘ gefolgt.

¹¹⁷ Vgl. ebd., S. 33.

¹¹⁸ Vgl. ebd., S. 31.

¹¹⁹ Ebd., S. 31.

Wissensgefüge, welche den Rezipienten in seiner Hypothesenbildung unterstützen.¹²⁰ Dass diese sogenannten ‚schemata‘ sich im Laufe der Zeit verändern ist darin begründet, dass die Hypothesenbildung durch den Rezipienten auch in einen historischen Kontext eingebunden wird.¹²¹

Neoformalismus versucht die Strukturen der Filmnarration und die darin enthaltenen Hinweise in Bezug auf eine hypothetische Reaktion und Verarbeitung durch den Rezipienten darzulegen und zu verstehen.¹²²

Narration wird als „kommunikativer Akt“¹²³ verstanden: „hier gilt die Umkehrung, dass in diesem Prozess der, dem erzählt wird, aus dem Gesehenen und Gehörten selbst Bedeutungen erzeugt, Verbindungen herstellt und Geschichten erkennt.“¹²⁴ Anders gesagt: „Nicht *der Film* vermittelt Bedeutung, sondern *der Zuschauer* erkennt aufgrund bestimmter Bedingungen in ihm Bedeutungen.“¹²⁵

4.2. Begriffsdefinitionen

Die Filmnarration als „a chain of events in cause-effect relationship occurring in time and space“¹²⁶ baut auf den Prinzipien Kausalität, Zeit und Raum auf.¹²⁷

Für die Analyse der Konstruktion von Narration, Raum und Zeit folge ich David Bordwells Konzept von ‚syuzhet‘ – die „konkrete Präsentation der Geschichte in ihrer Anordnung“¹²⁸ – und ‚fabula‘ – „die vom Zuschauer aus der Präsentation heraus konstruierte Geschichte“¹²⁹.

¹²⁰ Vgl. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 31, auch Thompson, *Breaking the Glass Armor*, S. 30.

¹²¹ Vgl. Thompson, *Breaking the Glass Amor*, S. 30.

¹²² Vgl. ebd., S. 30.

¹²³ Hickethier, Knut. *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart, Weimar, 2007, S. 105.

¹²⁴ Ebd., S. 105.

¹²⁵ Ebd., S. 106.

¹²⁶ Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 75.

¹²⁷ Vgl. ebd., S. 75 Anmerkung: Thompson und Bordwell beschreiben noch weitere Prinzipien der „film form“; diese sind „function, similarity and repetition, difference and variation, development, and unity/disunity.“ Ebd., S. 65-71

¹²⁸ Khouloki, Rayd. *Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*. Berlin, 2007, S. 36.

¹²⁹ Ebd., S. 36.

Die ‚fabula‘ ist das vom Rezipienten rekonstruierte imaginative Konstrukt, welches die Filmnarration als chronologische, kausale Ereignisabfolge in einer vorgegebenen Zeit und in einem vorgegebenem Raum versteht.¹³⁰ Die Konstruktion der ‚fabula‘ erfolgt also durch den Rezipienten und erfordert die ständige Hypothesenbildung und Hypothesenprüfung über bereits gezeigte Elemente des ‚syuzhet‘.¹³¹

Während die ‚fabula‘ ein durch den Rezipienten rekonstruiertes Konstrukt bezeichnet, ist das ‚syuzhet‘ die tatsächliche (zeitliche) Anordnung und Präsentation der Elemente der ‚fabula‘ in der Filmnarration.¹³² ‚Syuzhet‘ bezeichnet somit jenes Konstrukt von Hinweisen, welche die Filmnarration enthält und die Hypothesenbildung durch den Rezipienten anregt.¹³³ Die ‚fabula‘ ist das Resultat aus der Hypothesenbildung und -prüfung.¹³⁴

Ein weiteres Prinzip der Filmnarration ist das des ‚style‘, welches die systematische Anwendung und Konstruktion filmischer Mittel in der Filmnarration bezeichnet.¹³⁵ ‚syuzhet‘ und ‚style‘ stehen in einem interagierenden Verhältnis.¹³⁶

„[...] in a narrative film these two systems coexist. They can do this because syuzhet and style each treat different aspects of the phenomenal process. The syuzhet embodies the film as a “dramaturgical” process; style embodies it as a “technical” one.”¹³⁷

Daraus folgt, dass die Filmnarration durch ‚syuzhet‘/‚style‘ ein System von Hinweisen - „cues“¹³⁸ - enthält und dabei Information der ‚fabula‘ preisgibt oder zurückhält.¹³⁹ Im

¹³⁰ Vgl. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 49.

¹³¹ Vgl. ebd., S. 49.

¹³² Vgl. ebd., S. 49-50.

¹³³ Vgl. ebd., S. 52.

¹³⁴ Vgl. ebd., S. 49. Anmerkung: Mit den Begriffen ‚syuzhet‘ und ‚fabula‘ wird eine Parallele zu den Begriffen ‚plot‘ und ‚story‘ gezogen - nach dem Prinzip des ‚syuzhet‘ schließt der ‚plot‘ „everything visibly and audibly present in the film before us“ und damit auch nicht-diegetisches Material wie Titelnennungen und Musik oder Einblendungen in Form nicht-diegetischer Bilder ein. Der Begriff ‚story‘ kommt dem Begriff ‚fabula‘ gleich, ‚story‘ bezeichnet „the set of *all* the events in the narrative, both the ones explicitly presented and those the viewer infers“. Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 76-77. David Bordwell setzt die beiden Begriffe in *The Narration in the Fiction Film* gleich. Vgl. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 49-50. Wie Kristin Thompson ebenfalls darauf hinweist, sind die Begriffe ‚fabula‘/‚syuzhet‘ analog zu den Begriffen ‚story‘/‚plot‘ zu verstehen, doch da die beiden letzteren Begriffe in der englischen Sprache noch weitere Bedeutungen beeinhalteten, betont die neoformalistische Ansatzweise die Begriffe ‚fabula‘/‚syuzhet‘. Vgl. Thompson, *Breaking the Glass Armor*, S. 38 (Anmerkung in Fußnote 28). Daher verwende auch ich die Begriffe ‚fabula‘ und ‚syuzhet‘.

¹³⁵ Vgl. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 50.

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 50.

¹³⁷ Ebd., S. 50.

¹³⁸ Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 55.

¹³⁹ Vgl. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 53.

Vorgang der Hypothesenbildung sucht der Rezipient fehlende Information in der Filmnarration zu (er-)klären bzw. Informationslücken durch Hypothesenbildung zu füllen.¹⁴⁰ Sowohl stilistische Elemente als auch narrative Elemente können Bedeutungen schaffen und Funktionen haben.¹⁴¹ Dies zeigt sich auch in den Filmen von Wong Kar-wai, in denen stilistische Mittel betont eingesetzt werden.

4.3. Prinzipien der Konstruktion des ‚syuzhet‘

Die Konstruktion des ‚syuzhet‘ kann auf verschiedene Weise die Weitergabe von ‚fabula‘-Information kontrollieren: Sie kann nach dem Prinzip der Selektion, welches Auslassungen ergibt, oder nach dem Prinzip der Kombination, welches Komposition und Verbindungen ergibt, verfahren.¹⁴²

Die Selektion der Information von ‚fabula‘ erzeugt im ‚syuzhet‘ narrative Lücken, („gaps“¹⁴³) welche die Hypothesenbildung des Rezipienten beeinflussen bzw. lenken.¹⁴⁴ Auslassungen können in vielfältiger (und multipler) Weise vorkommen: Sie können sowohl temporär, indem sie später erklärt werden („temporary“¹⁴⁵) als auch bleibend sein, indem sie offen bleiben („permanent“¹⁴⁶). Weiters können sie diffus („diffuse“¹⁴⁷) oder deutlich sein („focused“¹⁴⁸). Zusätzlich besteht die Möglichkeit des direkten Hinweises auf eine Auslassung („flaunt“¹⁴⁹) und einer Auslassung, auf die nicht explizit hingewiesen wird („suppress“¹⁵⁰).¹⁵¹

¹⁴⁰ Vgl. ebd., S. 34.

¹⁴¹ Vgl. Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 65.

¹⁴² Vgl. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 54.

¹⁴³ Ebd., S. 55.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 55.

¹⁴⁵ Ebd., S. 55.

¹⁴⁶ Ebd., S. 55.

¹⁴⁷ Ebd., S. 55.

¹⁴⁸ Ebd., S. 55.

¹⁴⁹ Ebd., S. 55.

¹⁵⁰ Ebd., S. 55.

¹⁵¹ Vgl. ebd., S. 55.

Im klassischen Hollywoodfilm wird auf Lücken nahezu immer hingewiesen und diese meist im Verlauf der Narration erklärt.¹⁵² Im Kunstkino¹⁵³ hingegen treten jene Lücken oft in permanenter Form auf.¹⁵⁴ Jene Selektion von Information durch das ‚syuzhet‘ erzeugt somit jene zuvor angesprochene¹⁵⁵ Diskontinuität, die in den Filmen von Wong Kar-wai häufig entsteht.

Das gegensätzliche Prinzip zur Auslassung ist die Kombination - sie kann nach dem Prinzip der Verzögerung („retardation“¹⁵⁶) oder des Überflusses („redundancy“¹⁵⁷) erfolgen.¹⁵⁸

Verzögerung wird von Bordwell wie folgt beschrieben:

„[...] every syuzhet uses retardation to postpone complete construction of the fabula. At the very least, the end of the story, or the means whereby we arrive there, will be withheld. Thus the syuzhet aims not to let us construct the fabula in some logically pristine state but rather to guide us to construct the fabula in a specific way, by arousing in us particular expectations at this or that point, eliciting our curiosity or suspense, and pulling surprises along the way.“¹⁵⁹

Im Prinzip der Redundanz findet sich das Prinzip der - teilweisen oder teilweise variierten - Wiederholung.¹⁶⁰

„The syuzhet also repeats. In cinema, an intertitle may describe an action, and then we see that action; or scenes will be presented that allude, visually or sonically, to events already completed. Such repetitions reinforce assumptions, inferences, and hypotheses about story information.“¹⁶¹

¹⁵² Vgl. ebd., S. 160.

¹⁵³ Bordwell unterscheidet verschiedene narrative Modi filmischer Tradition - er teilt dabei in klassisches Erzählkino (Hollywood-Kino), internationalen Kunstfilm/Autorenfilm, historisch-materialistisches Kino und ‚parametric‘ Kino. Vgl. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 155-310. Diese Einteilung soll keine klare Trennung zwischen klassischem Erzählkino und alternativen Formen der filmischen Erzählkunst vornehmen.

¹⁵⁴ Vgl. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 206.

¹⁵⁵ Vgl. Kapitel 1.3.

¹⁵⁶ Ebd., S. 55.

¹⁵⁷ Ebd., S. 55.

¹⁵⁸ Vgl. ebd., S. 54-57.

¹⁵⁹ Ebd., S. 52.

¹⁶⁰ Vgl. ebd., S. 56-57.

¹⁶¹ Ebd., S. 56.

5. Raum- und Zeitkonstruktionen

Die ‚fabula‘ wird - wie bereits beschrieben – durch den Rezipienten, soweit dies durch die Konstruktion des ‚syuzhet‘ möglich ist und die entstandenen Hypothesen bestätigt bzw. negiert werden, ‚re-konstruiert‘.¹⁶² Die drei Kategorien der narrativen Logik, der Zeit und des Raumes, verbinden ‚syuzhet‘ mit ‚fabula‘.¹⁶³ „[...] our schematizing and hypothesizing activities are guided by the syuzhet’s cues about causality, time, and space.“¹⁶⁴

Eine Analyse erfolgt unter anderem im Abwägen zwischen Kontinuität versus Diskontinuität¹⁶⁵ und damit auch im Augenmerk auf den Aspekt der narrativen Logik. Vor allem im klassischen Erzählkino Hollywoods steht die Frage nach und die Konstruktion von Kausalität an oberster Stelle.¹⁶⁶ Raum- und Zeitkonstruktion sind hier meist dem Prinzip der Kausalität unterworfen.¹⁶⁷

Dabei sind Konstruktion von Raum und Zeit in der Filmkonstruktion unmittelbar miteinander verbunden. „Jede filmische Einstellung ist eine raum-zeitliche Gegebenheit, jede Einstellungsverkettung bedingt eine raum-zeitliche Relation.“¹⁶⁸ Daher sind die Kriterien der Raum- und Zeitkonstruktion nicht streng zu trennen,¹⁶⁹ da sie sich oft wechselseitig beeinflussen (so zum Beispiel im Prinzip der Montage und der Tiefeninszenierung¹⁷⁰).

Da das Gebot der narrativen Logik im Kunstfilm zurücktritt¹⁷¹ und sich daraus schließen lässt, dass die Raum- und Zeitkonstruktion gegenüber der narrativen Logik im Kunstkino hervortreten, wird in dieser Arbeit die Perspektive auf diese beiden Kriterien verlagert.

¹⁶² Die Raum- und Zeitabfolgen werden vom Filmemacher im Montageprozess des Films festgelegt und werden daraufhin vom Rezipienten erst durch Hypothesenbildung rekonstruiert. Vgl. zur Hypothesenkonstruktion auch Kapitel 4.2. und Bordwell, *Narration in Fiction Film*, S. 48-57.

¹⁶³ Vgl. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 51.

¹⁶⁴ Ebd., S. 51.

¹⁶⁵ Vgl. Fischer, *Raum und Zeit im filmischen Œuvre von Stanley Kubrick*, S. 33.

¹⁶⁶ Vgl. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 157.

¹⁶⁷ Vgl. ebd., v.a. S. 160-161.

¹⁶⁸ Fischer, *Raum und Zeit im filmischen Œuvre von Stanley Kubrick*, S. 14.

¹⁶⁹ Daher werden sie auch in der Gliederung dieser Arbeit nicht explizit getrennt.

¹⁷⁰ Vgl. Kapitel 5.1.1. und Kapitel 5.1.2.

¹⁷¹ Vgl. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 206.

5.1. Der szenographische Raum

Der Filmemacher

„inszeniert [...] einen Raum, schafft eine fiktive Welt, die ein Setting, einen Spielraum braucht. Der Regisseur lenkt mit dieser Auswahl der "Blickfelder", welche der Betrachter zu sehen bekommt, die Aufmerksamkeit des Zuschauers [...].“¹⁷²

„On the basis of visual and auditory cues, we act to construct a space of figures, objects, and fields - a space of greater or lesser depth, scope, coherence, and solidity.“¹⁷³

Diesen fiktiven Raum definiert David Bordwell als szenographischen Raum: „[...] *scenographic* space: the imaginary space of fiction, the „world“ in which the narration suggests that fabula events occur“¹⁷⁴. Der Begriff deckt sich mit dem Begriff des Filmraums: "Filmraum beschreibt [...] den Raum, der uns durch die vorhandenen technischen Mittel als Teil einer Geschichte gezeigt wird"¹⁷⁵. Diesen szenographischen Raum teilt David Bordwell in drei Kategorien ein: den Einstellungsraum („shot space“¹⁷⁶), den Montageraum („editing space“¹⁷⁷) und den tonalen Raum („sonic space“¹⁷⁸).¹⁷⁹

5.1.1. Der Einstellungsraum / ‚shot space‘

Der Einstellungsraum schließt die Raumkonstruktion innerhalb des Bildausschnitts ein und kann durch Bewegung (der Kamera als auch der Figuren und Objekte im szenographischen Raum) kontinuierlich verändert werden.¹⁸⁰ Der Begriff ‚shot space‘ deckt sich mit dem Begriff des „screen space“¹⁸¹ – Noël Burch versteht darunter den Raum innerhalb des Bildausschnittes.¹⁸²

¹⁷² Rave, Till. *Wie das Kino Raum präsentiert: Tendenzen der Rauminszenierung im Gegenwartskino*. Saarbrücken, 2008. S. 2. Anmerkung: Auch Till Rave verweist mit dieser Aussage auf das konstruierte und konstruierende Element - sowohl durch Rezipient als auch durch den ‚Film/-emacher‘ ähnlich der schon beschriebenen Konstrukte. Vgl. Kapitel 4.1.

¹⁷³ Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 113.

¹⁷⁴ Ebd., S. 113.

¹⁷⁵ Rave, *Wie das Kino Raum präsentiert*, S. 7.

¹⁷⁶ Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 113.

¹⁷⁷ Ebd., S. 113.

¹⁷⁸ Ebd., S. 113.

¹⁷⁹ Vgl. ebd., S. 113.

¹⁸⁰ Vgl. ebd., S. 113-114.

¹⁸¹ Burch, Noël. *Theory of Film Practice*. Princeton, New Jersey, 1981, S. 17.

¹⁸² Vgl. ebd., S. 17.

In diesem Zusammenhang ist auch der Begriff der Kadrierung zu erwähnen, es bezeichnet

„[...] ein[en] Rahmen, der die geometrische Begrenzung des Bildes festlegt. Indem sie [die Kamera] einen Bildausschnitt abgrenzt, trifft sie zugleich die Auswahl eines bestimmten Raumsegments.“¹⁸³

Innerhalb der Kadrierung gestalten sowohl verschiedene Tiefenkriterien (im statischen Bild) als auch bewegungsinduzierte Tiefenkriterien den Raum.¹⁸⁴ „Several cues are at work when we construct the objects and spatial relations represented in a shot.“¹⁸⁵

Raum wird im statischen Bild dadurch gestaltet, dass sich Ebenen im Bild überlagern bzw. (teilweise) verdecken, weiters durch Licht und Schatten-Verhältnisse, durch Farben, durch atmosphärische Perspektive und unterschiedliche Oberflächenstrukturen, durch die relative Größe und Höhe im Blickfeld sowie durch Formung des Raumes durch Wahl der Perspektive (auch in Form von Wahl unterschiedlicher Brennweiten von Kameraobjektiven).¹⁸⁶

Bewegungsinduzierte Tiefenkriterien finden sich in der Bewegung von Objekten im Bildausschnitt und durch Kamerabewegungen aller Art, beispielsweise im Kameranachschwenk.¹⁸⁷

„Schwenks auf der horizontalen Achse haben meistens die Funktion, dem Zuschauer einen Überblick über den Raum zu geben oder die Bewegung eines Objekts zu folgen. Schwenkt die Kamera langsam, lässt sie gewissermaßen den Blicks des Zuschauers schweifen. Die Kohärenz des Raums wird betont und der Zuschauer in ein Verhältnis zu ihm gesetzt, das ihn diesen visuell abtasten lässt. Der Raum ist hier Gegenstand der Darstellung. Bei hektischen, unruhigen Schwenks, die oft mit der Handkamera gedreht sind, geht es meistens darum, die Verfassung einer Figur erfahrbar zu machen.“¹⁸⁸

¹⁸³ Agotai, Doris. *Architekturen in Zelluloid. Der filmische Blick auf den Raum*. Bielefeld, 2007, S. 49. Anmerkung: Dies ist auch für die Konzeption des ‚off screen space‘ und das Prinzip des ‚unseen‘ wichtig. Vgl. Kapitel 5.1.3 und Kapitel 12.2.1.

¹⁸⁴ Vgl. Khouloki, *Der filmische Raum*, S. 39-86.

¹⁸⁵ Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 113.

¹⁸⁶ Vgl. Khouloki, *Der filmische Raum*, S. 39-53 und 78-86, Vgl. auch Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 104-110 und 113-114.

¹⁸⁷ Vgl. Khouloki, *Der filmische Raum*, S. 54-78, Vgl. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 114.

¹⁸⁸ Khouloki, *Der filmische Raum*, S. 60.

Auch innerhalb des ‚shot space‘ besteht die Möglichkeit zur Zeitkonstruktion: Durch eine „dynamische[...] Tiefe“¹⁸⁹ im Bildausschnitt wird ohne Montage eine lang andauernde Einstellung zur dramaturgischen Erzählung eingesetzt,¹⁹⁰ indem zum Beispiel eine Bewegung (eines Objekts) vom Hintergrund in den Vordergrund des Bildausschnittes dargestellt wird.¹⁹¹ Der Raum wird in diesem Fall perspektivisch aufgefasst und konstruiert und für eine zeitliche Konstruktion verwendet.¹⁹²

5.1.2. Der Montageraum / ‚editing space‘

Durch die gedankliche Zusammenfügung der durch die Montage¹⁹³ gezeigten Raumsegmente konstruiert der Rezipient eine These über die Gesamtheit des Raumes - auch wenn dieser nicht vollständig gezeigt wird.¹⁹⁴

„Der so entstehende filmische Raum wird auch als ein diegetischer Raum verstanden, weil er sich in Gedächtnis und Vorstellung des Zuschauers zu einer mehr oder weniger ganzheitlichen Einheit herausbildet, die von einer Art Hypothese der Raumvorstellung ausgeht, mit der der Zuschauer bei der Betrachtung des Films operiert.“¹⁹⁵

„Der innersequenzielle Schnitt führt den Zuschauer in den szenischen Raum ein. Jede Einstellung, die ein neues Segment des szenischen Raums zeigt, baut auf bereits bekannten Raumteilen auf, stellt die Orientierung des Zuschauers her und erweitert dessen visuelles Spektrum.“¹⁹⁶

Der Montageraum wird also aufgrund einzelner Bildausschnitte durch den Rezipienten durch Erinnerung und Antizipation konstruiert.¹⁹⁷ „Unter diesem Aspekt basiert die Raumwahrnehmung auf einer Vielzahl einzelner Einstellungen, die letztlich Komponenten eines komplexen Raumgefüges sind.“¹⁹⁸ Das bedeutet folglich auch: Um den Raum durch

¹⁸⁹ Bordwell, David. *Visual Style in Cinema. Vier Kapitel Filmgeschichte*. Frankfurt am Main, 2001, S. 40.

¹⁹⁰ Vgl. ebd., S. 39-40.

¹⁹¹ Vgl. ebd., S. 16-19.

¹⁹² Vgl. ebd., S. 40-43.

¹⁹³ Im Folgenden wird der Begriff ‚Montage‘ favorisiert, da dieser Begriff mehr auf den ästhetischen Vorgang in der Konstruktion des Films verweist als der ebenso gebräuchliche Begriff ‚Schnitt‘, welche die Betonung auf das technische Verfahren legt. Vgl. Kühnel, Jürgen. *Einführung in die Filmanalyse. Teil I: Die Zeichen des Films*. Siegen, 2004, S. 209-210.

¹⁹⁴ Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 80.

¹⁹⁵ Ebd., S. 80.

¹⁹⁶ Agotai, *Architekturen in Zelluloid*, S. 111.

¹⁹⁷ Vgl. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 117.

¹⁹⁸ Agotai, *Architekturen in Zelluloid*, S. 111.

die Montage konstruieren zu können, benötigt der Rezipient - ebenso wie bei der Konstruktion von narrativer Logik und Zeit - Hinweise, die ihn in seiner Hypothesenbildung leiten bzw. unterstützen.¹⁹⁹

5.1.2.1. Die Möglichkeit der Zeitmanipulation durch die Montage

„The technology of cinema directly calls for a manipulation of time [...]“²⁰⁰: In der Lücke der Projektion (in den Lücken zwischen den Einzelbildern des Films) setzt die Montage bzw. der Schnitt an, um zeitliche und räumliche Manipulation vorzunehmen.²⁰¹ „Time is manipulable when it is invisible.“²⁰² Das Intervall in der Filmprojektion ermöglicht es, Zeit durch Montage zu einem formalen Prinzip und formgebenden Gegenstand im Film zu gestalten.²⁰³ Siegfried Kracauer schreibt über die Montage:

„Von allen technischen Verfahrensweisen des Films ist der Schnitt oder die Montage die allgemeinste und zugleich unerlässlichste. Sie dient dazu, die einzelnen Aufnahmen zu einer sinnvollen Kontinuität zu vereinigen, und hat deshalb in der Fotografie keine Berechtigung.“²⁰⁴

Auch Béla Balázs sieht neben den Kriterien Großaufnahme und Einstellung in der Montage ein wichtiges Kriterium der optischen Sprache des Films.²⁰⁵ „Erst in der Montage, im Rhythmus und im Assoziationsprozeß der Bildfolge erscheint das Wesentliche: die Komposition des Werkes.“²⁰⁶

Montage eröffnet die Möglichkeit der zeitlichen und räumlichen Manipulation und damit zur Diskontinuität.²⁰⁷ Auch in Bezug auf die Montage lassen sich die Kriterien der Raum- und Zeitkonstruktion nicht trennen:

„Raum und Zeit sind im Film keine alternativen Größen. Sie beeinflussen sich wechselseitig. Das Element der Zeit macht das Räumliche fließend, das Element des Raumes bannt die Flüchtigkeit der Zeit.“²⁰⁸

¹⁹⁹ Vgl. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 118.

²⁰⁰ Tong, „Chungking Express: Time and its Displacements“, S.47.

²⁰¹ Vgl. Doane, *The Emergence of Cinematic Time*, S. 185.

²⁰² Ebd., S. 189.

²⁰³ Vgl. ebd., S. 185.

²⁰⁴ Kracauer, *Theorie des Films*, S. 55.

²⁰⁵ Vgl. Balázs, Béla. *Der Geist des Films*. Frankfurt am Main, 2001, S. 14-53.

²⁰⁶ Ebd., S. 14.

²⁰⁷ Vgl. Doane, *The Emergence of Cinematic Time*, S. 185.

Oder anders ausgedrückt: „Montage im Film macht den Versuch [...] einen Zeit-Raum zu beschreiben.“²⁰⁹ Durch die Montage erhält der Film „eine von innen gestaltete Form“²¹⁰ die es ermöglicht, „Beziehungen der Gestalten zueinander auf[zudecken]“²¹¹. Durch die von David Bordwell als „*analytische* Montage“²¹² bezeichnete Form der Montage wird der Raum zuerst in seiner Gesamtheit etabliert und daraufhin in Einzelteilen gezeigt²¹³ - es ist das vorherrschende Montageprinzip des Kontinuitätskinos.²¹⁴

5.1.2.2. Kontinuität versus Diskontinuität

Das klassische Erzählkino Hollywoods folgt einer filmisch-narrativen und räumlichen Kontinuitätskonstruktion - welches als „Coverage-System“²¹⁵ bezeichnet wird.²¹⁶

„Aus der Prämisse der Kontinuität leitet sich ein überschaubares Bündel grundlegender Regeln ab, deren Befolgung die Verschleifung von raum-zeitlichen Bruchstellen und Unebenheiten garantieren soll.“²¹⁷

Insofern ist das Wissen um jene Regeln wichtig, um Brüche in der Raum- und Zeitkonstruktion erkennen und Diskontinuität aufdecken zu können.²¹⁸

²⁰⁸ Voss, Gabriele. *Schnitte in Raum und Zeit. Notizen und Gespräche zu Filmmontage und Dramaturgie*. Berlin, 2006, S. 52.

²⁰⁹ Voss, *Schnitte in Raum und Zeit*, S. 53.

²¹⁰ Balázs, *Der Geist des Films*, S. 108.

²¹¹ Ebd., S. 114.

²¹² Bordwell, *Visual Style in Cinema*, S. 28.

²¹³ Vgl. ebd., S. 27-28.

²¹⁴ Vgl. ebd., S. 28, Vgl. auch Beller, Hans. „Filmräume als Freiräume. Über den Spielraum der Filmmontage.“ *Onscreen/ Offscreen: Grenzen, Übergänge und Wandel des filmischen Raumes*. Stuttgart, 2000, S. 16-17.

²¹⁵ Beller, Hans. „Filmräume als Freiräume.“, S. 16.

²¹⁶ Der Begriff ‚Kontinuitätskino‘ bezeichnet eine Form der Filmnarration, die der kausalen Logik folgt und dabei eine Reihe von Prinzipien befolgt, um logische, zeitliche und räumliche Kontinuität darzustellen und zu wahren. Vgl. Thompson, „The formulation of the classical style“ *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. London, 1994, S. 194-195.

²¹⁷ Fischer, *Raum und Zeit im filmischen Œure von Stanley Kubrick*, S. 44.

²¹⁸ Auch Bordwell geht in seinen Überlegungen vom klassischen Erzählkino aus. Vgl. v.a. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 149-204. Ebenso schließt Fischer aus der Kontrastierung der Regeln des Kontinuitätskinos auf spezielle Merkmale in Stanley Kubricks Werk. Vgl. Fischer, *Raum und Zeit im filmischen Œure von Stanley Kubrick*, S. 43-52.

Der „establishing shot“²¹⁹, der den Raum in seiner Gänze visuell darstellt, wird im Kontinuitätskino angewandt, um dem Rezipienten Kontinuität in der räumlichen Konstruktion innerhalb einer Szene zu vermitteln.²²⁰ Jener ‚establishing shot‘ wird auch als „*mastershot*“²²¹ bezeichnet, welcher zum Beginn einer Szene innerhalb eines Handlungsraumes gezeigt wird.²²² Nach dem Prinzip der analytischen Montagemethode folgen darauf im Kontinuitätskino Einstellungen unterschiedlicher Größen der Szene.²²³ Im Verlauf der Szene kann ein weiterer ‚mastershot‘ zur erneuten räumlichen Orientierung folgen²²⁴ - Bordwell spricht in diesem Zusammenhang von einem „*re-establishing shot*“²²⁵. Jenes vorgestellte Prinzip der räumlichen Orientierung des ‚Coverage-Systems‘ wird bei Wong Kar-wai nicht (immer) eingehalten:

„Mit dem Verzicht auf Raum erklärende Einstellungsgrößen einerseits und der Bildästhetisierung andererseits gibt es immer wieder Ansätze, die sich von der klassischen Anwendung der kontinuierlichen Erzählweise durch ihre formelle Besonderheit absetzen.“²²⁶

Im Kontinuitätskino werden meist alle Einstellungen einer Szene nach dem Prinzip des analytischen Montageverfahrens innerhalb einer 180-Grad Achse aufgenommen und montiert²²⁷ und die sogenannte „screen direction“²²⁸ eingehalten. Um die räumliche Kontinuität in der Montage wahren zu können, wird die Kamera dabei immer innerhalb des Halbkreises von 180 Grad platziert, welche die Handlungsachse („axis of action“²²⁹) festlegt.²³⁰

„Die Handlungsachse ist Bestandteil eines Raumschemas, welches die Blickführung des Zuschauers organisiert. Sie zeichnet die imaginäre Linie durch den Raum und trennt dabei einen Zuschauerbereich vom Handlungsraum ab: Wie im Proszenium des Theaters muss der Zuschauer immer auf der gleichen Seite der Handlung sitzen, damit er sich visuell orientieren kann.“²³¹

²¹⁹ Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 196.

²²⁰ Vgl. ebd., S. 196.

²²¹ Beller, „Filmräume als Freiräume“, S. 14.

²²² Vgl. ebd., S. 14-15.

²²³ Vgl. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 198-203.

²²⁴ Vgl. Bordwell, *Visual Style in Cinema*, S. 69.

²²⁵ Ebd., S. 69.

²²⁶ Rave, *Wie das Kino Raum präsentiert*, S. 82-83.

²²⁷ Vgl. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 117.

²²⁸ Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 202.

²²⁹ Bordwell/ Thompson: *Film Art*, S. 231.

²³⁰ Vgl. ebd., S. 231.

²³¹ Agotai, *Architekturen in Zelluloid*, S. 100. Weitere Ausführungen mit Abbildungen zur Erklärung des sogenannten ‚180-Grad-Prinzips‘ finden sich zb. bei: Beller, „Filmräume als Freiräume.“, S.14-

Ein Umschnitt auf die andere Seite der Handlungsachse verursacht einen "Achsensprung"²³², der die räumliche Orientierung des Zuschauers stört bzw. stören kann.²³³ Ein Achsensprung kann nach dem Kontinuitätsprinzip nur mit einem "pivot shot"²³⁴, in welchem die Kameraaufnahme visuell für den Rezipienten sichtbar durch einen Schwenk oder durch eine Kamerabewegung über jene Achse wandert, ohne räumliche Desorientierung geleistet werden.²³⁵ Wong Kar-wai verwendet jene Achsensprünge oft ohne den Rückgriff auf das Hilfsmittel eines ‚pivot shots‘ und schneidet von einer Seite der Handlungsachse durch einen harten Schnitt auf die andere Seite der Handlungsachse.²³⁶ In diesem Sinne wird bei Wong Kar-wai vielmehr ein 360° Raum verwendet, indem die Kamera auf beiden Seiten der Handlungsachse platziert wird.²³⁷

Eine weitere Regel des Kontinuitätsprinzips besagt: „Der Einstellungswechsel folgt [...] der 30°-Regel.“²³⁸ Werden 30 Grad in der Variation der Aufnahmewinkel von zwei aufeinanderfolgenden Einstellungen unterschritten, *springt* der Schnitt visuell in der Wahrnehmung des Menschen²³⁹ und es entsteht ein „jump cut“²⁴⁰. Auch diese Regel wird mitunter bewusst gebrochen, „um einen irritierenden Sprung in der Wahrnehmung des Zuschauers zu erzeugen“²⁴¹.

5.1.3. ‚offscreen space‘

Alle drei Raum-Kategorien (der Einstellungs-, der Montage- und der tonale Raum) enthalten einen Raum außerhalb des Bildkaders²⁴² - den „offscreen space“²⁴³.

15 und Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 110-113 ebenfalls bei Bordwell/ Thompson, *Film Art*, S. 231-234.

²³² Beller, „Filmräume als Freiräume.“, S. 16.

²³³ Vgl. ebd., S. 16.

²³⁴ Dies ist eine „Verbindungseinstellung beim Umschnitt“. Ebd., S. 16.

²³⁵ Vgl. ebd., S. 16.

²³⁶ Vgl. Kapitel 12.2.2.

²³⁷ Vgl. Blake, „‘We Won’t Be Like Them’: Repetition Compulsion in Wong Kar-wai’s *In the Mood for Love*“, S. 345.

²³⁸ Beller, „Filmräume als Freiräume.“, S. 13.

²³⁹ Vgl. ebd., S. 17.

²⁴⁰ Khouloki, *Der filmische Raum*, S. 88.

²⁴¹ Ebd., S. 88.

²⁴² Vgl. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 113 und 119 und Vgl. Burch, *Theory of Film Practice*, S. 17.

Der tonale Raum stützt sich durch Hintergrundgeräusche, Musik oder einer Stimme außerhalb der Kadrierung auf den ‚offscreen space‘²⁴⁴ - „[...] it brings the surrounding space as a whole into play“²⁴⁵. „Grundsätzlich determiniert jede Kadrierung ein Off.“²⁴⁶ Hier liegt der Unterschied in der Kadrierung des Filmbildes zu anderen Künsten:

„Während der Gemälderahmen das Dargestellte nach außen abriegelt, suggerieren die Ränder des Filmbildes, dass der abgebildete Raum sich jenseits der Bildgrenzen ins Unendliche fortsetzt.“²⁴⁷

Der ‚offscreen space‘ hat sowohl einen diegetischen Teil als auch einen nicht-diegetischen Teil, welcher nicht Teil der fiktionalen Welt ist.²⁴⁸ Dabei ist darauf hinzuweisen, dass dieser ‚offscreen space‘ imaginär ist und sowohl konkret werden als auch imaginär bleiben kann.²⁴⁹

Der ‚offscreen space‘ kann in unterschiedlicher Weise genutzt bzw. definiert werden und Gestalt annehmen - durch Bewegung in oder aus dem Bildausschnitt, durch Blicke in den Off-Raum, durch Herausragen von Teilen eines Gegenstandes oder eines Körpers aus dem sichtbaren Bildausschnitt und durch Kamerabewegungen.²⁵⁰ Jede Art von Kamera- und ‚Figur‘-Bewegung ermöglicht es, aus einem ‚off screen space‘ einen ‚screen‘-Raum zu machen und umgekehrt.²⁵¹

Wenn im statischen Bildausschnitt der Körper eines Darstellers/ einer Darstellerin in den ‚offscreen space‘ ragt, ist dies eine besondere Form den ‚on‘- und ‚offscreen space‘ miteinander zu verbinden.²⁵² Diese Form der filmischen Raumkonstruktion wird auch in den Filmen von Wong Kar-wai, beispielsweise in *I TRAVELLED 9000KM TO GIVE IT TO YOU*, zur narrativen Gestaltung angewandt.²⁵³

²⁴³ Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 119.

²⁴⁴ Vgl. Burch, *Theory of Film Practice*, S. 26-27.

²⁴⁵ Ebd., S. 27.

²⁴⁶ Agotai, *Architekturen in Zelluloid*, S. 54.

²⁴⁷ Ramet, Igor. „Zur Dialektik von On und Off im narrativen Film.“ *Der Raum im Film*. Frankfurt am Main [u.a.], 2002, S. 34.

²⁴⁸ Vgl. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 119.

²⁴⁹ Vgl. Burch, *Theory of Film Practice*, S. 21-22.

²⁵⁰ Vgl. ebd., S. 18-29.

²⁵¹ Vgl. ebd., S. 18-20 u. S. 29.

²⁵² Vgl. ebd., S. 20-21.

²⁵³ Vgl. Kapitel 13.3.

5.2. „temporal order“

David Bordwell unterscheidet folgende zeitliche Parameter in der Konstruktion des ‚syuzhet‘: die der zeitlichen Anordnung („temporal order“²⁵⁴), der zeitlichen Häufigkeit („temporal frequency“²⁵⁵) und der Dauer („duration“²⁵⁶).²⁵⁷

Die zeitliche Anordnung der Filmnarration, welche durch die Montage²⁵⁸ bestimmt ist, bietet dabei die Möglichkeit, die Anordnung von sowohl aufeinanderfolgenden als auch gleichzeitig stattfindenden Geschehnissen durcheinanderzubringen bzw. zu vermischen oder aber sie in einem chronologischen oder gleichzeitigen Ablauf zu zeigen.²⁵⁹

David Bordwell sieht folgende Möglichkeiten der zeitlichen Anordnung:

- Simultane Ereignisse der ‚fabula‘, die simultan präsentiert werden: zum Beispiel durch Tiefeninszenierung, durch Teilung der Kadrierung („split-screen“²⁶⁰), Ton aus dem ‚offscreen space‘ oder andere stilistische Ausformungen.²⁶¹
- Aufeinanderfolgende Ereignisse der ‚fabula‘, die simultan präsentiert werden: zum Beispiel durch Überschneiden des Tons oder auch durch Teilung der Kadrierung (in Form der ‚split-screen‘-Methode).²⁶²
- Simultane Ereignisse der ‚fabula‘, die aufeinanderfolgend präsentiert werden.²⁶³ Dies geschieht vor allem durch „crosscutting“²⁶⁴ - indem zwei Handlungsstränge, die an verschiedenen Schauplätzen gleichzeitig passieren, abwechselnd montiert werden.²⁶⁵

²⁵⁴ Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 77.

²⁵⁵ Ebd., S. 79.

²⁵⁶ Ebd., S. 80.

²⁵⁷ Vgl. ebd., S. 77-83.

²⁵⁸ Vgl. dazu Kapitel 5.1.2.1.

²⁵⁹ Vgl. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 77.

²⁶⁰ Diese Methode bezeichnet die gleichzeitige, nebeneinandergestellte Projektion von Bildern, die ursprünglich auf verschiedenen Filmen (bzw. einem anderem Medium) aufgezeichnet wurden. Vgl. Christian Roggy „Split-screen / Multiscreen“. *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart, 2002. S. 572-573

²⁶¹ Vgl. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 77.

²⁶² Vgl. ebd., S. 77.

²⁶³ Vgl. ebd., S. 77.

²⁶⁴ Ebd., S. 77 Anmerkung: In der englischen Sprache wird zwischen ‚crosscutting‘ - welches simultane Ereignisse, die an unterschiedlichen Orten stattfinden und montiert werden, und ‚parallel editing‘ welches Parallelmontage auch nicht gleichzeitig ablaufender Ereignisse bezeichnet, unterschieden. Vgl. dazu Bordwell/Thompson/Staiger, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 48 u. 210.

²⁶⁵ Vgl. ebd., S. 239.

- Aufeinanderfolgende Ereignisse der ‚fabula‘, die aufeinanderfolgend präsentiert werden: Hier besteht die Möglichkeit der Präsentation der Ereignisse in chronologischer Reihenfolge als auch in nicht-chronologischer Abfolge.²⁶⁶

5.2.1. Linearität versus Nicht-Linearität

„Linearität und Nicht-Linearität sind Kategorien, die sich wechselseitig bedingen. Als nicht-linear werden solche Vorgänge bezeichnet, die in einem linearen Ablauf zu plötzlichen Veränderungen und Brüchen führen. Beide, Linearität und Nicht-Linearität, sind nicht zu denken ohne Prozesse der Resonanz. [...] Eine Erzählung verläuft, ebenso wie ein Musikstück, immer auf dem Pfeil der Zeit, ob linear aufgebaut oder nicht. Erst im Ganzen verschmelzen die Elemente zu jenem vielschichtigen Gewebe, das wir Erzählung nennen, bewirkt durch Nacheinander und Rückkopplung, Widerhall und Mitschwingen.“²⁶⁷

Ebenso wie Gabriele Voss verweist David Bordwell ausdrücklich auf die stark retrospektiv wirkende - und damit die Erinnerung benützende - Form und Grundeigenschaft der Filmrezeption - welche bei achronologischer Anordnung des ‚syuzhet‘ noch intensiver genützt wird als bei einer linear verlaufenden Filmnarration.²⁶⁸ Bei achronologischer Anordnung des ‚syuzhet‘ sucht der Rezipient eine chronologische (logische) Anordnung zu schaffen und zu verstehen.²⁶⁹ „Putting the fabula together requires us to construct the story of the ongoing inquiry while at the same time framing and testing hypotheses about past events.“²⁷⁰

Besondere Ausformungen dieser möglichen Änderungen der chronologischen Ordnung des ‚syuzhet‘ ist ein „flashback“²⁷¹ - welches einen zeitlichen Rückgriff darstellt - und ein „flashforward“²⁷² - welches einen zeitlichen Vorgriff darstellt.²⁷³ Zeitliche Rückgriffe können erzählt (in Form von „recounting“²⁷⁴) und dargestellt (in Form von „enactment“²⁷⁵) werden.

²⁶⁶ Vgl. ebd., S. 77.

²⁶⁷ Voss, *Schnitte in Raum und Zeit*, S. 23.

²⁶⁸ Vgl. Bordwell, *Narration in Fiction Film*, S. 33.

²⁶⁹ Vgl. ebd., S. 34.

²⁷⁰ Ebd., S. 49.

²⁷¹ Ebd., S. 77.

²⁷² Ebd., S. 77.

²⁷³ Vgl. ebd., S. 77 Anmerkung: Bordwell beschreibt in diesem Zusammenhang auch die Möglichkeit einer äußereinanderwirkenden zeitlichen Anordnung der auditiven und der visuellen Ebene des Films.

²⁷⁴ Ebd., S. 78.

Die achronologische Anordnung der Elemente der ‚fabula‘ schafft Lücken in der Narration. Diese können entweder aufgelöst werden oder nicht, als zeitliche Auslassung klar abgesteckt sein oder nicht, offensichtlich oder nur subtil angedeutet sein.²⁷⁶

Durch die achronologische Anordnung der Fabula-Elemente wird Subjektivität vermittelt, zum Beispiel im Stile der Darstellung der Erinnerung einer Figur (beispielsweise durch ein ‚flashback‘).²⁷⁷ In den Filmnarrationen von Wong Kar-wai wird durch die achronologische Anordnung ein hohes Maß an Subjektivität erreicht - und dies nicht nur durch offensichtlich markierte ‚flashbacks‘.

5.3. „temporal frequency“

Ereignisse der ‚fabula‘ können – wie bereits oben ausgeführt - sowohl nacherzählt als auch dargestellt werden.²⁷⁸ Der Wiederholung kommt dabei jene Funktion zu, dass sie sowohl die Wichtigkeit eines Ereignisses für den Rezipienten erhöhen kann, als auch die Spannung steigern, narrative Auslassungen aufklären und eröffnen kann und den Rezipienten in seiner Deutung der ‚fabula‘ lenkt und unterstützt.²⁷⁹ David Bordwell merkt an, dass mehrmalig dargestellte Wiederholung von Ereignissen in Filmen generell selten ist,²⁸⁰ doch gerade durch sie gestaltet Wong Kar-wai die für die emotionale Reise seiner Protagonisten signifikanten Elemente.

²⁷⁵ Ebd., S. 78.

²⁷⁶ Vgl. ebd., S. 78. Vgl. dazu auch Kapitel 4.3.

²⁷⁷ Vgl. ebd., S. 78.

²⁷⁸ Vgl. ebd., S. 79.

²⁷⁹ Vgl. ebd., S. 80.

²⁸⁰ Vgl. ebd., S. 79-80.

5.4 „duration“

David Bordwell unterscheidet bezüglich der Dauer in der Filmnarration zwischen

- Dauer der ‚fabula‘ (‚fabula duration‘²⁸¹) - welche die Zeitperiode angibt, in welcher die Filmnarration spielt.²⁸²
- Dauer des ‚syuzhet‘ (‚syuzhet duration‘²⁸³) - die aus den Zeitperioden besteht, die der Film darstellt.²⁸⁴
- und Dauer der Projektion (‚screen duration‘²⁸⁵) - welche die Projektionsdauer des Films bzw. einer Sequenz, einer Szene, einer Einstellung usw. angibt.²⁸⁶

Neben dem Prinzip der zeitlichen Gleichheit, kann nach dem Prinzip der Reduktion (‚reduction‘²⁸⁷) und der Expansion (‚expansion‘²⁸⁸) zwischen ‚fabula-‘, ‚syuzhet-‘, und ‚screen duration‘ verfahren werden.²⁸⁹

Innerhalb der zeitlichen Reduktion von Dauer wiederum bestehen folgende Möglichkeiten:

- Erstens die Kompression (‚compression‘²⁹⁰): Die ‚fabula duration‘ gleicht der ‚syuzhet duration‘ - diese beiden sind gegenüber der ‚screen duration‘ länger - aufgrund der zeitlichen Kompression entsteht keine zeitliche Diskontinuität.²⁹¹ Das Zeitrafferverfahren ist ein Mittel zur Gestaltung von ‚Kompression‘.²⁹²
- Zweitens die Ellipse (‚ellipses‘²⁹³) – welche Auslassungen und damit Diskontinuität kreiert.²⁹⁴ Die ‚syuzhet duration‘ gleicht der ‚screen duration‘ - beide sind geringer als die ‚fabula duration‘.²⁹⁵

²⁸¹ Ebd., S. 80.

²⁸² Vgl. ebd., S. 80.

²⁸³ Ebd., S. 80.

²⁸⁴ Vgl. ebd., S. 80.

²⁸⁵ Ebd., S. 81.

²⁸⁶ Vgl. ebd., S. 81.

²⁸⁷ Ebd., S. 81.

²⁸⁸ Ebd., S. 81.

²⁸⁹ Vgl. ebd., S. 81.

²⁹⁰ Ebd., S. 83.

²⁹¹ Vgl. ebd., S. 83.

²⁹² Vgl. ebd., S. 82.

²⁹³ Ebd., S. 83.

²⁹⁴ Vgl. ebd., S. 83.

²⁹⁵ Vgl. ebd., S. 83.

Im Gegensatz zur Reduktion kann Expansion durch folgende Prinzipien erreicht werden:

- Erstens durch Einfügung („insertion“²⁹⁶), die auf eine zeitliche Diskontinuität verweist - ‚syuzhet duration‘ gleicht der ‚screen duration‘ - welche beide größer sind als die ‚fabula duration‘.²⁹⁷ Ein Beispiel hierfür ist, wenn durch „overlapping editing“²⁹⁸ ein Teil der Bewegung/ der Aktion durch die Montage teilweise doppelt gezeigt wird.²⁹⁹ Die Kategorien Dauer und Häufigkeit interagieren in diesem Fall.³⁰⁰ ‚Overlapping editing‘ würde zur Expansion der Dauer und damit zur Betonung verwendet werden.³⁰¹
- Zweitens durch Ausdehnung („dilation“³⁰²), wobei hier die ‚screen duration‘ länger als sowohl ‚fabula-‘ als auch ‚syuzhet duration‘ ist.³⁰³ Diese Ausdehnung kann durch die Zeitlupentechnik erreicht werden.³⁰⁴

Durch „crosscutting“³⁰⁵ kann sowohl Ellipse als auch Expansion erzielt werden.³⁰⁶

6. Subjektivität in der Filmnarration

6.1. Fragmentierung der Filmnarration

Wie bereits in Kapitel 5. beschrieben, eröffnet die im Kunstkino weniger wichtige Doktrin des obersten Gebots der narrativen Logik neue Möglichkeiten für die Filmnarration.³⁰⁷ Die stringente Form der Raum- und Zeitkonstruktionen des klassischen Erzählkinos wird aufgebrochen: Durch die (teilweise) nicht-lineare und elliptische Anordnung des ‚syuzhet‘ entstehen größere narrative Lücken, welche teilweise permanent bleiben und nicht - so wie es im klassischen Erzählkino meist der Fall ist – erklärt bzw. aufgelöst werden.³⁰⁸

²⁹⁶ Ebd., S. 84.

²⁹⁷ Vgl. ebd., S. 84.

²⁹⁸ Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 230 und Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 84

Anmerkung: Durch ‚overlapping editing‘ werden Einstellungen der gleichen Aktion aneinandergeschnitten und teilweise wiederholt. Vgl. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 84.

²⁹⁹ Vgl. Bordwell/Thompson, *Film Art*, S.230.

³⁰⁰ Vgl. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 84.

³⁰¹ Vgl. ebd., S. 84.

³⁰² Ebd., S. 84.

³⁰³ Vgl. ebd., S. 83-84.

³⁰⁴ Vgl. ebd., S. 83.

³⁰⁵ Ebd., S. 84: „[...] the narration intercuts two or more distinct lines of action.“ Vgl. Kapitel 11.5.

³⁰⁶ Vgl. ebd., S. 84.

³⁰⁷ Vgl. ebd., S. 209.

³⁰⁸ Vgl. ebd., S. 206 und 212.

In weiterer Folge bedingt eine weniger kausal konstruierte Handlungskette auch ein mögliches offenes Ende.³⁰⁹ Die ambivalente Hypothesenbildung im Kunstkino trifft somit auch für das Ende des Films zu - auch dort soll die weitere Hypothesenbildung des Rezipienten motiviert werden, um offene Fragen zu erzeugen, welche den Rezipienten auch noch nach der Rezeption beschäftigen können.³¹⁰ Ein weiterer Aspekt der Filmnarration im Kunstfilm ist der des Zufalls, welcher als formgebendes Prinzip fungieren kann:

„In this mode of narration, scenes are built around chance encounters, and the entire film may consist of nothing more than a series of them, [...]. The art film can thus become episodic, akin to picaresque and processional forms, or it can pattern coincidence to suggest the workings of an impersonal and unknown causality.“³¹¹

Die eingeschränktere Form des Zugangs zur ‚fabula‘ in der höher ambivalenten Konstruktion des ‚syuzhet‘ geht mit einer Verlagerung der inneren, psychologischen Motivation der Charaktere einher.³¹²

6.2. Innen-Außenleben der Figuren

Fortschritt im ‚syuzhet‘ wird teilweise dadurch verzögert, dass die Charaktere autobiographische Ereignisse, Träume und Erinnerungen preisgeben.³¹³ Das Innenleben der Figuren kann durch Körperhaltung, verstohlene Blicke, Gesichtsausdruck angedeutet werden.³¹⁴ Mentale Prozesse und Zustände der Figuren können visuell oder auch auf der auditiven Ebene des Films dargestellt und durch diese in die filmische Struktur und in die Konstruktion des ‚syuzhet‘ aufgenommen werden.³¹⁵

Dadurch dass sich die Konstruktion der Filmnarration sowohl auf die Gefühlswelt als auch auf die Aktionswelt der Figuren konzentriert, tritt die Wichtigkeit der Figuren für die Hypothesenbildung in Bezug auf die Erwartungen des Rezipienten im Kunstfilm gegenüber dem klassischen Erzählkino stärker in den Vordergrund.³¹⁶

³⁰⁹ Vgl. ebd., S. 209. Vgl. auch Kapitel 17.

³¹⁰ Vgl. ebd., S. 209.

³¹¹ Ebd., S. 206.

³¹² Vgl. ebd., S. 207-209.

³¹³ Vgl. ebd., S. 208.

³¹⁴ Vgl. ebd., S. 208.

³¹⁵ Vgl. ebd., S. 208-209.

³¹⁶ Vgl. ebd., S. 209.

In dieser Gestaltung wird Subjektivität und Objektivität oftmals in ambivalenter Weise vermischt.³¹⁷

„Here, as elsewhere, the manipulation of story information is not just a matter of what action takes place in the film. Any choice about range or depth affects how the spectator thinks and feels about the film as it progresses.“³¹⁸

„Unlike most classical films, the art film is apt to be restricted in its range of knowledge. [...] The narrow focus is completed by psychological depth; art-film narration is more subjective more often than is classical narration. For this reason, the art film has been a principal source of experiments in representing psychological activity in the fiction film.“³¹⁹

Während im klassischen Erzählkino ‚style‘ dem ‚syuzhet‘ meist untergeordnet ist³²⁰, weist der Kunstfilm durch sein höheres Maß an subjektiven Ausdrucksmitteln eine höhere psychologische Tiefe auf.³²¹ Durch expressionistische Mittel der Raumkonstruktion wie beispielsweise „optical point-of-view shots“³²², kurze Einblendungen erinnelter Ereignisse, spezielle Schnittmuster und Modulationen in Lichtführung, Farbe und Ton³²³ wird ebenfalls auf die subjektive Form der Filmnarration verwiesen.³²⁴ Nach diesem Prinzip kann die psychologische Motivation der Filmkonstruktion auch die Manipulation der zeitlichen Strukturen zur Folge haben - zum Beispiel in Form von Zeitdehnung (beispielsweise durch das Zeitlupenverfahren, durch „freeze frames“³²⁵ und durch die Störung der Häufigkeitsmodi - zum Beispiel durch Wiederholung gleicher Bilder).³²⁶ Vielmehr als eine rechnerisch-messbare wird eine psychologische Zeit dargestellt.³²⁷

Eine Besonderheit ist, dass Zeit einer subjektiven Wahrnehmung der Figuren unterliegt - und sie daher den Filmen - nach dem von Bordwell beschriebenen Prinzip - als „agent of subjectivity“³²⁸ eingeschrieben ist. Diese Subjektivität wird vor allem durch die Kriterien des Raums und der Zeit transportiert:

³¹⁷ Vgl. Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 92.

³¹⁸ Ebd., S. 92.

³¹⁹ Bordwell, *Narration in Fiction Film*, S. 209.

³²⁰ Vgl. ebd., S. 162.

³²¹ Vgl. ebd., S. 208-209.

³²² Ebd., S. 209 Der „point-of-view shot“ zeigt im Film die visuelle Perspektive der Sicht eines Protagonisten. Vgl. Harald Schleicher, „Point of View“, *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart, 2002, S. 453.

³²³ Vgl. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 209.

³²⁴ Vgl. ebd., S. 209.

³²⁵ Ebd., S. 209.

³²⁶ Vgl. ebd., S. 209.

³²⁷ Vgl. ebd., S. 209.

³²⁸ Lee, *Hong Kong Cinema Since 1997*, S. 23.

„Space and time are fundamentally subjective, gaining significance from that aspect alone; distance is experiential, psychic first, and secondarily measured. Characters look with expectation, surprise and question.“³²⁹

„In his ongoing film series, Wong deconstructs plot, image, time, place, and character to articulate ‚emotion pictures‘, the after-images that remain imprinted on the audience’s consciousness.“³³⁰

Die von Lisa Odham Stokes und Michael Hoover beschriebenen ‚emotion pictures‘ ähneln den Erinnerungsbildern, den Momenten der Erinnerung.³³¹

6.3. ‚self-consciousness‘

Die Filmnarration im Kunstfilm macht - im Gegensatz zum klassischen Erzählfilm - auf die Art und Weise ihrer Konstruktion aufmerksam.³³² Dies wird von Bordwell als ‚self-consciousness‘³³³ bezeichnet.³³⁴ Indem sich die Narration mehr oder weniger offenkundig an einen Rezipienten wendet, wird ein geringerer oder höherer Wert an ‚self-consciousness‘ erreicht.³³⁵ „As a critical category, self-consciousness helps us consider to what extent and with what effects the film lets a recognition of the audience’s presence shape the syuzhet.“³³⁶ Durch Diskontinuität in der zeitlichen Struktur wie zum Beispiel Vor- und Rückgriffe wird die ‚self-consciousness‘ gesteigert.³³⁷ Ebenso kann die räumliche Konstruktion durch außergewöhnliche Kamerawinkel oder Kamerabewegungen manipuliert werden und einen hohen Grad an ‚self-consciousness‘ hervorrufen.³³⁸

„Stylistic devices that gain prominence with respect to classical norms - an unusual angle, a stressed bit of cutting, a striking camera movement, an unrealistic shift in lighting or setting, a disjunction on the sound track, or any other breakdown of objective realism which is not motivated as subjectivity - can be taken as the narration’s commentary.“³³⁹

³²⁹ Stokes/Hoover: *City on Fire*, S.187.

³³⁰ Ebd., S.187.

³³¹ Vgl. Kapitel 8.

³³² Vgl. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 210.

³³³ Ebd., S. 58.

³³⁴ Vgl. ebd., S. 58-59.

³³⁵ Vgl. ebd., S. 58.

³³⁶ Ebd., S. 59.

³³⁷ Vgl. ebd., S. 210.

³³⁸ Vgl. ebd., S. 210.

³³⁹ Ebd., S. 209.

Somit geht das höhere Maß an Subjektivität im Kunstfilm auch mit einem höheren Maß an ‚self-consciousness‘ einher.³⁴⁰ Während der Rezipient zwischen Objektivität und Subjektivität abwägt, hält er Ausschau nach offenkundigen narrativen Kommentaren zum Akt der Narration selbst.³⁴¹ Dies wird auch durch akausale Hinweise in der Konstruktion der ‚fabula‘ und durch eine nicht klar-dargelegte Vermischung der Objektivitätswerte und Subjektivitätswerte erreicht.³⁴² Auch Wiederholungen deuten auf ein selbstreflexives Moment: „We can see many tactics of redundancy, such as repetition of fabula information by the syuzhet, as evidencing a degree of self-consciousness [...]“.³⁴³

Je ambivalenter sich die Konstruktion der Narration gestaltet, desto mehr wird sie selbst Ort und Thema der Hypothesenbildung beim Rezipienten³⁴⁴ - folgende Fragen entstehen: „[...] how is the story being told? why tell the story in this way?“³⁴⁵ Indem Fragen posiert werden, entsteht Ambiguität in der Konstruktion der Narration.³⁴⁶ Daraus folgt ein höheres Maß an Notwendigkeit, diese Filme kognitiv zu lesen und sie in einer weiter gefassten Interpretation zu verstehen.³⁴⁷

Insofern ist die Filmnarration auch Ausdruck eines bestimmten Filmemachers. Durch die höher gesetzte self-consciousness der Narration ergeben sich folgende Fragen: „[...] „who“ communicates (what is the filmmaker *saying*?) and „who expresses (what is the artist’s personal vision?““³⁴⁸. In diesem Aspekt ist auch die persönliche Handschrift des Filmemachers innerhalb seines/ihres Œuvres zu sehen.³⁴⁹ Dies zeigt sich in den Filmen von Wong Kar-wai in unzähligen intra-œuvre Referenzen, da die emotionale Reise mancher Figuren über mehrere Filme hinweg gespannt wird.³⁵⁰

³⁴⁰ Vgl. ebd., S. 209.

³⁴¹ Vgl. ebd., S. 209.

³⁴² Vgl. ebd., S. 89.

³⁴³ Ebd., S. 58.

³⁴⁴ Vgl. ebd., S. 210.

³⁴⁵ Ebd., S. 210.

³⁴⁶ Vgl. ebd., S. 212.

³⁴⁷ Vgl. ebd., S. 212.

³⁴⁸ Ebd., S. 211 Anmerkung: Dabei kann der Filmemacher als Autor in der Filmnarration explizit hervortreten als auch nur indirekt in der visuellen und auditiven Ebene merkbar sein. Vgl. ebd., S. 211.

³⁴⁹ Vgl. ebd., S. 211.

³⁵⁰ Vgl. Kapitel 15.

7. Perspektive der Erinnerung

7.1. Alternative Zeitlichkeiten - Perspektive der Erinnerung

Durch Brechen der üblichen Regeln werden in Wong Kar-wais Filmen die speziellen filmischen Möglichkeiten von Zeit und Raum und die ‚self-consciousness‘ der Filmnarration ausgelotet. Dabei werden die üblichen Regeln eines linearen Zeitgerüsts, dass nach dem Prinzip Vergangenheit - Gegenwart - Zukunft funktioniert, durchbrochen.³⁵¹ Durch den Bruch dieses zeitlichen Gefüges und den dadurch entstehenden Diskontinuitäten ergeben sich alternative Zeitlichkeiten in der Filmnarration:

„Wong Kar-Wai seems to be fascinated with the idea of alternative temporalities; the world for him consists of numerous private microcosms, some of them real, the majority only possible and existing in people’s imagination.“³⁵²

Fragmentierung ist das Prinzip, dass sich in Wong Kar-wais Filmen nicht nur in der Konstruktion des ‚syuzhet‘³⁵³ und des Raums (durch Montage und Kameraführung)³⁵⁴ findet, sondern auch in der Konstruktion der Figuren zum Beispiel über ‚voice over‘³⁵⁵ (in Hinblick auf deren zeitlicher Perspektive). Es geht dabei um eine Reflexion von eigenen Erinnerungen und imaginären Elementen, die in Reflexion mit der Außen- und Innenwelt einer Figur entstehen können. Becker spricht in diesem Zusammenhang von einer „Perspektive[...] der Erinnerung“³⁵⁶:

„Wongs Geschichten entwickeln sich nicht progressiv in die Zukunft, sondern ergeben sich aus Rückblicken: als zerdehnte und akzelerierte Erinnerungen, die von der Gegenwart in die Vergangenheit hineinragen. Seine Filme erlauben uns, der Erinnerung bei der Arbeit zuzuschauen, weil sie mit dem Wissen der Zukunft von der Vergangenheit berichten.“³⁵⁷

³⁵¹ Vgl. Tong, „Chungking Express: Time and its Displacements“, S.47.

³⁵² Mazierska/Rascaroli, „Trapped in the Present“, S. 15-16.

³⁵³ Vgl. Kapitel 9.

³⁵⁴ Vgl. Kapitel 12.2.

³⁵⁵ Als ‚voice over‘ bezeichnet man den von der Tradition des Theaters übernommenen und für den Tonfilm adaptierten ‚inneren Monolog‘ eines Protagonisten. Grzeschik, Ilona. „Kommentar / Voice-over.“ *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart, 2002. S. 305.

³⁵⁶ Becker, „Perspektiven der Erinnerung“, S. 90.

³⁵⁷ Ebd., S. 91.

7.2. Erinnerung - Nostalgie - Imagination

Unter diesem Aspekt bedeutet Erinnerung jedoch keine Reise in die Vergangenheit, sondern ist stark durch Imagination geprägt:

„[...] characters are outside of what they are living, spectators of their own existence. In such refusal allow complete involvement in what is being loved through lies the film-maker's most profoundly nostalgic outlook. Because true nostalgia, the *saudade*, is not a nostalgia for the present, the melancholic awareness that the present is always what is in the process of coming apart, of ceasing or exist.“³⁵⁸

„If and when the past is to be (re)collected, it is (re)collected in compressed forms, forms that are fantasies of time.“³⁵⁹ Rey Chow deutet an, dass die zeitliche Ordnung in diesem Fall nicht in einer linearen, sondern eher in einer kreisförmigen Konstruktion gestaltet ist (die sich auch in den Wiederholungen findet).³⁶⁰

„A feeling of cyclical time, in which the past and the present intermingle as if in a dream, in which the debts of the past may be paid in the present, and in which unfinished events of the present may be completed in the future, [...]“³⁶¹

In diesem Zusammenhang spricht Rey Chow von ‚Nostalgie‘ als

„subjective state that seeks to express itself in pictures imbued with particular memories of certain pastness. In *film*, these subjectively pictorialized memories are there for everyone to see: nostalgia thus has a public life as much as a purely private one. The cinematic image, because of its visible nature, becomes a wonderfully appropriate embodiment of nostalgia's ambivalence between dream and reality, of nostalgia's insistence on seeing “concrete“ things in fantasy and memory.“³⁶²

Die Grenzen zwischen Objektivität und Subjektivität sind im Verständnis von Erinnerung und Nostalgie nicht klar trennbar,³⁶³ da Erinnerung immer mit imaginären Elementen durchsetzt ist. Dieses Verständnis von Erinnerung findet sich auch in den Filmen von Wong Kar-wai. Auch Vivian P.Y. Lee betont die Rolle der Imagination:

³⁵⁸ Lalanne: „Images from the Inside“, S. 24.

³⁵⁹ Chow, Rey. „A Souvenir of Love.“ *At Full Speed. Hong Kong Cinema in a Borderless World*. Minneapolis, 2001, S. 211.

³⁶⁰ Vgl. ebd., S. 211.

³⁶¹ Ebd., S. 216.

³⁶² Ebd., S. 215

³⁶³ Vgl. Cook, *Screening the Past*, S. 3

„Thus nostalgia as an imaginary has to be understood in terms of its fantastical qualities, that is, the ‚pictures‘ that carry memories of pastness. This understanding of the *visuality* of nostalgia, or nostalgic envisioning of pastness, highlights not only the imagistic quality of nostalgia, but also the *(inter)textuality* of a nostalgic invocation of pastness, for every pictorial (re)construction of pastness necessitates repetition and appropriation of other texts - a pastiche of certain pre-existing images that constitute the collective or private repertoire of cultural memory.“³⁶⁴

In diesem Verständnis von ‚Nostalgie‘ hat die fantasierte/imaginierte Vergangenheit (nicht negativ zu verstehen) die Möglichkeit, eine Parabel auf eine imaginäre Zukunft zu eröffnen.³⁶⁵ Die Zeitlichkeit in Wong Kar-wais Filmen kann daher als eine die Erinnerung immanente wechselseitige Beeinflussung der Zeit verstanden werden:

„Die Konstitution des jeweiligen Menschen in der Situation des Erinnerns beeinflusst Inhalt wie auch Form der Erinnerung, schlägt dann den Bogen zurück und wirkt sich mit ihrer eigenen Charakteristik wieder auf die Gegenwart des sich Erinnernden und dessen Selbstwahrnehmung aus. So hat die Gegenwart Einfluss auf die Vergangenheit, die dann wiederum eine Wirkung auf die Gegenwart (und deren Zukunft) besitzt.“³⁶⁶

7.2.1. Die Zeitlichkeit der ‚voice over‘-Monologe

„Nostalgia is first and foremost a register of the movements of temporality.“³⁶⁷ Die beschriebenen alternativen Zeitlichkeiten als eine Art „temporal dislocation“³⁶⁸ finden sich auch in den ‚voice over‘-Monologen der Protagonisten in den Filmen Wong Kar-wais. In den Monologen fungiert Zeit vor allem als Markierungs- bzw. Orientierungspunkt.³⁶⁹ Ein bestimmter Moment während der emotionalen Reise einer Person wird dabei besonders hervorgehoben.

Trotz der scheinbar objektiven Zeit- und Raumangaben enthalten jene Monologe Beschreibungen über die emotionalen Empfindungen der Personen. „Measurement of time

³⁶⁴ Lee, *Hong Kong Cinema Since 1997*, S. 10

³⁶⁵ Vgl. ebd., S. 28-29, 37-38, 41 Anmerkung: Vivian P.Y. Lee deutet diese Parabel auf die politische Lage des ‚one country two systems‘ in Hongkong, die eine Zeit ohne Veränderung bis 2046 verspricht. Vgl. ebd., S. 28-29

³⁶⁶ Görtz, Katharina. *Die Suche nach der Identität. Erinnerung erzählen im Spielfilm*. Remscheid, 2007, S. 30. Anmerkung: Nach diesem Prinzip wird auch das Verständnis von Erinnerung der Figuren in den Filmen Wong Kar -wais verstanden.

³⁶⁷ Chow, „A Souvenir of Love“, S. 224.

³⁶⁸ Ebd., S. 224.

³⁶⁹ Vgl. Harbord, *The Evolution of Film*, S. 102.

and space hangs in the air of the commentary, impotent in its abstract relation to things.“³⁷⁰
 Die ‚voice over‘-Monologe gleichen daher eher einer „free-association, calculating distance and time as though it were to inject meaning into the transactions and encounters“³⁷¹.

„Die Zeitangaben, Uhren, Kalendarien, die Wongs Erzählungen [...] durchziehen, helfen, das Geschehen und die Perspektiven, aus denen es erlebt wurde, zu rekonstruieren. Sie zeigen an, wo die unbeobachteten Lücken ausfabuliert werden wollen.“³⁷²

7.2.2. Die Zeitlichkeit der Zwischentitel

Das soeben beschriebene Prinzip der ‚voice over‘ trifft in den Filmen von Wong Kar-wai auch auf die ‚Zwischentitel‘³⁷³ zu. Ein scheinbar objektives stilistisches Mittel - nämlich das der Zwischentitel, das einen Orts- bzw. Zeitwechsel markiert, wird in MY BLUEBERRY NIGHTS dazu verwendet, um das jeweilige Entwicklungsstadium der emotionalen Reise von Elizabeth anzudeuten. „DAY 01 - ny“³⁷⁴ ist der Tag von Elizabeths Abschied von New York und damit Tag 1 ihrer Reise durch die Vereinigten Staaten von Amerika. Weitere Titel wie „DAY 57 - 1,120 miles since ny“³⁷⁵, „DAY 185 - 3,906 miles since ny“³⁷⁶ und „DAY 251 - 5,603 miles since ny“³⁷⁷ drücken vor allem ihre räumliche und emotionale Entfernung von den Ereignissen in New York aus. Der letzte Zwischentitel „DAY 300 - ny“³⁷⁸ signalisiert, dass Elizabeth erst nach einer Verarbeitungsphase von nahezu einem Jahr sich von ihrer Vergangenheit gelöst hat und für einen Neubeginn in New York bereit ist.

Im Film 2046 finden sich in dem Handlungsstrang, der in den 1960er Jahren spielt, Zwischentitel mit spezifischen Zeitangaben, wie beispielsweise die Weihnachtsabende der Jahre 1966/1967/1968/1969. Diese scheinbar objektiven Zeitangaben enthalten jedoch weitere Hinweise, die den Rezipienten in der Hypothesenbildung bezüglich des Raum-Zeitkonstrukts des Films unterstützen: Jeden dieser Weihnachtsabende verbringt Chow Mo-

³⁷⁰ Ebd., S. 100.

³⁷¹ Ebd., S. 100.

³⁷² Becker: „Perspektiven der Erinnerung“, S. 90.

³⁷³ In der Stummfilmzeit wurden vor allem Zwischentitel für das Andeuten von Vergehen von Zeit verwendet. Vgl. Burch, *Theory of Film Practice*, S. 41.

³⁷⁴ MY BLUEBERRY NIGHTS, 0:20:35.

³⁷⁵ MY BLUEBERRY NIGHTS, 0:22:27.

³⁷⁶ MY BLUEBERRY NIGHTS, 0:53:16.

³⁷⁷ MY BLUEBERRY NIGHTS, 0:58:17.

³⁷⁸ MY BLUEBERRY NIGHTS, 1:20:47.

wan mit einer der Frauen, in der er die verlorengegangene Su Li-zhen wiederzufinden sucht.³⁷⁹ Im Handlungsstrang der imaginären Teile des Films 2046 signalisiert eine intensive Verwendung von Zeitangaben durch Zwischentitel wie ‚eine, zehn, hundert oder tausend Stunden später‘, eine noch subjektivere Form der Erinnerung bzw. der zeitlichen Empfindung.³⁸⁰

Der in Kapitel 1.1. vorangestellte Zwischentitel, der in den Film IN THE MOOD FOR LOVE einführt, ist ein Hinweis auf einen Moment in der Zeit³⁸¹, der in dieser Form als verpasster Moment und damit unter einem Blickwinkel, der in die Vergangenheit gerichtet ist, dargestellt ist. Wong Kar-wai kreiert durch diese bestimmte filmische Ausdrucksform (und der Raum und Zeitkonstruktionen im Film) eine „*interiorized landscape of desire as memory*“³⁸² - „[...] the opening caption and the concluding sequences seem to consign the characters' relationship to the past [...]“³⁸³. Nachdem sich die Wege der Protagonisten zum Ende des Films IN THE MOOD LOVE getrennt haben, beschreiben Zwischentitel, dass diese Ära Erinnerung bleiben wird:

“That era has passed. Nothing that belonged to it exists any more.”³⁸⁴

“He remembers those vanished years.
As though looking through a dusty window pane,
the past is something he could see, but not touch.
And everything he sees is blurred and indistinct.”³⁸⁵

In diesem Zwischentitel wird eine subjektive - eine durch den Filter der Erinnerung „unscharfe“ - Perspektive angesprochen;

“[...] time is deliberately fragmented into blurry images so that time itself becomes an expression and agent of subjectivity in its most vulnerable and fluid form.”³⁸⁶

³⁷⁹ 1966 - mit Lulu, 1967 - mit Bai Ling, 1968 - mit Wang Jin-wen und 1969 auf der Suche Black Spider.

³⁸⁰ Vgl. Kapitel 9.5.2.

³⁸¹ Vgl. Kapitel 1.1.

³⁸² Arthur, Paul. „Film Reviews: *In the Mood for Love*.“ *Cineaste*, 2001, S. 41.

³⁸³ Mazierska, „Trapped in the Present“, S. 10.

³⁸⁴ IN THE MOOD FOR LOVE, 1:28:26-1:28:31.

³⁸⁵ IN THE MOOD FOR LOVE, 1:32:57-1:33:17.

³⁸⁶ Lee, *Hong Kong Cinema Since 1997*, S. 22-23.

8. Momente der Erinnerung

8.1. Erinnerung - Wiederholung

„Weil Erinnerung nicht bloße Aufbewahrung von Erlebtem ist, bildet sie sich aus einem komplizierten Geflecht von komplementären Bildern und kleinsten Abweichungen innerhalb von Wiederholungen als Resonanzmuster.“³⁸⁷

In diesem Sinne wird die Form der Filmnarration, die auch Erinnerung und Imagination einschließt, durch Wiederholung und besonders durch variierte Wiederholung von bestimmten Objekten, visuellen Mustern und Bildern zu einem besonderen formgebenden Element:

„[...] as [...] everyday details, like the melodious refrains of the popular songs by Nat King Cole, Zhou Xuan, and others that punctuate them, are repeated, their repetition functions for an effect that is quite clearly in excess of simple empiricism. Instead, these everyday details are deployed simultaneously to conjure a subjective, albeit pervasive, mood of loss and melancholy.“³⁸⁸

Rey Chow beschreibt Bilder, die einen hohen Erinnerungswert aufweisen:

„[...] there are images that [...] simply keep being there because they are deeply ingrained in memory - and in fantasy - so deeply ingrained as to defy verbal articulation. These other images, such as the lampshade, the waterfall, the tango, and so forth, intimate that in the midst of a messy, degenerate relationship there are some tender moments, moments that have become forever for the simple reason that they have not been casually dropped for something novel or glamorous.“³⁸⁹

Diese Bilder und Motive sind deshalb so prägend in der Filmrezeption, weil sie *wiederholte* Male vorkommen.

8.2. Erinnerungsmomente

Durch Variation und Wiederholung bzw. durch variierte Wiederholung bestimmter Kamerabewegungen und -einstellungen, Montagemuster, Dialoge, Monologe, ‚voice over‘ und durch die Wiederkehr von Personen und Objekten sowie durch Doppelungen und Ähnlichkeiten entstehen beim Rezipienten Hinweise auf ihre Bedeutung –

³⁸⁷ Becker: „Perspektiven der Erinnerung“, S. 91.

³⁸⁸ Chow, *Sentimental Fabulations*, S. 73.

³⁸⁹ Ebd., S. 61.

„Erinnerungsmomente“ entstehen. Béla Balázs beschreibt in *Der Geist des Films* die Wirkung einer wiederkehrenden Kameraeinstellung:

„Daß jedes Ding eine bestimmte, einmalige Gestalt hat, ist eine Konstruktion des Denkens oder eine Erfahrung des Tastgefühls. Für das Auge haben die Dinge nur Erscheinung, also nur das Bild ihrer Gestalt. Und darum nicht eines, sondern hundert verschiedene Bilder aus den verschiedenen Perspektiven.

Wir sehen im Bilde zugleich unsere Stellung, d.h. unsere Beziehung zum Gegenstand. Darum weckt die Wiederholung derselben Einstellung immer auch die Erinnerung an dieselbe Situation, in der sie gesehen wurde: das *déjà vu*. In meinem Film *Narkose* (von Abel inszeniert) sieht der Mann das Mädchen nach vielen Jahren wieder. Sie sieht so anders aus, daß er sie nicht erkennt. Aber einmal, *in der gleichen Einstellung*, geistert Erinnerung an eine gleiche Situation. Jedes Bild meint eine Einstellung, jede Einstellung meint Beziehung, und nicht nur eine räumliche. Jede Anschauung der Welt enthält eine Weltanschauung. Darum bedeutet jede Einstellung der Kamera eine innere Einstellung des Menschen. Denn es gibt nichts Subjektiveres als das Objektiv. Jeder Eindruck, im Bilde festgehalten, wird zu einem Ausdruck, ob das beabsichtigt war oder nicht.“³⁹⁰

In den Filmen von Wong Kar-wai kehren Objekte, Momente, Personen immer wieder und richten sich an die Erinnerung des Rezipienten. Diese Erinnerungsbilder sind von der Filmnarration losgelöste Bilder, den Konventionen von Narration und Zeit widersprechend.³⁹¹ Sie erzeugen somit auch Diskontinuität in der Filmnarration.

In *HAPPY TOGETHER* finden sich Erinnerungsbilder in Form der Aufnahmen des Iguazu Wasserfalls aus der Vogelperspektive, in *FALLEN ANGELS* in Form des ersten Bildes des Films von der Agentin und ihres Geschäftspartners³⁹² oder in Form der Detailaufnahme der Nummer 2046 des Hotelzimmers in *IN THE MOOD FOR LOVE*.³⁹³ Ein weiteres Beispiel eines Erinnerungsbildes findet sich in *AS TEARS GO BY*, das den Kuss zwischen Ah Wah und Ah Ngor zeigt.³⁹⁴ Das Bild des Kusses fungiert als doppeltes Erinnerungsmoment - der Rezipient erinnert sich an diesen Moment und kann daraus weitere individuelle Hypothesen ziehen. Durch die filmische Form der Wiederholung wird die wichtige Bedeutung für die emotionale Reise der Figuren ausgedrückt.

³⁹⁰ Balázs, *Der Geist des Films*, S. 30.

³⁹¹ Vgl. Robinson, Luke. „Wong Kar-wai’s sensuous histories“. *Consuming China. Approaches to Cultural Change in Contemporary Cinema*. London, 2006, S. 199-200.

³⁹² Vgl. Kapitel 12.3.

³⁹³ Vgl. Robinson, „Wong Kar-wai’s sensuous histories“, S. 200.

³⁹⁴ Vgl. ebd., S. 199.

Eine Art kollektiver Erinnerung, die Luke Robinson beschreibt³⁹⁵, setzt sich im Œuvre von Wong Kar-wai durch die Wiederkehr bestimmter Bilder, Personen und Objekten als Erinnerungsspur fort³⁹⁶ - die Erinnerungsspur findet sich allerdings auch als thematisches Prinzip in den Filmen von Wong Kar-wai.³⁹⁷

8.3. Erinnerung - Fragmentierung des ‚syuzhet‘

Durch die in Wong Kar-wais Filmen angedeuteten Zeitlichkeiten, beispielweise über die Konstruktion durch die ‚voice over‘-Kommentare der Figuren, folgt der Rezipient sozusagen dem Erinnerungsvorgang der Figuren.³⁹⁸ Darauf können auch die Diskontinuitäten im ‚syuzhet‘ zurückgeführt werden - Erinnerungen sind zugleich in ähnlich fragmentarischer, dem linearen Zeitablauf entlösten Zeit- und Raumempfindung zu erfahren wie die Konstruktion des ‚syuzhet‘ in den Filmen von Wong Kar-wai:

„Auch in der Erinnerung sind die einzelnen Stücke anders verbunden, als es dem äußeren Ablauf und der ursprünglichen Wahrnehmung entspricht. Erinnerung verzichtet auf Vollständigkeit, ihre Lücken sind nicht nur Mangel. In ihr lösen sich Chronologien auf, werden Akzente und Gewichtungen nach persönlichen, für andere kaum nachvollziehbaren Kriterien gesetzt. Erinnerung ist dem Traum verwandt. In der Erinnerung oder auch im Traum werden Bilder aneinandergereiht, die nicht unbedingt einer Erzählhandlung folgen. Erinnerung heißt auch: Es muß nicht alles gleich verstanden werden. Bilder und ihre Details haben in der Erinnerung und im Traum eine andere Autonomie als in der stringent erzählten Geschichte, wo die Details und auch das Eigenleben der Bilder dem Fortgang der Geschichte nicht nachgeordnet sind. Erinnerung bedarf des Anlasses, nicht der Anleitung.“³⁹⁹

Erinnerung ist, immer ein selbstreflexives Moment - der Mensch „blickt [...] in seine eigene Vergangenheit; die Erfahrungen und Erlebnisse, die ihn geprägt haben, können ihm Aufschluss über sich selbst geben.“⁴⁰⁰ Diese Selbstreflexion ist ein konstruktives Element zur Identitätsfindung und -formung.⁴⁰¹

³⁹⁵ Vgl. ebd., S. 200.

³⁹⁶ Vgl. Kapitel 11.5. und Kapitel 11.6.

³⁹⁷ Vgl. Kapitel 15.

³⁹⁸ Vgl. auch Becker, „Perspektiven der Erinnerung“, S. 91.

³⁹⁹ Voss, *Schnitte in Raum und Zeit*, S. 45.

⁴⁰⁰ Görtz, *Die Suche nach der Identität*, S. 17.

⁴⁰¹ Vgl. ebd., S. 17. Anmerkung: Diese Art Selbst-Reflexion ist im Film 2046 auch filmisch in Form der imaginären Elemente Chow Mo-wans ausgedrückt. Vgl. Kapitel 13.1.1. und Kapitel 13.1.2.

In diesem selbstreflexiven Akt kommt jedoch, wie erwähnt, noch ein subjektives Element hinzu - Imagination fließt in die Erinnerung ein:

„Die Erinnerung beruft sich [...] nicht auf Tatsachen, die im Gedächtnis gespeichert werden und so jederzeit als solche abrufbar sind. Subjektive Erinnerung ist jeweils eine Reinterpretation dessen, was man meint, erlebt zu haben. Im Erzählen geschieht also ein Zusammentreffen von historischer Selbstgeschichte und phantasievoller Fiktion, indem ein Zusammenhang zwischen einzelnen Fragmenten von Wahrnehmungen geschaffen werden muss.“⁴⁰²

Im Gegensatz zur üblicherweise zeitlich nach vorne laufenden Anordnung des ‚syuzhet‘ sind Wong Kar-wais Filmnarrationen nach einer differenten Zeitlichkeit gestaltet - durch das geänderte zeitliche Gefüge entsteht Fragmentierung und damit Diskontinuität.

„In traditional action cinema, the spectator knows the present, while the future is hidden from him. The main point of watching the film is to find out what will happen next. In Wong Kar-Wai's films, on the other hand, the future is typically revealed to us at the very beginning, either in the voiceover or visually. The characters themselves seem to know perfectly well their own fate and that of others.“⁴⁰³

9. Momente der Diskontinuität

Wie bereits erwähnt, ist die a-chronologische Anordnung des ‚syuzhet‘ ein Mittel zur Erzeugung von Diskontinuität und damit ein Mittel zum Spiel mit den Erwartungen des Rezipienten. Durch die fragmentarische Erzählweise und die zeitlichen und räumlichen Diskontinuitäten im ‚syuzhet‘, in welchem auch Wiederholungen eine wichtige Rolle spielen, wird der Rezipient auf die Subjektivität, im Sinne von ‚emotional landscapes‘⁴⁰⁴ aufmerksam gemacht.

Eine besondere Möglichkeit des Aufbaus des ‚syuzhet‘ ist die Form der ‚intersection‘⁴⁰⁵, welche mehrere Handlungsstränge beispielsweise durch Parallelmontage zusammenführt.

⁴⁰² Ebd., S. 27.

⁴⁰³ Mazierska/Rascaroli, „Trapped in the Present“, S. 14-15.

⁴⁰⁴ Vgl. Kapitel 3.2.

⁴⁰⁵ Yue, Audrey. *Asian Migrations. Sojourning, Displacement, Homecoming & Other Travels*. Singapur, 2005, S. 164.

9.1. ‚intersection‘

Die „Stadtfilme“⁴⁰⁶ *FALLEN ANGELS* und *CHUNGKING EXPRESS* sind in mehrfacher Hinsicht nach dem Prinzip ‚intersection‘ aufgebaut, bei dem sich jeweils zwei Handlungsstränge mehr oder weniger kreuzen bzw. miteinander in Verbindung treten.⁴⁰⁷ ‚Intersection‘ kann sowohl in Bezug auf Raum⁴⁰⁸ als auch auf die Anordnung der Handlungsstränge verstanden werden. Audrey Yue sieht ‚intersection‘ als das Verbinden und Kontrastieren von einander ähnelnden parallelen Handlungssträngen.⁴⁰⁹ Durch diese Gestaltung können im Verständnis von David Bordwell aus Ähnlichkeiten und Differenzen Parallelismen⁴¹⁰ gezogen werden.

„The narrative of intersection relies on the use of parallel narratives [...]. Intersection is an intermediary that shows an encounter between the two parallel narratives. This is evident where narrative continuity is enabled through parallel editing until a point in the narrative when an encounter occurs between the double protagonists. This encounter functions as the point of intersection that mediates and transforms the one and the other.“⁴¹¹

9.1.1. *FALLEN ANGELS* - ‚intersection‘

Sowohl *CHUNGKING EXPRESS* als auch *FALLEN ANGELS* sind durch zwei Handlungsstränge, die sich im Sinne der ‚intersection‘ in unterschiedlicher Weise in der Anordnung des ‚syuzhet‘ kreuzen und verbinden, gestaltet.

⁴⁰⁶ Rehling, Petra. *Schöner Schmerz. Das Hongkong-Kino zwischen Traditionen, Identitätssuche und 1997-Syndrom*. Mainz, 2002, S. 131 Anmerkung: Petra Rehling bezeichnet die Filme *FALLEN ANGELS* und *CHUNGKING EXPRESS* als Ausprägungen einer neuen Form des in den 90iger Jahren entstandenen Stadtfilms und spricht in diesem Zusammenhang von ‚Wong Kar-wais Stadtauge‘. Vgl. ebd.

⁴⁰⁷ Vgl. dazu Lee, *Hong Kong Cinema Since 1997*, S. 22, sowie Chaudhuri, Shohini. *Contemporary World Cinema: Europe, the Middle East, East Asia and South Asia*. Edinburgh, 2008, S. 123-124 und S. 129-132, Yue, Audrey. „In the Mood for Love: Intersections of Hong Kong Modernity.“ *Chinese Films in Focus: 25 New Takes*. London, 2003, S. 128-134, insb. S. 128-129 und Yue, *Asian Migrations*, S. 163-165.

⁴⁰⁸ Vgl. Kapitel 11.4.

⁴⁰⁹ Vgl. Yue, *Asian Migrations*, S. 164.

⁴¹⁰ Als ‚parallelism‘ bezeichnen Bordwell und Thompson das Vergleichen und Finden von Ähnlichkeiten und Differenzen. Vgl. Bordwell, *Narration in Fiction Film*, S. 51 und Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 67.

⁴¹¹ Yue, *Asian Migrations*, S. 164.

Diese zwei Handlungsstränge sind in *FALLEN ANGELS* fortwährend alternierend montiert - erst am Ende des Films werden die Handlungsstränge durch die Begegnung zweier Protagonisten zusammengeführt. Der erste Handlungsstrang zeigt die Agentin und ihr Begehren zu ihrem Geschäftspartner Wong Chi-Ming, der zweite Handlungsstrang zeigt He Qiwu, die Beziehung zu seinem Vater und seiner ersten großen Liebe, Charlie.

Am ersten Punkt der ‚intersection‘ der Handlungsstränge steht als Überleitung eine räumliche Verbindung – sowohl die Agentin als auch He Qiwu wohnen in den sogenannten Chungking Mansions. Mehrere Male wird danach zwischen den beiden Handlungssträngen im ‚syuzhet‘ gewechselt - Überleitungen sind dabei unter anderem auch eine Zeitrafferaufnahme der Straße neben der Wohnung von Wong Chi-Ming. Schließlich treffen die männlichen Protagonisten beider Handlungsstränge zufällig⁴¹² in einem japanischen Restaurant aufeinander (Wong Chi-Ming ist Kunde, He Qiwu Koch).⁴¹³ In der vorletzten Szene ist die Agentin vorerst in einem Lokal zu sehen, He Qiwu ist im Hintergrund zu sehen - durch die abwechselnden Einstellungen und die abwechselnden ‚voice over‘ der Agentin und He Qiwu wird eine Verbindung im ‚editing space‘ zwischen den beiden gefunden,⁴¹⁴ die visuell im ‚shot space‘ in der letzten Szene des Films ausgeführt wird: beide sitzen auf He Qiwus Motorrad und fahren in eine ungewisse Zukunft.⁴¹⁵

9.1.2 CHUNGKING EXPRESS - wiederkehrende Motive

Im Film *CHUNGKING EXPRESS* wird das Prinzip der ‚intersection‘ different verwendet. Durch Doppelung von Motiven ergibt sich in diesem Film eine Form der „split, twin-story structure“⁴¹⁶ und damit eine Parallele zwischen den beiden Handlungssträngen.⁴¹⁷ Zwei parallele Handlungsstränge weisen dabei thematische Parallelmotive auf.⁴¹⁸

⁴¹² Damit wird die Rolle des Zufalls, der solche Begegnungen im großstädtischen Treiben ermöglicht, angesprochen. Vgl. Kapitel 12.1.

⁴¹³ *FALLEN ANGELS*, 1:01:49-1:04:24.

⁴¹⁴ *FALLEN ANGELS*, 1:30:55-1:34:01.

⁴¹⁵ *FALLEN ANGELS*, 1:34:01-1:34:42. Anmerkung: Auf die nun eingetretene Verbindung zwischen der Agentin und He Qiwus wird in Kapitel 16.1.2 eingegangen.

⁴¹⁶ Harbord, *The Evolution of Film*, S. 102.

⁴¹⁷ Vgl. ebd., S. 103.

⁴¹⁸ Vgl. Yue, *Asian Migrations*, S. 164 und Yue, „*In the Mood for Love: Intersections of Hong Kong Modernity.*“, S. 128 sowie Harbord, *The Evolution of Film*, S. 103 als auch Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 407.

In CHUNGKING EXPRESS finden sich in beiden Handlungssträngen Polizisten, die gerade von ihren jeweiligen Freundinnen verlassen wurden. Im ersten Handlungsstrang wurde Polizist Nummer 223 von seiner Freundin May, im zweiten Handlungsstrang wird Polizist Nummer 663 von seiner Freundin, einer Flugbegleiterin, verlassen. In der Phase, in der sich Polizist 223 noch nicht von seiner früheren Beziehung losgelöst hat, trifft er auf eine von Brigitte Lin dargestellte Schmugglerin. Auch Polizist 663 begegnet einer noch unbekannten Person - Faye. Die Parallele wird in stilistischer Form auch durch einander ähnelnde Aufnahmen der beiden männlichen Protagonisten in ihren Apartments signalisiert.⁴¹⁹

Im Prinzip der ‚intersection‘ lassen sich auch Erinnerungsmomente erkennen. In CHUNGKING EXPRESS erscheinen innerhalb von Szenen des ersten Handlungsstrangs Bilder von Figuren des zweiten Handlungsstrangs - teilweise sind diese in einem Bildausschnitt mit den Personen des ersten Handlungsstrangs zu sehen und somit visuell im ‚shot space‘ verbunden.⁴²⁰ Die Figuren des zweiten Handlungsstrangs erscheinen an diesen Stellen als wären sie Statisten, da sie zu diesem Zeitpunkt für den Rezipienten noch unbekannt und nicht als an der Aktion des ersten Handlungsstrangs teilnehmende Figuren erkennbar sind.⁴²¹ Dadurch, dass sie erst später als Protagonisten des Films erkennbar werden, kann darin auch ein Spiel mit dem Wiedererkennungswert beim Rezipienten gesehen werden.

Beispielsweise ist in einer Szene im ersten Teil, welche die Schmugglerin am Flughafen⁴²² zeigt, auch die Flugbegleiterin zu sehen.⁴²³ Die Figuren werden in diesem Fall durch Montage im ‚editing space‘ verbunden. Eine weitere visuelle Verbindung der Handlungsstränge entsteht auf der Ebene des ‚shot space‘: die Schmugglerin ist im Vordergrund der Kadrierung, während Faye aus einem Geschäft kommend im Hintergrund zu sehen ist.⁴²⁴ Eine nochmalige Verknüpfung beider Teile kommt zustande, als Polizist 663 seinen ihm nicht bekannten Kollegen 223 zufällig beobachtet.⁴²⁵

⁴¹⁹ Vgl. Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 407.

⁴²⁰ Vgl. Robinson, „Wong Kar-wai’s senuous histories“, S. 200.

⁴²¹ Vgl. Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 406.

⁴²² Der Flughafen selbst ist Ort von ‚intersection‘ im Sinne der Transiträume. Vgl. Kapitel 11.4.

⁴²³ CHUNGKING EXPRESS. Regie/Drehbuch: Wong Kar-wai. Hong Kong, 1994, 0:11:58-0:12:03. Vgl. Abb. 1-3.

⁴²⁴ CHUNGKING EXPRESS, 0:17:10-0:17:17. Vgl. Abb. 4.

⁴²⁵ CHUNGKING EXPRESS, 0:17:58-0:18:01. Vgl. Abb. 5-6.



Abb. 1 Transitraum Flughafen



Abb. 2 Valerie Chow als Flugbegleiterin



Abb. 3 ‚intersection‘ der Handlungsstränge



Abb. 4 Verbindung im ‚shot space‘ – Faye Wong und Brigitte Lin in CHUNGKING EXPRESS



Abb. 5 Polizist 663 beobachtet Polizist 223



Abb. 6 Verbindung im ‚editing space‘

In CHUNGKING EXPRESS sind die beiden Handlungsstränge im Gegensatz zu FALLEN ANGELS bis auf oben beschriebene Bilder getrennt. Erst als Polizist 223 und Faye irrtümlich zusammentreffen, wird vom ersten zum zweiten Handlungsstrang des Filmes übergeleitet - dabei erstarrt der Film in einem zeitlichen ‚freeze frame‘, in Form eines Standbildes im Film - als besondere Ausformung der „frozen time“^{426 427}.

9.2. Hypothesenkonstruktion in 2046

Die Filmnarration von 2046 ist eine „mehrschichte und poröse Erzähltektunik“⁴²⁸. Vor allem zu Beginn des Films 2046 wird durch die Anordnung des ‚syuzhet‘ die Hypothesenbildung des Rezipienten angeregt. Es ist zuerst nicht klar, dass Teile des Films eine fiktive Welt darstellen und der schriftstellerischen Tätigkeit Chow Mo-wans entspringen.

Die Filmnarration beginnt mit der Erzählung um jenes fiktive Element 2046⁴²⁹: das einleitende ‚voice over‘ von Tak (Chow Mo-wans imaginäres Ebenbild), der Passagier des Zuges auf dem Weg nach 2046 ist, erklärt seine Sicht der Welt ‚2046‘. In einer zweiten Sequenz⁴³⁰ wird Chow Mo-wan und seine Begegnung mit Black Spider im ‚syuzhet‘ präsentiert.

⁴²⁶ Mazierska/Rascaroli, „Trapped in the Present“, S. 12. Anmerkung: Auch dieser Moment der zeitlichen Manipulation erzeugt zeitliche Diskontinuität.

⁴²⁷ Auch in dieser Form filmischer Zeitkonstruktion findet sich ein hoher Wert an ‚self-consciousness‘.

⁴²⁸ Mauer, Roman. „Der Wind im Vorhang. Modernität und Melodramatik in *Days of Being Wild*“. *Wong Kar-Wai: Filmpoet im Hongkong-Kino*. Film-Konzepte 12. München, 2008, S. 36.

⁴²⁹ 2046, 0:00:00-0:05:14.

⁴³⁰ 2046, 0:05:14-0:05:18.

Bis zum Ende der zweiten Sequenz sind keinerlei Verbindungen zwischen den Handlungssträngen zwischen Tak, dem japanischen Passagier des Zuges, und Chow Mo-wan zu erkennen. Erste Andeutungen an eine mögliche Verbindung folgen in einer dritten Sequenz: Indem Chow Mo-wan (gespielt von Tony Leung) gleichzeitig im ‚voice over‘ (in kantonesisch gesprochen) zu hören ist, während die Aufnahmen von 2046 und Archivaufnahmen von Hongkong von 1966 zu sehen sind, kann eine erste Verbindung zwischen dem Handlungsstrang im Jahr 2046 und dem Handlungsstrang, der in den späten 1960er Jahren spielt, hergestellt werden. Darüber hinaus wird auf der Tonebene eine zusätzliche Verbindung zwischen den beiden Elementen geschaffen: es sind Stimmen und Geräusche einer Bahnhofshalle zu hören - ähnlich wie während des Vorspanns, der sich vollständig auf die imagäre Zukunftswelt 2046 bezieht.

Eine deutlichere Verbindung beider Handlungsstränge folgt in Form einer Montagesequenz nachdem Chow Mo-wan schreibend in seinem Hotelzimmer 2047 gezeigt wird.⁴³¹ Diese Montagesequenz⁴³² zeigt verschiedene Elemente der imaginären Welt ‚2046‘, welche Chow Mo-wans Leben mit der fiktiven Welt verbinden aber auch Erinnerungselemente enthalten.

In dieser Montagesequenz finden sich auch einige - für den Rezipienten entstehende - Erinnerungsbilder, wodurch dieser auf zuvor gesehene Ereignisse im ‚syuzhet‘ zurückgreifen und nach dem Prinzip Wiederholung und Variation weitere Hypothesen formen kann: Das Bild der von Faye Wong dargestellten Androide, die im Zug 2046 den aufsteigenden Rauch einer Zigarette beobachtet⁴³³, verbindet die Welt um 2046 mit jener der Jahre 1966/67 - weil sich in diesem Handlungsstrang ein ähnliches Bild⁴³⁴ der ebenfalls von Faye Wong gespielten - Wang Jin-wen im Hotel Orient findet. Auch Bilder der Figuren Black Spider und Lulu⁴³⁵, welchen Chow im Handlungsstrang in den 1960er Jahren begegnet, finden Eingang in diese Montagesequenz um die fiktive Welt 2046 ebenso wie die imaginäre Sequenz des Todes von Lulu, in welcher sie von ihrem eifersüchtigen Freund erstochen wird. In dieser imaginären Szene von Chow fallen die roten Tränen des eifersüchtigen Freundes von Lulu zu Boden, wodurch auf das Motiv der Träne als

⁴³¹ 2046, 0:25:47-0:26:01. Anmerkung: Diese Szenen, die Chows schreibend zeigen, haben eine spezielle Funktion als Erinnerungsmoment im Film 2046. Vgl. Kapitel 13.1.1.

⁴³² 2046, 0:26:01-0:28:52.

⁴³³ 2046, 0:26:33-0:27:02. Vgl. Abb. 8.

⁴³⁴ 2046, 0:23:42-0:24:28. Vgl. Abb. 7.

⁴³⁵ Vgl. Abb. 9-10.

(möglicherweise schmerzvolle) Erinnerung verwiesen wird. Dieses Motiv findet sich auch als Zwischentitel mit den Worten „All memories are traces of tears“ im Film 2046.⁴³⁶

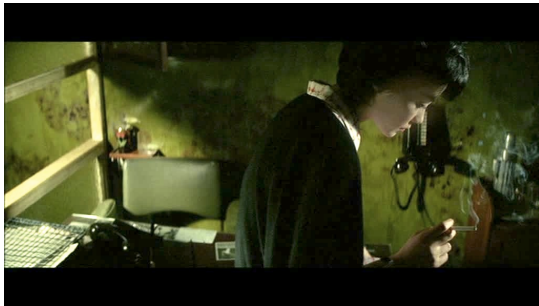


Abb. 7 Faye Wong als Wang Jin-wen



Abb. 8 Faye Wong als Androide im Zug 2046



Abb. 9 Carina Lau als Lulu begegnet Chow Mo-wan

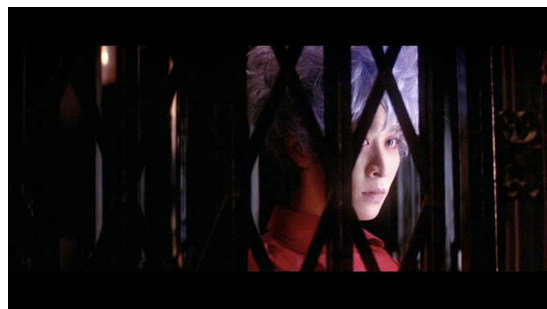


Abb. 10 Carina Lau als Androide in der fiktiven Welt von Chow Mo-wan

Eine besondere Verbindung stellen die Bilder von Maggie Cheung, die in *IN THE MOOD FOR LOVE* die Figur der Su Li-zhen verkörpert her: sie begegnete in diesem Film Chow Mo-wan - in der soeben beschriebenen Montagefolge im Film 2046 ist Maggie Cheung als Androide an der Tür des Hotelzimmers 2046 im Orient Hotel zu sehen.⁴³⁷ Die Aufnahme der Hotelzimmertüre ist bereits in einer früheren Szene⁴³⁸ des Films (im Teil der 1960er Jahre) zu sehen und fungiert somit ebenso als Erinnerungsbild. Dieses Bild ist insofern von großer Bedeutung als es das einzige Mal in diesem Film ist, dass eine Figur des Handlungsstrangs um das Element 2046 in den Räumlichkeiten des Hotel Orient - und damit mit dem Raum des Handlungsstranges um die 1960er Jahre in einem Bildausschnitt (im ‚shot space‘) verbunden wird.⁴³⁹ Die Erinnerung in 2046 entspringt dem Film *IN THE MOOD FOR*

⁴³⁶ Vgl. Kapitel 11.7.

⁴³⁷ 2046, 0:26:25-0:26:27.

⁴³⁸ 2046, 0:12:09-0:13:30. Vgl. Abb. 11-12.

⁴³⁹ Vgl. Abb. 13-14.

LOVE,⁴⁴⁰ in diesem begegnet der von Tony Leung verkörperte Chow Mo-wan der ebenfalls von Maggie Cheung verkörperten Su Li-zhen.



Abb. 11 Chow bemerkt eine bekannte Nummer...



Abb. 12 ...an der Tür des Hotelzimmers von Lulu im Orient Hotel



Abb. 13 Maggie Cheung als Androide an der Tür des Hotelzimmers 2046 im Orient Hotel



Abb. 14 Detailaufnahme in der Montagesequenz



Abb. 15 Hotel in IN THE MOOD FOR LOVE



Abb. 16 Chow an der Tür...



Abb. 17 ... des Zimmers 2046 in IN THE MOOD FOR LOVE

⁴⁴⁰ Vgl. Abb. 15-17.

9.3. Hypothesenkonstruktion in IN THE MOOD FOR LOVE

Fragmentierung und damit Diskontinuität wird auch im Film IN THE MOOD FOR LOVE durch Konstruktion des ‚syuzhet‘ - vor allem durch die Montage - geschaffen. Die durch zeitliche Ellipsen geprägte Filmnarration erzeugt eine intensivierte Hypothesenbildung mit offenen narrativen Lücken, die einer Interpretation und Deutung durch den Rezipienten obliegen.

9.3.1. Elliptische Erzählweise und Wiederholung

Ein Beispiel elliptischer ‚syuzhet‘- und Montagekonstruktion findet sich in einer Szene an der Stiege und im Flur des Hotels, in welchem sich die beiden Protagonisten einige Male treffen (und auch verpassen).⁴⁴¹ Dieser Szene vorangehend wird Mrs. Chan während ihrer Fahrt zu jenem Hotel im Taxi gezeigt.⁴⁴² Diese Szene ist durch große Unschärfe geprägt – durch ihre stilistische Gestaltung vermittelt diese Szene eine weitere subjektive emotional zu deutende Perspektive und leitet damit die im ‚syuzhet‘ folgende Szene ein:

Mrs. Chan ist im Treppenhaus des Hotels zu sehen während sie die Treppen wiederholt hinauf- und hinabgeht.⁴⁴³ Diese Aufnahmen im Stiegenhaus sind mit zeitlichen Auslassungen elliptisch montiert. „These jump cuts provide a subtle index to the psychological difficulty she [Mrs. Chan] is experiencing by coming to his room.“⁴⁴⁴ In der ‚screen duration‘ des Films dauert diese Sequenz knappe 20 Sekunden⁴⁴⁵, zeigt in der erzählten ‚fabula duration‘ und der emotional gefühlten Zeit der Figur Su Li-zhen jedoch eine längere Zeitspanne.

„The shape of the staircase is ,incapable of translating one from the ground floor to the first floor‘. Wong’s method of filming the sequence transmits Maggie’s overwrought state to us, the space of the staircase contorting her mind even as she is climbing it, the cutting of the scene accentuated by jump-cuts and the clicking of her high heels, an apt illustration of this contortion.“⁴⁴⁶

⁴⁴¹ IN THE MOOD FOR LOVE, 0:53:45 bis 0:55:31.

⁴⁴² Vgl. Abb. 18.

⁴⁴³ Vgl. Abb. 19-25.

⁴⁴⁴ Brunette, Peter. *Wong Kar-wai*. Urbana/ Chicago, 2005, S. 91.

⁴⁴⁵ IN THE MOOD FOR LOVE, 0:53:45:04 bis 0:54:04:18 (mit Angabe der Einzelbilder).

⁴⁴⁶ Teo, *Wong Kar-wai*, S. 132.

Unvermittelt wechselt das ‚syuzhet‘ durch die Montage daraufhin zu Chow Mo-wan, der im Zimmer 2046 am Fenster steht und möglicherweise auf Mrs. Chan wartet. Diese Einstellung ist nicht unterschritten und hat eine ‚screen duration‘ von knappen 24 Sekunden.⁴⁴⁷ Dieser Kontrast im Montagemuster dieser beiden Szenen (von Mrs. Chan und von Mr. Chow) gibt einen weiteren Hinweis auf die von beiden Protagonisten unterschiedlich empfundene Zeitspanne. Auf der auditiven Ebene wird das Warten von Mr. Chow durch das Geräusch des Klopfens an der Tür unterbrochen. Das nächste Bild im ‚syuzhet‘, welches nun den leeren Flur vor dem Hotelzimmer zeigt, stellt wiederum eine zeitliche Ellipse dar. Die nächste Szene präsentiert in einer weiteren zeitlichen Ellipse den Abschied beider Protagonisten an der Tür des Hotelzimmers.⁴⁴⁸

Durch die zeitlichen Ellipsen entsteht ein Spiel mit und um die Erwartungen des Rezipienten. Die möglicherweise zuvor entstandene Hypothese, dass Mrs. Chan niemals das Hotelzimmer betreten haben könnte, wird durch die Darstellung des Abschieds verworfen. Was während der zeitlichen Ellipse im Hotelzimmer stattgefunden hat wird nicht aufgeklärt. Es entsteht eine narrative Lücke⁴⁴⁹, die nicht geschlossen wird, auf die jedoch durch die elliptische Montageweise hingewiesen wird.⁴⁵⁰

„Wong’s play with understatement and ambiguity through ellipses and inconclusive scenes provokes a parallel desire in the viewer to figure out what ‚really happens‘, that is, whether the two actually consummate their love, a scene obliquely suggested but never shown.“⁴⁵¹

Im Sinne der ‚self-consciousness‘ wird hier stark auf den konstruierenden Moment des Films verwiesen. Diese Art der Konstruktion baut darauf auf, dass der Rezipient diese zeitliche Ellipse logisch zu füllen anstrebt.

„This shot sequence, probably the ‚signature‘ of the whole film, is a prime example of how the film disrupts narrative progression and frustrates our desire to see more, to go behind the scene to find out what has really happened.“⁴⁵²

⁴⁴⁷ IN THE MOOD FOR LOVE, 0:54:04:18-0:54:28:13 (mit Frame-angaben). Vgl. Abb. 26.

⁴⁴⁸ Vgl. Abb. 27.

⁴⁴⁹ Vgl. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 55.

⁴⁵⁰ Am Ende dieser Szene, schließt Chow die Tür - während dieses Vorgangs wird die Türnummer 2046 erkennbar und somit auf die Bedeutung der Nummer 2046 als Hotelzimmer, in der Mrs. Chan und Mr. Chow Zeit zusammen verbracht haben, verwiesen. Im Film 2046 kehrt diese Zahl als Erinnerungsmoment und als mehrfaches Thema wieder- dies ist ein weiteres Beispiel von ‚Wiederholung und Variation‘, welche werkübergreifend in Wong Kar-wais Œuvre gestaltet ist.

⁴⁵¹ Lee, *Hong Kong Cinema Since 1997*, S. 31.

⁴⁵² Ebd., S. 34.



Abb. 18 Mrs. Chan im Taxi...



Abb. 19 ... im Stiegenhaus des Hotels

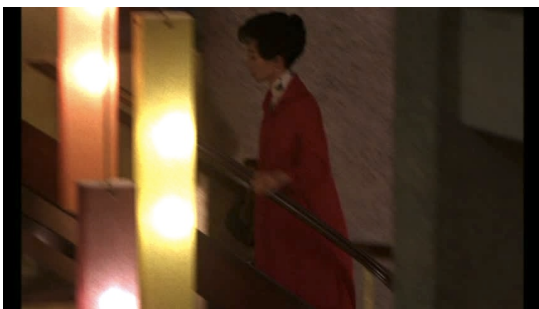


Abb. 20 Sie eilt hinauf...



Abb. 21 ... und hinunter



Abb. 22 ... bis sie schließlich kurz oben verweilt



Abb. 23 ... im Gang des Hotels



Abb. 24 ... wiederum geht sie in beide Richtungen



Abb. 25 ... und kehrt mehrmals um.



Abb. 26 Chow wartet am Fenster



Abb. 27 Durch eine zeitliche Ellipse wird der leere Gang des Hotels, und schließlich der Abschied der beiden an der Hotelzimmertür gezeigt.

9.3.2. 1963 Singapur - narrative Lücken im ‚syuzhet‘

Montage eröffnet die Bildung von ambivalenten Hypothesen, in welcher zeitliche Anachronien auf einen subjektiven, wenn nicht gar imaginären Moment hindeuten. Auch die im folgenden beschriebene narrative Lücke bleibt offen und wird der Interpretation des Rezipienten überlassen. In einer Sequenz, die mit dem Zwischentitel „1963 in Singapur“ eingeleitet wird, durchsucht Chow sein Zimmer: er findet eine Zigarette, auf der sich Spuren eines Lippenstifts befinden und befragt einen Hotelangestellten nach den aus seinem Zimmer verschwundenen Gegenständen. Daraufhin folgt eine Szene, die Chow und seinen Freund Ah Ping in einem Restaurant zeigen; Chow erzählt ihm vom Gleichnis eines Geheimnisses, das man in ein Loch in einer Wand bzw. in einem Baum sprechen müsse um es für immer zu bewahren.⁴⁵³ Vom Thema des Geheimnisses überleitend folgt eine Szene, die Su Li-zhen in Chows Hotelzimmer in Singapur zeigt. Sie nimmt seine Zigarette in den Mund, begutachtet sein Zimmer und nimmt ihre Hausschuhe, die er in seinem Hotelzimmer aufbewahrt hatte, mit.

In der Anordnung des ‚syuzhet‘ stellt diese Szene allerdings eine Nicht-Linearität dar. Kent Jones weist im Zusammenhang dieser Sequenz auf eine Unschlüssigkeit in der Hypothesenbildung hin.⁴⁵⁴ Die Lücke, welche die Raum- und Zeitkonstruktionen in der De-Konstruktion der ‚fabula‘ hier eingeht, bleibt ungeklärt. Peter Brunette deutet diese Szene

⁴⁵³ Diese Sequenz ist durch vielzählige ‚Achsensprünge‘ konstruiert. Vgl. auch Kapitel 12.2.2.

⁴⁵⁴ Vgl. Kent, Jones. „Of Love and the City.“ *Film Comment*, 2001, S. 25.

als ‚flashback‘.⁴⁵⁵ Die Art und Weise wie durch diskontinuierliche Zeit- und Raumkonstruktionen ambivalente Hypothesen entstehen, hat zur Folge, dass die Filmnarration eher Fragen aufwirft, als sie zu beantworten.

„[...] there are quite a few layers of complexity generated between these characters. Are they actually in love with one another? Or are they in love with the idealized images of their spouses they project onto one another? Or are they just friends who share a need for love and companionship in the abstract? The film touches on all these possibilities, and when it's at its most powerful it suggests that they all exist side by side.“⁴⁵⁶

9.4. ‚playacting‘ in IN THE MOOD FOR LOVE

In IN THE MOOD FOR LOVE ergeben Wiederholungen zusätzliche Einschnitte in das ‚syuzhet‘ und fördern die Hypothesenbildung beim Rezipienten.

„The chronological unfolding of the (unrealized?) love story between Mr. Chow and Mrs. Chan is challenged by the repetition, with small modifications, of fragments of film; [...]“⁴⁵⁷

Diese Wiederholungen und Variationen sind auch in Form des mehrfachen Nachspiels einer fiktiven Szene durch die beiden Protagonisten Chow Mo-wan und Su Li-zhen gestaltet, wodurch eine mehrfach-geschichtete Beziehung zwischen den beiden Protagonisten erkennbar wird.⁴⁵⁸

„In *In the Mood*, we see the same scene run twice, identical or almost, but with different dialogue, as the characters attempt to recreate the history of love scene between their spouses.“⁴⁵⁹

„Wong underscores the multilayered dimension in the relationship in two scenes, the second a repetition of the first, but containing crucial differences in the characters' behaviour.“⁴⁶⁰

⁴⁵⁵ Vgl. Brunette, *Wong Kar-wai*, S. 99.

⁴⁵⁶ Kent Jones, „Of Love and the City“, S. 25.

⁴⁵⁷ Mazierska/Rascaroli, „Trapped in the Present“, S. 10.

⁴⁵⁸ Vgl. Teo, *Wong Kar-wai*, S. 120 und Vgl. Chow, *Sentimental Fabulations*, S. 72.

⁴⁵⁹ Blake, „‘We Won't Be Like Them’: Repetition Compulsion in Wong Kar-wai's *In the Mood for Love*“, S. 350.

⁴⁶⁰ Teo, *Wong Kar-wai*, S. 120.

Durch diese Form der Wiederholung von Szenen entsteht ein Effekt der Doppelung.⁴⁶¹ Die Hypothesenbildung des Rezipienten wird noch zusätzlich angeregt, indem das ‚playacting‘ ohne Erklärung begonnen wird:

„There are no explanations as to why Lai-chen and Chow have decided on this roleplaying, and we are not sure whether or not Wong is playing a trick on us.“⁴⁶²

„The role-play, thus, motivates the narrative, while the doubling effect of playacting motivates the viewer to participate in constructing the ‚missing‘ scene (‚Did the two consummate their love?’).“⁴⁶³

Nachdem die beiden Protagonisten in *IN THE MOOD FOR LOVE* einander die Affäre ihrer Ehepartner gestehen, leitet Su Li-zhens Satz „I wonder how it began.“⁴⁶⁴ das ‚playacting‘ ein. In dem nachgestellten Versuch, wie die erstmalige Verführung zwischen den untreuen Ehepartnern stattgefunden haben könnte, wiederholen Su Li-zhen und Chow Mo-wan diese Szene zweimal in variiert Form.⁴⁶⁵

Eine weitere Szene, in der ‚playacting‘ vorkommt, zeigt Su Li-zhen, die ihren Gesprächspartner fragt, ob er eine Affäre habe.⁴⁶⁶ Bis zum Ende des ersten Durchspiels des ‚playacting‘ ist ihr männlicher Gesprächspartner nur von rückwärts zu sehen. Da die untreuen Ehepartner im gesamten Film nur von rückwärts zu sehen sind, kann vorerst nur darüber spekuliert werden, ob es sich hierbei tatsächlich um Su Li-zhens Ehemann handelt. Erst nach einiger Zeit wird aufgeklärt, dass es sich bei dem Gesprächspartner um Chow Mo-wan handelt. Eine weitere Sequenz, die ebenfalls in mehrfacher Hinsicht die Hypothesenbildung sowie die Frage nach Imagination und Realität und auch das Prinzip der Wiederholung in Frage stellt, ist jene Szene, die den Abschied der beiden Protagonisten zeigt. Die beiden proben nicht wie zuvor, was zwischen ihren beiden untreuen Ehepartnern passiert sein könnte (Imagination/mögliche Vergangenheit) oder was passieren würde, wenn Mrs. Chan ihren Mann auf seine Treue ansprechen würde (Imagination/mögliche Zukunft), sondern nun wird geprobt, was tatsächlich stattfinden wird: der Abschied der beiden.⁴⁶⁷

⁴⁶¹ Vgl. Lee, *Hong Kong Cinema Since 1997*, S. 30.

⁴⁶² Teo, *Wong Kar-wai*, S. 121.

⁴⁶³ Lee, *Hong Kong Cinema Since 1997*, S. 30.

⁴⁶⁴ *IN THE MOOD FOR LOVE*, 0:30:25-0:30:56.

⁴⁶⁵ *IN THE MOOD FOR LOVE*, 0:30:56-0:32:53.

⁴⁶⁶ *IN THE MOOD FOR LOVE*, 0:57:19-1:00:51.

⁴⁶⁷ *IN THE MOOD FOR LOVE*, 1:10:01-1:12:51. Vgl. Abb. 28.

Zum Abschied greifen beide nach den Händen des Anderen,⁴⁶⁸ danach verlässt Chow Su Li-zhen (er bewegt sich aus dem scharfen in den unscharfen Teil des Bildausschnittes.⁴⁶⁹) Danach folgt eine lange schwarze Einblendung, mit den Worten von Chow: „Please. Don’t be serious, it’s only a rehearsal. Don’t cry!“⁴⁷⁰. Eine weitere Wiederholung zeigt in einer Detailaufnahme die Berührung der Hände der beiden Protagonisten⁴⁷¹, danach folgt eine neuerliche schwarze Einblendung.⁴⁷² Durch die Montage entsteht im Wechsel vom schwarzen Bild auf die nächste Szene eine zeitliche Ellipse: nun sind Chow und Si Li-zhen engumschlungen an der Wand stehend zu sehen, Chow tröstet die schluchzende Su Li-zhen.⁴⁷³



Abb. 28 Fiktiver oder tatsächlicher Abschied zwischen Chow und Mrs. Chan?



Abb. 29 Detailaufnahme der Hände der beiden Protagonisten



Abb. 30 kleine Gesten



Abb. 31 Chow unscharf im Hintergrund

⁴⁶⁸ Vgl. Abb. 29-30.

⁴⁶⁹ Vgl. Abb. 31.

⁴⁷⁰ IN THE MOOD FOR LOVE, 1:11:59-1:12:08. Vgl. Abb. 32.

⁴⁷¹ Vgl. Abb. 33.

⁴⁷² Die schwarze Einblendung hat hier die Funktion einer klaren Abtrennung zwischen den einzelnen Elementen und schließt eine Negation zum Visuellen ein. Diese Verweigerung, dem Rezipienten hier ein Bild zu zeigen, dient dazu, die narrative Konzentration auf die Aussagen Chows im „off“ zu verlagern. Vgl. Abb. 34.

⁴⁷³ Vgl. Abb. 35.

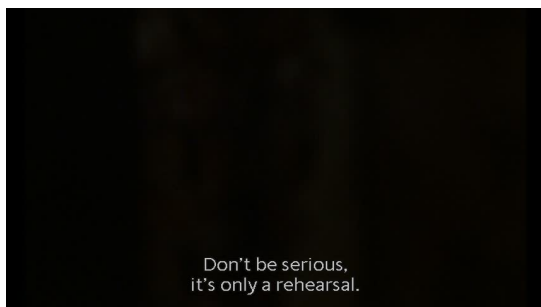


Abb. 32 Zwischenblende mit der ‚off“-Stimme Chows



Abb. 33 Visuelle Wiederholung der Berührung

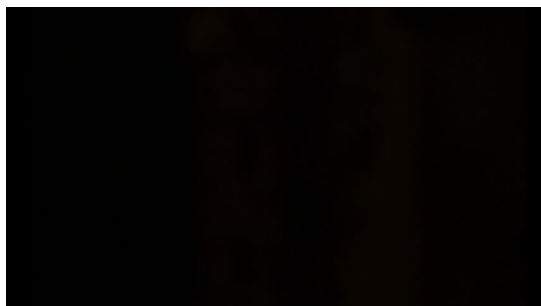


Abb. 34 Wiederholung der Zwischenblende



Abb. 35 Eine Kamerabewegung enthüllt nun, dass Chow und Mrs. Chan eng umschlungen an der Mauer stehen

9.5. ‚trap of time‘ - Ähnlichkeiten und Doppelungen

Sowohl das Prinzip der Erinnerungsmomente als auch das Prinzip der Doppelungen baut auf Wiederholung und Variation auf und bedingt eine Fragmentierung des ‚syuzhet‘, indem es lineare Zeitgefüge durcheinander bringt. Eine weitere Form von Doppelungen findet sich auch in den unzähligen Ähnlichkeiten von Personen, Namen, Räumen und Objekten.⁴⁷⁴

John Orr beschreibt die „trap of resemblance“⁴⁷⁵ in Wong Kar-wais Filmen als „trap of time“⁴⁷⁶. Trotz des Verschwindens von Personen und Objekten im Laufe der Zeit und der damit implizierten Andeutung der Vergänglichkeit der Zeit, kehren ähnliche Motive in Variationen wieder. In all diesen Formen findet sich das bereits in der Einleitung

⁴⁷⁴ Das Vergleichen von diesen Ähnlichkeiten aber auch Unterschieden wird von David Bordwell und Kristin Thompson als ‚parallelism‘ bezeichnet. Bordwell, *Narration in Fiction Film*, S. 51/ 248 und Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 67.

⁴⁷⁵ Orr, *Contemporary Cinema*, S. 101.

⁴⁷⁶ Ebd., S. 101.

beschriebene Paradoxon der Zeit: trotzdem dass sie linear und unumkehrbar voranschreitet, scheint sie sich immer wieder zu wiederholen, die Gegenwart schließt immer eine Vergangenheit ein, die nicht auslöschar ist.⁴⁷⁷ Das Paradoxon der oben angesprochenen Unumkehrbarkeit der Zeit kann auch in Bezug auf die Muster in der Montage- und Kameraführung, Wiederkehr von Objekten und in den beschriebenen Erinnerungsbildern der Filme von Wong Kar-wai verstanden werden.

Jene Doppelungen, die sich aufgrund der visuellen Ähnlichkeit von Personen erkennen lassen, spricht John Orr konkret in Bezug auf den Film DAYS OF BEING WILD an: „The film is strewn with body-doubles appearing as naturalistic ghosts of the real in time past.“⁴⁷⁸ Auch CHUNGKING EXPRESS enthält wie bereits beschrieben eine Vielzahl an Doppelungen: „There is [...] a constant doubling and pairing of names, objects, and people that elicits the response of the double take.“⁴⁷⁹ Darunter findet sich auch die Doppelung des Namen ‚May‘, der sich in der wichtigen Bedeutung des ‚1st of May‘ für mehrere Protagonisten widerspiegelt.⁴⁸⁰

John Harbord beschreibt die Doppelungen in den beiden Handlungssträngen in CHUNGKING EXPRESS und die dazu gestalteten Ähnlichkeiten als eine Form des Parallelismus⁴⁸¹:

„[...] each story circles around the other. [...] there is an echo of the first story in the second, a type of mimicry and doubling. It is as though there were one story, man mourns woman, man misses connection with second woman, resulting in solitude, played twice.“⁴⁸²

Thematisch führt Wong Kar-wai dieses Prinzip in den Film 2046 ein, indem er die Ähnlichkeit der Äußerlichkeiten von Personen zum Thema macht: Im Handlungsstrang der Welt ‚2046‘ verliebt sich Tak in die von Faye Wong dargestellte Androide - im Handlungsstrang der 1960er Jahre verliebt sich Chow in die ebenfalls von Faye Wong dargestellte Wang Jin-wen. Optisch ähnelt die Androide der verlorenen Liebe Chow Mo-wans - Su Li-zhen - Chow drückt dies im ‚voice over‘ aus:

⁴⁷⁷ Vgl. ebd., S. 100.

⁴⁷⁸ Ebd., S. 102.

⁴⁷⁹ Abbas, M. Ackbar. *Hong Kong: Culture And The Politics of Disappearance*. Minneapolis, 1997, S. 56.

⁴⁸⁰ Vgl. Abbas, *Hong Kong*, S. 56-57.

⁴⁸¹ Vgl. Bordwell, *Planet Hong Kong*, S. 289.

⁴⁸² Harbord, *The Evolution of Film*, S. 103.

„I once fell in love with someone.
I kept wondering if she loved me or not.
The android looked just like her.
I thought she might have the answer.“⁴⁸³

9.5.1. Erinnerung und Doppelung - Su Li-zhen

Die Figur Su Li-zhen aus dem Film 2046, die von Maggie Cheung verkörpert wird, kommt sowohl in DAYS OF BEING WILD als auch in IN THE MOOD FOR LOVE⁴⁸⁴ vor.

Auch wenn oder gerade weil Su Li-zhen visuell im Film 2046 selten in Erscheinung tritt, ist sie für die Filmnarration thematisch entscheidend. Ihre Abwesenheit, an der Chow Mo-wan leidet, durchzieht den gesamten Film: „[...] the film is structured through Chow’s memories of her. She is the spectral image that haunts the nostalgia in 2046.“⁴⁸⁵ Damit zentriert sich der Film stark um die Erinnerungen Chows an Su Li-zhen.⁴⁸⁶ Aus diesem Grund wird der Film 2046 auch als „a ghost story haunted by the absence of Su Li Zhen“⁴⁸⁷ bezeichnet. Audrey Yue erwähnt, dass Maggie Cheung nur in zwei kurzen Bildausschnitten zu sehen ist.⁴⁸⁸

Tatsächlich kommt Su Li-zhen (wie bereits beschrieben von Maggie Cheung dargestellt) mehrmals in kurzen Momenten im Film vor:⁴⁸⁹ erstmals in der bereits beschriebenen Montagesequenz⁴⁹⁰ um Chows fiktive Welt als Su Li-zhen auf einem Bett liegend gezeigt wird.⁴⁹¹

⁴⁸³ 2046, 1:18:39-1:18:55.

⁴⁸⁴ Im Film IN THE MOOD FOR LOVE wird die von Maggie Cheung verkörperte Figur als Mrs. Chan bezeichnet, doch ihr Mädchenname ist Su Li-zhen. Vgl. Tony Rayns, „In the mood for Edinburgh.“ *Sight and Sound* 2000, S. 14.

⁴⁸⁵ Yue, *Asian Migrations*, S. 165

⁴⁸⁶ Vgl. ebd., S. 165

⁴⁸⁷ Lee, „Elusive Objects of Desire“, S. 31

⁴⁸⁸ Vgl. Yue, *Asian Migrations*, S. 165

⁴⁸⁹ Die bei den Filmfestspielen in Cannes gezeigte Version des Filmes 2046 wurde für die DVD-Version nochmals verändert, indem Bilder von Maggie Cheung hinzugefügt wurden. Vgl. Taubin, Amy. „The Long Goodbye.“ *Film Comment*, 2005, S. 28.

⁴⁹⁰ Vgl. Kapitel 9.2.

⁴⁹¹ 2046, 0:27:34-0:27:39. Vgl. Abb. 36. Vgl. Kapitel 9.2.



Abb. 36 Maggie Cheung als Su Li-zhen in einer fiktiven Montagesequenz Chows

Kurz darauf – ebenfalls noch in jener Montagesequenz fiktiver Elemente Chow Mo-wans - kommt sie als Androide in der imaginären Welt um 2046 vor.⁴⁹² In einer später folgenden - in schwarz-weiß gehaltenen - Erinnerungssequenz von Chow ist Su Li-zhen und er gemeinsam in einem Taxi zu sehen.⁴⁹³ Gegen Ende des Films ist die von Maggie Cheung verkörperte Su Li-zhen in zwei weiteren Einstellungen⁴⁹⁴ zu sehen, die sie in einem unbekannten Zimmer zeigen.

⁴⁹² 2046, 0:27:39-0:27:46. Vgl. Abb. 13 und 37.

⁴⁹³ Bereits in IN THE MOOD FOR LOVE befinden sich Chow Mo-wan und die von Maggie Cheung gespielte Su Li-zhen gemeinsam in einem Taxi - die Taxisequenzen kehren in unterschiedlicher Personenkonstellation im Film 2046 in einer besonderen Betonung des Reisemotivs mehrmals wieder. Vgl. Kapitel 10.1. Vgl. Abb. 46.

⁴⁹⁴ 2046, 1:45:53-1:46:02. Vgl. Abb. 38-39.

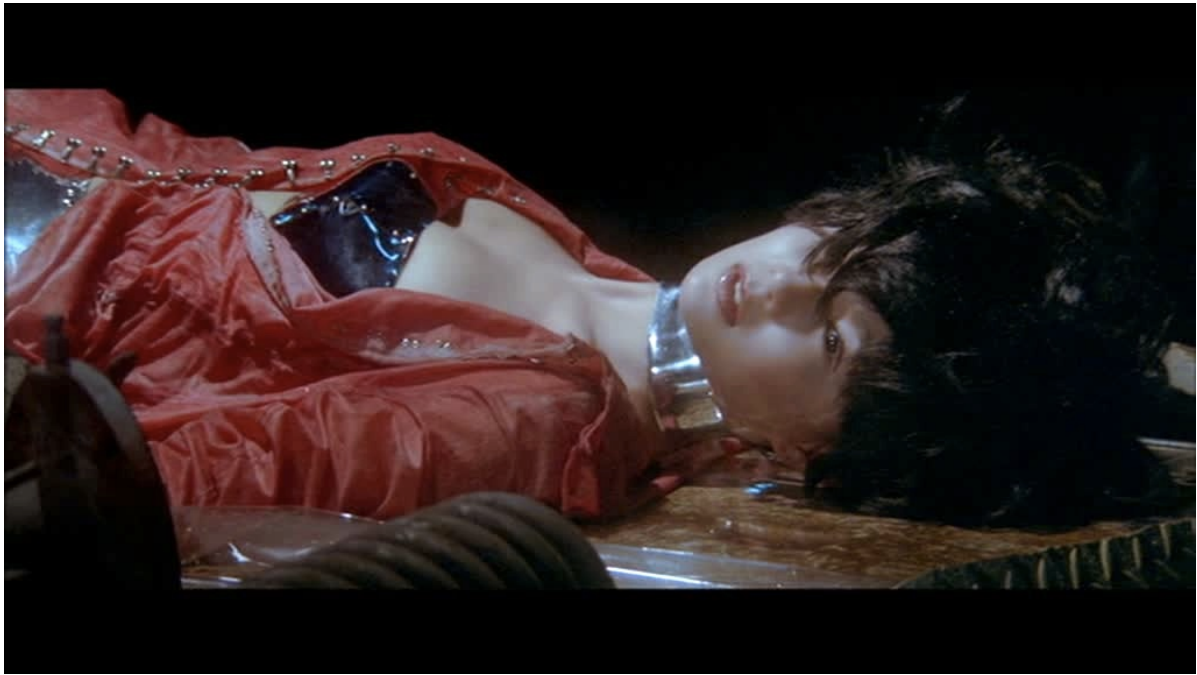


Abb. 37 Maggie Cheung als Androide im Film 2046



Abb. 38 Maggie Cheung in einer Erinnerung von Chow



Abb. 39 Erinnerungs- und Imaginationsbild Chows

Ein weitere visuelle Wiederholung aus *IN THE MOOD FOR LOVE* findet sich im Film 2046 in Form einer Einstellung der Straßenecke⁴⁹⁵, an der sich Chow und Su Li-zhen regelmäßig trafen, gestaltet. Im Film 2046 wird das Motiv der Straßenecke - im Gegensatz zum Film *IN THE MOOD FOR LOVE* – nur ein einziges Mal gezeigt. Durch die Wiederkehr wird im Sinne eines Erinnerungsbildes auf den früheren Film verwiesen – eine Erinnerungsspur entsteht.

⁴⁹⁵ 2046, 1:13:20-1:13:26.

In 2046 findet sich die Form der Doppelung durch die von Maggie Cheung gespielte Figur nicht nur in der oben beschriebenen Erinnerung in Form einer intra-œuvre Referenz, sondern erhält eine zusätzliche Facette: Gong Li spielt eine Figur, die ebenfalls - zusätzlich zu ihrem Spitznamen Black Spider - den Namen Su Li-zhen trägt.⁴⁹⁶

Nachdem Chow die von Gong Li gespielte Su Li-zhen trifft, spricht er die Erinnerung an die Su Li-zhen aus IN THE MOOD FOR LOVE im ‚voice over‘ direkt an und verweist damit auf seine Perspektive der Erinnerung:

„A few years ago I fell in love with another man’s wife.
Her name was also Su Lizhen.
It was because of her that I moved to Singapore.
I never dreamed I’d meet another Su Lizhen.“⁴⁹⁷

Eine weitere Form von Doppelung bzw. Doppelführung in der Struktur des Films 2046 ist über den gegenläufigen Schritt in die scheinbare Zukunft 2046 und den Rückschritt in die Vergangenheit (in die Jahre um 1966) geführt.⁴⁹⁸

9.5.2. Tak - Chow

Eine Doppelführung wird insofern, als die Elemente 2046/2047 die fiktiven Erinnerungen und die Imagination von Chow wiedergeben, auch durch die Charaktere Tak und Chow gestaltet, da sich – wie bereits beschrieben - im Laufe der Anordnung des ‚syuzhet‘ herausstellt, dass Tak (im Handlungsstrang der fiktiven Welt 2046/2047) als das fiktive Ebenbild von Chow zu verstehen ist: Tak und Chow werden zuerst als nicht in Verbindung stehende Charakter in unterschiedlichen Temporalitäten - nämlich dem *Zeit-Raum* 2046 (Tak) und 1966/ Hongkong (Chow) - präsentiert. Neben einer zunehmenden Vermischung und einem zunehmenden Sich-aufeinander Beziehen der beiden Handlungsstränge nach dem Prinzip der Intersection wird die Hypothese, dass es sich bei Chow um das fiktive Ebenbild von Tak handelt, vor allem durch die Wiederholung (und Variation) der ‚voice over‘

⁴⁹⁶ Da diese von Gong Li gespielte ‚Su Li-zhen‘ auch den Spitznamen ‚Black Spider‘ trägt, wird sie nachfolgend zur Klarheit als ‚Black Spider‘ bezeichnet.

⁴⁹⁷ 2046, 1:45:36-1:45:53.

⁴⁹⁸ Vgl. dazu auch Yue, *Asian Migrations*, S. 168-169.

manifestiert. Mit folgenden Aussagen von Chow im ‚voice over‘ wird bestätigt, dass Tak eine Imagination von Chow ist:

„I started to feel that it wasn’t about her boyfriend at all.
Rather it was more about me.“⁴⁹⁹

„I began imagining myself as a Japanese man...
...on a train leaving 2046...
falling for an android with delayed reactions.“⁵⁰⁰

Ein weiterer Hinweis ist, dass inhaltlich gleiche ‚voice over‘-Monologe in unterschiedlichen Sprachen gesprochen werden - und zwar in dem Sinne, dass Chow dieses ‚voice over‘ kantonesisch, Tak den gleichen Text jedoch japanisch spricht:

„I forgot how long I’ve been on this train.
I’m starting to feel very lonely.“⁵⁰¹

In dieser Aussage und der Metapher der ‚(Bahn)‘-Reise, auf der sich sowohl Tak als auch Chow befinden zu scheinen, wird der Zug als Metapher für die (Lebens-)Reise verwendet. Zusätzlich wird die von Chow subjektiv gefühlte Zeit gegenüber der objektiv messbaren Zeit betont.⁵⁰²

In den Wiederholungen der ‚voice over‘-Monologe findet sich Variation nicht nur in der Verwendung unterschiedlicher Sprachen, sondern auch in weiteren Variationen - wie beispielweise das Fehlen einer Dialogzeile (hier: ‚Except me‘.):

Tak:

„Every passenger going to 2046 has the same intention.
They want to recapture lost memories.
Because nothing ever changes in 2046.
Nobody really knows if that’s true
because nobody’s ever come back.
Except me.“⁵⁰³

⁴⁹⁹ 2046, 1:13:31-1:13:37.

⁵⁰⁰ 2046, 1:14:05-1:14:16.

⁵⁰¹ 2046, 0:03:24-0:03:30, danach bei: 1:14:42-1:14:47.

⁵⁰² Dieses Prinzip findet sich auch im ‚ewigen Moment‘. Vgl. Kapitel 14.

⁵⁰³ 2046, 0:02:39-0:02:58.

Chow wiederholt:

„Everyone goes to 2046 with the same intention.
They want to recapture lost memories.
Because in 2046, nothing ever changes.
But nobody really know if that's true,
because nobody has ever come back.“⁵⁰⁴

Durch die Entwicklung der Filmnarration mit den fiktiven Elementen von Chow - die als solche nicht von Anfang an erkennbar sind - und dem Handlungsstrang in den 1960er Jahren wird in der Hypothesenbildung des Rezipienten ein ständiges Abwägen zwischen der „vermeintlichen objektiven Realität und deren filmischer Repräsentation“⁵⁰⁵ angeregt.⁵⁰⁶

10. Momente der (emotionalen) Reise

10.1. Emotionale Reise und Erinnerungsmomente - Taxifahrten in 2046

Die Symbolik der Mobilität, die sich in Szenen im Taxi, Zug, Flughafen ausdrückt, stellt im Sinne der immer wieder zu Ende gehenden bzw. neu beginnenden Liebesbeziehungen eine Analogie zum Reisen dar.⁵⁰⁷ In diesem Zusammenhang spricht Audrey Yue auch von der Reise als „journey of arrivals, departures and resettlements“⁵⁰⁸.

Im Film 2046 findet sich das Motiv der Reise nicht nur in der Reise von Tak nach ‚2046‘ sondern auch in wiederkehrenden und variierten Taxifahrten.⁵⁰⁹ Diese Taxifahrten „[...] as another transportation mode of mobility“⁵¹⁰ drücken „the comings and goings of love“⁵¹¹ aus und sind schwarz-weiß gehalten. Eine Szene zeigt Chow Mo-wan und Bai Ling im Taxi, alternierend wurde eine kreisende Kamerafahrt um das Taxi und Detailaufnahmen der

⁵⁰⁴ 2046, 1:58:13-1:58:31.

⁵⁰⁵ Stiglegger, Marcus. *Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel & Sinnlichkeit im Film*. Berlin, 2006, S.43.

⁵⁰⁶ Dieses Abwegen deutet auf den „brüchigen Begriff von Wahrheit und Erinnerung“⁵⁰⁶. Ebd., S.43.

⁵⁰⁷ Vgl. Yue, *Asian Migrations*, S. 170.

⁵⁰⁸ Yue, *Asian Migrations*, S. 170.

⁵⁰⁹ Das Motiv der Taxifahrten findet sich in variierten Form bereits in IN THE MOOD FOR LOVE und in HAPPY TOGETHER.

⁵¹⁰ Yue, *Asian Migrations*, S. 169.

⁵¹¹ Ebd., S. 169.

beiden montiert.⁵¹² In einer zweiten - seiner Vorstellung entspringenden - Erinnerungssequenz ist Chow und die von Maggie Cheung verkörperte Su Li-zhen im fahrenden Taxi, durch eine weitere kreisende Kamerafahrt aufgenommen, zu sehen.⁵¹³

Dass es sich um eine Imagination von Chow handelt wird durch die filmische Gestaltung der Szene mehrfach verstärkt:

* Erstens sind diese Szenen im Taxi durch ihre Gestaltung in schwarz-weiß mit den restlichen Teilen des Filmes kontrastiert. Diese Kontrastierung deutet auf eine mögliche imaginäre Parallelwelt hin.⁵¹⁴

„Are these images of passionate togetherness, then, indeed a recollection of something that actually happened, or are they part of a fantasy, a conjuring of something that never took place? We do not know. In terms of narrative structure, therefore, these images of copulation constitute not merely a remembered incident but, more important, *an enigmatic beginning in the form of an other time, an otherworldly existence*. The images are unforgettable because their ontological status is, strictly speaking, indeterminable.“⁵¹⁵

* Zweitens erzeugt die kreisende Kamerafahrt um das sich bewegende Taxi im Film 2046 den Eindruck einer ‚fliegenden‘ Kamera.⁵¹⁶ Eva Bederke beschreibt dies wie folgt:

„Es geht um eine Kongruenz von innen und außen, die die Filmfigur für den Zuschauer noch begreiflicher, noch fühlbarer macht: Die Figur wird nicht nur durch die Handlung, sondern durch die Bilder *an sich* erklärt, die ungebremst in den Zuschauer dringen und ihn *ergreifen, zerbrechen, erheben oder niederdrücken*.“⁵¹⁷

„Es sind Gefühle, die dem Zuschauer nicht nur *erzählt*, sondern durch induzierte Bewegung und isomorphe Symbolik fühlbar gemacht werden.“⁵¹⁸

Als das ‚syuzhet‘ ein drittes und letztes Mal in den Raum des Taxis und zur schwarz-weiß gehaltenen Optik der Bildaufnahmen zurückkehrt, ist Chow nun schließlich – im Gegensatz zu den davor gezeigten Szenen im Taxi – alleine zu sehen.⁵¹⁹ „When last we see him, he’s in

⁵¹² 2046, 0:43:21-0:44:46. Vgl. Abb. 40-43.

⁵¹³ 2046, 1:35:15-1:35:38. Vgl. 44-46.

⁵¹⁴ Vgl. Chow, *Sentimental Fabulations*, S. 51. Hier in bezug auf die Anfangsbilder von HAPPY TOGETHER beschrieben.

⁵¹⁵ Ebd., S. 51.

⁵¹⁶ Vgl. Berdeke, Eva. „Die leibhaftige Kamera. Emotionale Perspektiven in MAR ADRENTA und 21 GRAMS.“ *Mit allen Sinnen. Gefühl und Empfindung im Kino*. Marburg, 2006, S. 153-155.

⁵¹⁷ Ebd., S. 155.

⁵¹⁸ Ebd., S. 156.

⁵¹⁹ 2046, 1:58:09-1:58:44. Vgl. Abb. 47.

a taxi, alone, having once more rejected Bai Ling, his despairing gaze turned inward, dreaming of 2046.⁵²⁰ Diese Darstellung von Chow Mo-wan im Taxi zum Ende des Films 2046 verweist auf den Moment des Fortgangs seiner Reise als einsamer Permanentreisender:

„[...] the black and white image of Chow alone in the taxi also supports emptiness as a form of transcending in the subject's immanence not by rejoining, but through disjoining. [...], love is an act of transport that represents the subject to itself as broken. It presents to Chow that he has been touched and his subjectivity broken into and fractured. In this break, the subject "I", the lover, is broken. In the film, love is always already proposed, addressed, suspended in its arrival, not presented, but already imposed and reached its end.”⁵²¹



Abb. 40 Bai Ling und Chow im Taxi



Abb. 41 Kreisende Kamerafahrt...



Abb. 42 ... um die beiden Protagonisten



Abb. 43 Detailaufnahmen der Hände



Abb. 44 Die kreisende Kamerafahrt wiederholt sich ...



Abb. 45 ... und enthüllt Su Li-zhen an Chows Seite

⁵²⁰ Taubin, „The long Goodbye“, S. 29.

⁵²¹ Yue, *Asian Migrations*, S. 169.



Abb. 46 Maggie Cheung als Su Li-zhen und Chow Mo-wan im Taxi im Film 2046



Abb. 47 Chow setzt seine Reise alleine fort

Die hohe Bedeutung der Transportmittel als Ausdruck für die (Lebens-)Reise zeigt sich bei Wong Kar-wai auch in der Anordnung der Figuren im Kontext einer Großstadt: „Als Großstadtmenschen leben sie [die Figuren in Wong Kar-wais Filmen] in und mit den Transportsystemen.“⁵²² Die Transportsysteme bekommen vor allem in den sogenannten „Stadtfilmen“⁵²³ eine besondere Bedeutung, da hier die Grenzen zwischen Außen- und Innenräumen weitgehend aufgehoben sind. In den Filmen *FALLEN ANGELS* UND *CHUNGKING EXPRESS* sind Transportsysteme in die Innenräume eingeschrieben:

„[...] the existence of three types of transport in one single place (trains, cars and airplanes); [...] in *Chungking Express* and *Fallen Angels* some spaces are simply impossible to live in.“⁵²⁴

10.2. Stadtfilme - Raum Hongkong

„Der Mensch und die Neon-Großstadt, der Zwang, im Takt zu funktionieren und die Traumatisierung des Ich durch den unvermeidlichen Verlust und die Vergänglichkeit, das sind offenbar die wiederkehrenden Sujets des Regisseurs Wong Kar-wai, die sich an seinem Motivfundus zu erkennen geben.“⁵²⁵

Die Stadt Hongkong⁵²⁶ ist sowohl in *FALLEN ANGELS* als auch in *CHUNGKING EXPRESS* nicht in bekannten Abbildungen zu sehen, vielmehr ist die Stadt in fragmentarischer und neuartiger Form erlebbar: „[...] a Hong Kong that is at once both recognizable and unfamiliar.“⁵²⁷ Durch die fragmentarische Erzählweise und Raumdarstellung ergibt sich, dass die Stadt als Metapher für die oft unterdrückten, nicht ausgesprochenen Gefühle der Figuren steht: „[...] the city remains in all cases the space of desire.“⁵²⁸

⁵²² Rehling, *Schöner Schmerz*, S. 132.

⁵²³ Ebd., S. 131. Anmerkung: Rehling spricht in diesem Zusammenhang von „Wong Kar-wai's Stadtauge“ - einer neuen Form des Stadtfilms, der in den neunziger Jahren vor allem durch Wong Kar-wais Schaffen geprägt wurde. Vgl. ebd.

⁵²⁴ Botz-Bornstein: *Films and Dreams*, S. 73.

⁵²⁵ Vazquez, Louis. „Die Kreativität der Verlorenen im Angesichts Babylons: Fragmentierung und Großstadt in den Filmen von Wong Kar-wai.“ *Splitter im Gewebe. Filmemacher zwischen Autorenfilm und Mainstreamkino*. Mainz, 2000, S. 300.

⁵²⁶ Auch die Stadt Hongkong ist Ort des Transits, in der Entwicklung von einer kolonialen Stadt zu einer globalen Stadt hat sie sich durch die geschichtliche Entwicklung als transitorischer Siedlungsort vieler Gesellschaftsschichten und Kulturen zu einem Transitort herausgebildet. Vgl. Abbas, *Hong Kong*, S. 3-4.

⁵²⁷ Abbas, „The Erotics of Disappointment“, S. 48.

⁵²⁸ Ebd., S. 48.

In der Großstadt entstehen durch die räumliche Form nach dem Prinzip der ‚intersection‘ auch zufällige räumliche Kreuzungs- und damit Begegnungspunkte zwischen den Figuren. Das Prinzip dieser Schnitt- und Kreuzungspunkte findet sich in mehrfacher Weise⁵²⁹ in Wong Kar-wais Filmen:

„Intersection is a key device in Wong’s work. This emphasises the spatial co-presence of characters who brush past each other, briefly sharing closeness without realising – as in Chungking Express voiceover „at our most intimate we were only 0.01cm apart“ – or inhabiting each other’s domestic spaces when the other is absent [...].“⁵³⁰

Diese Begegnungspunkte sind ein wichtiges narratives strukturierendes Element.⁵³¹ In den Stadtfilmen *FALLEN ANGELS* und *CHUNGKING EXPRESS* bedeutet diese Art der Begegnung im Raum Hongkong in Transitzonen eine wichtige Rolle für die emotionale Reise. Auch in *IN THE MOOD FOR LOVE* treffen die beiden in Nachbarschaft wohnenden Protagonisten häufig scheinbar zufällig aufeinander.

11. Momente des Transitorischen

11.1. Das Transitorische im Reiseverständnis

Wie bereits beschrieben, handelt es sich beim *Reisen* mehr um eine unendliche Fahrt, bei der es zwar viele Momente der Ankunft und Abfahrt gibt, bei der aufgrund der Unendlichkeit jedoch das Transitorische überwiegt und es kein endgültiges Ankommen zu geben scheint.⁵³²

In Wong Kar-wais Kurzfilm *BLUEBERRY DAYS* geben Schrifttexte, die über die Bilder montiert sind, Einblicke in die Reise des Filmteams durch die Vereinigten Staaten von Amerika im Zuge der Dreharbeiten für *MY BLUEBERRY NIGHTS* und einen Hinweis auf das Transitorische im Verständnis der Reise:

⁵²⁹ Vgl. Kapitel 9.1.

⁵³⁰ Chaudhuri, *Contemporary World Cinema*, S. 123.

⁵³¹ Vgl. ebd., S. 130.

⁵³² Vgl. Kapitel 1.4. und 3.1.

„A journey is not a trip. It's not a vacation.
 It's a process.
 A discovery.
 It's a process, really, of self-discovery.
 A true journey brings us face to face with ourselves.
 And asks us to be things we are not yet.
 A journey shows us not only the world,
 but how we fit in it.
 Does the journey create the person?
 Or does the person create the journey?
 One thing is for sure,
 the richer the journey,
 the richer the journeyer.
 A journey is experience.
 It is where character is shaped.
 The journey is life itself.“⁵³³

11.2. Bilder des Transitorischen

Um dieses Verständnis von Reise auszudrücken, werden in den Filmen Wong Kar-wais Bilder eingesetzt, die den Vergänglichkeitscharakter betonen: in unzähligen wiederkehrenden Einstellungen von vorbeiziehenden Wolken wird auf das Vergehen von Zeit verwiesen - auch der sich in Luft auflösende Zigarettenrauch kann als Zeichen der Vergänglichkeit interpretiert werden.⁵³⁴ „All of these images replace plot, dialogue, or characterization, as they appeal directly to the senses speaking of the seduction of evanescent beauty.“⁵³⁵

In diesem Sinne sind auch die bereits zu Beginn des Films CHUNGKING EXPRESS gezeigten Bilder von Wolken als „[...] the first devices of time in the film“⁵³⁶ zu verstehen. In FALLEN ANGELS scheinen die in diesem Film ebenfalls verwendeten Bilder von Wolken auf die Vergänglichkeit des Lebens zu verweisen - sie werden nach dem Tod Wong Chi-Mings gezeigt, während dieser im ‚voice over‘ spricht.⁵³⁷

⁵³³ BLUEBERRY DAYS, 2008, http://www.youtube.com/watch?v=dKAuWtGY_l8.

⁵³⁴ Vgl. Blake, „‘We Won’t Be Like Them’: Repetition Compulsion in Wong Kar-wai’s *In the Mood for Love*“, S.352.

⁵³⁵ Ebd., S.352.

⁵³⁶ Redmond, Sean. *Studying Chungking Express*. Leighton, 2008, S. 73.

⁵³⁷ FALLEN ANGELS, 1:22:22-1:23:14, auch: 1:19:58-1:20:08.

11.3. 'A dress tells a time'

Obwohl die wechselnden ‚cheongsam‘⁵³⁸, die Maggie Cheung als Figur Su Li-zhen in *IN THE MOOD FOR LOVE* trägt, an sich kein Objekt der Vergänglichkeit sind, wird der Fortschritt von Zeit durch das Wechseln der Kleider ritualisiert.⁵³⁹ Nach dem Prinzip „A dress tells a time“⁵⁴⁰ trägt Maggie Cheung laut Pam Cook im Film *IN THE MOOD FOR LOVE* zweiundzwanzig verschiedene ‚cheongsam‘.⁵⁴¹

„Very often, the only indication that time has passed is the color of Maggie Cheung’s outfit: she wears the same style of Mandarin, or *cheong sam*, dress throughout the movie, and unless you’re paying very close attention, you may not notice that a change from blue to red or green has signaled the passage of days, weeks, sometimes months. The strategy gives every moment real emotional urgency. In the matter of Cheung’s Mrs. Su and Tony Leung’s Mr. Chow, you start to ask: How much has changed with the passing of time and how much has stayed the same? How many times will these kind, proper, self-deprecating people displace their longing - for their spouses, for each other, for emotional freedom - with another ritualized walk to the noodle-shop followed by another night alone?“⁵⁴²

Dieser Einsatz des Kostümwechsels ist somit ein zentrales Mittel zur Zeitkonstruktion des Films,⁵⁴³ insbesondere in einer jener Szene, in der Mrs. Chan und Mr. Chow gemeinsam am Tisch eines Restaurants sitzen.⁵⁴⁴ Durch Kameraschwenks wird ihrer Konversation alternierend gefolgt,⁵⁴⁵ ein weiterer plötzlicher Schwenk zeigt Mrs. Chan wie zuvor während des Essens,⁵⁴⁶ ihr inzwischen geändertes Kostüm signalisiert jedoch, dass es sich um eine andere Zeitlichkeit handelt.

⁵³⁸ Der ‚cheongsam‘ vereint westliche und östliche Kleidungstradition, dieses eng-am-Körper-anliegende Kleid hat einen hohen Kragen und einen hohen Ausschnitt an den Beinen. Vgl. Cook, *Screening the Past*, S. 10

⁵³⁹ Vgl. Yue, „*In the Mood for Love: Intersections of Hong Kong Modernity*“, S. 133

⁵⁴⁰ Cook, *Screening the Past*, S.5

⁵⁴¹ Vgl. ebd., S. 11 Anmerkung: Nach dem Prinzip ‚a dress tells a time‘ wird das Vergehen von Zeit auch in den Filmen *CHUNGKING EXPRESS* (Szenen mit Faye im Imbiss) und *MY BLUEBERRY NIGHTS* (Szenen mit Elizabeth im Diner) signalisiert.

⁵⁴² Jones, „*Of Love and the City*“, S. 22-23.

⁵⁴³ Vgl. auch Cook, *Screening the Past*, S. 11.

⁵⁴⁴ Vgl. Abb. 48.

⁵⁴⁵ Vgl. Abb. 49.

⁵⁴⁶ Vgl. Abb. 50-51.



Abb. 48 Su Li-zhen und Chow Mo-wan im Restaurant



Abb. 49 Su Li-zhen trägt einen grünen ‚cheongsam‘



Abb. 50 Kameranachschwenk von hinten



Abb. 51 Su Li-zhen trägt nun einen beige-braunen ‚cheongsam‘

Mit dieser Form der Zeitkonstruktion wird auch auf die „arbitrary nature of time“⁵⁴⁷ verwiesen:

„When Li-zhen’s cheongsams recur in different scenes, the effect is to create confusion about the sequence of events, and the editing process itself, as some of those scenes could easily have been inserted elsewhere without sacrificing comprehension. The cheongsam is thus established not only as a monumental cultural icon, but also as a central figure in Wong’s meditation on history, memory and time. Its power lies in the way it encapsulates past, present and future in a single image, resolving irreconcilable social tensions and contradictions in much the same way as myth.“⁵⁴⁸

Pam Cook zieht einen weiteren Vergleich in der Darstellung des ‚cheongsam‘ in Bezug auf die Darstellung des Raumes der Stadt Hongkong:

„The cheongsam, as a temporal sign, embodies Wong’s reflections on time, and change in time, for it functions both as a nostalgic object (a fashion code of a past era, something frozen in time but has come back to life in the retro fashion of the present), and change (a marker of temporal flow within the film narrative). The cheongsam, too, is as a metaphor for the city itself, a seductive body couched in colourful, mesmerizing fabric, blooming in evanescence.“⁵⁴⁹

⁵⁴⁷ Ebd., S. 11.

⁵⁴⁸ Ebd., S. 11.

⁵⁴⁹ Ebd., S. 32.

11.4. Transitraum Stadt

So wie die Innen- und Außenperspektive der Narration in Bezug auf die Figuren und deren Subjektivität bzw. Objektivität oft nicht klar ausmachbar bzw. trennbar ist, sind „Innenräume und Außenräume [...] bei Wong Kar-wai stets aufeinander bezogen, stehen in einem dialektischen Verhältnis zueinander“⁵⁵⁰ und werden teilweise in einem Bildausschnitt gleichzeitig dargestellt. Die Grenzen zwischen Öffentlichkeit und Privatheit bzw. zwischen Exterieurs und Interieurs verschwimmen - dies trifft speziell auf die Stadtfilme *FALLEN ANGELS* und *CHUNGKING EXPRESS* zu.

In *FALLEN ANGELS* wird die Verschmelzung zwischen Interieur und Exterieur dadurch ausgedrückt, dass eine Aufnahme der Wohnung Wong Chi-Mings sowohl in den Innenraum der Wohnung als auch auf die Straße und die U-Bahnlinie davor blicken lässt.⁵⁵¹ Die Wohnung Wong Chi-Mings „befindet sich direkt in der Nähe einer Bahnstrecke, wo das Vorbeirattern der Züge den Eindruck einer nie zur Ruhe kommenden Mobilitätsmaschinerie bestärkt“⁵⁵². Transportmittel der Stadt, wie beispielsweise die U-Bahn und private Räume wie beispielsweise jene Wohnung sind im Bildausschnitt (im ‚shot space‘) direkt zueinander in Verbindung gesetzt. Diese Verschmelzung von Innen und Außen verweist auf die emotionale Befindlichkeit der Protagonisten in den Räumen des Transits bzw. auf Vergänglichkeit und Unbeständigkeit.

In den Filmen von Wong Kar-wai werden „Großstadtszenen, der nächtliche Verkehr oder das Vorbeiziehen von Wolken, die anzeigen, dass Zeit vergeht und es einen Bereich des Übersehenen gibt“⁵⁵³ eingesetzt. Diese Szenen sind häufig im Zeitrafferverfahren gefilmt - auch die Einstellung der Wohnung von Wong Chi-Ming, die in ihrer Darstellung Innen- und Außenraum vereint, ist im Zeitrafferverfahren gefilmt.⁵⁵⁴

⁵⁵⁰ Klein, Thomas. „Unterwegs auf der anderen Seite der Welt: *Happy Together* und *My Blueberry Nights*“. *Wong Kar-Wai: Filmpoet im Hongkong-Kino*. Film-Konzepte 12. München, 2008, S. 86.

⁵⁵¹ Als Transitort kehrt die Einstellung der Wohnung und dessen Umgebung mehrmals wieder, und wird dem Film im Sinne der Erinnerungsbilder somit als Erinnerungsort eingeschrieben. (*FALLEN ANGELS*, 2:50/3:30/6:40) Vgl. Abb. 52.

⁵⁵² Treber, Karsten. „Verbrechen aus Einsamkeit. Urbane Entfremdung und episodisches Erzählen.“ *Wong Kar-Wai: Filmpoet im Hongkong-Kino*. Film-Konzepte 12. München, 2008, S. 25.

⁵⁵³ Becker: „Perspektiven der Erinnerung“, S. 94.

⁵⁵⁴ *FALLEN ANGELS*, 0:30:02-0:30:12.



Abb. 52 Transitort Stadt, die Wohnung von Wong Chi-ming

Ein weiteres Beispiel für die Darstellung von einem Transitraum in Großstädten ist im Film *HAPPY TOGETHER* in Form der wiederholten Zeitraffer-Einstellung des ‚Plaza de Mayo‘ in Buenos Aires, zu finden.⁵⁵⁵ Eine digitale Uhr im rechten Vordergrund des Bildausschnitts, die ebenfalls im Zeitrafferverfahren beschleunigt vorwärts läuft, verweist auf die möglicherweise von den Protagonisten des Films subjektiv empfundene Dauer der Zeit.

Das Zeitrafferverfahren ermöglicht das Sichtbarmachen neuer Strukturen und Formen.⁵⁵⁶ Durch die „[...] kinematografische[...] Beschleunigung kann [...] Bekannte[s] als *Fremdes*“⁵⁵⁷ gezeigt werden.

„Sichtbar werden Infrastrukturen (Verkehr, Strom), die Gesellschaft bestimmenden Zeitstrukturen und vor allem auch die Funktion der Architektur, Bewegung von Menschen zu organisieren und zusammenzufassen. Damit aber wird eine vollkommen neue Sichtweise auf die Stadt eingefordert. Der einzelne Mensch verschwindet und geht als Partikel in Strömungen und blinkende Zeichen ein, die eingefügt sind in eine mächtige Fassade aus Neonlicht und sich überkreuzenden Spuren.“⁵⁵⁸

⁵⁵⁵ *HAPPY TOGETHER*. Regie/Drehbuch: Wong Kar-wai. Hong Kong, 1997, 0:24:21-0:24:31 und 1:08:13-1:08:33. Vgl. Abb. 53.

⁵⁵⁶ Vgl. Becker, Andreas. *Perspektiven einer anderen Natur. Zur Geschichte und Theorie der filmischen Zeitraffer und Zeitdehnung*. Bielefeld, 2004, S. 94.

⁵⁵⁷ Ebd., S. 201.

⁵⁵⁸ Ebd., S. 238.

„Damit vollzieht sich eine qualitative Neubewertung der gesamten Vorgänge, es sind nämlich *die langfristigen Spuren und Ergebnisse von Handlungen*, die sichtbar werden und sich in das Filmmaterial einschreiben können, nicht die Handlungen selber.“⁵⁵⁹

Auch in dieser Art der Zeitperspektivierung sind sichtbare Erinnerungsspuren⁵⁶⁰ (Spuren, die sowohl durch Abwesenheit als auch Anwesenheit ausgedrückt sind) eingeschrieben.



Abb. 53 Zeitrafferaufnahme des ‚Plaza de Mayo‘ in HAPPY TOGETHER

11.4.1. Transitraum in New York - Das Diner

In MY BLUEBERRY NIGHTS wird die Thematik Innen-/Außenraum und die Möglichkeit eines Moments in der Zeit (der über den möglichen weiteren Verlauf entscheidet⁵⁶¹) visuell und thematisch in Bezug auf die Darstellung der Tür des Diners gestaltet:

„In My Blueberry Nights kann sich eine Tür zu einem Neuanfang öffnen, und sie kann sich schließen und damit ein Ende andeuten.“⁵⁶²

⁵⁵⁹ Ebd., S. 238.

⁵⁶⁰ Vgl. Kapitel 11.6.

⁵⁶¹ Vgl. Kapitel 1.1.

⁵⁶² Klein, „Unterwegs auf der anderen Seite der Welt“, S. 87.

Durch die wiederkehrenden Bilder der Tür des Diners werden jene Bilder zu Erinnerungsmomenten und damit zu einem ‚Motiv‘⁵⁶³ im Film, welches auf das Thema der Reise verweist. Das Bild der zufallenden Tür des Diners kehrt an den Wendepunkten der emotionalen Reise der Protagonisten wieder⁵⁶⁴: In einer Zeitlupenaufnahme wird die Tür erstmals in einer nahen seitlichen statischen Einstellung gezeigt,⁵⁶⁵ auf tonaler Ebene berichtet Jeremy von Elizabeths Abreise:

„She left behind a set of keys...
and disappeared that night.“⁵⁶⁶



Abb. 54 Imagination Jeremys?



Abb. 55 Zeitlupenaufnahme

In nahezu identischer Form wird dieses Bild in einer weiteren Imaginations-/ bzw. Erinnerungssequenz des Abschieds von Jeremy von seiner früheren Freundin Katya wiederholt und kehrt an dieser Stelle als Erinnerungsbild wieder.⁵⁶⁷



Abb. 56 Erinnerung Jeremys?



Abb. 57 Wiederholung des Bildes

⁵⁶³ Bordwell und Thompson definieren als „motif“ „any significant repeated element in a film“. Bordwell/ Thompson: „Film Art“, S. 66.

⁵⁶⁴ Auch der Raum New York wird im Film MY BLUEBERRY NIGHTS als räumlicher Ankerpunkt verwendet – New York ist Erinnerungsort- Ausgangs- und Endpunkt von Elizabeths Reise zugleich und kann somit ebenfalls im Sinne der Transitorie verstanden werden. Vgl. Kapitel 16.2.

⁵⁶⁵ Vgl. Abb. 55.

⁵⁶⁶ MY BLUEBERRY NIGHTS, 0:20:20-0:20:35. Vgl. Abb. 54.

⁵⁶⁷ MY BLUEBERRY NIGHTS, 0:56:35-0:56:55. Vgl. Abb. 56-57.

Ein letztes Mal wird ein Bild der Tür des Diners während eines Momentes in einer Erinnerungssequenz gegen Ende des Films eingesetzt - hier allerdings in einer Variation, welche die hohe Bedeutung dieses Moments für den Film unterstreicht.⁵⁶⁸ Als Elizabeth nach ihrer Rückkehr nach New York den Arbeitskollegen von Jeremy dabei beobachtet, als er das Diner durch die Eingangstür verlässt, erinnert sie sich an den letzten Abend vor ihrer Abreise - durch die Montage wird visuell von der filmischen Gegenwart zu ihrer erinnerten Vergangenheit (und damit zu ihrer Imagination) gewechselt. Sie gesteht:

„You know I came here the night I left.
But I didn't make it past the front door...
I almost walked in, but I knew that if I did,
I would just be the same old Elizabeth.
I didn't want to be that person anymore.”⁵⁶⁹

Gleichzeitig wird im ‚syuzhet‘ auf visueller Ebene die Erinnerung Elizabeths an den Moment ihrer Entscheidung zur Abreise (vor einem Jahr) präsentiert: Elizabeth ist an der Tür stehend zu sehen, zögert in das Diner hineinzugehen und dreht schließlich um.⁵⁷⁰ Alternierend montiert sind diese Momente mit den in der Filmnarration als gegenwärtig präsentierten Momenten, in denen Elizabeth - zurück von ihrer Reise - nun mit Jeremy im Diner sitzt und über diesen Moment der Vergangenheit spricht.⁵⁷¹ Dieser erinnerte Moment bedeutet einen zeitlichen Rückgriff im ‚syuzhet‘, welcher sowohl nacherzählt als auch dargestellt wird - nach der Definition von David Bordwell wird der zeitliche Rückgriff sowohl nach dem Prinzip des ‚recounting‘⁵⁷² als auch des ‚enactment‘⁵⁷³ wiederholt.⁵⁷⁴

⁵⁶⁸ MY BLUEBERRY NIGHTS, 01:24:04-01:24:42.

⁵⁶⁹ MY BLUEBERRY NIGHTS, 01:24:19-01:24:37.

⁵⁷⁰ Vgl. Abb. 58-61.

⁵⁷¹ Vgl. Abb. 62-64.

⁵⁷² Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 78.

⁵⁷³ Ebd., S. 78.

⁵⁷⁴ Vgl. Kapitel 5.2.1.



Abb. 58 Die zurückgekehrte Elizabeth im Diner ...

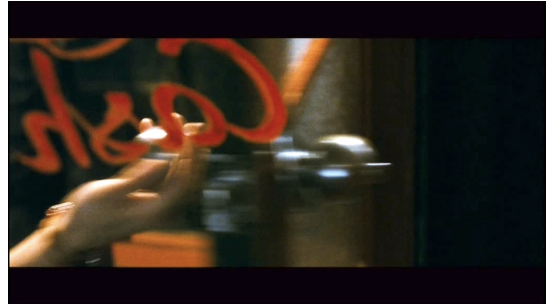


Abb. 59 ... erinnert sich an einen *Moment in Raum und Zeit*.

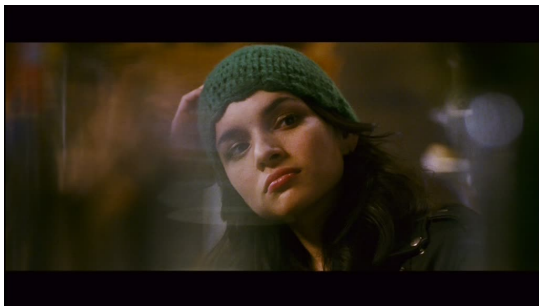


Abb. 60 Gegenwart wird mit Erinnerung montiert



Abb. 61 Elizabeth an der Tür des Diners am Tag ihrer Abreise



Abb. 62 Elizabeth erzählt von dem Abend ihrer Entscheidung



Abb. 63 Erinnerung und Entscheidungsmoment



Abb. 64 Der ‚entleerte Raum‘

11.5. Erinnerungsspuren - private und öffentliche Transiträume

So wie die Grenzen zwischen Interieur und Exterieur nicht klar trennbar sind, trifft dies auch auf die Grenzen zwischen öffentlichen und privaten Räumen zu. Das Diner in *MY BLUEBERRY NIGHTS* ist zugleich öffentlicher und privater Raum.

„In *My Blueberry Nights* sind die öffentlichen Interieurs zugleich die Räume, in denen sich das Privatleben abspielt. In Jeremys Café wird am Tresen gearbeitet, *und* dort ereignen sich die intimsten Begegnungen: die einzigen beiden Küsse des Films. Jeremys eigene und die Beziehungen anderer Menschen sowie die Erinnerungen daran befinden sich in einem mit zurückgelassenen Schlüsseln gefüllten Glas.“⁵⁷⁵

In den Stadtfilmen sind sowohl die Wohnung des Polizisten 663 in *CHUNGKING EXPRESS* als auch die Wohnung Wong Chi-Mings in *FALLEN ANGELS* Transiträume - sowohl Faye als auch die Agentin *be-wohnen* die Wohnungen der männlichen Protagonisten - allerdings zu unterschiedlichen Zeiten als die männlichen Protagonisten. „In both *Chungking Express* and *Fallen Angels*, the apartment, for example, is not a place of residence, but of transience.“⁵⁷⁶

Diese Form des Bewohnens gleicher Räume zu unterschiedlichen Zeiten⁵⁷⁷ ohne direkte Kontaktnahme der Figuren kann im Sinne des von Ackbar Abbas geprägten Begriffes der „proximity without reciprocity“⁵⁷⁸ verstanden werden. Er beschreibt dieses Phänomen wie folgt: „[...] that is to say, how we can be physically close to a situation or to a person without there being any intimacy or knowledge.“⁵⁷⁹

Raum „is ‚shared‘ at different times or in different frames, but never in the same shot. The cinema of solitude thus becomes a cinema of time-sharing and space-sharing.“⁵⁸⁰ In *FALLEN ANGELS* scheinen sich die Agentin und Wong Chi-Ming immer wieder zu verpassen, doch stellt sich heraus, dass es sich hier vielmehr um geplantes Verpassen handelt. Die Routine, der beide Figuren folgen, scheint ein ausgedachtes und beabsichtigtes

⁵⁷⁵ Klein, „Unterwegs auf der anderen Seite der Welt“, S. 87.

⁵⁷⁶ Siegel, Marc. „The Intimate Spaces of Wong Kar-wai.“ *At full Speed. Hong Kong Cinema in a Borderless World*. Minneapolis/ London, 2001, S. 287.

⁵⁷⁷ Vgl. Treber, „Verbrechen aus Einsamkeit“, S. 27, und Orr, *Contemporary Cinema*, S. 103.

⁵⁷⁸ Abbas, „The Erotics of Disappointment“, S. 43

⁵⁷⁹ Ebd., S. 43.

⁵⁸⁰ Orr, *Contemporary Cinema*, S. 104.

Gerüst aus Rhythmen zu sein. Diese Rhythmen zeigen die Unmöglichkeit der handelnden Personen, aus ihren Gewohnheiten und Obsessionen auszubrechen. Die visuellen Muster der Kameraführung und der Montage in dieser Darstellung der Bewohnung gleicher Räume zu unterschiedlichen Zeiten verweisen auf dieses Gerüst sich wiederholender Momente und Handlungen und fungieren auch im Sinne der Erinnerungsmomente:

In einer schnellen Montagefolge wird die Agentin auf ihrem Weg durch eine U-Bahn-Station⁵⁸¹ gezeigt, bis sie schließlich bei einem Haus vor der U-Bahn angekommen ist und die darin liegende Wohnung betritt.⁵⁸² Diese Montagefolge ist durch zeitliche Ellipsen in der Montage – durch ‚jump cuts‘ – gestaltet. Danach folgt nach ähnlichem Montagemuster Wong Chi-Ming, der die gleichen Räume ‚begeht‘.⁵⁸³ Ein weiteres Bild zeigt die Agentin in einer Wohnung,⁵⁸⁴ danach folgt eine ein-sekündige Einstellung von Wong Chi-Ming in der U-Bahn.⁵⁸⁵ Die Annahme, dass die beiden in der Wohnung aufeinander treffen könnten, wird negiert, da die Agentin die Wohnung bereits verlassen hat, als Wong Chi-ming diese betritt.⁵⁸⁶



Abb. 65 Eine rasche Montagefolge...



Abb. 66 ... zeigt die Agentin in einer U-Bahn Station Hongkongs.

⁵⁸¹ Auch die U-Bahn-Station ist im großstädtischen Raum Transitzone. Vgl. Abb. 65-69.

⁵⁸² *FALLEN ANGELS*, 0:00:48-0:02:28.

⁵⁸³ *FALLEN ANGELS*, 0:02:28-0:04:22.

⁵⁸⁴ Vgl. Abb. 70.

⁵⁸⁵ Vgl. Abb 71.

⁵⁸⁶ Vgl. Abb. 72-74.



Abb. 67 Ähnliche Bilder kehren kurz darauf im Film wieder. Vgl. Abb. 74.

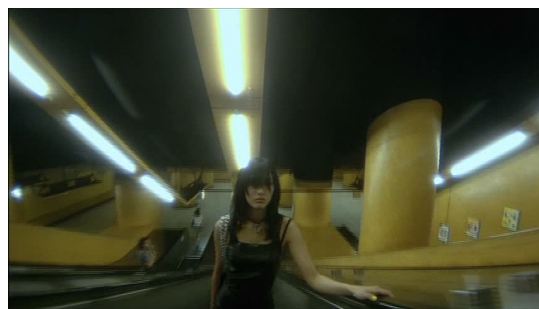


Abb. 68 Die Agentin



Abb. 69 Stadt-Raum

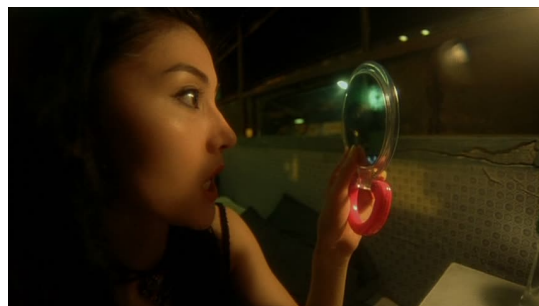


Abb. 70 Die Agentin in der Wohnung neben der U-Bahn-Station

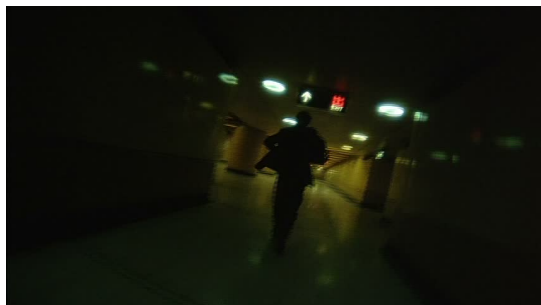


Abb. 71 Wong Chi-Ming in der U-Bahn-Station



Abb. 72 ... nach wiederkehrendem Muster



Abb. 73 ‚Same place, different times‘



Abb. 74 Stadt-Raum 2

Diese Muster wiederkehrender Räume, Montageweise und Kameraführung finden sich im Film *FALLEN ANGELS* als formgebendes Element in weiteren Beispielen: Im Raum des ersten Auftragsmordes (ein Restaurant – welches ebenfalls als im Sinne des Spannungsfeldes Öffentlichkeit-Privatraum als Transitort verstanden werden kann) ist die An- bzw. Abwesenheit beider Protagonisten in ähnlicher Weise wie in der oben beschriebenen Szene gestaltet; die räumlichen Kriterien des Schauplatzes und der Kameraführung wiederholen sich auf folgende Weise auch in einer Szene im Restaurant:

„We see her [die Agentin] almost dance through the crowded café location where the killing will take place. The next sequence is the guy [Wong Chi-Ming] moving along the identical spatial itinerary, coming to a room where people are gambling, and killing everyone in the room.“⁵⁸⁷

Auch die Ausstattung enthält in dieser Szene auffällige Hinweise zur Bestätigung der räumlichen identischen Abläufe - diese zeigen sich beispielsweise in Form eines Plastikvorhanges mit orangen Blumen.⁵⁸⁸ In einer späteren Sequenz wird anfangs auf die identen Koordinaten dieses Raumes verwiesen, indem als erstes der zuvor gezeigte Plastikvorhang zu sehen ist.



Abb. 75 Die Agentin erkundschaftet den Raum



Abb. 76 Wong Chi-Ming zieht den Vorhang zur Seite



Abb. 77 Auffällige Hinweise in der Ausstattung des Films *FALLEN ANGELS*

⁵⁸⁷ Gross, Larry. „Nonchalant Grace“. *Sight and Sound*, 1996, S. 6.

⁵⁸⁸ Vgl. Abb. 75-77.

Durch Parallelmontage (als besondere Möglichkeit zur Verbindung zeitlich getrennter Abläufe im selben Raum) werden die Protagonisten in *FALLEN ANGELS* visuell zusammen geführt. „He [Wong Kar-wai] cannot bring them literally together, so the editing process illustrates their proximity, their desire and the impossibility of its fulfilment.“⁵⁸⁹ So wird beispielweise - obwohl es sich um unterschiedliche Zeitlichkeiten handelt - der Weg der Agentin durch einen Raum in einer Parallelmontage mit dem Weg Wong Chi-Mings im selben Raum gegengeschnitten, wobei die Agentin das Lokal erkundschaftet, während Wong Chi-Ming dort einen seiner Auftragsmorde durchführt. David Bordwell drückt diese Form der Gestaltung folgendermaßen aus:

„A bold moment occurs in *Fallen Angels*: Wong intercuts shots of Killer and Agent passing through the same locals at different times, so that they seem simultaneously to accompany and to miss one another.“⁵⁹⁰

11.6. Erinnerungsspuren im Raum - Anwesende Abwesenheit

In den Räumen, die in Wong Kar-wais Filmen zu sehen sind, *erinnern* Spuren und Hinweise an eine An- und Abwesenheit einer Figur in einem Raum, auch wenn sie tatsächlich nicht mehr anwesend ist.⁵⁹¹

In diesem Zusammenhang spricht Andreas Becker über das von Fatma Yalçın als „anwesende Abwesenheit“⁵⁹² bezeichnete Prinzip: Es „zeigt sich [hier bezogen auf statische Bilder in einer kunsthistorischen Betrachtung] in einem Bild mit menschenleeren Räumen in den Spuren, die ihre Bewohner hinterließen“⁵⁹³ und wird in Bezug auf menschenleere Räume, Bilder mit Rückenfiguren (Figuren, deren Gesicht nicht zu sehen ist und sich dem Betrachter somit entziehen) und Bilder mit Lauscherfiguren (ein Lauscher befindet sich im Bild, wird jedoch von der belauschten Person nicht wahrgenommen) beschrieben.⁵⁹⁴

⁵⁸⁹ Gross, „Nonchalant Grace“, S. 8.

⁵⁹⁰ Bordwell, *Planet Hong Kong*, S. 274-275.

⁵⁹¹ Vgl. Becker, „Perspektiven der Erinnerung“, S. 92.

⁵⁹² Yalçın, Fatma. *Anwesende Abwesenheit. Untersuchungen zur Entwicklungsgeschichte von Bildern mit menschenleeren Räumen, Rückenfiguren und Lauschern im Holland des 17. Jahrhunderts*. München/Berlin, 2004, S. 59.

⁵⁹³ Ebd., S. 59.

⁵⁹⁴ Vgl. ebd., S. 59.

Abwesenheit kann dabei auch in geistiger Form verstanden werden: Rückenfiguren zum Beispiel sind „körperlich anwesend, präsent, aber gedanklich abwesend“⁵⁹⁵. In den menschenleeren Räumen, die auch in den Filmen Wong Kar-wais vorkommen, „deuten hinterlassene Spuren auf eine Anwesenheit von Bewohnern hin, die nicht real präsent sind.“⁵⁹⁶

Zu Beginn des Films *FALLEN ANGELS* wird die Agentin vorgestellt, sie erklärt im ‚voice over‘ warum sie den Hausmüll ihres Geschäftspartners auf Spuren und Zeichen seiner Vorlieben und Gewohnheiten durchsucht und diese deutet.⁵⁹⁷ Wong Chi-ming erklärt später, dass er diese Spuren absichtlich hinterlässt, damit die Agentin sie als seine „memory trace“⁵⁹⁸ - als Erinnerungsspur - finden kann. Auch in einer Bar sucht die Agentin die Erinnerungsspur von Wong Chi-ming. Zusätzlich ergibt sich in den Szenen in der Bar durch die Wiederholung der Kameraführung ein Erinnerungsmoment für den Rezipienten: Wong Chi-ming wird anfangs durch ein Spiegelbild gezeigt – daraufhin schwenkt die Kamera, bis Wong Chi-ming zu sehen ist. Die darauffolgende Szene zeigt die Agentin in der Bar, wiederum anfangs im Spiegelbild zu sehen. Auf visueller Ebene wird die Kameraführung der vorhergehenden Szene wiederholt. Somit entsteht ein weiterer Erinnerungsmoment. Durch Darstellung der Protagonisten in Spiegelbildern in der Bar entsteht ein weiterer Effekt:

„[Michelle] Reis sits on the counter luxuriating in the hitman’s memory trace. For a few seconds, we see a double image of her, as if through a smoked glass or distorting mirror. This strange effect is repeated later in a scene where the hitman revisits the pub and sits in the same place (he hands a coin to a bartender and instructs him to give it to Reis with the message to play song ‚1818‘ on the jukebox).“⁵⁹⁹

Stephen Teo sieht in der Unschärfe des Spiegelbildes eine besondere Bedeutung dieser visuellen Darstellung in Bezug auf die Erinnerungsspur:

„[...] a portrait of a distorted face may be more real than one that merely seeks to ape a physical likeness. It is an attempt to capture the figure’s memory trace, like Reis searching through the killer’s garbage; and the film as a whole tries to capture Hong Kong’s memory traces.“⁶⁰⁰

⁵⁹⁵ Ebd., S. 61.

⁵⁹⁶ Ebd., S. 61-62.

⁵⁹⁷ Vgl. Teo, *Wong Kar-wai*, S. 91 und 96.

⁵⁹⁸ Ebd., S. 91.

⁵⁹⁹ Ebd., S. 95.

⁶⁰⁰ Ebd., S. 96.

11.7. Spiegelbilder - die Erinnerung als Träne

In *IN THE MOOD FOR LOVE* wird der Raum mehrfach durch Kamerafahrten über die Spiegelbilder konstruiert.⁶⁰¹ Wie durch die Parallelmontage wird durch einen Keraschwenk bzw. eine Kamerafahrt durch die Raumkonstruktion visuell eine Verbindung zwischen räumlich getrennten Personen und/oder Objekten geschaffen und stellen somit eine emotionale Verbindung zwischen den Protagonisten her⁶⁰² - beispielsweise in einer Sequenz⁶⁰³, in welcher sie gemeinsam Zeit im Hotelzimmer 2046 verbringen.⁶⁰⁴ Zusätzlich zur Raumkonstruktion über Spiegelbilder⁶⁰⁵ und Kamerafahrten wird in dieser Szene eine mehrfache Raum- und Zeitkonstruktion durch die Montage erreicht: Zeitliche Ellipsen werden durch die wechselnden Aktionen der Protagonisten sowie durch die Montage und dem Wechsel der Kostüme signalisiert.⁶⁰⁶

Auch im Film 2046 werden Spiegel zur ästhetischen Konzeption der Kameraführung während bewegter Kamerafahrten verwendet.⁶⁰⁷ Montage und Kameraführung wirken hier zusammen,⁶⁰⁸ um auf spezielle Art die „[...] Figuren mittels Kamerabewegung zu verknüpfen, um ein Gefühl miteinander verwobener Schicksale hervorzurufen, [...]“⁶⁰⁹. Auch hier enthält diese Art der Gestaltung von Raum und Zeit durch Kameraführung und Montage eine Andeutung auf die emotionale Befindlichkeit der Personen: „[...] in 2046, camera movement turns space into sheer affect, a psychological rather than a physical entity.“⁶¹⁰ Durch vertikale Kamerafahrten entstehen multiple Spiegel- und Doppelbilder von Wang Jin-wen und Chow Mo-wan als die beiden am Weihnachtsabend des Jahres 1968 in einem Restaurant sitzen.⁶¹¹

⁶⁰¹ Vgl. Abb. 78.

⁶⁰² Vgl. Lee, *Hong Kong Cinema Since 1997*, S. 35.

⁶⁰³ *IN THE MOOD FOR LOVE*, 0:55:31-0:57:19.

⁶⁰⁴ Vgl. Lee, *Hong Kong Cinema Since 1997*, S. 35. Vgl. Abb. 79.

⁶⁰⁵ Vgl. Abb. 80.

⁶⁰⁶ Diese Sequenz wird ohne diegetischen Ton gezeigt, stattdessen ist sie jedoch mit dem Musikstück ‚Yumeji’s Theme‘ unterlegt - dieses Musikstück kehrt im Film vor allem während Szenen, welche im Zeitlupenverfahren gefilmt sind, wieder. Vgl. Kapitel 14.3.1.

⁶⁰⁷ Vgl. Davis, Bob. „Production Slate: Evoking Different Eras in the U.S. and Hong Kong: A Time-Traveling Romance.“ *American Cinematographer*, 2005, S. 28.

⁶⁰⁸ Vgl. Bordwell, *Visual Style in Cinema*, S. 94.

⁶⁰⁹ Ebd., S. 83.

⁶¹⁰ Lee, *Hong Kong Cinema Since 1997*, S. 35.

⁶¹¹ 2046, 1:13:56-1:33:35. Die Raumkonstruktion deutet ebenfalls auf eine ambivalente emotionale Befindlichkeit der Protagonisten. Vgl. Abb. 81-82.



Abb. 78 Mrs. Chan und Mrs. Suen in IN THE MOOD FOR LOVE



Abb. 79 Spiegelbilder Chows in IN THE MOOD FOR LOVE



Abb. 80 Raumkonstruktion über Spiegelbilder im Film 2046

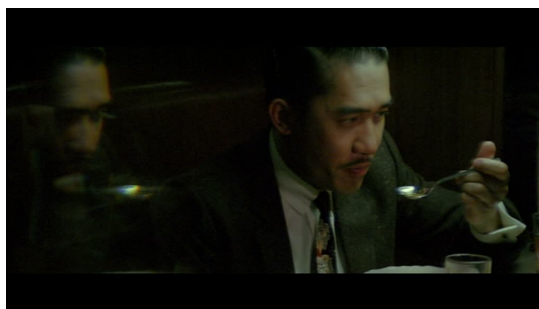


Abb. 81 Spiegelbild Chows in 2046

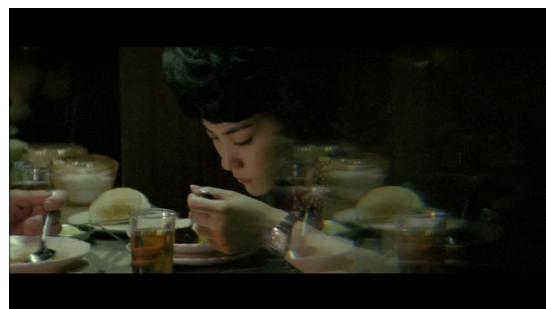


Abb. 82 Wang Jin-wen am Weihnachtsabend 1968

Wang Jin-wen und Chow Mo-wan - ebenso wie Chow Mo-wan und Su Li-zhen in *IN THE MOOD FOR LOVE*⁶¹² - werden im Film 2046 während ihres Schreibens an einem Martial-Arts Roman durch Kamerafahrten und Montage auf visueller Ebene und emotional verbunden.⁶¹³ Chow spricht an dieser Stelle im ‚voice over‘: „This was the happiest summer ever...“⁶¹⁴ In der beschriebenen Szene entsteht eine intra-œuvre - Referenz zum Film *IN THE MOOD FOR LOVE*, die sich in Form von Chows Erinnerung in 2046 wiederfindet.

Das Motiv der Erinnerung wird auch in Form einer zuvor gezeigten Detailaufnahme eines Wassertropfens signalisiert; die Bilder der fallenden Tropfen verweisen auf den Zwischentitel zu Beginn des Films 2046: „All memories are traces of tears“⁶¹⁵. So finden sich in den Filmen von Wong Kar-Wai zum Beispiel wiederholte Male Bilder von Personen im Regen.⁶¹⁶ Ein Bild einer Straßenlampe im nächtlichen Regen ist in etwas variierte Form in vier verschiedenen Sequenzen in den beiden Filmen - *IN THE MOOD FOR LOVE* sowie 2046 - gestaltet,⁶¹⁷ und wird jeweils im Zusammenhang mit einem bevorstehenden Abschied eingesetzt.⁶¹⁸

„Mag die Form bei Wong Kar-wai noch so modern sein: die Perspektiven verkantet, die Räume im Weitwinkel verzerrt, die Zeiterfahrung musikalisch gedehnt, die Handkamera verrissen - der Regen bleibt als altgedienter atmosphärischer Verstärker und Gehilfe des Melodramatischen *par excellence* ein immer wiederkehrendes Motiv in jedem Wong Kar-wai Film.“⁶¹⁹

⁶¹² Hier entsteht im Film 2046 durch Wiederkehr der ähnlichen Figurenkonstellation, der ähnlichen visuellen Muster und dem thematischen Verweis auf den früheren Film *IN THE MOOD FOR LOVE* ein Erinnerungsmoment.

⁶¹³ 2046, 1:14:38-1:15:01.

⁶¹⁴ 2046, 1:11:13-1:11:16.

⁶¹⁵ 2046, 0:05:14-0:05:18.

⁶¹⁶ Vgl. Mauer, „Der Wind im Vorhang“, S. 47-48.

⁶¹⁷ *IN THE MOOD FOR LOVE*, 1:09:55-1:10:01 und 2046, 0:06:51-0:06:56 und 1:42:08-1:42:13 (Diese beiden Einstellungen sind nahezu ident.) und 1:12:03-1:12:09.

⁶¹⁸ Momente des Abschieds als Bestandteil der ‚Reise‘ sind vielfacher Weise in den Filmen von Wong Kar-wai gestaltet. Vgl. Kapitel 14.4.

⁶¹⁹ Ebd., S. 48

11.8. Der ‚entleerte‘ Raum

Wong Kar-wai kontrastiert in seinen Filmen die bewegte Kameraführung (wie bereits beschrieben⁶²⁰ durch einen Schwenk oder durch die Verwendung von bewegten Kamerafahrten) mit einer statischen Kameraführung.⁶²¹ Während sich die Figuren bereits aus dem Bildausschnitt entfernt haben, verweilt die Kamera statisch in dieser Position, wodurch ein Bild entsteht,⁶²² das dem Prinzip des ‚entleerten Raums‘ entspricht⁶²³: „Gemeint sind nicht einfach leere Räume, sondern *ent*-leerte, eben solche, die das Verschwinden einer zuvor erfahrenen Präsenz markieren.“⁶²⁴

„Eine radikale Veränderung durchläuft das klassische Verhältnis von On- und Off-Raum in dem Moment, wo das Verschwinden der Personen aus dem Bildfeld mit einer vollständigen Erstarrung der Kadrierung und der Aufnahmeapparatur insgesamt verbunden ist, der Handlungsraum zum leeren und nahezu reinen Bildraum mutiert. [...] Diese Räume sind in dem Sinne „entleert“ [...].“⁶²⁵

„It is as if the camera is in no hurry to follow the characters or further develop a scene (by a transition, for example); rather, by indulging in the lingering melancholy of a deserted scene it submerges the viewer in its own reverie, endowing the empty shot with a nostalgic aura [...].“⁶²⁶



Abb. 83 Mrs. Chan vor der Wohnung ihrer Nachbarn in IN THE MOOD FOR LOVE



Abb. 84 Der ‚entleerte Raum‘ in IN THE MOOD FOR LOVE – der Bildausschnitt bleibt auf der Kadrierung stehen, die Stimmen der Protagonisten sind im tonalen ‚off screen space‘ zu hören.

⁶²⁰ Vgl. Kapitel 11.7.

⁶²¹ Vgl. Lee, *Hong Kong Cinema Since 1997*, S. 35.

⁶²² Vgl. ebd., S. 35. Vgl. 83-84.

⁶²³ Vgl. Lindner, „Impressionen von einem unsteten Ort“, S. 70.

⁶²⁴ Ebd., S. 70.

⁶²⁵ Ramet, „Zur Dialektik von On und Off im narrativen Film“, S. 41.

⁶²⁶ Lee, *Hong Kong Cinema Since 1997*, S. 35.

Die Figuren und die Anwesenheit der Figuren bleibt dem entleerten Raum in dieser Gestaltungsform als „Erinnerungsspur“⁶²⁷ eingeschrieben. Durch das Hinterlassen von Erinnerungsspuren ist auch der entleerte Raum ein transitorischer Raum.⁶²⁸

„Der ent-leerte Raum ist insofern also immer ein Transitraum, da er zwischen den Polen Anwesenheit und Abwesenheit, sozusagen auf deren verwässernder Grenzlinie, situiert ist und somit Übergang, Durchgang wie Vergänglichkeit markiert.“⁶²⁹

In diesem Sinne sind Transiträume nicht nur im Spannungsfeld zwischen öffentlich/privat sondern auch in Verbindung mit entleerten Räumen zu sehen. Beispiele dieser entleerten Räume finden sich im Epilog von *DAYS OF BEING WILD*, welche durch eine Variation in der Wiederholung mehrerer Bilder bereits zuvor gezeigter Schauplätze im Film, gestaltet sind:

„Die Kamera kehrt an jene Orte zurück, an denen die einsame Su Li-zhen und der gutherzige Polizist Tide (Andy Lau) zarte Bande knüpften, bevor sie sich aus den Augen verloren. Jetzt sind die Orte verlassen: eine Straße, die sie gemeinsam hinabgingen, ein Tor, vor dem sie sich trafen, eine Telefonzelle, vor der er auf ihren Anruf wartete. Obgleich Su Li-zhen und Tide an den Orten ihrer einstigen Zusammenkunft nun abwesend sind, bleiben sie ihnen als Erinnerungsspur eingeschrieben.“⁶³⁰

Ein zeitliches und räumliches Kriterium wird angewandt - der Raum ist verlassen, leer, da der lineare Pfeil der Zeit bereits vorangeschritten ist - und dennoch verweilt der Blick der Kamera und somit der Blick des Rezipienten auf dem entleerten Bildausschnitt.

Was in Bezug auf den entleerten Raum grundlegend ist, ist die Verwendung des ‚offscreen space‘ zur Hypothesenbildung und Täuschung des Rezipienten. Dadurch dass keine Figur im Bildausschnitt zu sehen ist, tritt der ‚offscreen space‘ in den Aufmerksamkeits-Fokus des Rezipienten, wodurch sich ein hohes Spannungsfeld ergibt.⁶³¹ Nachdem eine Figur den Bildausschnitt verlassen hat, kann durch diese Filmkonstruktion das Empfinden der relativen Dauer von Zeit beeinflusst und subjektiv empfundene Zeit gestaltet werden.⁶³² Burch erklärt das Prinzip wie folgt:

⁶²⁷ Lindner, „Impressionen von einem unsteten Ort“, S. 71.

⁶²⁸ Vgl. ebd., S. 71.

⁶²⁹ Ebd., S. 71.

⁶³⁰ Ebd., S. 71.

⁶³¹ Vgl. Burch, *Theory of Film Practice*, S. 21 und 24.

⁶³² Vgl. ebd., S. 25.

„The longer the screen remains empty, the greater the resulting tension between screen space and off-screen space and the greater the attention concentrated on off-screen space as against screen space (the time required to exhaust our attention depending on how simple a scene the screen shows, a perfectly black or white screen constituting the obvious limit).“⁶³³

Auch in MY BLUEBERRY NIGHTS wird auf den entleerten Raum Bezug genommen. Am Fenster der Bar stehend beobachtet Elizabeth Sue Lynne bei ihrer Abreise aus Memphis. Das nächste Bild zeigt die gleiche Straßenkreuzung, die nun bereits leer ist. Das ‚voice over‘ von Elizabeth nimmt direkten Bezug auf das Thema Erinnerung an sich.

„When you’re gone,
all there’s left are the memories you created in other people’s lives.“⁶³⁴

12. Momente der ‚Sehnsuche‘, Sehnsucht und Einsamkeit

12.1. ‚Sehnsuche‘ - Einsamkeit

Die Reise scheint auch immer etwas mit Sehnsucht zu tun haben - „eine Suche nach dem, wonach man sich sehnt - *Sehnsuche*“⁶³⁵. Wechselseitig damit bedingt die Reise, auf der sich die Protagonisten in den Filmen von Wong Kar-wai in Form von emotionalen und teilweise physischen Reisen befinden, unter anderem vor allem Einsamkeit.⁶³⁶ „Another consequence of the constant changing of places and relationships is isolation.“⁶³⁷

„Die EINSAMKEIT (denn wenn man vom ‚wahren Reisen‘ spricht, meint man im Alltagsverständnis oft das einsame Reisen, das alles Erlebte intensiviert), die zunächst als hoher Preis erscheint, bietet vielleicht erst die Ermöglichung, ist möglicherweise sogar Bedingung für die Freiheit und damit die OFFENHEIT des Blicks (auch in seinem symbolischen Sinne: auf das eigene Leben durch den Abstand zur eigenen Vergangenheit). Alle Möglichkeiten stehen einem offen, die Zukunft ist ungewiss, das Leben wird zur ‚open road‘.“⁶³⁸

⁶³³ Ebd., S. 25.

⁶³⁴ MY BLUEBERRY NIGHTS, ab 0:51:59.

⁶³⁵ Eißel, *Er-fahrung neuer Horizonte*, S. 20.

⁶³⁶ Vgl. ebd., S. 23.

⁶³⁷ Mazierska/Rascaroli, „Trapped in the Present“, S. 6.

⁶³⁸ Eißel, *Er-fahrung neuer Horizonte*, S. 23.

Die Sehnsucht nach emotionaler Wärme, welche die Agentin in *FALLEN ANGELS* verspürt, drückt sowohl ihre Einsamkeit als auch ihre Sehnsuche aus. Tony Rayns schreibt in Bezug auf *FALLEN ANGELS*: "Loneliness is ultimately the film's centrifugal force."⁶³⁹

„Der Killer [in *FALLEN ANGELS*] will gar keine Gesellschaft. Einsamkeit ist seine letzte Zuflucht. Er liebt es, keine Entscheidungen treffen müssen. Die Partnerin – obwohl sie ihrem eigenen Schicksal gleichsam machtlos gegenübersteht – stellt die Uhren für ihn und gibt den Takt vor. Zusammen bilden sie das perfekte Dienstleistungsunternehmen, mobil, zuverlässig und gleichmachend wie ein Uhrwerk.“⁶⁴⁰

„[...] die Einsamkeit des Menschen und seine Versuche, aus der Verlorenheit als Einzelwesen auf dieser Welt auszubrechen“⁶⁴¹, birgt jedoch auch die Möglichkeit auf Begegnung in den Metropolen: „Wong Kar-Wai, on the other hand, draws attention to the unlimited opportunities of people meeting each other and overcoming their solitude, [...]“⁶⁴² In diesem Zusammenhang ist vor allem die Rolle des Zufalls entscheidend.⁶⁴³ Die zufälligen Begegnungen von Personen sind für die Konstruktion der Narration von großer Bedeutung.⁶⁴⁴ Im Film *FALLEN ANGELS* kann das Aufeinandertreffen zwischen der Agentin und Blondie in der U-Bahn-Station im großstädtischen Hongkong ebenso als Beispiel für eine dieser zufälligen Begegnungen gesehen werden.⁶⁴⁵

Dieses Prinzip des Zufalls, der „coincidence“⁶⁴⁶, wird im Film *IN THE MOOD FOR LOVE* fast parodistisch wirkend verwendet und von den Protagonisten Mr. Chow und Mrs. Chan mehrmals direkt angesprochen: „What a coincidence...“⁶⁴⁷ Bei den von den beiden angesprochenen *Zufällen* handelt es sich jedoch um Umstände, die nicht auf reinem Zufall beruhen, sondern auf der Tatsache, dass ihre Ehepartner eine Affäre miteinander haben.

Die Linearität der Zeit bewirkt allerdings auch, dass die Protagonisten einander verpassen, obwohl sie von den räumlichen und zeitlichen Gewohnheiten des Anderen wissen.⁶⁴⁸ „Time

⁶³⁹ Rayns, Tony. „Fallen Angels/ Duolo Tianshi.“ *Sight and Sound*, 1996, S. 42.

⁶⁴⁰ Vazquez, „Die Kreativität der Verlorenen im Angesichts Babylons“, S. 298.

⁶⁴¹ Treber, „Verbrechen aus Einsamkeit“, S. 32.

⁶⁴² Mazierska/Rascaroli, „Trapped in the Present“, S. 16.

⁶⁴³ Vgl. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 206.

⁶⁴⁴ Vgl. Bordwell, *Planet Hong Kong*, S. 274.

⁶⁴⁵ Vgl. dazu die Wichtigkeit des Zufalls, die David Bordwell in Bezug auf den Kunstfilm beschreibt. Vgl. Kapitel 6.1.

⁶⁴⁶ Vgl. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 206.

⁶⁴⁷ Beispielweise *IN THE MOOD FOR LOVE*, 0:42:09-0:42:12.

⁶⁴⁸ Vgl. Mazierska/Rascaroli, „Trapped in the Present“, S. 16. Vgl. Kapitel 11.5.

is the main reason why people do not meet: they occupy the same space, but in different times.“⁶⁴⁹ So scheint es, als wären die Protagonisten in ihren separaten Mikrokosmen einsam gefangen.⁶⁵⁰ Dies wird durch die Gestaltung der Filmnarration mit einer Vielzahl von ‚voice over‘-Monologen der Figuren unterstützt. Der Kommunikationsprozess ist genauso fragmentiert dargestellt, wie die Narration und das ‚syuzhet‘.⁶⁵¹ In jener Art der Kommunikation über die ‚voice over‘ wird der Rezipient direkt angesprochen⁶⁵² und es wird sowohl auf einen erhöhten Wert an ‚self consciousness‘ der Filmnarration als auch auf die Isolation der Figuren verwiesen.

12.2 Fragmentierte Raumkonstruktionen

Isolation findet sich nicht nur – wie bereits beschrieben - in einer Vielzahl von ‚voice over‘-Monologen⁶⁵³ und der Fragmentierung des ‚syuzhet‘⁶⁵⁴, sondern ist auch in der räumlichen Isolation der Personen in der Raumkonstruktion der Kadrierungen im ‚shot space‘ und in der Fragmentierung der räumlichen Konstruktion im ‚editing space‘ gestaltet.

„Eine derartige Zergliederung in disparate narrative Materialien, die jeglicher Geschlossenheit einer Geschichte entgegenwirkt, überträgt Wong Kar-Wai auf ganz eigene Weise in seine Filme. Er streut einzelne Schwarz-Weiß-Sequenzen im ansonsten in Farbe gedrehten *Fallen Angels* ein; er benutzt ein Weitwinkelobjektiv, das die Gesichter seiner Darsteller enorm deformiert und den Raum zur Röhre verengt, sodass die Distanz der Figuren zu ihrer sozialen Umwelt bekräftigt wird; er lässt den stop-action-Effekt, eine Zeitlupenvariante mit Auslassung von Einzelbildern, Bewegungsabläufe verwischen und zerstückeln; er setzt Slow-Motion-Aufnahmen oder den Körper abtastende Nahaufnahmen zusammen mit sphärisch entrückter TripHop-Musik ein, die den jede Reflexion betäubenden Sog eines Videoclips entfalten; er vollzieht größere Zeitsprünge an ein und demselben Ort, die meist nur durch den Kostümwechsel der Darsteller erkennbar werden; er wechselt übergangslos zwischen Genres und Stimmungen wie Neo-noir-Melancholie und Slapstick hin und her.“⁶⁵⁵

⁶⁴⁹ Ebd., S. 16.

⁶⁵⁰ Vgl. ebd., 6

⁶⁵¹ Vgl. auch Treber, „Verbrechen aus Einsamkeit“, S. 26

⁶⁵² Vgl. auch Mauer, „Der Wind im Vorhang“, S. 43

⁶⁵³ Vgl. Kapitel 12.1.

⁶⁵⁴ Vgl. Kapitel 9.

⁶⁵⁵ Treber, „Verbrechen aus Einsamkeit“, S. 30.

12.2.1. Fragmentierung im ‚shot space‘ - Prinzip des ‚unseen‘

Im ‚shot space‘⁶⁵⁶ wird Fragmentierung und Isolation dadurch gestaltet, dass die uneingeschränkte Sicht auf die Protagonisten häufig nicht möglich ist, weil sie teilweise hinter Gegenständen versteckt bzw. durch Ausstattungsgegenstände verdeckt oder teilweise hinter Vorhängen oder ähnlichen Materialien gezeigt werden.⁶⁵⁷

Dies zeigt sich beispielsweise auch in Kadrierungs-Kompositionen, welche mehrere Bildebenen verwenden und dennoch nur Teile der Figuren zeigen.⁶⁵⁸ Janice Tong spricht in diesem Zusammenhang von Kompositionen, die „slit-framed“⁶⁵⁹ sind. Hier entstehen sogenannte „Subräume“⁶⁶⁰ in der Raumkonstruktion, die in diesem Fall ebenfalls auf das Prinzip der Fragmentierung zurückgreift. Auch durch Spiegelungen entstehen in der Kadrierung mehrere Bildebenen⁶⁶¹, die den Raum visuell in mehrere Räume teilen ebenso wie durch Verwendung großer Brennweiten,⁶⁶² wodurch ein hohes Unschärfefeld entsteht. Dieses Unschärfefeld teilt den Bildausschnitt wiederum visuell in mehrere Ebenen.

Durch die enge, verkantete und gerahmte Wahl der Bildausschnitte wird in *IN THE MOOD FOR LOVE* angedeutet, dass sich die beiden Protagonisten Mrs. Chan und Mr. Chow gezwungen sehen, ihren Gefühlen zu entsagen und der Versuchung zu widerstehen, ebenfalls wie ihre untreuen Ehepartner, eine Affäre miteinander zu beginnen.⁶⁶³ Die untreuen Ehepartner der beiden Protagonisten werden stets mit dem Rücken der Kamera zugewandt gezeigt oder sind nur über den tonalen ‚offscreen space‘ wahrnehmbar.⁶⁶⁴ Durch die Raumkonstruktion, die den Film durchzieht, entsteht ein Gefühl der Enge (worin ein Analogon in der Vorgabe der gesellschaftlichen Werte besteht), welche die beiden Protagonisten in ihren Handlungen einengen.⁶⁶⁵

⁶⁵⁶ Vgl. Kapitel 5.1.1.

⁶⁵⁷ Vgl. Smith, Murray. „Wer hat Angst vor Charles Darwin? Die Filmkunst im Zeitalter der Evolution.“ *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Marburg, 2009, S. 309-310.

⁶⁵⁸ Vgl. Tong, „Chungking Express: Time and its Displacements“, S. 48.

⁶⁵⁹ Ebd., S. 48.

⁶⁶⁰ Lindner, „Impressionen von einem unsteten Ort“, S. 66.

⁶⁶¹ Spiegelungen finden sich vor allem in den Filmen *FALLEN ANGELS*, 2046 und *IN THE MOOD FOR LOVE*. Vgl. Kapitel 11.7.

⁶⁶² Vgl. Lindner, „Impressionen von einem unsteten Ort“, S. 66 und 68.

⁶⁶³ Vgl. Yue, „*In the Mood for Love*: Intersections of Hong Kong Modernity“, S. 130.

⁶⁶⁴ Vgl. Teo, *Wong Kar-wai*, S. 125.

⁶⁶⁵ Vgl. Yue, „*In the Mood for Love*: Intersections of Hong Kong Modernity“, S. 131.

Im Film 2046 wird durch erstmalige Verwendung des Cinemascope-Formats⁶⁶⁶ eine besondere Form der Raumkonstruktion im ‚shot space‘ erzielt.⁶⁶⁷ Teilweise ist nur in einem Drittel des Bildausschnitts eine Figur zu sehen (während die anderen Teile der Kadrierung mit Ausstattungsgegenständen ausgefüllt sind) – intime Momente spielen sich so in einer visuellen räumlichen Isolation ab.⁶⁶⁸

„In 2046 führt Wong die Fragmentierung schließlich zu seiner letzten, radikalen Konsequenz, die einer Auslöschung des Raums gleichkommt. Permanent ragt das Dekor (Vorhänge, Zwischenwände, Türrahmen, Fensterrahmen) in den Bildkader und beschneidet den Raum.“⁶⁶⁹

In dieser Art der Raumkonstruktion wird durch die Verengung des Blickfeldes⁶⁷⁰ das Prinzip des „Unseen“⁶⁷¹ angewandt: durch das teilweise Nicht-Sichtbarsein der Figuren bzw. von Objekten wird die Aufmerksamkeit des Rezipienten erregt und motiviert: was in den Offraum ragt oder was verdeckt ist, wird zum Gegenstand der Hypothesenbildung, und wird somit in die Konstruktion der Narration einbezogen.⁶⁷² Die Kameraführung betont die Signifikanz der nicht-sichtbaren Teile der Kadrierung.⁶⁷³ Angesprochen wird hier „das Spiel mit der Sichtbarkeit“⁶⁷⁴:

„Ihm liegt die Vorstellung zugrunde, dass jedem Geschehen, das nur teilweise sichtbar oder erkennbar ist, etwas Verlockendes, Faszinierendes, Geheimnisvolles und Schönes anhaftet; die Vorstellung, dass partielles Verbergen oder Geheimhalten des Geschehens ein gültiger künstlerischer Ansatz *an sich* ist, den Raum auszuloten.“⁶⁷⁵

⁶⁶⁶ Als „Cinemascope“ wird der ab den Fünfziger Jahren verwendete Prozess des Breitwandformats (der ein Bildformat von 1:2.35 bzw. früher 1:2.55 aufweist) bezeichnet, der sich einem anamorphotischen Prozess bedient, bei welchem das Bild bei der Aufnahme gestaucht wird und bei der Projektion entzerrt wird. Vgl. Monaco, James. *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia*. Reinbek bei Hamburg, 2005, S. 106-109.

Nathan Lee weist darauf hin, dass Wong Kar-wai jenes Breitwandformat des Seitenverhältnisses der Bildkadrierung zum ersten Mal in seinem Werk verwendet. Vgl. Lee, „Elusive Objects of Desire“, S. 32.

⁶⁶⁷ Vgl. Abb. 88-89.

⁶⁶⁸ Vgl. Davis, „Production Slate: Evoking Different Eras in the U.S. and Hong Kong: A Time-Traveling Romance.“, S. 26.

⁶⁶⁹ Lindner, „Impressionen von einem unsteten Ort“, S. 68-69.

⁶⁷⁰ Vgl. dazu ebd., S. 69. Vgl. Abb. 85-86.

⁶⁷¹ Chaudhuri, *Contemporary World Cinema*, S. 130.

⁶⁷² Vgl. Bordwell, *Visual Style in Cinema*, S. 124. Vgl. Abb. 87.

⁶⁷³ Vgl. Bosley, Rachael K.. „Production Slate. Infidelity in the Far East.“ *American Cinematographer*, 2001, S. 22.

⁶⁷⁴ Bordwell, *Visual Style in Cinema*, S. 124.

⁶⁷⁵ Ebd., S. 124.



Abb. 85 Bildkonstruktionen in IN THE MOOD FOR LOVE

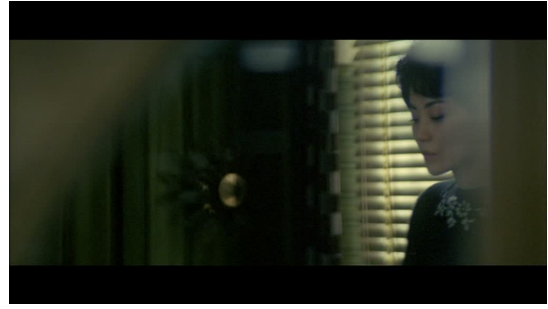


Abb. 86 Fragmentierte Raumkonstruktion im Film 2046



Abb. 87 Prinzip des ‚unseen‘ in IN THE MOOD FOR LOVE

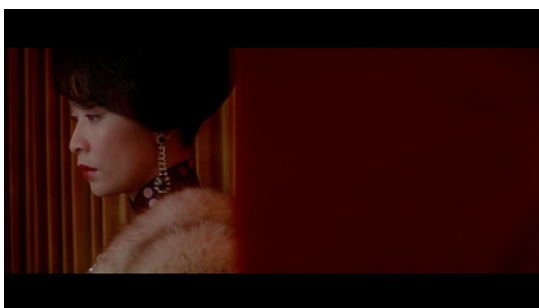


Abb. 88 Raumkonstruktion im ‚Cinemascope‘-Format im Film 2046

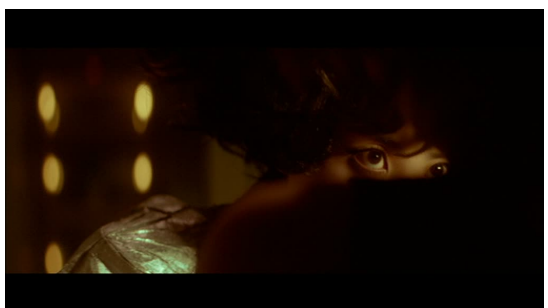


Abb. 89 Raumkonstruktion im 2046

Durch diese Raumkonstruktion entsteht also auch beim Rezipienten eine Form des Begehrens ‚mehr zu sehen‘, welches allerdings nie ganz erfüllt wird:

„[...] but he [Wong Kar-wai] also seems to be playing with the viewer's expectations. For what is being stimulated here, beyond the spectator's own sexual desire, is his or her desire to see, always to see more, an impossible desire linked to the couple's impossible desire for each other.“⁶⁷⁶

Es ist ein Spiel mit der Hypothesenbildung des Rezipienten, welches die Filme von Wong Kar-wai ebenso beständig durchzieht wie seine Zeit- und Raumkonstruktionen. In dieser Form des Umgangs mit der Hypothesenbildung des Rezipienten wird ein hoher Wert an ‚self-consciousness‘ der Filmnarration angedeutet.⁶⁷⁷

Das Prinzip der Rauminszenierung, welches den Moment des Nicht-Sichtbaren betont, ähnelt dem Prinzip, welches beim gedehnten Moment durch das Zeitlupenlupenverfahren⁶⁷⁸ angewandt wird.

„Slow motion [...] is used analytically to study, to understand. But analysis by slow motion, like analysis by blowup, leads at a certain point to a blurring of the image, that is, to bewilderment rather than to understanding. The closer you look, the less there is to see.“⁶⁷⁹

Durch die fragmentarische Raumkonstruktion wird die Aufmerksamkeit des Rezipienten vor allem auf den ‚offscreen space‘ der Kadrierung und die nicht-sichtbaren Teile des Bildausschnittes verlagert. Diese Verlagerung in den ‚offscreen space‘ und das Begehren des Rezipienten, doch mehr zu sehen als er erkennen kann, kann als Analogie zum dargestellten Begehren in den Filmnarrationen gesehen werden.

⁶⁷⁶ Brunette, *Wong Kar-wai*, S. 90.

⁶⁷⁷ Vgl. Kapitel 6.3.

⁶⁷⁸ Vgl. Kapitel 14.

⁶⁷⁹ Abbas, *Hong Kong*, S. 35.

12.2.2. Diskontinuität in der Raumkonstruktion im ‚editing space‘

Diese fragmentarische Raumkonstruktion setzt sich im ‚editing space‘⁶⁸⁰ fort und baut auf dem Prinzip auf, dass die räumlichen Verhältnisse nicht bereits zu Beginn einer Szene durch ‚establishing shots‘⁶⁸¹ gesetzt werden, sondern der Raum durch Fragmentierung und Diskontinuität konstruiert wird. Der Rezipient erkennt die Raumverhältnisse erst nach und nach - durch aktive Hypothesenbildung und -prüfung. Diese Form der Raumkonstruktion lehnt sich weniger an das Prinzip der ‚analytische[n] Montage‘⁶⁸² als mehr an das Prinzip der ‚konstruktive[n] Montage‘⁶⁸³ an:

„Das heißt, anstatt in einer Totalen die Gesamtheit des Raumes zu zeigen, wird es einfach dem Zuschauer überlassen, sich anhand von Ausschnitten ein Bild vom Gesamtraum zu machen.“⁶⁸⁴

Diskontinuität in der Raumkonstruktion entsteht in der Montage - im ‚editing space‘ - zusätzlich durch sogenannte ‚Achsenschnitte‘⁶⁸⁵. Diese finden sich beispielsweise in einer Szene⁶⁸⁶ in *IN THE MOOD FOR LOVE* in der Mrs. Chan und Mr. Chow in einem Restaurant sitzen. Eine Aufnahme zeigt Mr. Chow von vorne, plötzlich wird die ‚Handlungsachse‘ übersprungen und die folgende Aufnahme zeigt die beiden Protagonisten von der linken Seite des Tisches.⁶⁸⁷



Abb. 90 Aufnahme Chows von einer Seite der Handlungsachse



Abb. 91 ‚Achsenprung‘ auf die andere Seite der Handlungsachse durch die Montage

⁶⁸⁰ Vgl. Kapitel 5.1.2.

⁶⁸¹ Vgl. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 196 und Kapitel 5.1.2.2.

⁶⁸² Vgl. Kapitel 5.1.2.2.

⁶⁸³ Bordwell, *Visual Style in Cinema*, S. 28.

⁶⁸⁴ Ebd., S. 28-29.

⁶⁸⁵ Vgl. Kapitel 5.1.2.2.

⁶⁸⁶ *IN THE MOOD FOR LOVE*, 0:34:42-0:35:30.

⁶⁸⁷ Vgl. Abb. 90-91.

Die Raumkonstruktion in den Filmen von Wong Kar-wai baut größtenteils auf einem 360 Grad-Prinzip auf⁶⁸⁸ - dieses steht dem 180 Grad-Prinzip mit der Konzeption einer Handlungsachse gegenüber.⁶⁸⁹ Die Ausnützung eines 360 Grad-Raumes findet sich beispielweise in jener Szene im Film 2046,⁶⁹⁰ in welcher Chow Mo-wan Black Spider über seine bevorstehende Abreise nach Singapur informiert. In dieser Szene könnte die ambivalente Raumkonstruktion als filmische Einschreibung der ambivalenten emotionalen Befindlichkeit der Figuren gesehen werden.

Auch die Darstellung der Außenräume und der Stadt Hongkongs wird nach einem fragmentarischen Prinzip konstruiert: Anstatt raumerklärender Kadrierungen oder Aufnahmen berühmter Gebäude Hong Kongs werden vielmehr Stimmungsbilder in den Filmen von Wong Kar-wai eingesetzt.⁶⁹¹

„*Kong jing* (,empty shots’) are used, not as ,establishing shots’ in the traditional sense of setting the scene’s physical location, but to provide ,clues to an „ambient“ world [Wong] want[s] to suggest but not explain’.”⁶⁹²

Als Beispiel dieser Raumkonstruktion können die Bilder der Wolken zum Beginn des Films CHUNGKING EXPRESS gesehen werden, welche eine surreal wirkende Atmosphäre der Stadt widerspiegeln.⁶⁹³ Auf diese Art wird in allen Filmen Wong Kar-wais durch Raumkonstruktionen, die durch hervortretende stilistische filmische Mittel geprägt sind, auf den subjektiven Aspekt der Perspektive und damit auf die psychologische Befindlichkeit der Bewohner von Hongkong verwiesen.⁶⁹⁴ Im Sinne von „*interiorized landscapes*“⁶⁹⁵ werden die Protagonisten - einem Labyrinth ähnlich - scheinbar immer wieder entlang wiederkehrender Wege, Gänge und Räume gezeigt.⁶⁹⁶ In der Kadrierung erscheinen die Charaktere durch Fenster, Gänge, Stiegenhäuser eingerahmt.⁶⁹⁷

⁶⁸⁸ Vgl. Blake, „We Won’t Be Like Them“: Repetition Compulsion in Wong Kar-wai’s *In the Mood for Love*“, S. 345 und Kapitel 5.1.2.2.

⁶⁸⁹ Vgl. Kapitel 5.1.2.2.

⁶⁹⁰ 2046, 0:05:18-0:06:51.

⁶⁹¹ Vgl. Lindner, „Impressionen von einem unsteten Ort“, S. 65

⁶⁹² Law, Jo. „Wong Kar-wai’s Cinema. Analogues of Experience. *Metro Magazine*, ohne Jahresangabe, S. 95

⁶⁹³ Vgl. Huang Tsung-yi. „Hong Kong Blue: Flâneurie with the Camera’s Eye in a Phantasmagoric Global City.“ *JNT: Journal of Narrative Theory*, 2000, S. 392.

⁶⁹⁴ Vgl. ebd., S. 69.

⁶⁹⁵ Arthur, „Film Reviews: *In the Mood for Love*.“, S. 41. Vgl. auch Kapitel 7.2.2.

⁶⁹⁶ Vgl. ebd., S. 41.

⁶⁹⁷ Vgl. Yue, „*In the Mood for Love*: Intersections of Hong Kong Modernity“, S. 130.

Der Raum, der in Wong Kar-wais Filmen dargestellt wird, kann als „mentaler Ort, ein state of mind, der sich problemlos von seiner ihn ursprünglich initiierenden Lokalität loskoppeln und auf andere Orte projizieren lässt“⁶⁹⁸ gesehen werden. Diese fragmentarische Raumkonstruktion bedingt - wie schon beschrieben - eine gesteigerte Form der Hypothesenbildung beim Rezipienten.

12.3. „Are we still partners?“

Eine weitere besondere Form der Hypothesenbildung bewirkt die im folgenden beschriebene Szene, die in ihrer Gestaltung die vorrangige Bedeutung für die emotionale Reise der Agentin in dreifacher Weise ausdrückt: in dieser Szene wird die Zeitkonstruktion durch eine nicht-lineare Anordnung des ‚syuzhet‘ manipuliert, die Raumkonstruktion durch die verengte Darstellung des Raumes verändert und die Szene fungiert nach dem Prinzip Wiederholung und Variation als spezifischer Anker im Sinne eines Erinnerungsmoments im Film.

Die Frage der Agentin „Are we still partners?“⁶⁹⁹, die sie an ihren Partner Wong Chi-ming richtet, eröffnet die Filmnarration und damit die emotionale und visuelle Reise mit den Protagonisten des Films. Das zu dieser Frage im ‚syuzhet‘ auf der visuellen Ebene gehörige erste Bild des Filmes *FALLEN ANGELS*⁷⁰⁰ zeigt die von Michelle Reis gespielte Agentin und ihren Partner Wong Chi-ming in einer stark verzerrenden Weitwinkeloptik. Diese Einstellung ist in schwarz-weiß gehalten und stark verkantet aufgenommen.⁷⁰¹ Die Gravidität der Frage der Agentin wird für deren emotionale Befindlichkeit nicht nur durch die Gestik der Agentin ausgedrückt sondern spiegelt sich vielmehr auch in den filmischen Mitteln wieder. Durch die Verwendung extremer Weitwinkeloptiken⁷⁰² entsteht ein Isolationseffekt ähnlich der ‚voice over‘-Monologe⁷⁰³, der durch die Verzerrung der

⁶⁹⁸ Lindner, „Impressionen von einem unsteten Ort“, S. 63.

⁶⁹⁹ *FALLEN ANGELS*, 0:00:26-0:00:28.

⁷⁰⁰ *FALLEN ANGELS*, 0:00:14-0:00:45.

⁷⁰¹ Jene Verkantung der Bildausschnitte findet sich vor allem im Film *FALLEN ANGELS* häufig. Auch diese Verkantungen können im Sinne des psychologischen Zustandes der Figuren gesehen werden. Vgl. Abb. 92.

⁷⁰² In *FALLEN ANGELS* wurde eine 9.8mm Linse verwendet, die zusätzlich teilweise mit einem Adapter versehen wurde, um die Brennweite auf 6.3mm noch weiter zu öffnen. Vgl. Thomson, Patricia. „Production Slate: A Jazz Session with ‚Fallen Angels‘.“ *American Cinematographer - The International Journal of Film & Digital Production Techniques*, 1998, S. 16.

⁷⁰³ Vgl. Kapitel 12.1.

räumlichen Verhältnisse, einen „sense of distance in closeness, of being near and yet far away“⁷⁰⁴ erzeugt, den Rayns als „distance-in-proximity“⁷⁰⁵ bezeichnet.

Die Raumkonstruktion der visuellen Anordnung der Figuren im Bildausschnitt beschreibt Kameramann Christopher Doyle als Hinweis auf den emotionalen Mangel zwischen den dargestellten Protagonisten.⁷⁰⁶ Er führt weiter aus: „[...] the camera is so close that the audience can feel them, touch them and [...] care about them“⁷⁰⁷. Die Weitwinkeloptik erzeugt also wie oben beschrieben ein Gefühl der emotionalen Ferne obwohl die Figuren einander räumlich nahe sind. Die Frage der Agentin beantwortet Wong Chi-ming beim ersten Mal wie folgt:

„We’ve been business partners for 155 weeks now.
We’re sitting next to each other for the first time today.
We seldom see each other.
I know too well that man can hardly control his passion.
Partners should never get emotionally involved with each other.“⁷⁰⁸

Diese Frage der Agentin („Are we still partners?“⁷⁰⁹), die zu Beginn des Films außerhalb der linearen zeitlichen Abfolge der ‚fabula‘ steht, wird im späteren Verlauf des Films nochmals gestellt – dabei wird die Szene vom Beginn des Films in variiert Form wiederholt. Auch Wong Chi-mings Antwort enthält eine Variation:

„I didn’t know how to answer that question.
I had come to look at partners from a new angle.
As a business partner, she was perfect.
But she wasn’t the kind of partner you could spend your life with.“⁷¹⁰

Mit einem mehrfach veränderten Blickwinkel betrachtet der Rezipient nun die Filmszene neuerlich: er hat nun weitere Informationen über die beiden Protagonisten durch das ‚syuzhet‘ erlangt (und vielfache Hypothesen gebildet). Insofern wird durch Wong Chi-mings Beschreibung des veränderten Blickwinkels (*from a new angle*) auch der veränderte Blickwinkel des Rezipienten angesprochen. Darüber hinaus wird der veränderte Blickwinkel in einer veränderten räumlichen Perspektive, die durch eine veränderte räumliche

⁷⁰⁴ Teo, *Wong Kar-wai*, S. 84.

⁷⁰⁵ Rayns, „Fallen Angels/ Duolo Tianshi.“, S. 42.

⁷⁰⁶ Vgl. Doyle, *A Cloud in Trousers*, S. 90.

⁷⁰⁷ Ebd., S. 90.

⁷⁰⁸ *FALLEN ANGELS*, 0:00:32-0:00:46.

⁷⁰⁹ *FALLEN ANGELS*, 0:00:26-0:00:28 und 1:17:47-49.

⁷¹⁰ *FALLEN ANGELS*, 1:18:16-1:18:29.

Konstruktion entsteht, dargestellt: nun sind die beiden Protagonisten durch ein Objektiv mit normaler Brennweite (im Gegensatz zur Weitwinkel-Optik) aufgenommen.⁷¹¹ Die Frage der Agentin wiederholt sich ident, die Wiederholung dieser Szene erscheint daher als „something that the rest of the film [...] proceeds to work towards“⁷¹². Insofern fungiert dieser Moment der Frage als Erinnerungsmoment, der noch eine weitere Facette enthält: nämlich die der nicht-linearen Anordnung des ‚syuzhet‘. Da die Szene wiederholt wird, können Hypothesen darüber gebildet werden, ob es sich jeweils um einen zeitlichen Rück- oder Vorgriff handelt.

Auch die Gestaltung dieses ersten Bildes des Filmes in *FALLEN ANGELS* (in schwarz-weiß) wiederholt sich in weiteren Variationen der isoliert stehenden Schwarz-Weiß-Bilder im Film. Kameramann Christopher Doyle beschreibt diese schwarz-weißen Bilder des Films als Darstellungen eines intensiv erlebten, karthasischen Moments der Figuren.⁷¹³ Peter Brunettes Anmerkung über die "haunting quality"⁷¹⁴ dieser Bilder ergibt die Frage nach der Signifikanz dieser Bilder in der Konstruktion des ‚syuzhet‘ der Filmnarration. Können jene Momente, die aus der zeitlichen Anordnung der Filmnarration herausgelöst erscheinen, im Sinne der Isolation sogar als besonders signifikante und isolierte Momente der emotionalen Reise der Protagonisten verstanden werden?



Abb. 92 „Are we still partners?“

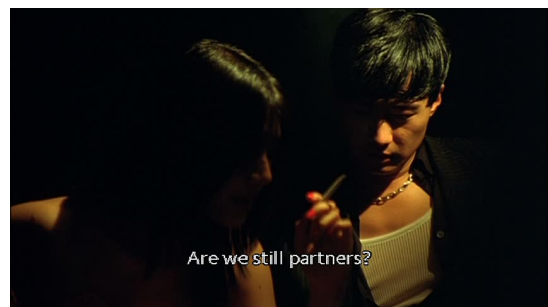


Abb. 93 Die Wiederholung der Frage

⁷¹¹ Vgl. Abb. 93.

⁷¹² Robinson, „Wong Kar-wai's senuous histories“, S. 200

⁷¹³ Vgl. Thomson: „Production Slate: A Jazz Session with 'Fallen Angels'“, S. 18.

⁷¹⁴ Brunette, *Wong Kar-wai*, S. 62.

12.4. Sehnsuchtsbilder - ‚Sehnsuchtsorte‘

Ein weiterer Aspekt wiederkehrender und isoliert aus der Narration hervortretender Bilder in Wong Kar-wais Filmen sind die Bilder von ‚Sehnsuchtsorten‘: Der städtische Raum in Wong Kar-wais Filmen, der – wie schon beschrieben⁷¹⁵ – nach dem Prinzip der Fragmentierung nur bruchstückhaft dargestellt und erfassbar ist, wird teilweise mit Bildern von Naturräumen kontrastiert.⁷¹⁶

Im Film DAYS OF BEING WILD „öffnet sich der Naturraum des Urwalds in einer langen, nicht-unterbrochenen Panoramafahrt als ganzheitlich Erfahrbares“⁷¹⁷. Diese Kamerafahrt, die Ausschnitte eines tropischen Regenwalds zeigt, kehrt zu Beginn und gegen Ende des Films wieder. Welf Lindner spricht in diesem Zusammenhang von einem von der Narration losgelösten „Sehnsuchtsbild“⁷¹⁸. In der Anordnung des ‚syuzhet‘ kann der Rezipient beim ersten Auftreten des Bildes vom Regenwald im ‚syuzhet‘ die narrative Verbindung zur zuvor gezeigten Szene im Film nicht herstellen. Es scheint, dass es „kontextlos die Filmhandlung unterbricht“⁷¹⁹. Erst in der Wiederholung des Bildes des tropischen Regenwaldes zum Ende des Films wird es als „Point-of-view Yuddys“⁷²⁰ aufgelöst und somit erklärt.

Eine weiteres Beispiel für einen ‚Sehnsuchtsort‘ findet sich im Film HAPPY TOGETHER in Form von Bildern des Iguazu-Wasserfalls.⁷²¹ Diese Bilder können durch die Anordnung des ‚syuzhet‘ tatsächlich als Sehnsuchtsorte verstanden werden – sie kehren mehrmals im Film wieder und die Filmnarration beginnt damit, dass die beiden Protagonisten die Reise zu dem Wasserfall abbrechen bevor sie an ihr Ziel angekommen sind.⁷²² Als gegen Ende des Films Lai Yui-fat seinen ehemaligen Partner verlassen hat, um seine emotionale und physische Reise fortzusetzen, welche ihn zuerst zum Iguazu-Wasserfall und dann über Taipei nach Hong Kong führt, ist Lai Yui-fat im Auto in Schwarz-Weiß-Sequenzen zu sehen. Auch hier spielt das Zusammenspiel von Einsamkeit, *Sehnsuche* und Reise eine

⁷¹⁵ Vgl. Kapitel 12.2.

⁷¹⁶ Vgl. Lindner, „Impressionen von einem unsteten Ort“, S. 63-64.

⁷¹⁷ Ebd., S. 64.

⁷¹⁸ Ebd., S. 63.

⁷¹⁹ Ebd., S. 63.

⁷²⁰ Ebd., S. 64.

⁷²¹ Vgl. ebd., S. 65.

⁷²² HAPPY TOGETHER, 0:05:46-0:07:08.

wichtige Rolle: „[...] it is impossible for him [Lai Yui-fat] to do so *with* Ho and the shot of him through the windscreen, sitting alone, emphasis the loss; [...]”⁷²³. Schließlich erreicht Lai Yui-fat den Wasserfall; die Bilder und die Musik, die zu Beginn des Films zu sehen bzw. hören waren und dort noch im Sinne eines Sehnsuchtsortes zu verstehen sind, kehren nun wieder.⁷²⁴

„The rotating shot of the Falls from above that was seen much earlier reappears, and the view is held longer while the music which plays is the „Tango Apasionado“. The Falls are seen, in a sequence which last for two minutes, as water disappearing into a vast hole, a vast gap. It gives an image of absence and also implies that the end of narrative he has desired by making this journey is a form of death.”⁷²⁵

„Immer wieder stoßen wir in Wongs Œuvre auf diese Art exotischer ‚Sehnsuchtsorte‘, an denen die Figuren das Verlangen nach einem Einheitsgefühl [...] zu stillen suchen [...]“⁷²⁶ In diesem Sinne kann auch der *Zeit-Raum* 2046 im gleichnamigen Film als ‚Sehnsuchtsort‘ verstanden werden - vorgestellt wird 2046 als Raum und Zeit, ein *Zeit-Raum*, in welchem keine Veränderung stattfindet und in welchem verloren-gegangene Erinnerungen wiedergefunden werden können:

„In the year 2046, a vast rail network spans the globe.
A mysterious train leaves for 2046 every once in a while.
Every passenger going to 2046 has the same intention.
They want to recapture lost memories.
Because nothing ever changes in 2046.”⁷²⁷

Tatsächlich stellt sich heraus, dass es sich bei 2046 um einen fiktiven *Zeit-Raum* handelt, den Chow in seiner Imagination und seinen fiktiven Geschichten entwirft, um seine eigene emotionale Reise verarbeiten zu können.⁷²⁸

⁷²³ Tambling, *Wong Kar-wai's Happy Together*, S. 59.

⁷²⁴ HAPPY TOGETHER, 1:22:13-1:24:36.

⁷²⁵ Tambling, *Wong Kar-wai's Happy Together*, S. 60.

⁷²⁶ Lindner, „Impressionen von einem unsteten Ort“, S. 65.

⁷²⁷ 2046, 0:02:27-0:02:50.

⁷²⁸ Die Konstruktion des ‚syuzhet‘ gibt diese Hinweise zur ‚fabula‘ - wie schon beschrieben - allerdings nicht sofort preis. Vgl. Kapitel 9.2.

13. Momente der Imagination

13.1 ‚Sehnsuche‘ 2046 - ‚Zeit-Raum‘ 2046

Insofern ist 2046 ein Raum und eine Zeit der Sehnsucht, der *Sehnsuche* Chow Mo-wans und entspringt sowohl seiner Erinnerung als auch seiner Fantasie bzw. Imagination: Als er die Nummer 2046 zufällig am Türschild eines Hotelzimmers entdeckt, spricht Chow den Erinnerungswert dieser Zahl an:

„On my way out, I noticed a very familiar number.
If I hadn't run into her that night,
I wouldn't have seen that number...
..and I wouldn't have written 2046.“⁷²⁹

Als Hotelzimmernummer steht die Zahl 2046 vor allem für die Erinnerung von Chow an seine Begegnung mit Su Li-zhen in *IN THE MOOD FOR LOVE*:

„Some were curious about why I had written a futuristic story.
But to me,
“2046“ was just a hotel room number.“⁷³⁰

Nachdem dem Rezipienten 2046 als *Zeit-Raum*, zu welchem man wiederkehren könne um verlorene Erinnerungen zurückzugewinnen, vorgestellt wurde, wird durch die Konstruktion des ‚syuzhet‘ auf die spezielle Bedeutung der Zahl 2046 als Hotelzimmer, welches Chow mit Su Li-zhen in *IN THE MOOD FOR LOVE* bewohnt hatte, hingewiesen. Damit ergibt sich die spezielle Bedeutung der Zahl als *Erinnerung in Raum und Zeit* (der Erinnerung von Chow Mo-wan).⁷³¹

⁷²⁹ 2046, 0:13:08-0:13:23.

⁷³⁰ 2046, 0:26:20-0:26:28.

⁷³¹ Als Jahreszahl hat 2046 auch eine politisch-ökonomische Bedeutung: während der ab 1997 (1984 wurde die „Sino-British Declaration“ unterzeichnet) laufenden fünfzigjährigen Übergangszeit (nach welcher Großbritannien Hongkong an die Volksrepublik China übergeben muss) dürfe sich ab 1997 in Hongkong nichts ändern. Vgl. Yue, *Asian Migrations*, S. 163/ Lee, *Hong Kong Cinema since 1997*, S. 37/ Blake, „We Won't Be Like Them“: Repetition Compulsion in Wong Kar-wai's *In the Mood for Love*, S. 343/ Taubin, „The long Goodbye“, S. 27

13.1.1. Parallelwelten und Imagination

Die wiederkehrenden Bilder, die Chow Mo-wan auf seinem Schreibtisch im Hotelzimmer ‚2047‘ im Orient Hotel zeigen, verweisen auf den Imaginationscharakter der fiktiven Elemente um den *Zeit-Raum* 2046/2047, wobei zu Beginn des Films - wie bereits erwähnt - noch nicht preisgegeben wird, dass es sich bei den Elementen der Welt ‚2046‘ um Chows fiktive Welt und damit um seine Imagination handelt.⁷³² Durch die Parallelmontage der beiden Elemente um die Jahre 1966-70 und der Elemente um 2046/2047 wird wiederum besonders auf die Artifizialität beider Welten hingewiesen.⁷³³ „The internal montage of parallel times and parallel universes functions like a distorted mirror held up to the smooth surface of reality: [...]“⁷³⁴ Der Imaginationscharakter wird durch den artifiziellen Charakter der wiederkehrenden Einstellungen Chows am Tisch unterstützt:

„Some of the most striking images in *2046* depict Chow sitting at his desk, fountain pen in hand. The cinematographers achieved unusual close-ups of the pen in a low-tech fashion: by aiming a macro lens into a flexible swatch of Mylar.“⁷³⁵

Dieser hier beschriebene verzerrende Effekt - angewandt auf das Bild der Füllfeder von Chow Mo-wan - verweist somit auch auf den subjektiven Filter der Perspektive der Narration: - nämlich auf die Perspektive der Erinnerung und Imagination Chow Mo-wans. Der Unschärfefeffer des Bildes kommt dem unscharfen Blick der Erinnerung gleich.⁷³⁶ Die nach dem Prinzip der ‚Film-im-Film‘⁷³⁷ gestalteten Elemente ‚2046/2047‘ finden sich vor allem als Katalysator für die von Chow Mo-wan unterdrückten Erinnerungen und Emotionen in Form einer Projektion, wenn nicht gar einer Art (Selbst-)erkenntnis.⁷³⁸ Chow überträgt seine Erinnerungen in die fiktive Welt 2046/2047 und verbindet Imagination, Erinnerung, Verarbeitung der Erinnerung und Sehnsucht zugleich: "Dichtung, Experiment und Reflexion des Dichtens“⁷³⁹ vereinen sich in dieser im Film dargestellten imaginären Welt von Chow.

⁷³² Vgl. Kapitel 9.2.

⁷³³ Vgl. Lee, *Hong Kong Cinema Since 1997*, S. 39.

⁷³⁴ Ebd., S. 40.

⁷³⁵ Davis, „Production Slate: Evoking Different Eras in the U.S. and Hong Kong: A Time-Traveling Romance.“, S. 28.

⁷³⁶ Diese wird auch in einem Zwischentitel zum Ende des Films IN THE MOOD FOR LOVE angesprochen. Vgl. Kapitel 7.2.2.

⁷³⁷ Vgl. Teo, *Wong Kar-Wai*, S. 147.

⁷³⁸ Vgl. Lee, *Hong Kong Cinema Since 1997*, S. 37.

⁷³⁹ Lauritz, Sebastian. „Ein Labyrinth, gefaltet in der Zeit“ *Wong Kar-Wai: Film-poet im Hongkong-Kino*. Film-Konzepte 12. München, 2008, S. 52.

13.1.2. Erinnerung von Chow

Doppelführung findet sich nicht nur - wie schon beschrieben – in der Figur Su Li-zhen⁷⁴⁰ (in Form von Erinnerung und Doppelung) sondern auch im Motiv der Parallelwelten: Die Filmnarration von 2046 „takes on the ‚artificial memory‘ of *Mood* to create a double narrative - the futuristic past in Chow’s fiction vis-à-vis the futuristic present in Wong’s films.“⁷⁴¹ Alle Frauenfiguren, die in 2046 vorkommen, stellen eine Art Reprise an die ursprüngliche Su Li-zhen aus dem Film IN THE MOOD FOR LOVE dar.⁷⁴²

„All of the women of 2046 are, in a sense, aspects of one woman, *the* woman, and not the woman that Su Li Zhen was, but the one she might or could have been. He’ll never know. *Why can’t it be like it was before?*“⁷⁴³

Die Wiederkehr und Variation der Bilder vom Balkon⁷⁴⁴ des Orient Hotels⁷⁴⁵, die - ebenso wie die in schwarz-weiß gehaltenen Taxifahrten⁷⁴⁶- die „comings and goings of love“⁷⁴⁷ andeuten, sind vom Prinzip her den wiederkehrenden Weihnachtsabenden ähnlich. Chow verbringt den Weihnachtsabend des Jahres 1966 mit Lulu, im folgenden Jahr mit Bai Ling und 1968 mit Wang Jin-wen. Das letzte im ‚syuzhet‘ dargestellte Weihnachten im Jahr 1969 dreht sich um Chows Suche nach der nun ebenfalls verschwundenen Black Spider. Schließlich verbringt er diesen Weihnachtsabend aufgrund seiner erfolglosen Suche allein, damit wird auch das Bild von Black Spider zur Erinnerung⁷⁴⁸.

Das Motiv der Weihnachtsfeiertage kehrt im Film 2046 in anderer Variation nochmals im Zusammenhang mit einem Abteil des Zuges nach 2046 wieder: Im ‚voice over‘ beschreibt Chow seinen (es ist jedoch Tak ist zu sehen!) Aufenthalt im Zugabteil ‚1224-1225‘, in

⁷⁴⁰ Vgl. Kapitel 9.5.1.

⁷⁴¹ Lee, *Hong Kong Cinema Since 1997*, S. 41.

⁷⁴² Vgl. Yue, *Asian Migrations*, S. 165.

⁷⁴³ Lee, „Elusive Objects of Desire“, S. 32.

⁷⁴⁴ Anmerkung: So werden Wang Jin-wen (0:18:20-0:18:36 und 0:22:42-0:23:04), ihre Schwester Jie-wen (0:25:03-0:25:14), Bai Ling (0:37:09-0:37:19), Chow und Wang Jin-wen zusammen (1:11:18-1:11:34), Chow alleine (1:31:39-1:32:35) und Wang Jin-wen wiederum alleine als Erinnerungsbild (1:32:35-1:32:55) gezeigt.

⁷⁴⁵ In jenem Hotel wohnt Chow Mo-wan in 2046 - es befindet sich über dem Hongkonger Hafen und ist ein ehemaliges Gefängnis für politische Dissidenten. Vgl. Davis, „Production Slate: Evoking Different Eras in the U.S. and Hong Kong: A Time-Traveling Romance.“, S. 26

⁷⁴⁶ Vgl. Kapitel 10.1.

⁷⁴⁷ Yue, *Asian Migrations*, S. 169

⁷⁴⁸ Szenen mit Black Spider und Chow werden in dieser Sequenz als Erinnerung Chows im ‚syuzhet‘ gezeigt.

welchem es besonders kalt ist.⁷⁴⁹ Als Chow schließlich am Weihnachtsabend des Jahres 1968 Wang Jin-wen (am Fenster seiner Agentur stehend) beobachtet, während sie ihren japanischen Freund anruft, erklärt Chow, dass es sich bei dem Bereich ‚1224-1225‘ im Zug um die Weihnachtsfeiertage 24. und 25. Dezember handelt.⁷⁵⁰

Chow realisiert, dass er die emotionale und physische Nähe und Wärme, die er sucht, von Wang Jin-wen nicht bekommen kann. Chow dreht sich um und verabschiedet sich mit einem Lächeln von dieser möglichen Beziehung. Daraufhin folgt im ‚syuzhet‘ in ähnlicher Form eine Sequenz im fiktiven Handlungsstrang 2047, in welchem sich Tak umdreht und das Zugabteil ‚1224-1225‘ verlässt.⁷⁵¹ Somit wird hier ebenso Wiederholung und Variation eingesetzt und Erinnerungsmomente entstehen. Der oben beschriebene Handlungsstrang von 2047 ist insofern als Parallele zu Chows Begegnung mit Wang Jin-wen im Handlungsstrang der 1960er Jahre zu sehen:

„It is in 2047 that Chow substitutes himself for someone else in the place of others that being-in-common represents the taking place of love, as an ethics of one’s own potentiality and possibility.“⁷⁵²

13.2. Verpasste Augenblicke

Im Film *IN THE MOOD FOR LOVE* findet sich eine Variation bzw. Weiterführung des Prinzips des Erinnerungsmoments und der Erinnerungsbilder.

Uhren und Kalendarien sind nicht nur wichtiger Bestandteil der Ausstattung der Filme von Wong Kar-wai, sondern haben auch eine wichtige narrative und metaphorische Bedeutung.⁷⁵³ Diese Betonung und häufige Wiederkehr dieser Objekte,⁷⁵⁴ ist in einer Variation auch in *IN THE MOOD FOR LOVE* eingesetzt:

⁷⁴⁹ 2046, 1:16:02-1:16:23.

⁷⁵⁰ 2046, 1:30:30-1:30:40.

⁷⁵¹ Danach kommt Tak im ‚syuzhet‘ nicht mehr vor.

⁷⁵² Yue, *Asian Migrations*, S. 173. Anmerkung: Die Metapher der vermissten emotionalen Wärme erinnert an die in *FALLEN ANGELS* von der Agentin gesuchten und direkt angesprochenen emotionalen Wärme. Vgl. Kapitel 16.1.2.

⁷⁵³ Vgl. Mazierska/ Rascaroli, „Trapped in the Present“, S. 2.

In Mrs. Chans Büro ist (in einer wiederkehrenden Nahaufnahme) eine Uhr während wiederholter Telefonate zu sehen. Während der ersten Wiederholungen der Telefonate ist Mrs. Chan im Hintergrund des Bildausschnittes (der die Uhr im Vordergrund zeigt) telefonierend zu sehen. Auch die weiteren Wiederholungen der Telefonate enthalten visuelle Hinweise, dass tatsächlich telefoniert wird, beispielweise durch das sichtbare Auflegen des Telefons.

Doch die letzte Wiederholung des Bildes der Uhr im Film enthält eine entscheidende Differenz: Als eine Detailaufnahme die Uhrzeit ,11.01' anzeigt, ist Chow im ,off' zu hören, er spricht: „It's me. If there's an extra ticket, would you go with me?“⁷⁵⁵ Dies geschieht, nachdem Mrs. Chan im Büro zu sehen ist, das Telefonat allerdings sichtbar nicht entgegengenommen wird. Stattdessen ist das Tippen der Schreibmaschine von Mrs. Chan zu hören. Nach dieser Szene ist Chow zu sehen, der sich alleine im Hotelzimmer 2046 (dem Ort seines Zusammentreffens mit Mrs. Chan) befindet. Zögernd verlässt er es, und in einer rückwärtigen Kamerafahrt wird er ein letztes Mal stehend im Gang des Hotels gezeigt. (Auch diese Einstellungen wiederholen sich in varrierter Weise im Film *IN THE MOOD FOR LOVE*.) Danach ist Mrs. Chan ebenfalls im Hotelzimmer zu sehen, in dem sie sich nun alleine befindet – kontrastierend ist im ,off' ihre Stimme zu hören: „It's me. If there's an extra ticket, would you go with me?“⁷⁵⁶ Daraus kann gedeutet werden, dass die Frage von Chow, ob Mrs. Chan mit ihm mitkomme, nie an Mrs. Chan gestellt wurde (da sie den Anruf nicht entgegennahm) - ebenso wenig wie die Frage von Mrs. Chan wirklich an Chow gestellt wurde (da er das Hotelzimmer bei ihrer Ankunft bereits verlassen hatte). Ob es sich bei diesen gegenseitig gestellten Fragen um Imagination handelt oder nicht, wird nicht aufgeklärt.

⁷⁵⁴ In der Wiederkehr der Uhren und ähnlichen Gegenständen sehen Chaudhuri und Mazierska/ Rascaroli die Betonung des Themas der Zeit in den Filmen von Wong Kar-wai. Vgl. Chaudhuri, *Contemporary World Cinema*, S. 123 und Mazierska/ Rascaroli, „Trapped in the Present“, S. 2.

⁷⁵⁵ *IN THE MOOD FOR LOVE*, 1:15:34-1:15:42.

⁷⁵⁶ *IN THE MOOD FOR LOVE*, 1:18:10-1:18:17.

13.3. „I felt an unusual desire...“

Der Schauplatz von *I TRAVELLED 9000KM TO GIVE IT TO YOU* ist ein Kinosaal. Es gibt in diesem Kurzfilm von Wong Kar-wai keine den-Raum-erklärenden ‚establishing shots‘ - das heißt keine Einstellung zeigt den Raum in seiner Gesamtheit.⁷⁵⁷ Zusätzlich wird der ‚shot space‘ intensiv über den ‚offscreen space‘ gestaltet. Diese Raumkonstruktion erfordert eine aktive imaginäre Raumkonstruktion durch den Rezipienten.

Die erste Einstellung des Films zeigt die linke Hälfte des Gesichts von Fan Chih-wei, einem Kinobesucher - die zweite rechte Gesichtshälfte befindet sich im ‚offscreen space‘.⁷⁵⁸ Im Vordergrund ist in dieser Kadrierung die obere Kante des mit rotem Samt bezogenen Kinostuhls der vorderen Reihe zu erkennen, neben der linken Schulter des Darstellers sind ebenfalls unscharf die Kanten der Kinostühle neben und hinter dem Darsteller zu erkennen. Diese Einstellung kehrt während der Dauer von drei Minuten⁷⁵⁹ (der Filmlänge) sieben mal wieder. Der ‚offscreen space‘ wird hier sowohl in Form des tonalen ‚offscreen space‘ genutzt⁷⁶⁰ als auch in Bezug auf den ‚shot space‘, in welchem durch die Teildarstellung der Körper der dargestellten Personen intensiv auf jenen Raum außerhalb der Bildkadrierung verwiesen wird. Diese Form der Raumkonstruktion deutet auf das Prinzip des ‚unseen‘.⁷⁶¹

Zwischen jenen Bildern von Fan Chih-wei, der seine Position und Körperhaltung in jenen Einstellungen kaum ändert, sind Einstellungen zu sehen, die zeigen, wie er beispielsweise die Beine und Hände der Kinobesucherin neben ihm berührt.⁷⁶² Durch die Wiederholung der Einstellung, die Fan Chi-wei zeigt, bestätigt sich die Hypothese, dass es sich bei den Berührungen um seine Imagination handelt, denn in dieser Aufnahme sitzt er bewegungslos auf seinem Kinostuhl. Die Filmnarration drückt sein Begehren, seine Sehnsucht, *Sehnsuche* und seine Imagination und Subjektivität aus.

⁷⁵⁷ Vgl. Kapitel 12.2.

⁷⁵⁸ Vgl. Abb 94, 95, 98 und 100.

⁷⁵⁹ Hier handelt es sich um die ‚screen duration‘.

⁷⁶⁰ Im tonalen Off-Raum ist die Tonspur einer Sequenz aus Jean-Luc Godards Film *ALPHAVILLE* zu hören.

⁷⁶¹ Vgl. Kapitel 12.2.1.

⁷⁶² Vgl. Abb. 96, 97, 99.

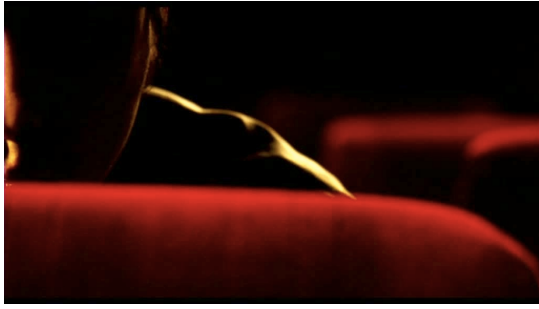


Abb. 94 Fragmentierte Raumkonstruktion in
I TRAVELLED 9000KM TO GIVE IT TO
YOU

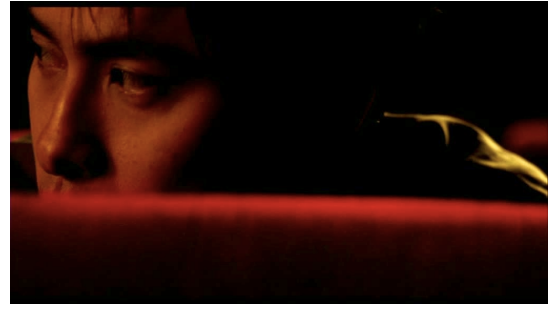


Abb. 95 Der Blick von Fan Chi-wei

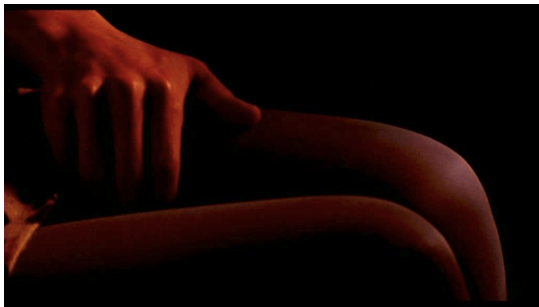


Abb. 96 Berührungen



Abb. 97 Gesten

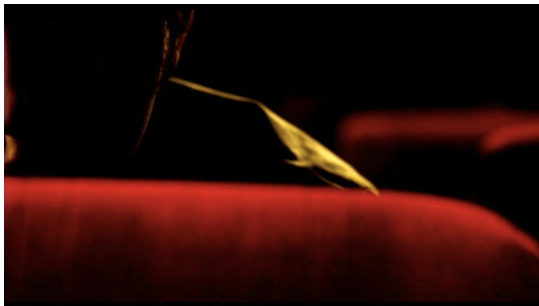


Abb. 98 Wiederholung des Bildes von
Fan Chi-wei



Abb. 99 Weitere Berührungen

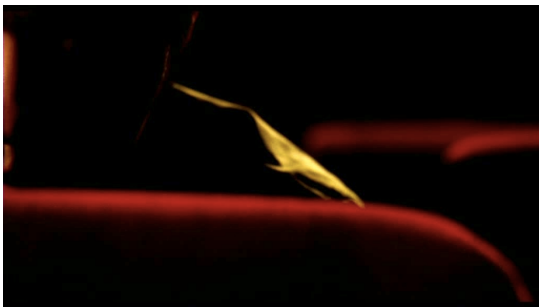


Abb. 100 nochmalige Wiederkehr des
Bildes von Fan Chi-wei

14. Momente der Empfindsamkeit - der ewige Moment

14.1. „...Forever“

In *I TRAVELLED 9000KM TO GIVE IT TO YOU* ist nicht nur die Raumkonstruktion sondern auch die Zeitkonstruktion stark durch Subjektivität geprägt. Der erste Zwischentitel gegen Ende des Films „The year I met her“⁷⁶³ verweist auf eine vergangene Zeit im Sinne der Perspektive der Erinnerung⁷⁶⁴.

Eine durch die Montage erzeugte Abfolge mehrerer Bilder, die scheinbar der Imagination von Fan Chih-wei entspringen, zeigt weitere Berührungen zwischen den beiden im Kino anwesenden Figuren. Diese zweite Schnittfolge der Imagination von Fan Chih-wei ist mit zwei Zwischentiteln und der sich wiederholenden Einstellung von Fan Chih-wei montiert. Der erste Zwischentitel dieser Schnittfolge beschreibt: „I felt an unusual desire, recurring, strong and citric...“⁷⁶⁵. Der folgende Zwischentitel ergänzt: „Forever“⁷⁶⁶. Der letzte Zwischentitel des Kurzfilms „It was a hot summer afternoon in August.“⁷⁶⁷ bringt die Geschichte in den Kontext einer bestimmten vergangenen Jahreszeit und setzt sie in den Kontext einer Perspektive der Erinnerung.

Die Hinzufügung des ‘Forever’ verweist auf einen ewig gefühlten Moment. Das Begehren - ‚I felt an unusual desire‘ - welches im ersten Zwischentitel der soeben beschriebenen Montagefolge angesprochen wird, ist eine emotionale und sinnliche Erfahrung, die für Fan Chih-wei im oben beschriebenen Film subjektiv lange andauert. Mit dem Zwischentitel ‚Forever‘ wird allerdings noch eine weitere für die emotionale Reise wichtige Empfindung angesprochen: die des subjektiv zeitlich gedehnten - als *ewig* empfundenen - Moments. Dieser Moment enthält in seiner Konstruktion und Darstellung *Zeit-Diskontinuitäten*. Dies zeigt sich vor allem auch im Prinzip des durch das Zeitlupenverfahren gedehnten Moments.⁷⁶⁸

⁷⁶³ *Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence.* (To Each His Own Cinema) Regie: Wong Kar-wai. Drehbuch: Wong Kar-wai und William Chang. Frankreich, 2007, 1:25:44-1:25:48.

⁷⁶⁴ Vgl. Kapitel 7.

⁷⁶⁵ CHACUN SON CINEMA, 1:26:16-1:26:23.

⁷⁶⁶ CHACUN SON CINEMA, 1:26:33-1:26:37.

⁷⁶⁷ CHACUN SON CINEMA, 1:27:05-1:27:13.

⁷⁶⁸ Vgl. Kapitel 14.3.

14.2. Zeitperspektiven

Durch eine Veränderung der Aufnahmegeschwindigkeit wird ein „*fast-motion effect*“⁷⁶⁹ bzw. ein „*slow-motion effect*“⁷⁷⁰ erzielt.⁷⁷¹ Dadurch entsteht eine „filmische Neuperspektivierung der Zeit“⁷⁷².

Walter Benjamin beschreibt die Möglichkeiten der ‚slow motion‘, des Zeitlupenverfahrens folgendermaßen: „Unter der Großaufnahme dehnt sich der Raum, unter der Zeitlupe die Bewegung.“⁷⁷³ Durch dieses Verfahren kommen „neue Strukturbildungen der Materie zum Vorschein“⁷⁷⁴. Neben der Möglichkeit der ‚Zeitperspektivierung‘ durch das Zeitrafferverfahren, welches neue Strukturen schaffen kann⁷⁷⁵, vermag auch das Zeitlupenverfahren neue Perspektiven auf das Dargestellte zu offenbaren. „Die Zeitlupe ist [...] ein bewährtes Mittel der Sichtbarmachung, der visuellen Analyse und Aufmerksamkeitslenkung.“⁷⁷⁶

Zeitlupen- und Zeitrafferverfahren werden aufgrund ihrer realitätsentfremdenden Funktion im konventionellen Kino allerdings selten verwendet.⁷⁷⁷ Gerade das realitätsentfremdende Moment wurde schon in den ersten Versuchen Eadweard Muybridges mit dem Prinzip der Zeitdehnung- und -raffung in Form von Fotoserien betont - vor allem Alltägliches wurde in dem neuartigen Verfahren dargestellt,⁷⁷⁸ es wurde „vor allem dazu benutzt, um bereits Bekanntes, Alltägliches neu zu sehen oder ihm unerwartete Aspekte abzugewinnen“⁷⁷⁹.

⁷⁶⁹ Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 167 Anmerkung: Dieser Zeitraffereffekt entsteht wenn weniger Einzelbilder pro Sekunde aufgenommen werden als bei der Filmprojektion projiziert werden. Vgl. ebd.

⁷⁷⁰ Ebd., S. 167 Anmerkung: Der Zeitlupeneffekt entsteht durch Aufnahme einer höheren Anzahl von Einzelbildern pro Sekunde. Vgl. ebd.

⁷⁷¹ Ebd., S. 166-167.

⁷⁷² Becker, „Perspektiven einer anderen Natur“, S. 97.

⁷⁷³ Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main, 1977, S. 36.

⁷⁷⁴ Ebd., S. 36.

⁷⁷⁵ Vgl. Kapitel 11.4.

⁷⁷⁶ Brockmann, Till. „Slow E-Motion: Gefühlswelten der Zeitlupe.“ *Kinogefühle: Emotionalität und Film*. Marburg, 2009, S. 157.

⁷⁷⁷ Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 129.

⁷⁷⁸ Vgl. Becker, *Perspektiven einer anderen Natur*, S. 47-67, insbesondere S. 67.

⁷⁷⁹ Ebd., S. 57.

Ein anderer Zugang zum Einsatz des Zeitraffer- und Zeitlupenverfahrens stellt eine Betonung auf die „Differenz [...], die der Film gegenüber dem Dargestellten erzeugt“⁷⁸⁰ dar: „Anstatt für die entsprechende Zeitperspektive geeignete Motive zu suchen, werden die Verfahren auf das Gewohnte angewandt und schließen *dieses* neu auf.“⁷⁸¹ Diese filmische Gestaltung betont den selbst-reflexiven Moment („self-consciousness“⁷⁸²), indem auf die Produktion jener Bilder durch filmische Mittel aufmerksam gemacht wird. Der hohe Verfremdungseffekt weist einen „erhöhten Grad an Selbstreferenzialität“⁷⁸³ auf.

„[...] das Natürliche als solches erschließt sich uns mit kinematografischen Mitteln neu.“⁷⁸⁴

„Sobald die Verfahren Zeitraffer und Zeitlupe eingesetzt werden, gerät unsere Wahrnehmung ins Stocken, eben dieses verstörende Moment sollte aber wach gehalten und nicht übergangen werden.“⁷⁸⁵

Die neuen Formen und Strukturen, die durch die Zeitlupenverfahren entstehen, ähneln dem Entstehen von Erinnerungsspuren im Sinne des unscharfen Blickes durch die Erinnerung⁷⁸⁶ - durch den intensivierten Blick entsteht nach Ackbar Abbas folgender Effekt:

„The more slowly and carefully we look at something, the more puzzlingly it looks back at us, it seems.“⁷⁸⁷

14.2.1. Das Zeitlupenverfahren

Die intensivierte Verwendung des Zeitlupenverfahrens in den Filmen von Wong Kar-wai ist in der historisch-räumlichen Tradition Hongkongs begründet: Besonders im Hongkong-Kino der Achtziger und Neunzigerjahre wird das sonst eher sparsam verwendete Verfahren intensiv genutzt.⁷⁸⁸ Vielfältige Verwendungsformen des Zeitlupenverfahrens sind beispielsweise die Verwendung für Momente von Träumen oder Fantasien von Figuren, Betonung der lyrischen Qualität einer Szene, sowie die Verwendung zur Betonung

⁷⁸⁰ Becker, *Perspektiven einer anderen Natur*, S. 226.

⁷⁸¹ Ebd., S. 226.

⁷⁸² Vgl. Kapitel 6.3.

⁷⁸³ Brockmann, „Slow E-Motion“, S. 157.

⁷⁸⁴ Becker, *Perspektiven einer anderen Natur*, S. 201.

⁷⁸⁵ Ebd., S. 201.

⁷⁸⁶ Vgl. Kapitel 7.2.2.

⁷⁸⁷ Abbas, *Hong Kong*, S. 34.

⁷⁸⁸ Vgl. Brockmann, „Slow E-Motion“, S. 162-163.

bestimmter Bewegungen als auch für weitere expressionistische Ausdrucksweisen im Film.⁷⁸⁹

„Slow motion is also [...] used for emphasis, becoming a way of dwelling on a moment of spectacle or high drama.“⁷⁹⁰ Vor allem bestimmte wichtige Momente der emotionalen Befindlichkeit der Figuren werden in Wong Kar-wais Filmen im Zeitlupenverfahren gestaltet:

„[...] wenn Slow Motion dazu beiträgt, den narrativen Fokus auf eine Figur zu konzentrieren, entsteht eine neue Realitätsebene, eine Art psychologische Wahrheit. Die Zeitlupe wirkt dann als Gegenstück zu einer wissenschaftlichen Auffassung der Zeit, die gleichmäßig und mechanistisch fortschreitet. Sie visualisiert eine eigene, individuell empfundene und daher emotionale Zeit.“⁷⁹¹

Dies entspricht einem dialektischen Prinzip, wonach sich die Wahrnehmung durch die Verlangsamung und Verdeutlichung des äußeren Sichtbaren auf das Innere verlagert.⁷⁹² Walter Benjamin spricht in diesem Zusammenhang vom „Optisch-Unbewussten“⁷⁹³, welches durch filmische Mittel (wie zum Beispiel der Zeitraffung und der Zeitdehnung) ausgedrückt wird.⁷⁹⁴

14.3. Illusion ‚Der ewige Moment‘

Wenn ein wiederkehrendes Thema in den Filmen von Wong Kar-wai die Vergänglichkeit der Liebe und des Lebens an sich ist, so dauert der empfindsame/emotionale Moment (zumindest scheinbar und subjektiv empfunden) dennoch *ewig*. Die gefühlte Dauer von Zeit kann ewig währen, obwohl in messbarer Zeit vielleicht nur eine Minute vergangen ist.

⁷⁸⁹ Vgl. Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 167

⁷⁹⁰ Ebd., S. 167-168

⁷⁹¹ Brockmann, „Slow E-Motion“, S. 167

⁷⁹² Vgl. Stiglegger, *Ritual & Verführung*, S. 77, auch: Stiglegger, „Die Traumzeit der Liebenden: Wong Kar-wais performatives Kino“ *Wong Kar-Wai: Filmpoet im Hongkong-Kino*. Film-Konzepte 12. München, 2008, S. 75

⁷⁹³ Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 36

⁷⁹⁴ Vgl. ebd., S. 36 Anmerkung: Walter Benjamin spricht in diesem Zusammenhang von folgenden Hilfsmitteln der Kamera: „ihrem Stürzen und Steigen, ihrem Unterbrechen und Isolieren, ihrem Dehnen und Raffén des Ablaufs, ihrem Vergrößern und ihrem Verkleinern“. Ebd.

Maggie Cheung, als Su Li-zhen⁷⁹⁵, spricht in DAYS OF BEING WILD:

„I used to think a minute passed quickly.
But actually, it can take a long time.“⁷⁹⁶

Marcus Stiglegger beschreibt als „ewigen Moment“⁷⁹⁷ diese intensiv gefühlte und in der Wahrnehmung gedehnte Zeitspanne - nach seiner Definition - geht es dabei vor allem um eine „veränderte Wahrnehmung des begehrten Subjekts: die *Traumzeit der Liebenden*“.⁷⁹⁸

„Was im Erleben selbst übersehen wurde, die zufällige Begegnung, der beiläufige Blick, offenbart sich aus dieser Zeitperspektive heraus als Gefüge, in dem selbst das Nebensächlichste tiefe Deutungen zulässt.“⁷⁹⁹

Bereits in Wong Kar-wais frühem Film AS TEARS GO BY kommt eine Art ewiger Moment vor: während Ah Wah stirbt ist in einer weiteren Variation des Erinnerungsbildes⁸⁰⁰ der bereits zuvor im ‚syuzhet‘ gezeigte Kuss zwischen ihm und Ah Ngor zu sehen.⁸⁰¹ Das Zeitlupenverfahren ermögliche ein Verweilen „in der hermetischen Traumzeit der Liebenden und Begehrenden“⁸⁰². Mit diesen scheinbar aus der Zeit losgelösten Momenten und Bildern kreiert Wong Kar-wai eine alternative Zeitwahrnehmung und -ordnung.⁸⁰³

„The technique of slow motion [...] becomes in Wong’s hands a way of extending the duration and thus magnifying the granularity of an otherwise automatized, because transitory, set of motions. [...] Wong [...] turns [...] movements into occasions for an alternative experience – that of defamiliarizing, and thus aestheticizing, the nature of (repetitive, habitual) motion through a manipulation of its cinematic texture and of viewing time [...]“.⁸⁰⁴

Insofern können diese in Zeitlupe gestalteten Momente auch in Bezug auf die Vergänglichkeit von Zeit gedeutet werden: „[...] the dream-like slow-motion and step-motion effects that imply [...] a slowing-down of time that seems to resist the inevitability of history“⁸⁰⁵.

⁷⁹⁵ Schon in DAYS OF BEING WILD spielt Maggie Cheung eine Su Li-zhen, die sie auch in IN THE MOOD FOR LOVE und 2046 verkörpert.

⁷⁹⁶ DAYS OF BEING WILD. Regie/Drehbuch: Wong Kar-wai. Hong Kong, 1990, 0:42:54-0:43:08.

⁷⁹⁷ Stiglegger, *Ritual & Verführung*, S. 75.

⁷⁹⁸ Ebd., S. 75.

⁷⁹⁹ Becker: „Perspektiven der Erinnerung“, S. 91-92.

⁸⁰⁰ Es erscheint sowohl für den Rezipienten als auch für die Figur Ah Wah, der dieses Bild scheinbar als eigene Erinnerung kurz vor seinem Tod ‚sieht‘, als Erinnerungsbild.

⁸⁰¹ Vgl. Kapitel 8.

⁸⁰² Stiglegger, *Ritual & Verführung*, S. 79.

⁸⁰³ Vgl. ebd., S. 78.

⁸⁰⁴ Chow, *Sentimental Fabulations*, S. 74.

⁸⁰⁵ Cook, *Screeing the Past*, S. 5-6.

14.3.1. Wiederkehrende Zeitlupensequenzen in IN THE MOOD FOR LOVE

„IN THE MOOD FOR LOVE ist durchsetzt von fast rituell wiederkehrenden Zeitlupensequenzen, in denen wir die beiden Protagonisten, immer begleitet von demselben melancholischen Musikstück, bei alltäglichen Verrichtungen beobachten können.“⁸⁰⁶

Die angesprochenen Zeitlupensequenzen in IN THE MOOD FOR LOVE kommen meist in Verbindung mit dem Musikstück ‚Yumejis Theme‘ vor, während der diegetische Ton an diesen Stellen vollkommen ausgespart wird. Diese Aussparung des diegetischen Tons betont in der filmischen Konstruktion die wichtige emotionale Bedeutung dieser Sequenzen.⁸⁰⁷

Die erste Zeitlupensequenz⁸⁰⁸ des Films zeigt die Ehepaare Chow und Chan gemeinsam am Spieltisch im Wohnzimmer, wo sich noch weitere Nachbarn treffen, um Karten zu spielen. Mrs. Chan und Mr. Chow begegnen einander an der Wohnzimmertür, die Kamera folgt ihren Bewegungen in Zeitlupe. In dieser ersten Zeitlupensequenz des Films wird die Personenkonstellation des Films (2 Ehepaare - 4 Personen) vorgestellt.⁸⁰⁹

In der zweiten Zeitlupensequenz⁸¹⁰ wird die von Mrs. Chan und Mr. Chow empfundene Einsamkeit dargestellt - Mrs. Chan geht alleine Nudeln holen, auch Mr. Chow holt nach analog wiederkehrendem Muster alleine Nudeln. Die Bilder der Straßenecke vor der Treppe, an der die beiden Protagonisten vorbeigehen, sind ähnlich gestaltet und fungieren somit als Erinnerungsbild – zusätzlich wird dadurch eine visuelle Verbindung zwischen den Protagonisten hergestellt.

In einem Bildausschnitt werden die beiden Figuren visuell schließlich (in der nächsten Zeitlupensequenz⁸¹¹) im ‚shot space‘ zusammengeführt, in dem sie sich an der Stiege zum Nudelstand begegnen. Eine an diese Szene anschließende Zeitlupenaufnahme des am Boden aufprallenden Regens deutet darauf, dass auch dieser intensiv erlebte Moment, der sogenannte ‚ewige Moment‘, dem Prinzip der Vergänglichkeit unterliegt.⁸¹²

⁸⁰⁶ Stiglegger, *Ritual & Verführung*, S. 77-78.

⁸⁰⁷ Vgl. Brunette, *Wong Kar-wai*, S. 94.

⁸⁰⁸ IN THE MOOD FOR LOVE, 0:04:41-0:05:38.

⁸⁰⁹ Nach dieser ersten Zeitlupensequenz prägt vor allem die Abwesenheit der beiden betragenden Ehepartner in den weiteren Zeitlupensequenzen den Film.

⁸¹⁰ IN THE MOOD FOR LOVE, 0:14:28-0:16:36.

⁸¹¹ IN THE MOOD FOR LOVE, 0:24:12-0:25:44.

⁸¹² Vgl. Kapitel 11.7.

Weitere Zeitlupenaufnahmen begleiten Mrs. Chan und Mr. Chow beim gemeinsamen Schlendern durch eine Straße nach ihrem ersten gemeinsam Abendessen,⁸¹³ weiters in der Szene, in welcher sich die beiden Protagonisten zum ersten Mal gemeinsam im Hotelzimmer 2046 befinden,⁸¹⁴ in der Montagesequenz, in der beide alleine und an einem Roman schreibend, in ihren Büros sind⁸¹⁵ sowie in einer weiteren Montagesequenz im Hotelzimmer 2046⁸¹⁶.

Marcus Stiglegger sieht auch in einer im folgenden beschriebenen Szene im Film *IN THE MOOD FOR LOVE*, die im Hotelzimmer 2046 spielt, einen dieser „affektiven Schlüsselmomente“⁸¹⁷. Diese Sequenz⁸¹⁸ deutet an, was im Hotelzimmer 2046 passiert sein könnte: erstmals sind die Protagonisten gemeinsam im Hotelzimmer zu sehen, auch in dieser Szene wurde das Zeitlupenverfahren angewandt. In einem Bildausschnitt ist Mrs. Chan vorne links im Bild im Schärfebereich zu sehen, langsam dreht sie ihren Kopf zu Mr. Chow, der im Hintergrund (noch im Unschärfebereich) zu sehen ist. Sie dreht sich weiter, geht an ihm vorbei - die Schärfe verlagert sich fast unmerklich auf Mr. Chows Gesicht, während Mrs. Chan in den unscharfen Bereich weiter nach hinten zur Tür des Zimmer geht. Hier wird also die Zeitlupe mit einer langsamen Schärfenverlagerung unterstützt, in dem sie dieser Szene nicht nur eine visuelle Tiefenkonstruktion in der Kadrierung, sondern auch einen Ausdruck besonderer emotionaler Tiefe verleiht.

Nach intensiv gemeinsam verbrachter Zeit der beiden Protagonisten (in der sie u.a. einen Roman zusammen geschrieben hatten), zeigen weitere Aufnahmen in Zeitlupe folgende Szene, zu welcher im wiederkehrenden Muster „Yumejis Theme“ erklingt: Mrs. Chan ist nun in Gesellschaft ihrer Nachbarn - die Einsamkeit und die Sehnsucht, die sie inmitten der Gesellschaft empfindet wird hier durch das Prinzip Wiederholung und Variation unterstrichen: Die Bilder von Mrs. Chan im Wohnzimmer erinnern den Rezipienten an die erste Zeitlupensequenz des Films, in der noch alle vier in der Beziehungskonstellation wichtigen Figuren anwesend waren. Nun ist Mrs. Chan alleine mit den Nachbarn - sie steht am Fenster. Durch Montage wird eine weitere emotionale Verbindung angedeutet: ein

⁸¹³ *IN THE MOOD FOR LOVE*, 0:30:25-0:30:56.

⁸¹⁴ *IN THE MOOD FOR LOVE*, 0:36:55-0:37:29.

⁸¹⁵ *IN THE MOOD FOR LOVE*, 0:43:24-0:44:40.

⁸¹⁶ *IN THE MOOD FOR LOVE*, 0:55:31-0:57:19.

⁸¹⁷ Stiglegger, *Ritual & Verführung*, S. 78.

⁸¹⁸ *IN THE MOOD FOR LOVE*, 0:36:55-0:37:29.

nächstes Bild, welches ebenfalls im Zeitlupenverfahren aufgenommen ist, zeigt Mr. Chow in seinem Büro, der sich ebenfalls inmitten der Gesellschaft seiner Arbeitskollegen befindet - er steht ebenfalls am Fenster. Die Wiederholung und Abfolge der Bilder der beiden Protagonisten am Fenster drückt sowohl ihre emotionale Verbindung als auch die Sehnsucht, welche die beiden Personen möglicherweise füreinander empfinden, aus.

Auch in der im Jahre 1966 in Kambodscha spielenden Sequenz, in welcher sich Mr. Chow im Tempel von Angkor Wat aufhält, wird das Zeitlupenverfahren eingesetzt: nämlich, als Mr. Chow sein Geheimnis über die Beziehung zu Mrs. Chan in ein Mauerloch des Angkor Wat Tempels flüstert.⁸¹⁹

Diese Sequenzen in Zeitlupe haben eine besondere Bedeutung für den Fortlauf der Beziehung der Protagonisten, sie sind *Momente in Raum und Zeit* - die über den Fortlauf ihrer (Lebens-)Reise entscheiden.⁸²⁰ Da diese Bilder im Sinne der Erinnerungsmomente und durch die differente Zeitdarstellung Einschnitte in das ‚syuzhet‘ erzeugen, bewirken auch sie Diskontinuität.⁸²¹

14.3.2. Weitere Formen der filmischen Gestaltung des ‚ewigen Moments‘

Marcus Stiglegger scheint die Darstellung des ‚ewigen Moments‘ vordergründig durch Verwendung des Zeitlupenverfahrens erzielt zu sehen. Weitergefasst wird dieser ‚ewige Moment‘ in den Filmen von Wong Kar-wai allerdings noch durch eine weitere Vielzahl von filmischen und narrativen Mitteln erreicht. In der Eingangssequenz von CHUNGKING EXPRESS wird Zeitwahrnehmung in mehrfacher Weise manipuliert:⁸²²

„[...] *kinematografisch*, durch die veränderte Bildfrequenz und die Parallelmontage, *fotografisch*, durch die lange Belichtungszeit des Einzelbildes, und *musikalisch*, durch minimalistische Rhythmen, welche diejenigen des visuellen Raums akustisch überlagern. Die kunstvolle Choreographie erschafft eine Mehrstimmigkeit der Zeiterfahrung.“⁸²³

⁸¹⁹ Mit dieser Sequenz endet der Film, dieses Geheimnis wird im Film 2046 als Erinnerungsspur zum Mittelpunkt der Charaktermotivation von Chow. Vgl. Kapitel 16.3.1.

⁸²⁰ Vgl. Kapitel 1.1.

⁸²¹ David Bordwell definiert die Form der Zeitlupe - möglicherweise gegensätzlich - als Möglichkeit der Expansion ohne Entstehung von Diskontinuität. Vgl. Bordwell, *Narration in Fiction Film*, S. 84.

⁸²² Vgl. Becker, „Perspektiven der Erinnerung“, S. 90.

⁸²³ Ebd., S. 90.

Andreas Becker verweist auf mehrere „Zeitcollagen, die verschiedene Tempi in einem Bild ästhetisch verdichten“⁸²⁴, wodurch verschiedene Zeitperspektiven, die innerhalb einer Kadrierung nebeneinanderstehen, kontrastiert werden.⁸²⁵ Diese mehrfachen Zeitperspektiven entstehen beispielsweise in einem Bild in CHUNGKING EXPRESS: Als Polizist 663 an der Imbissstheke nachdenklich Kaffee trinkt während er von Faye beobachtet wird, entsteht sowohl eine mehrfache Zeitperspektive als auch ein scheinbar ewig gefühlter Augenblick:

„The most quotidian and habitual act of drinking coffee becomes sublimely surreal: the hand carries the coffee to the mouth in what seems like an eternity, the girl at the counter watches, the blink of her eye slowed to a discernible act, whilst the blur of figures in the street cross the frame in what appears to be another world.“⁸²⁶

„Es ist eine der reizvollsten Situationen des Films: zu sehen, wie beide im selben Raum stehen, sich aber dennoch verfehlen. In der physikalisch messbaren Zeit agieren sie in der Gegenwart, in der subjektiv erlebten Zeit jedoch verpassen sie sich.“⁸²⁷

„[...] der Versuch, plurale Zeitordnungen in einem einzigen Bild zu vereinen“⁸²⁸ passiert in diesem Fall nicht durch Verwendung des Zeitlupenverfahrens (wie oben beschrieben⁸²⁹), sondern durch eine besondere filmische Form zeitlicher Manipulation, das sogenannte „step printing“⁸³⁰. Diese in Wong Kar-wais Filmen häufig verwendete Form der Zeitmanipulation wird auch als „smudge motion“⁸³¹ bezeichnet, wobei der Begriff ‚step printing‘ den eigentlichen handwerklichen Bearbeitungsprozess im Labor bezeichnet, während der Ausdruck ‚smudge motion‘ die visuelle Darstellung bezeichnet.⁸³² Janice Tong beschreibt den technischen Aspekt dieses Verfahrens wie folgt (hier in Bezug auf die Anfangssequenz von CHUNGKING EXPRESS):

„The scene is shot at double-speed, forty-eight frames per second, and played back at twenty-four frames per second through the projector. At the lab, frames one to twelve are allowed to run consecutively, then frame twelve get repeated for the next twelve frames to achieve a ‘pause’ in the motion; frames thirteen to twenty-four are discarded, and frames twenty-five to thirty-six get to run consecutively, and so forth.“⁸³³

⁸²⁴ Ebd., S. 94.

⁸²⁵ Vgl. ebd., S. 94-95.

⁸²⁶ Harbord, *The Evolution of Film*, S. 101.

⁸²⁷ Becker, „Perspektiven der Erinnerung“, S. 95.

⁸²⁸ Ebd., S. 94.

⁸²⁹ Vgl. Kapitel 14.3. Illusion ‚Der ewige Moment‘.

⁸³⁰ Tong, „Chungking Express: Time and its Displacements“, S. 50.

⁸³¹ Ebd., S. 50.

⁸³² Vgl. ebd., S. 54.

⁸³³ Ebd., S. 50.

Diese unterschiedlichen ‚Zeitcollagen‘⁸³⁴, die innerhalb eines Bildausschnitt koexistieren, deuten auf die subjektive Perspektive dieser Zeitdarstellung: „The materiality of time is fractured visually, opening itself up to different temporal intensities in the one shot.“⁸³⁵

„The step printing of the image here does not facilitate an extension of the image in its detail, but draws attention to the disparate elements, underscored by the removal of sound. Time is broken up, subjective and elastic [...]“⁸³⁶

Tatsächlich ist in der soeben beschriebenen Szene in CHUNGKING EXPRESS auf der tonalen Ebene eine weitere Form der Erinnerung angedeutet: zu hören ist das Geräusch eines startenden Flugzeuges. Polizist 663 wurde zuvor von seiner Freundin, die Flugbegleiterin ist, verlassen. Der Moment ihres Abschieds bzw. ihrer Abreise wird auch auf akustischer Ebene vermittelt. Welf Lindner sieht durch das in dieser Szene verwendete ‚step printing‘-Verfahren die Teilung der Zeit in mehrfache Zeit-Ebenen mit einer Zweiteilung des Raumes verbunden.⁸³⁷

„Indem Wong in seinen Filmen mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten experimentiert, zersplittert er den Raum in verschiedene Zeit-impressionen und lässt auf diese Weise den Eindruck eines kulturellen Raums entstehen, der von Tempo, Veränderung und Verschwinden geprägt ist.“⁸³⁸

An emotional bedeutsamen Momenten des Films CHUNGKING EXPRESS, wie beispielweise in einer Szene in der Polizist 663 auf Faye wartet, wird dieses Verfahren ebenfalls verwendet. Die subjektiv als lang empfundene Zeitspanne des Wartens wird hier durch das filmische Mittel des ‚step printing‘ verstärkt.

Durch die Darstellung mehrerer subjektiv *different* empfundener Zeitempfindungen in einem Bildausschnitt ergibt sich auch visuell eine Isolation, welche gleichzeitig auf die Einsamkeit der Personen verweist.⁸³⁹ Das ‚step printing‘-Verfahren

„seems to signify or illustrate, in a novel visual way, the old theme of lonely individual isolation in the midst of the pulsating anonymous crowd, without having to resort to more conventional narrative means“⁸⁴⁰.

⁸³⁴ Vgl. Becker, „Perspektiven der Erinnerung“, S. 94. - VERWEIS!

⁸³⁵ Tong, „Chungking Express: Time and its Displacements“, S. 51.

⁸³⁶ Harbord, *The Evolution of Film*, S. 101.

⁸³⁷ Vgl. Lindner, „Impressionen von einem unsteten Ort“, S. 67.

⁸³⁸ Ebd., S. 67.

⁸³⁹ Vgl. Kapitel 12.2.

⁸⁴⁰ Brunette, *Wong Kar-wai*, S. 53

Ebenso wie das Zeitlupenverfahren⁸⁴¹ ermöglicht auch das Verfahren des ‚step printing‘ neuartige Formen und Strukturen darzustellen:

„The urbanist is now the *cineaste* whose camera is able to not only speed things up, but also able to slow things down to make visible what is previously invisible to the human eye.“⁸⁴²

Eine weitere Möglichkeit in der Darstellung eines zeitlich gedehnten, emotional intensiviert erlebten bzw. erinnerten Moments liegt in der von David Bordwell als „insertion“⁸⁴³ bezeichneten Möglichkeit der Expansion von Dauer im Film: Zeitliche Diskontinuität wird erzeugt, indem Teile von Bewegungen und Bildern in Form des ‚overlapping editing‘⁸⁴⁴ wiederholt werden.⁸⁴⁵ Auch dieses Mittel zur filmischen Gestaltung findet sich – wie im folgenden Kapitel beschrieben – in den Filmen von Wong Kar-wai.

14.4. Momente des Abschieds

Aufgrund ihrer Signifikanz für die emotionale Befindlichkeit der Figuren werden Momente des Abschieds in den Filmen von Wong Kar-wai häufig in vielfältiger Weise zeitlich gedehnt, wodurch der intensiviert empfundene Moment in der Filmnarration betont wird. In diesem Sinne können auch die bereits beschriebenen Zeitlupenaufnahmen der zufallenden Tür des Diners in MY BLUEBERRY NIGHTS verstanden werden.⁸⁴⁶

Ein weiteres Beispiel findet sich in MY BLUEBERRY NIGHTS in einer Abschiedssequenz⁸⁴⁷ zwischen Arnie und seiner Ehefrau Sue Lynne. Nachdem Sue Lynne den Raum bereits verlassen hat, ist Sue Lynne nochmals zu sehen, als sie durch die Tür geht - damit wird dieser Moment im ‚syuzhet‘ wiederholt und auf die emotionale Befindlichkeit der beteiligten Personen hingewiesen.

⁸⁴¹ Vgl. Kapitel 12.2.1.

⁸⁴² Tong, „Chungking Express: Time and its Displacements“, S. 50

⁸⁴³ Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 84

⁸⁴⁴ Vgl. Kapitel 5.4.

⁸⁴⁵ Vgl. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 84 Anmerkung: Sowohl in diesem Verfahren der Expansion als auch im ‚step printing‘ Verfahren liegt ein erhöhter Wert an ‚self consciousness‘.

⁸⁴⁶ Vgl. Kapitel 11.4.1.

⁸⁴⁷ MY BLUEBERRY NIGHTS, 0:37:59-0:38:03.

Das Prinzip des Abschieds, welches im Film 2046 häufig angesprochen wird, findet sich auch in einer Abschiedsszene zwischen Wang Jin-wen und ihrem japanischen Freund: In dieser Szene wird die Bewegung der zufallenden Tür durch ‚overlapping editing‘ partizipuell wiederholt.⁸⁴⁸ Nachdem sie bereits gänzlich zugefallen ist, greift das ‚syuzhet‘ auf eine zeitlich in der Aktion frühere Stelle zurück, in der Wang Jin-wens Freund gerade die Tür zufallen lässt und das Zimmer verlässt.

Ein weiterer gedehnter Moment des Abschieds⁸⁴⁹ wird im Film 2046 zwischen Bai Ling und Chow dargestellt: „Why can’t it be like it was before?“⁸⁵⁰ fragt Bai Ling Chow, woraufhin er die Möglichkeit zur Vergangenheit zurückzukehren, verwirft und sie verlässt.⁸⁵¹ Er schüttelt ihre Hände und geht die Treppen des Stiegenhauses, in dem der Abschied der beiden stattgefunden hat, hinab.⁸⁵² Daraufhin wird die Detailaufnahme der Berührung der Hände der beiden Figuren im ‚syuzhet‘ wiederholt - diesmal in Form des ‚step printing‘-Verfahrens.⁸⁵³ Diese Szene enthält durch die Wiederholung eine zeitliche Diskontinuität im ‚syuzhet‘. Zusätzlich wird Diskontinuität in dieser Abschiedsszene zwischen Chow Mo-wan und Bai Ling auch in der Raumkonstruktion durch eine Vielzahl von ‚Achsenschnitten‘⁸⁵⁴ erzeugt.

Die Frage Bai Lings „Why can’t it be like it was before?“⁸⁵⁵ wiederholt sich in Form eines von ihr gesprochenen ‚off“-Texts⁸⁵⁶. Als Chow danach eine Straße entlangehend zu sehen ist, wird erkennbar, dass er sich mit einem Lächeln von der verlorengegangenen, nicht wiederkehrenden Zeit mit Su Li-zhen verabschiedet hat und seine emotionale Reise alleine fortsetzt.⁸⁵⁷

⁸⁴⁸ 2046, 0:23:42-0:24:28.

⁸⁴⁹ 2046, 1:51:21-1:57:59. Vgl. Abb. 102-105.

⁸⁵⁰ Siehe 2046, 1:56:03-1:56:05.

⁸⁵¹ Die räumliche Konstruktion dieser Szene des Abschieds zwischen Bai Ling und Chow Mo-wan ist durch ‚Achsensprünge‘ geprägt und deutet unter diesem Aspekt auch auf die ambivalente Bedeutung des Abschieds für die emotionale Reise der beiden Figuren.

⁸⁵² Vgl. Abb. 105-107.

⁸⁵³ Vgl. Abb. 108-109.

⁸⁵⁴ Vgl. Kapitel 12.2.2.

⁸⁵⁵ 2046, 1:56:03-1:56:05.

⁸⁵⁶ 2046, 1:57:48-1:57:50. Vgl. Abb. 110.

⁸⁵⁷ Vgl. Abb. 111-112.



Abb. 101 Abschied



Abb. 102 „Why can't it be like it was before?“



Abb. 103 Berührungen der Hände



Abb. 104 Chow verlässt Bai Ling...

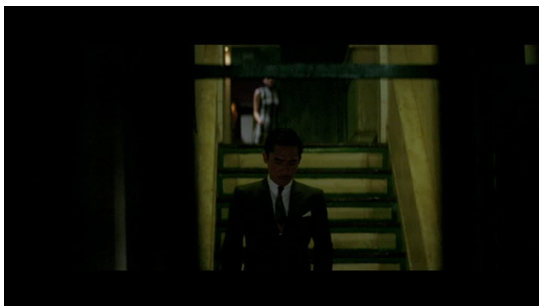


Abb. 105 ...und geht die Treppen hinab

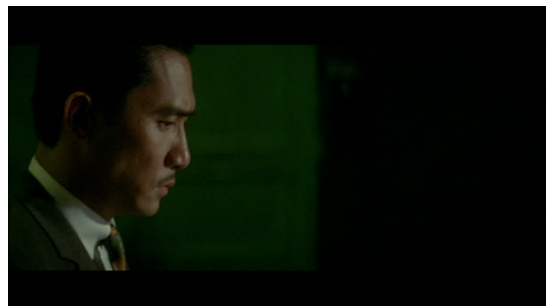


Abb. 106 Chow auf seinem Weg

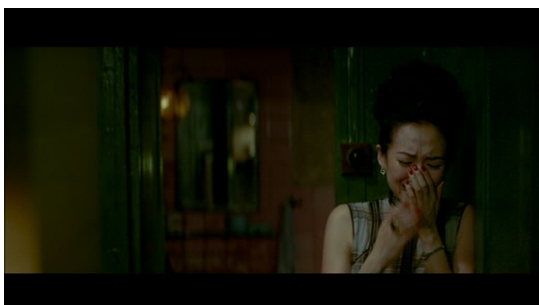


Abb. 107 Bai Ling bleibt zurück

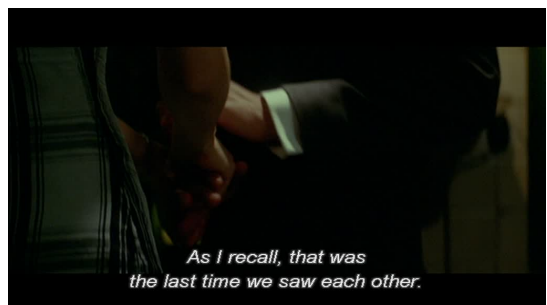


Abb. 108 Wiederholung des Bildes der Berührung der Hände im ‚syuzhet‘



Abb. 109 Erinnerungsmoment

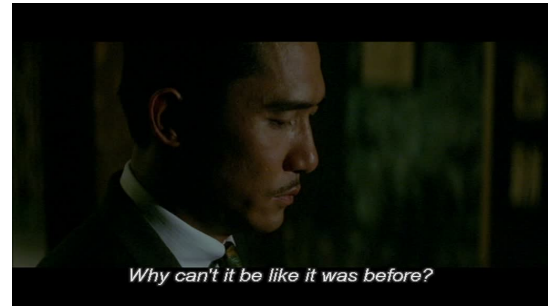


Abb. 110 Wiederholung der Frage als ‚off“-Text und als Gedanke/Erinnerung Chows

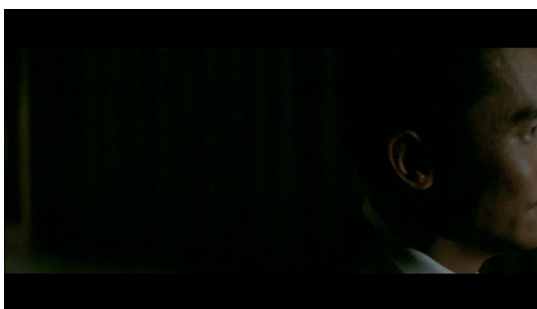


Abb. 111 Chow verlässt den Bildausschnitt



Abb. 112 und setzt seinen Weg in eine ungewisse Zukunft fort.

Eine besondere Stellung in der Anordnung des ‚syuzhet‘ nimmt auch die Verabschiedung zwischen der von Gong Li verkörperten Black Spider und Chow Mo-wan - im Film 2046 - ein. In einer ersten Sequenz, die Black Spider und Chow Mo-wan zeigt⁸⁵⁸, wird ihr Abschied mit dem ‚voice over‘ von Chow „As I recall this was the last time we saw each other“⁸⁵⁹ eingeleitet. Daraufhin sind die beiden Protagonisten in einzelnen bewegten Einstellungen zu sehen, während sie auseinander gehen.⁸⁶⁰

Auf diese zwei bewegten Einstellungen folgt eine weitere von der Hüfte Black Spiders⁸⁶¹, welche als Erinnerungsbild im Film dreimal wiederkehrt. In dieser Einstellung der Hüfte sind auch ihre Hände, die von einem Handschuh⁸⁶² umhüllt sind, zu sehen - diese

⁸⁵⁸ 2046, 0:05:18-0:08:00.

⁸⁵⁹ 2046, 0:04:30-0:05:13. Vgl. Abb. 113.

⁸⁶⁰ Hier findet sich auch ein Bild der Hüfte Black Spiders, welches im Film 2046 mehrmals als Erinnerungsmoment wiederkehrt. Vgl. Kapitel 9.5.1. Vgl. Abb. 114-115.

⁸⁶¹ 2046, 0:07:54-0:08:00. Vgl. Abb. 116.

⁸⁶² Nathan Lee sieht hierin eine intra-œuvre Referenz zum Film ‚THE HAND‘, Wong Kar-wais Filmbeitrag zu EROS, indem dort die Hand der ebenfalls von Gong Li gespielten Figur eine große thematische Signifikanz hat. Vgl. Lee, „Elusive Objects of Desire“, S. 33

Detailaufnahme ist im Sinne einer fragmentarischen Raumkonstruktion⁸⁶³ zu sehen, welche durch „Fokussierung von Details [...] durch Konzentration auf das menschliche Gesicht sowie anderer Körperteile“⁸⁶⁴ konstruiert wird. Das Bild von der Hüfte Black Spiders kehrt in einem Moment der Erinnerung Chows an seine Zeit in Singapur wieder.⁸⁶⁵ Erst kurz vor Ende des Films wird die Szene des Abschieds zwischen Chow und Black Spider in ihrer Gesamtheit gezeigt und damit im ‚syuzhet‘ (in einer Variation) wiederholt.⁸⁶⁶ An dieser Stelle wiederholt sich auch die Montagefolge der ersten Szene des Abschieds: Chow und Black Spider gehen in entgegengesetzte Richtungen, woraufhin ebenfalls das Bild der Hüfte von Black Spider noch ein drittes und letztes Mal im ‚syuzhet‘ wiederholt wird.⁸⁶⁷

Die auditive Ebene der drei Wiederholungen des Bildes der Hüfte variiert: während das erste Bild mit Musik hinterlegt ist, sind bei der ersten Wiederholung nur Geräusche hörbar. In der letzten Wiederholung spricht Chow im ‚voice over‘. Auch hier entsteht durch die teilweise Wiederholung in der Anordnung des ‚syuzhet‘ eine Doppelung – wobei erst in der letzten Wiederholung dieser Sequenz die zu Beginn des Films entworfene narrative Lücke aufgelöst wird, da die Abschiedsszene erst hier in ihrer Gesamtheit gezeigt wird. Jene Momente des Abschieds bedeuten im Film 2046 einen weiteren Fortgang der Lebensreise Chow Mo-wans. Diese Momente des Abschieds sind allerdings durchgehend unterschiedlich aufgebaut, alle beinhalten ein Spiel mit der Konstruktion von Zeit, Raum und Imagination.



Abb. 113 Der obige Satz leitet die fragmentierte Darstellung der Erinnerung an seinen Abschied von Black Spider ein.

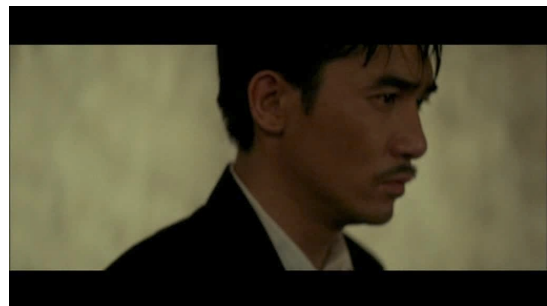


Abb. 114 Chow geht in eine Richtung...

⁸⁶³ Die Fragmentierung der Raumkonstruktion findet sich in Wong Kar-wais Filmen sehr häufig und wird in Kapitel 12.2. beschrieben.

⁸⁶⁴ Lindner, „Impressionen von einem unsteten Ort“, S. 69.

⁸⁶⁵ 2046, 0:41:25-0:41:35.

⁸⁶⁶ 2046, 1:50:43-1:51:13. Vgl. Abb. 118-123.

⁸⁶⁷ 2046, 1:51:07-1:51:13.



Abb. 115 ... Black Spider in die entgegengesetzte Richtung



Abb. 116 Das Bild der Hüfte



Abb. 117 Abschiedssequenz



Abb. 118 als erneute Erinnerung Chows



Abb. 119 zum Ende des Films 2046



Abb. 120 Black Spider bleibt zurück

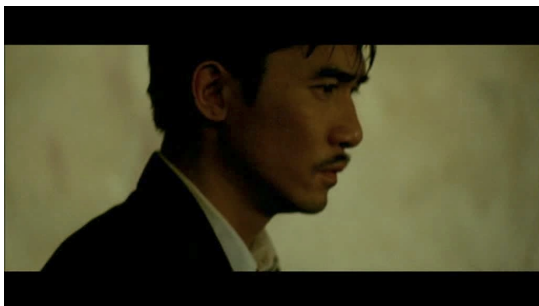


Abb. 121 worauf wieder die Aufnahmen Chows und Black Spiders folgen.



Abb. 122 Erinnerungsmoment

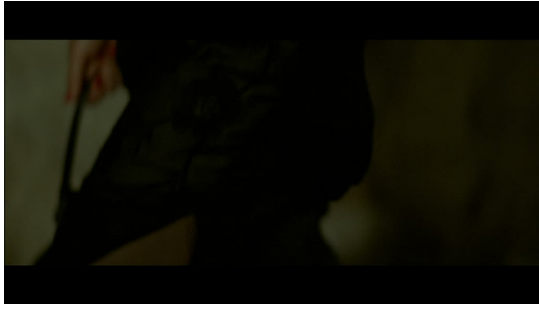


Abb. 123 Auch die Aufnahme von der Hüfte
Black Spiders kehrt wieder.

15. Momente der Permanentreise

Schließlich deutet Chow Mo-wan im Film 2046 im ‚voice over‘ an, dass er sich und seine Erfahrungen in die fiktive Geschichte ‚2047‘ projiziert:

„I promised to write a story based on my observations,
to show her what her boyfriend was thinking.“⁸⁶⁸
„I started to feel that it wasn’t about her boyfriend at all.
Rather, it was more about me.“⁸⁶⁹

Eine bewegte Kamerafahrt zeigt im Film 2046 an dieser Stelle die verlassene Straßenecke, an welcher sich Mr. Chow und Mrs. Chan in IN THE MOOD FOR LOVE mehrmals getroffen hatten. In 2046 kommt das Bild der Straßenecke allerdings in Form des ‚entleerten‘ Raums vor.⁸⁷⁰

In Bezug auf jenen Erinnerungsmoment entsteht eine Doppelführung - er deutet die Erinnerung Chows an. Die Erinnerungsspur, welche bestimmte Personen in einem bestimmten Raum - in diesem Fall an dieser konkreten Straßenecke - hinterlassen haben, erstreckt sich somit über mehrere Filme.⁸⁷¹

⁸⁶⁸ 2046, 1:13:10-1:13:16.

⁸⁶⁹ 2046, 1:13:31-1:13:36.

⁸⁷⁰ Vgl. Kapitel 11.8.

⁸⁷¹ Vgl. Kapitel 9.5.

15.1. Erinnerungsbilder - Montierte Zeit und Räume

Die einzelnen Filme von Wong Kar-wai sind umso mehr durch das Prinzip der Erinnerung verknüpft, indem sie viele intra-œuvre Referenzen – Erinnerungsbilder - enthalten. Diese Erinnerungsbilder operieren in Form einer kollektiven Erinnerung für das Kinopublikum und widersprechen insofern den Konventionen von Narration und Zeit.⁸⁷² Durch ihre Wiederkehr formen sie eine alternative Geschichte des Films - eine Geschichte, welche die übliche Anschauung, wonach Bilder im Laufe der Zeit verschwinden, durchbricht.⁸⁷³ Sie können als Versuch, der Unumkehrbarkeit der Zeit entgegenzuwirken, verstanden werden.

Diese Art der Doppelung von Referenzen, der Spiegelung von Motiven, die Themen, Personen, Bilder über Filme hinweg wiederkehren lässt, nennt Stephen Teo eine Form „mise-en-abîme“⁸⁷⁴ - die eine Erinnerung an einen anderen Film in die filmische Struktur aufnimmt⁸⁷⁵ - und sieht darin das Bemühen von Wong Kar-wai verwirklicht, das Prinzip der Erinnerung in die Filme einzuschreiben.⁸⁷⁶

„Schauspieler, Situationen und visuelle Strategien doppeln sich, verschwimmen ineinander. Aufgrund der Überschneidung und Parallelen ähnelt dieses Oeuvre einem Kaleidoskop: Jede Drehung ergibt ein reizvolles Muster.“⁸⁷⁷

Als Beispiel für ein solches Erinnerungsbild nennt Luke Robinson die Detailaufnahme der Hotelzimmernummer ‚2046‘ in IN THE MOOD FOR LOVE.⁸⁷⁸ Die Bedeutung der Nummer wird im Film 2046 ausgebaut und ist sogar wieder als Erinnerungsbild in Form einer weiteren Detailaufnahme der Zimmernummer und auch des Anhängers des Zimmerschlüssels mit der Aufschrift ‚2046‘ gestaltet. Erinnerungsmomente ziehen sich durch das gesamte Œuvre von Wong Kar-wai: Wie beschrieben kommen die im Film 2046 gestalteten Taxifahrten in variiert Form bereits in IN THE MOOD FOR LOVE und HAPPY TOGETHER vor.⁸⁷⁹

⁸⁷² Vgl. Robinson, „Wong Kar-wai’s senuous histories“, S. 200

⁸⁷³ Vgl. ebd., S. 200

⁸⁷⁴ Teo, *Wong Kar-wai*, S. 140

⁸⁷⁵ Vgl. ebd., S. 140

⁸⁷⁶ Vgl. ebd., S. 5

⁸⁷⁷ Mauer, „Der Wind im Vorhang“, S. 34

⁸⁷⁸ Vgl. Robinson, „Wong Kar-wai’s senuous histories“, S. 200. Vgl. Abb. 12 und 14.

⁸⁷⁹ Vgl. Abb. 40-47 und 124-125.



Abb. 124 Taxifahrt in HAPPY TOGETHER



Abb. 125 Taxifahrt in IN THE MOOD FOR LOVE

15.1.1. IN THE MOOD FOR LOVE – 2046 – MY BLUEBERRY NIGHTS

Der Film 2046 übernimmt die artifizielle Erinnerung an die Narration von IN THE MOOD FOR LOVE „to create a double narrative - the futuristic past in Chow's fiction vis-à-vis the futuristic present in Wong's film“⁸⁸⁰. Wong Kar-wai selbst hat den Film 2046 als weitere Folge des Films IN THE MOOD FOR LOVE und DAYS OF BEING WILD bezeichnet.⁸⁸¹

„As a sequel to *Mood*, *2046* is a more complex film in its treatment of time: by taking the audience on a virtual journey into a paradoxical ‚future-past‘ as a distorted mirror of ‚changeless time‘, it is both a summation of Wong's cinematic career and an *exhaustion* of the very nostalgia that saturates the filmic universe and the viewing present.“⁸⁸²

Auch der Titel 2046 ist eine direkte Referenz an die Erinnerung Chows an die gemeinsame Zeit mit Su Li-zhen, die er im Hotelzimmer 2046 in IN THE MOOD FOR LOVE mit ihr verbracht hatte.⁸⁸³ Auch in der ersten Sequenz des Films 2046⁸⁸⁴, die erstmals das Story Element 2046 präsentiert, wird narrativ Bezug auf den Film IN THE MOOD FOR LOVE genommen. Hier spricht Tak (retrospektiv als das Ebenbild von Chow erkennbar) über seine Erfahrungen aus IN THE MOOD FOR LOVE:

„I once fell in love with someone.
After a while, she wasn't there.
I went to 2046.
I thought she might be waiting for me there.
But I couldn't find her.“⁸⁸⁵

⁸⁸⁰ Lee, *Hong Kong Cinema Since 1997*, S. 41.

⁸⁸¹ Wong Kar-wai im Interview mit Lim, Dennis. „Tribeca 2008: Filmmaker Wong Kar Wai.“ Aus der Reihe „Meet the Filmmaker“ erschienen am 11.04.2008, <http://itunes.apple.com/us/podcast/meet-the-filmmaker/id301899522>, ab Minute 27:50.

⁸⁸² Lee, *Hong Kong Cinema Since 1997*, S. 41.

⁸⁸³ Vgl. Kapitel 13.1.2.

⁸⁸⁴ 2046, 0:02:23-0:05:14.

⁸⁸⁵ 2046, 0:04:32-0:04:53.

Dies kann somit als Hinweis auf die Verbindung von Chow mit Su-Lizhen aus *IN THE MOOD FOR LOVE* verstanden werden. Mehrere Male kehrt Chow in seinen Erzählungen zu seinen Erinnerungen an die Zeit mit Su Li-zhen zurück. Chow stellt im Film 2046 fest: „Feelings can creep up on you unawares“⁸⁸⁶. In ähnlicher Weise findet sich jener Satz in einer Szene im Film *IN THE MOOD FOR LOVE*. Nachdem Su Li-zhen zu Chow sagt: „I didn’t think you’d fall in love with me.“⁸⁸⁷ antwortet Chow:

„I didn’t either.
I was only curious to know how it started.
Now I know.
Feelings can creep up just like that.“⁸⁸⁸

In einer Szene im Diner in New York in *MY BLUEBERRY NIGHTS* erklingt eine Variation des musikalischen Themas aus *IN THE MOOD FOR LOVE*.⁸⁸⁹ Diese Wiederkehr spricht beim Rezipienten Erinnerungen aus *IN THE MOOD FOR LOVE* und aus 2046 an. Das Begehren von Chow aus *IN THE MOOD FOR LOVE*, welches bereits in den Film 2046 weitergetragen wurde, wird hier weitergeführt, indem das Thema der verlorenen Liebe musikalisch auch in *MY BLUEBERRY NIGHTS* eingeschrieben wird.

15.1.2. DAYS OF BEING WILD - 2046

Im Film 2046 findet sich eine Figur, nämlich die von Carina Lau gespielte Figur Lulu aus dem Film *DAYS OF BEING WILD*⁸⁹⁰: Chow Mo-wan trifft Lulu am Weihnachtsabend des Jahres 1966 in einem Nachtlokal. Er spricht sie an, sie gibt jedoch vor, sie könne sich nicht an ihn erinnern.⁸⁹¹ Chow Mo-wan sagt, er würde sie aufgrund einer Begegnung im Jahr 1964 in Singapur kennen.

⁸⁸⁶ 2046, 1:12:51-1:12:53.

⁸⁸⁷ *IN THE MOOD FOR LOVE*, 1:08:59-1:09:00.

⁸⁸⁸ *IN THE MOOD FOR LOVE*, 1:09:02-1:09:20.

⁸⁸⁹ *MY BLUEBERRY NIGHTS*, 00:16:27-0:18:06.

⁸⁹⁰ Vgl. Abb. 126.

⁸⁹¹ Hier entsteht zusätzlich eine direkte Referenz an die Erinnerung, die Lulu zwar vorgibt, nicht mehr zu rekonstruieren zu können, welche allerdings der Rezipient in Form ihrer Figur verkörpert sieht.

Damit wird nicht nur eine direkte Referenz zu DAYS OF BEING WILD geschaffen, sondern auch eine mögliche Weiterführung des Films angesprochen. Demnach sei der Film DAYS OF BEING WILD als Diptychon konzipiert gewesen.⁸⁹² Ein zweiter Teil des Films sollte den von Tony Leung gespielten Chow Mo-wan weiterführen,⁸⁹³ dieser Teil wurde 1991 nicht realisiert. Dennoch hat Wong Kar-wai die Figur ‚Chow Mo-wan‘ in mehrfacher Weise im zehn Jahre später entstandenen Film IN THE MOOD FOR LOVE und dreizehn Jahre später im Film 2046 fortgeführt. Durch Chow Mo-wans Nacherzählung im Film 2046 wird eine Brücke konstruiert, welche die Erinnerung (an den realisierten Teil DAYS OF BEING WILD) und die Imagination (von dem unrealisierten Teil des Films) verbindet. Auf die Frage von Chow im Film 2046, ob sie denn nicht Lulu sei, antwortet sie: einst sei sie Lulu gewesen, jetzt sei sie diese Person jedoch nicht mehr: „I was then... Not any more.“⁸⁹⁴ Hier wird auf die spielerische Art mit Identität umgegangen. Im Orient Hotel ist Lulu als Mimi bekannt. Auch diesen Namen hatte die von Carina Lau gespielte Figur bereits in DAYS OF BEING WILD als Zweitnamen benutzt. „Mimi [...] has three names with which she identifies herself to different people, as though consciously repeating herself.“⁸⁹⁵



Abb. 126 Carina Lau als Lulu/Mimi in DAYS OF BEING WILD

⁸⁹² Vgl. Teo, *Hong Kong Cinema*, S. 195 und Teo, *Wong Kar-wai*, S. 31 sowie Bordwell, *Planet Hong Kong*, S. 275.

⁸⁹³ Vgl. Teo, *Wong Kar-wai*, S. 31.

⁸⁹⁴ 2046, 0:10:12-0:10:15.

⁸⁹⁵ Brunette, *Wong Kar-wai*, S. 23.

Auch die Erinnerung an die von Leslie Cheung gespielte Figur ‚Yuddy‘ wird im Film 2046 indirekt angesprochen, indem Chow von Lulus ehemaligem Freund aus einer reichen philippinischen Familie, der früh gestorben ist; erzählt.

„Chow’s recounting of Lulu’s story is the first direct clue Wong provides of his connection with *Days of Being Wild*, a film built on the coincidental linkages of the characters and the motif of time bringing them together. This recollection is not just a nostalgic episode but a demonstration of Wong’s *mise-en-abîme*, denoting Wong’s penchant for meta-criticism of his own works as well as his preoccupation with time and memory.“⁸⁹⁶

Obwohl Lulu im Film 2046 bereits während der ersten Begegnung zwischen ihr und Chow stirbt, kehrt sie später im ‚syuzhet‘ wieder, da sie und Chow zufällig⁸⁹⁷ aufeinandertreffen. Weiters kehrt sie als Androide im fiktiven Element des Films 2046 mehrmals⁸⁹⁸ wieder.

„The sum and substance of Wong’s eight feature films to date is the cinematic recovery of Hong Kong’s lost memories, and 2046 is a beautiful summation of this theme. We leave the film totally spellbound by memories of Wong’s images, the mood, and the music (a more comprehensive collection than usual: original themes from Shigeru Umebayashi, themes from Peer Raben, Georges Delerue and Zbigniew Preisner, plus arias extracted from Bellini’s operas *Norma* and *Il Pirata*, the voices of Nat King Cole, Dean Martin, Connie Francis, among others).“⁸⁹⁹

15.2. Die unendliche Reise im Œuvre von Wong Kar-wai

Während Chow im Film 2046 alleine im Casino sitzt, als er Black Spider sucht, wird das ‚step printing‘-Verfahren eingesetzt, wodurch das geschäftige Treiben im Casino um ihn herum verstärkt und die von ihm empfundene Einsamkeit verdeutlicht wird. Diese Szene erinnert sehr stark an das im Film CHUNGKING EXPRESS ebenfalls im ‚step printing‘-Verfahren aufgenommene Bild von Polizist 663 (ebenfalls von Tony Leung gespielt), als er sehnsüchtig auf die Ankunft Fayes in der California Bar wartet.

„Die Gleichzeitigkeit nebeneinander bestehender Möglichkeiten, die aus solchen *Mise-en-abyme*-Effekten entsteht, gibt jedoch sehr genau den selbstreflexiven Ansatz des Regisseurs wieder, ein zentrales Thema in immer neuen Variationen zu erkunden, und vermittelt damit generell die Versuche eines Bewusstseins, aus Erlebtem, Träumen und Erinnerungen einen

⁸⁹⁶ Teo, *Wong Kar-wai*, S. 140.

⁸⁹⁷ 2046, 1:35:38-1:36:51. Anmerkung: Auch hier ist wiederum die Rolle des Zufalls entscheidend. Vgl. Kapitel 12.1.

⁸⁹⁸ 2046, 0:26:13-0:26:15/0:26:22-0:26:25/0:27:02-0:28:52.

⁸⁹⁹ Ebd., S. 149.

Sinn und eine Identität zu stiften. Vernetzungen konfigurieren Selbstbilder, die schnell wieder zerfallen können. Dahingehend steht die Form seines Werkes konsequent in Einklang mit den Selbstbefragungen seiner Figuren: ihren fragilen Ich-Entwürfen, die Wong in zahllosen inneren Monologen über dem Geschehen schweben lässt. Die Zusammenschau seiner Filme ergibt einen Echo-Raum als Äquivalent zum mentalen Raum und deckt damit den Zusammenhang zwischen Montage und Assoziation, zwischen Kino und Geist auf.⁹⁰⁰

Wong Kar-wai beschreibt selbst: „To me, all my works are really like different episodes of one movie.“⁹⁰¹ Manche mögliche Bedeutungen können sich sozusagen erst in der Rezeption und Verbindung mehrerer/ aller Werke von Wong Kar-wai entfalten. Somit können die Filme von Wong Kar-wai auch als Fragmente einer unerfüllten Ganzheit gesehen werden.⁹⁰²

„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.“⁹⁰³

„Every film [...] is a fragment, incomplete in itself; a return to a site whose features have been glimpsed before, but only partially. The structural principles of the series are not change and development, but rather repetition and memory, which nevertheless hold their own different kind of surprise - witness the many shifts of attention, the modifications of narrative procedures, the experiments with the expressive/repressive possibilities of the film image; in short, the seemingly endless defile of unpredictable traits or symptoms that parade across a Wong Kar Wai film. These structural principles also affect the way we read Wong’s work. Repetition means that each subsequent film refines and redefines the way we look at earlier ones.“⁹⁰⁴

Die „unendliche Geschichte“⁹⁰⁵ - und damit die unendliche Reise, welche die Protagonisten im Sinne von Permanentreisen unternehmen, kann auch in Verbindung mit jener Reise, die wir als Kinorezipienten unternehmen, gesehen werden.

⁹⁰⁰ Mauer, „Der Wind im Vorhang“, S. 35

⁹⁰¹ Wong Kar-wai im Interview mit Ngai, „A Dialogue with Wong Kar-wai. Cutting between Time and Two Cities.“, S. 98.

⁹⁰² Vgl. Lalanne, „Images from the Inside“, S. 9.

⁹⁰³ Teo, *Wong Kar-wai*, S. 115.

⁹⁰⁴ Martinez, David. „Chasing the Methaphysical Express“ *Wong Kar-Wai*. Paris, 1997, S. 39-40.

⁹⁰⁵ Rehling, „Hello, do you like Pineapple?“, S. 15.

16. Momente des Abschieds und des Neubeginns

16.1. Die Agentin in Fallen Angels

16.1.1. Wiederholung und Variation

Anfangs erzählt im Film FALLEN ANGELS Wong Chi-Ming über seine Tätigkeit als Auftragsmörder:

„One’s profession is very often determined by one’s personality.
The best thing about my profession
is there’s no need to make any decisions.
Who’s to die, when, where -
it’s all planned by others.
I’m a lazy person.
I like people to arrange things for me.
That’s why I need a partner.“⁹⁰⁶

Als Wong Chi-Ming unglücklicherweise durch einen Unfall während einer seiner Aufträge sein Leben verliert, spricht er erneut (im ‚voice over‘) über seine Profession:

„The best thing about my profession is there’s no need to make any decisions.
Who’s to die, when, where -
it’s all been planned by others.
I’m a lazy person.
I like people to arrange things for me.
It’s been a bit different lately.
I want to change this habit.
I don’t know if it’s a good decision or not,
but at least it’s mine.“⁹⁰⁷

Paradoxerweise stirbt Wong Chi-Ming gerade in dem Moment, in dem er entschieden hatte, sein Leben zu ändern. In dem in einer Variation wiederkehrenden ‚voice over‘ wird dieser differente Blickwinkel (der analog den unterschiedlichen Monologen Wong Chi-Mings als Antworten auf die Frage der Agentin „Are we still partners?“⁹⁰⁸ gesehen werden kann) signalisiert. Wie in den ‚voice over‘-Texten von Wong Chi-Ming findet sich Wiederholung und Variation auch in der Konstruktion der Textinhalte, die die Agentin in FALLEN ANGELS über Pager vermittelt: dabei gibt sie in verschlüsselten Botschaften die Auftragsmorde weiter, im ‚syuzhet‘ folgt jeweils darauffolgend die Durchführung des ersten Auftragsmordes durch Wong Chi-ming:

⁹⁰⁶ FALLEN ANGELS, 0:07:00-0:07:23.

⁹⁰⁷ FALLEN ANGELS, 1:23:01-1:23:14.

⁹⁰⁸ Vgl. Kapitel 12.3.

„A message for 3662.
I'm meeting his friends tomorrow.
Ask him to let me know where.“⁹⁰⁹

Eine zweite Pagernachricht der Agentin wiederholt in ähnlicher Weise die erste Pagernachricht, worauf der zweite Auftragsmord durch Wong Chi-Ming durchgeführt wird:

„9090.
I'd like to leave a message.
I'm meeting his friends tomorrow.
He should let me know where.“⁹¹⁰

Die darauffolgende dritte und letzte Pagernachricht der Agentin enthält eine starke Differenz zu den ersten beiden Nachrichten:

„I want to place an advertisement for my friend.
On the front page.“⁹¹¹

Der Unterschied in der Pagernachricht lässt erkennen, dass die Art des Auftrags different ist. Dies führt zur Vermutung, dass sie am unglücklichen Ausgang des Auftrags (Teil-)schuld trägt. Die variierte wiederholte Form des ‚voice over‘ der Agentin in Form der Pagernachrichten, findet eine Spiegelung in diesem variiert wiederkehrenden ‚voice over‘ ihres Geschäftspartners, der jedoch im Stadium der Entscheidung, sein Leben zu ändern, dieser Möglichkeit beraubt wird. Die Agentin bleibt einsam zurück.

16.1.2. „I knew I'd be getting off soon...“

Eine letzte Sequenz des Films bringt die Agentin nach dem Prinzip der zufälligen Begegnung⁹¹² und nach dem Prinzip der ‚intersection‘⁹¹³ mit He Qiwu, dem Protagonisten des zweiten Handlungsstrangs zusammen. He Qiwu leitet mit dem ‚voice over‘: „It was cold that evening. I hadn't expected winter to come so soon.“ thematisch zur nächsten Szene

⁹⁰⁹ FALLEN ANGELS, 0:04:22-0:04:44.

⁹¹⁰ FALLEN ANGELS, 0:30:12-0:30:28.

⁹¹¹ FALLEN ANGELS, 1:19:23-1:19:58.

⁹¹² Vgl. Kapitel 12.2.

⁹¹³ Vgl. Kapitel 9.1. und 9.1.1.

über, in der die Agentin in einem Lokal sitzt und ebenfalls im ‚voice over‘ die emotionale Kälte anspricht, die sie fühlt,⁹¹⁴

„I’m less and less used to this kind of weather.
Winter seems so long this year.
Though I eat a lot every day, I still feel cold.
I’ve gotten used to life without a partner.
Though I work with others at times, I don’t usually have fixed partners.
I’ve grown more cautious. I won’t make their beds anymore for example.
I don’t inspect their trash,
,cause I believe even more strongly now that the best partners don’t get emotionally involved.“⁹¹⁵

Unerwartet bricht im Hintergrund im Lokal eine Schlägerei aus, welche die Agentin allerdings nicht zu bemerken scheint. Schließlich ist He Qiwu zu sehen, der sich ebenfalls im Lokal befindet - er spricht⁹¹⁶:

„You rub elbows with a lot of people every day.
Some strangers might become your friends or even confidants.“⁹¹⁷

„So I never turn my back on a chance to rub elbows.
Sometimes I rub till I bleed.
No big deal, as long as I’m happy.“⁹¹⁸

Im folgenden werden die beiden Protagonisten, einander den Rücken zukehrend, in sehr ähnlichen Weitwinkelaufnahmen gezeigt, womit auf ihre Isolation/Einsamkeit hingewiesen wird.⁹¹⁹ Als die beiden anschließend gemeinsam durch den Cross-Harbour-Tunnel in Hongkong fahren,⁹²⁰ deutet die Agentin in ihrem ‚voice over‘ die emotionale Reise und ihre emotionale Empfindlichkeit an (und bestätigt dabei, dass sie in ihrem vorhergehenden ‚voice over‘ nicht nur von physischer Wärme sondern auch von emotionalem Anschluss sprach):

„As I was leaving, I asked if he’d give me a ride home.
I hadn’t ridden on a motorcycle in a long time.
Actually, I hadn’t been that close to a man for a while.
The road wasn’t that long,
and I knew I’d be getting off soon.
But at that moment I felt such warmth.“⁹²¹

⁹¹⁴ Diese Szene ist nicht unterschritten.

⁹¹⁵ FALLEN ANGELS, 1:31:00-1:31:49. Anmerkung: Das Motiv der körperlichen und emotionalen Wärme findet sich auch im Film 2046. Vgl. Kapitel 13.1.2.

⁹¹⁶ Vgl. Abb. 127.

⁹¹⁷ FALLEN ANGELS, 1:30:55-1:34:01. Anmerkung: Auch diese Wiederkehr stellt einen Erinnerungsmoment in Form des ‚voice over‘-Monologs dar.

⁹¹⁸ FALLEN ANGELS, 1:30:55-1:34:01.

⁹¹⁹ Vgl. Kapitel 12.2.

⁹²⁰ Vgl. Abb. 129-131.

⁹²¹ FALLEN ANGELS, 1:34:01-1:34:42.

Mit einem Kameraschwenk nach oben wendet sich die Filmnarration von den beiden Protagonisten ab.⁹²²

„An dieser Stelle resümiert Wong, wie es in der Zivilisation der Großstadt um zwei unentbehrliche Energiequellen bestellt ist, die den Menschen am Leben erhalten. Wärme als Resultat des Brennerts von Nahrung ist in der Überfluggesellschaft leicht zu haben. Doch was das Gefühl von Wärme als Folge sozialer Bindungen und menschlicher Nähe angeht, so besteht hier der absolute Notstand. Dieser Mangel an >>emotionalen Brennwert<< führt zu einem ununterbrochenen seelischen Überlebenskampf. Die Suche nach einem Lebensabschnittspartner ist dabei zum utopischen Unterfangen geworden. Im unterkühlten Menschengewühl von Hongkong ist es viel wahrscheinlicher, einander zu verpassen, zu missverstehen, zu langweilen oder ganz und gar zu vergessen als jemals auf Dauer zueinanderzufinden.“⁹²³



Abb. 127 Die Agentin im Hintergrund des Bildausschnitts



Abb. 128 Eine Weitwinkelaufnahme zeigt die Agentin im Restaurant



Abb. 129 Agentin und He Qiwu



Abb. 130 Die Suche nach emotionaler Wärme



Abb. 131 und die Fahrt ...



Abb. 132 ... in eine ungewisse Zukunft.

⁹²² Vgl. Abb. 133.

⁹²³ Treber, „Verbrechen aus Einsamkeit“, S. 33. Vgl. Abb. 128-129.

16.2. Elizabeth - Reise durch einen *Zeit-Raum*

Mit einer für die Protagonisten weniger einsamen Zukunftsvision beendet Wong Kar-wai den Film MY BLUEBERRY NIGHTS und damit die Reise von Elizabeth: die räumliche und die zeitliche Distanz spielt dabei eine wichtige Rolle. MY BLUEBERRY NIGHTS ist um den Handlungsort New York strukturiert – die Stadt wird zum räumlichen Ankerpunkt indem sich die Filmnarration immer wieder auf diesen Ort bezieht.

Die Position des Raumes New York als Ankerpunkt wird durch die Angabe der Zwischentitel verstärkt – indem diese eine bestimmte (physische und ev. auch emotionale) Distanz zu New York ausdrücken.⁹²⁴ Elizabeth reist 350 Tage um ihre *Sehnsuche* in einer Reise zu finden, um schließlich an ihren Ausgangsort New York zurückzukehren - ähnlich wie auch Faye in CHUNGKING EXPRESS, die nach einem Jahr räumlicher und zeitlicher Entfernung von Hongkong und damit ihrer Begegnung mit Polizist 663, nach Hongkong zurückkehrt. Faye drückt dies wie folgt aus:

„I decided to give myself one year.
Tonight it's raining as hard as it was then.
Looking out this window,
there's just one person in my thoughts.
I wonder if he ever opened my letter.“⁹²⁵

Während Elizabeths Reise in MY BLUEBERRY NIGHTS stellt eine Parallelmontage zwischen Jeremy und Elizabeth eine besondere visuelle Verbindung zwischen den beiden Protagonisten her.⁹²⁶ In einem ‚voice over‘ spricht Jeremy von seinen Versuchen, Elizabeth nun auf dem schriftlichen Weg zu erreichen - sein Versuch bleibt allerdings erfolglos. Ein Schnittbild zeigt Berge und die Sonne in einem leichten Zeitrafferverfahren.⁹²⁷ Anschließend ist Elizabeth in einem Restaurant zu sehen, während sie an Jeremy schreibt.⁹²⁸ Alternierend montiert ist diese Szene mit Bildern eines fahrenden Zuges - von innen nach außen aufgenommen.⁹²⁹ Ein letztes Schnittbild des sich bewegenden Zuges leitet auf eine Aufnahme einer Straße in New York über – diese ist ebenfalls im Zeitrafferverfahren

⁹²⁴ Vgl. Kapitel 7.2.2.

⁹²⁵ CHUNGKING EXPRESS, 1:35:43-1:35:59.

⁹²⁶ MY BLUEBERRY NIGHTS, 0:52:19-0:54:12.

⁹²⁷ Vgl. Abb. 133.

⁹²⁸ Vgl. Abb. 134-135.

⁹²⁹ Vgl. Abb. 136.

aufgenommen.⁹³⁰ Auf den Zwischentitel ‚DAY 185 - 3,906 miles since ny‘ folgt ein Bild von Elizabeth in einer Bahnstation wieder (an Jeremy) schreibend, Jeremy der eine Postkarte von Elizabeth erhält - in einer weiteren Parallelmontage Elizabeth in der Bahnstation⁹³¹, dann wieder Jeremy, der gedankenverloren aus dem Fenster schaut⁹³², und ein nächtliches Bild von Wolken.

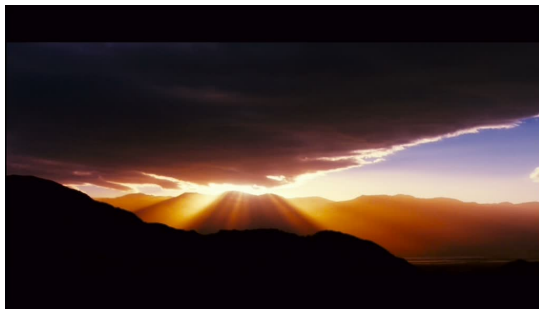


Abb. 133 Emotionale Verbindung durch Parallelmontage



Abb. 134 Elizabeth auf ihrer Reise



Abb. 135 Elizabeth schreibt Jeremy.



Abb. 136 Aufnahmen eines fahrenden Zugs von innen nach außen.



Abb. 137 Räumlicher Ankerpunkt New York



Abb. 138 Elizabeth in einer Bahnstation

⁹³⁰ Vgl. Abb. 137.

⁹³¹ Vgl. Abb. 138.

⁹³² Vgl. Abb. 139.



Abb. 139 Jeremy im Diner in New York

Der Moment der Abreise (Tag 1 in New York) hat dann vom Anfang des Films zum Ende des Films das Moment der Ankunft ermöglicht - Elizabeth kehrt nach New York zurück und ein möglicher Beginn einer Beziehung von Elizabeth und Jeremy wird im Kuss zum Ende des Films angedeutet. Elizabeth resümiert über ihren Abschied von New York vor nahezu einem Jahr: „At the end of that night, I decided to take the longest walk to cross the street.“⁹³³ ‚The longest walk‘ können als die 350 Tage verstanden werden, die sie benötigt, um wieder nach New York zurückkehren zu können. Schließlich schafft sie es trotz des (physischen und emotionalen) Umwegs diese Straße zu überqueren.

Die Distanz, die Elizabeth durch ihre Reise gewinnt, scheint auch eine innerliche Distanz zu ihrer alten Beziehung und die Öffnung für neue Wege und Beziehungen zu ermöglichen. Das Paradoxon Einsamkeit - Freiheit - Reise und damit Identitätsfindung und Neubeginn wird in MY BLUEBERRY NIGHTS von Elizabeth sozusagen insofern überwunden. Elizabeth kehrt zwar an ihren räumlichen Ausgangspunkt zurück, doch emotional hat sie sich weiterentwickelt.

„Durch die tatsächliche Reise im Stile des Road Movies und den Kuss, der ein Happy End andeutet, erweckt My Blueberry Nights den Eindruck, konventioneller als Wongs bisherige Filme zu sein. Die Protagonisten in Chungking Express und Fallen Angels sind in der Stadt zwar immer unterwegs, ständig unter Strom, aber sie kommen nicht von der Stelle.“⁹³⁴

⁹³³ MY BLUEBERRY NIGHTS, ab 0:21:24.

⁹³⁴ Klein, „Unterwegs auf der anderen Seite der Welt“, S. 84.

16.3. Chows unendliche Reise

Im Gegensatz zum Film MY BLUEBERRY NIGHTS thematisiert der Film 2046 - wie bereits beschrieben⁹³⁵ - eine Reise, „die sich als Suche nach verlorenen Erinnerungen entpuppt“⁹³⁶. Die Reise in ihrer unendlichen Form findet sich vor allem in der Figur Chow Mo-wan.⁹³⁷ Die Geschichte des Films von 2046 setzt dort fort, wo die Geschichte in IN THE MOOD FOR LOVE aufhört, und zwar als Chow sein Geheimnis in das Loch einer Wand in Angkor Wat flüstert.⁹³⁸

„2046 opens with a shot of a black hole, the camera pulling back to reveal that it is grandly ornamented with a feline-stripped plush covering, a striking feminine symbol that Wong invokes with a hint of immodesty and voyeurism. Wong treats it in the first instance as a time tunnel that sucks in travellers. He leads us into the fantasy world of science-fiction, cutting directly from the hole to a shot of a futuristic mystery train as it plunges through the hole.“⁹³⁹

16.3.1. Chows Geheimnis

Insofern setzt der Film 2046 in medias res im Verlauf der emotionalen Reise der Figur Chow Mo-wan ein. Im Idealfall, dass der Rezipient die früheren Filme DAYS OF BEING WILD und IN THE MOOD FOR LOVE bereits kennt, kann er die durch das ‚syuzhet‘ präsentierten Elemente der ‚fabula‘ auf dieses Wissen und diese Informationen aufbauend, weiter konstruieren. Das Gleichnis um das Geheimnis wird zu Beginn des Films 2046 in mehrfacher Weise angesprochen - einerseits ist die Bedeutung von ‚2046‘ an sich ein Mysterium, andererseits umschließt die Welt 2046 schon in der ersten Vorstellung durch Tak ein Geheimnis:

„Whenever anyone asked why I left,
I gave them some vague answer.
Before...
...when people had secrets they didn't want to share,
they'd climb a mountain.
They'd find a tree and carve a hole in it.
They'd whisper the secret into the hole.
Then cover it over with mud.
That way,
nobody else would ever discover it.“⁹⁴⁰

⁹³⁵ Vgl. Kapitel 9.5.1. und Kapitel 13.1.

⁹³⁶ Klein, „Unterwegs auf der anderen Seite der Welt“, S. 84.

⁹³⁷ Vgl. Kapitel 15.1.1. und 15.1.2.

⁹³⁸ Vgl. Teo, *Wong Kar-Wai*, S. 138. IN THE MOOD FOR LOVE, 1:29:25-1:32:55.

⁹³⁹ Teo, *Wong Kar-Wai*, S. 138.

⁹⁴⁰ 2046, 0:03:53-0:04:30.

Dieses Geheimnis durchzieht den Film 2046. Indem Tak, das fiktive Ebenbild Chows, ein Geheimnis trägt, und indem Chow das Geheimnis in mehreren ‚voice over‘-Monologen anspricht, ist es im Film 2046 all-gegenwärtig. Das Geheimnis ist eng mit Chows emotionaler Reise verbunden - es verweist auf die Beziehung zu Su Li-zhen in IN THE MOOD FOR LOVE:

„I went to 2046.
I thought she might be waiting for me there.
But I couldn't find her.“⁹⁴¹

„I can't stop wondering if she loved me or not.“⁹⁴²
„But maybe there's no answer to that question.“⁹⁴³
„Maybe her answer was like a secret....
that no one else would ever know.“⁹⁴⁴

„Why can't it be like it was before?“⁹⁴⁵ - dass Veränderung stets stattfindet und die Unumkehrbarkeit der Zeit nicht aufzuhalten ist, scheint nicht nur Bai Ling nach dem Abschied von Chow zu realisieren, sondern vor allem er selbst.

„He didn't turn back.
It was as if he'd boarded
a very long train.
Heading for a drowsy future
through the unfathomable night.“⁹⁴⁶

Dieser Zwischentitel unterstützt die symbolische Bedeutung des Zuges als Transportmittel auf dieser Lebensreise. Beherrscht die Unumkehrbarkeit der Zeit auch die Reise von Chow Mo-wan? Wong Kar-wai gibt durch die Wiederholung(en) und Variationen (auch im ‚voice over‘ Taks und Chows⁹⁴⁷) eine scheinbare Parodie auf die Unumkehrbarkeit der Zeit und entwirft damit einen weiteren filmischen Versuch, der Vergänglichkeit von Zeit entgegenzuwirken.

⁹⁴¹ 2046, 0:04:40-0:04:51.

⁹⁴² 2046, 0:04:54-0:04:58.

⁹⁴³ 2046, 0:05:01-0:05:04.

⁹⁴⁴ 2046, 0:05:05-0:05:12.

⁹⁴⁵ 2046, 1:56:03-1:56:05. Vgl. Kapitel 14.4.

⁹⁴⁶ 2046, 1:57:59-1:58:09.

⁹⁴⁷ Vgl. Kapitel 9.5.2.

16.3.2. ‚1, 10, 100, 1000 hours later‘

Mit dem Thema Veränderung bzw. der Unfähigkeit, von einer vergangenen Beziehung bzw. Begegnung loszulassen, ist auch das im Film 2046 wiederkehrende Motiv der ‚verzögernden emotionalen Reaktion‘, der ‚delayed reaction‘⁹⁴⁸ eng verbunden.

„The motif of delayed reaction is sustained throughout the film, as Wong repeatedly shows characters slowly overcome by the pain of separation or loss of love. It is also the main subject of the film’s science-fiction episode where androids assume human feelings through a delayed reaction.“⁹⁴⁹

Eine verzögerte emotionale Verarbeitung ihrer Erlebnisse haben nicht nur die Androiden im Handlungsstrang ‚2046/2047‘, sie trifft vor allem auch auf Chow Mo-wan zu: In einer Sequenz⁹⁵⁰, in welcher sich Storyelemente um die fiktive Welt 2046/2047 und um den Fortlauf der Beziehung zwischen Wang Jin-wen und Chow Mo-wan mehr und mehr vermischen, wird in Form eines Erinnerungsmoments auch auf das Thema der verzögerten Reaktion verwiesen: Bilder von der von Faye Wong gespielten Androide im Zug 2046 sind alternierend mit folgenden Zwischentiteln montiert⁹⁵¹: ‚10 hours later‘⁹⁵², ‚100 hours later‘⁹⁵³ und ‚1000 hours later‘⁹⁵⁴. Mit dieser Sequenz beschließt Chow Mo-wan das Ende seiner fiktiven Geschichte 2047 - danach kommt der Handlungsstrang um die fiktive Geschichte 2046/2047 im ‚syuzhet‘ nicht mehr vor.



Abb. 140 Chow spricht im ‚voice over‘

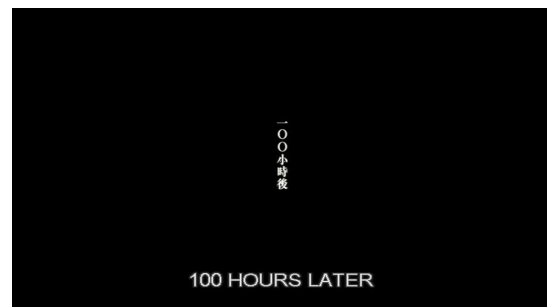


Abb. 141 100 Stunden später

⁹⁴⁸ Lee, *Hong Kong Cinema Since 1997*, S. 41.

⁹⁴⁹ Teo, *Wong Kar-wai*, S. 136.

⁹⁵⁰ 2046, 1:13:02-1:35:04.

⁹⁵¹ Vgl. Abb. 140-144.

⁹⁵² 2046, 1:30:40-1:30:44.

⁹⁵³ 2046, 1:31:14-1:31:18.

⁹⁵⁴ 2046, 1:31:22-1:31:26.

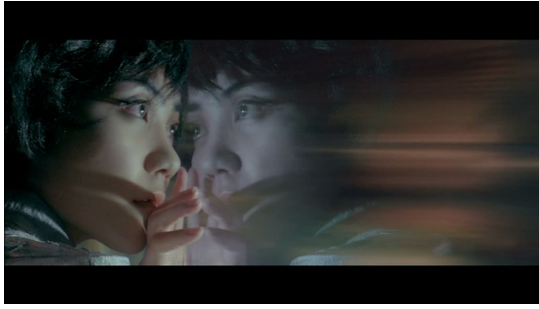


Abb. 142 ‚delayed reaction‘



Abb. 143 1000 Stunden später

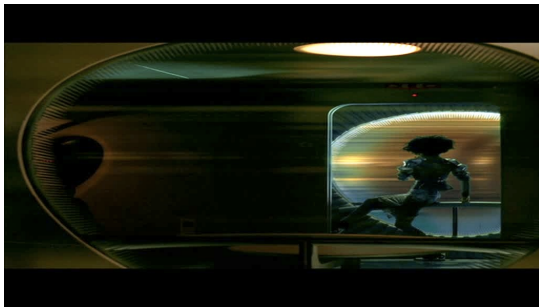


Abb. 144 Die Androide im Zug in eine ungewisse Zukunft?

Als Chow schließlich die Möglichkeit erhält, das Ende seiner fiktiven Geschichte 2047 umzuschreiben, indem Wang Jin-wen (welcher diese Geschichte gewidmet ist) ihn darum bittet, ein positiveres Ende der Geschichte zu schreiben, gelingt ihm dies nicht. Nach dem Prinzip Wiederholung und Variation kehren auch die Zwischentitel nochmals wieder: Die Zwischentitel „One hour later“⁹⁵⁵, „10 hours later“⁹⁵⁶ und „100 hours later“⁹⁵⁷ unterbrechen die Montage, die Bilder von Chow Mo-wan zeigen, als er regungslos an seinem Schreibtisch im Orient Hotel sitzt und es nicht schafft, ein Wort auf Papier zu bringen.⁹⁵⁸

⁹⁵⁵ 2046, 1:34:18-1:24:22.

⁹⁵⁶ 2046, 1:34:34-1:34:38.

⁹⁵⁷ 2046, 1:34:46-1:34:50.

⁹⁵⁸ Vgl. Abb. 145-152.



Abb. 145 Chow im Hotelzimmer 2047



Abb. 146 Er ist unfähig, seine Geschichte umzuschreiben.

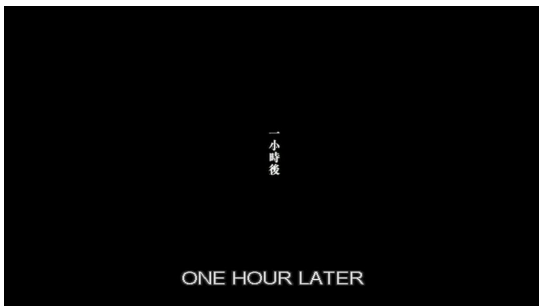


Abb. 147 Eine Stunde später

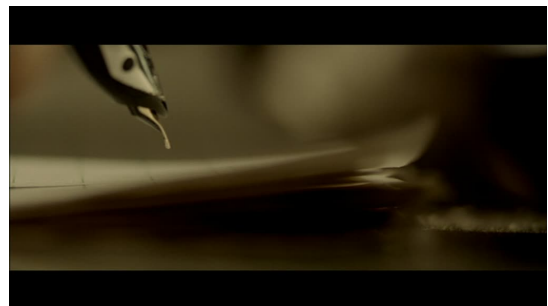


Abb. 148 Keine Veränderung im Sinne der ‚delayed reaction‘

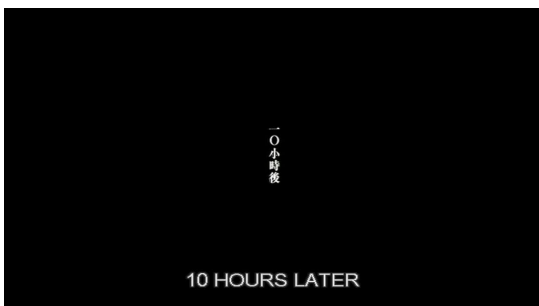


Abb. 149 10 Stunden später



Abb. 150 Noch immer kann Chow seine Geschichte nicht ändern.

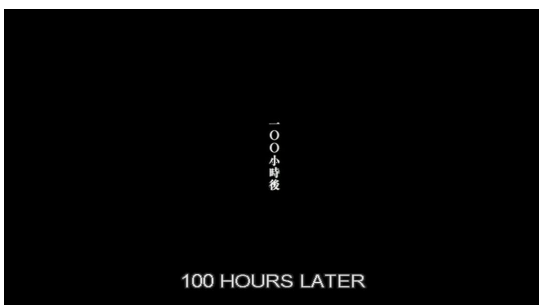


Abb. 151 100 Stunden später

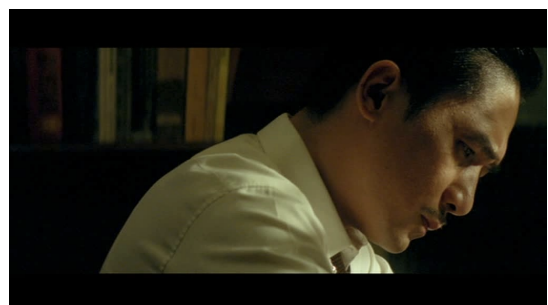


Abb. 152 erneute Wiederholung

Diese Zwischentitel verweisen sowohl auf eine subjektiv empfundene Dauer von Zeit⁹⁵⁹ und fungieren nach dem Prinzip der Erinnerungsmomente. Die Zwischentitel werden mit Sequenzen, welche die Ratlosigkeit von Chow zeigt, durch die Montage gegenüberstellt, miteinander verbunden und kontrastiert. Diese Momente, in denen Chow nun unfähig ist, die Geschichte umzuschreiben, stellen einen hohen Kontrast zu den davor gezeigten wiederkehrenden Bildern von Chow auf seinem Schreibtisch dar.⁹⁶⁰ Diese Passagen hatten den Film mit seinen fiktiven Passagen um die Welt 2046/2047 strukturiert und dessen Anordnung im ‚syuzhet‘ bedingt.

„Some years back,
I had a happy ending in my grasp,
but it's in the past now.“⁹⁶¹

„If I'd met her in another time or place...
my story might have had a different ending.“⁹⁶²

„I also wanted the story to have a happy ending,
but I didn't know how to write it.“⁹⁶³

Das Prinzip des offenen Endes ermöglicht eine vielschichtige Deutung der Geschichte;⁹⁶⁴ - und damit der emotionalen Reise der Figur. In David Bordwells Worten, der hier in Bezug auf den Film *LA NOTTE* schreibt:

„Like many art films, *La Notte* bares the device of the unresolved ending when a woman at the party asks the writer Giovanni how a certain story should end. He answers: “In so many ways.“⁹⁶⁵

⁹⁵⁹ Vgl. dazu Kapitel 7.2.2. und Kapitel 14.

⁹⁶⁰ Vgl. dazu Kapitel 13.1.1.

⁹⁶¹ 2046, 1:35:22-1:35:27.

⁹⁶² 2046, 1:32:06-1:32:13.

⁹⁶³ 2046, 1:35:15-1:35:20.

⁹⁶⁴ Vgl. Bordwell, *Narration in Fiction Film*, S. 209-210 sowie Kapitel 6.1.

⁹⁶⁵ Ebd., S. 210.

17. Resümee und Ausblick

Eine mögliche Ausweitung dieser Betrachtungen läge in der Analyse aller Filme von Wong Kar-wai. In dieser Arbeit wurde das Hauptaugenmerk auf die Filme *FALLEN ANGELS*, *IN THE MOOD FOR LOVE*, 2046 sowie *MY BLUEBERRY NIGHTS* und auf den Kurzfilm *I TRAVELLED 9000KM TO GIVE IT TO YOU* gelegt (unter Einbeziehung der zu den Filmen *CHUNGKING EXPRESS*, *DAYS OF BEING WILD* und *HAPPY TOGETHER* bestehenden Verbindungen). In diesen Filmen findet sich in Form von Wiederholung und Variation eine Vielfalt verschiedenartiger Erinnerungsmomente und -bilder. Durch die damit aufgebrochene Form des ‚syuzhet‘ ergibt sich eine subjektive Perspektive der Filmnarration, mit einem hohen Wert an ‚self consciousness‘.

Die Raum- und Zeitkonstruktion in den Filmen von Wong Kar-wai nimmt ebenfalls jene subjektive Form der Filmnarration an - indem sie in vielfältiger Weise - durch Montage (beispielsweise in Form nicht-linearer Anordnung des ‚syuzhet‘, durch ‚overlapping editing‘, durch Erzeugung von räumlichen Diskontinuitäten durch Achsensprünge), durch Darstellung mehrerer gleichzeitiger Zeitebenen (beispielsweise durch Verwendung des ‚step printing‘-Verfahrens) und der Darstellung subjektiv empfundener Zeitspannen (beispielweise durch den ‚ewigen Moment‘, das Zeitlupenverfahren und das Zeitrafferverfahren), durch Raumkonstruktionen, die den selbst-reflexiven Wert der Narration betonen (wie beispielsweise Weitwinkelaufnahmen, verkantete Aufnahmen und eine fragmentarische Raumkonstruktion, die das Nicht-Sichtbare betont) - Diskontinuitäten schafft. Die Kriterien Zeit und Raum unterliegen dem Paradoxon der Zeit, die grundsätzlich linear aber auch nach einem wiederkehrenden Muster verläuft. *Momente in Raum und Zeit* entscheiden über den Fortlauf der Permanentreise - Erinnerung und Imagination versuchen dabei der Irreversibilität von Zeit entgegenzuwirken:

„Time, to me, forever brings a loss of innocence. As you go through time, you are bound to look back with hindsight, you begin to reminisce about things that you dreamed about doing but didn't get to do, you begin to wonder what would have happened on that particular day if you had taken a different turn on the road. You have no answer for sure, but you are distressed by the possible outcome of things you didn't do. You cannot help but regret.“⁹⁶⁶

[Wong Kar-wai]

⁹⁶⁶ Wong Kar-wai im Interview mit Ngai, „A Dialogue with Wong Kar-wai. Cutting between Time and Two Cities.“, S. 85

Bibliographie

- Abbas, M. Ackbar. *Hong Kong: Culture And The Politics of Disappearance*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- Abbas, Ackbar. „The Erotics of Disappointment.“ *Wong Kar-Wai*. Hg. Danièle Rivière. Paris: Editions Dis Voir, 1997. S. 39-81.
- Agotai, Doris. *Architekturen in Zelluloid. Der filmische Blick auf den Raum*. Bielefeld: transcript Verlag, 2007.
- Arthur, Paul. „A Special Focus on Wong Kar-wai: Philosophy in the Bedroom: Wong Kar-wai's 2046“ *Cineaste* 30:4, Herbst 2005. S. 6-8.
- Arthur, Paul. „Film Reviews: *In the Mood for Love*.“ *Cineaste* 26:3, Sommer 2001. S. 40-41.
- Balázs, Béla. *Der Geist des Films*. Erstausgabe 1930. 1. Auflage mit einem Nachwort von Hanno Loewy und zeitgenössischen Rezensionen von Siegfried Kracauer und Rudolf Arnheim. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.
- Becker, Andreas. „Perspektiven der Erinnerung. Die Inszenierung der Zeit bei Wong Kar-Wai.“ *Wong Kar-Wai: Filmpoet im Hongkong-Kino*. Film-Konzepte 12. Hg. Fabienne Liptay/ Thomas Koebner/Roman Mauer. München: edition text+kritik, 2008. S. 90-97.
- Becker, Andreas. *Perspektiven einer anderen Natur. Zur Geschichte und Theorie der filmischen Zeitraffer und Zeitdehnung*. Bielefeld: transcript Verlag, 2004.
- Beller, Hans. „Filmräume als Freiräume. Über den Spielraum der Filmmontage.“ *Onscreen/ Offscreen: Grenzen, Übergänge und Wandel des filmischen Raumes*. Hg. Hans Beller/Martin Emele/Michael Schuster. Stuttgart: Hatje Cantz Verlag, 2000. S. 11-49.
- Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Erste Aufl. 1963. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977.
- Berdeke, Eva. „Die leibhaftige Kamera. Emotionale Perspektiven in MAR ADRENTIO und 21 GRAMS.“ *Mit allen Sinnen. Gefühl und Empfindung im Kino*. Hg. Susanne Marschall/Fabienne Liptay. Marburg: Schüren-Verlag, 2006.
- Blake, Nancy. „“We Won't Be Like Them“: Repetition Compulsion in Wong Kar-wai's *In the Mood for Love*.“ *The Communication Review* 6, Nr. 4, 2003. S. 341-356.
- Boomers, Sabine. *Reisen als Lebensform. Isabelle Eberhardt, Reinhold Messner und Bruce Chatwin*. Frankfurt/Main: Campus Verlag GmbH, 2004.
- Bordwell, David. *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, Massachusetts/ London, England: Harvard University Press, 1989.

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

Bordwell, David. *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*. Cambridge, Massachusetts/London: Harvard University Press, 2000.

Bordwell, David. *Visual Style in Cinema. Vier Kapitel Filmgeschichte*. Hg. Andreas Rost. Übers. Mechthild Ciletti. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2001.

Bordwell, David/ Thompson, Kristin. *Film Art. An Introduction*. 8. Auflage. Boston [u.a.]: McGraw-Hill, 2008.

Bordwell, David/ Thompson, Kristin/ Staiger, Janet. *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. 1. Auflage 1985. London: Routledge, 1994.

Botz-Bornstein, Thorsten. *Films and Dreams: Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick and Wong Kar-Wai*. Lanham/Plymouth/New York/Toronto [u.a.]: Lexington Books, 2007.

Bosley, Rachael K. „Production Slate. Infidelity in the Far East.“ *American Cinematographer* 82:2, Feb 2001. S. 22-30.

Brockmann, Till. „Slow E-Motion: Gefühlswelten der Zeitlupe.“ *Kinogefühle: Emotionalität und Film*. Hg. Matthias Brütsch/Vinzenz Hediger/Ursula von Keitz/Alexandra Schneider/Margrit Tröhler. 1. Auflage 2005. Marburg: Schüren, 2009. S. 153-167.

Brunette, Peter. *Wong Kar-wai*. Urbana/ Chicago: University of Illinois Press, 2005.

Burch, Noël. *Theory of Film Practice*. Übers. Helen R. Lane. First Princeton Paperback edition. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1981.

Chaudhuri, Shohini. *Contemporary World Cinema: Europe, the Middle East, East Asia and South Asia*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.

Chow, Rey. „A Souvenir of Love.“ *At Full Speed. Hong Kong Cinema in a Borderless World*. Hg. Esther C. M. Yau. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001. S. 209-227

Chow, Rey. *Sentimental Fabulations. Contemporary Chinese Films: Attachment in the Age of Global Visibility*. New York: Columbia University Press, 2007.

Ciment, Gilles. „interview wong kar-wai.“ *Revolver. Kino muss gefährlich sein*. Hg. Marcus Seibert. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2006. S. 134-141.

Cook, Pam. *Screening the Past: Memory and Nostalgia Cinema*. London/ New York: Routledge, 2005.

Davis, Bob. „Production Slate: Evoking Different Eras in the U.S. and Hong Kong: A Time-Traveling Romance.“ *American Cinematographer* 86:9, September 2005. S. 26-29.

Doane, Mary Ann. *The Emergence of Cinematic Time*. Cambridge, London: Harvard University Press, 2002.

Doyle, Christopher. *A Cloud in Trousers*. Santa Monica, Calif.: Smart Art Press, 1998.

Eißel, Anna Katharina. *Er-fahrung neuer Horizonte. Reise und Wahrnehmung in Filmen von Wim Wenders*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2007.

Elsaesser, Thomas. *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*. München: edition text + kritik, 2002.

Fischer, Ralf Michael. *Raum und Zeit im filmischen Œuvre von Stanley Kubrick*. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2009.

Gagalick, Thomas. *Kontinuität und Diskontinuität im Film. Die Entwicklung ästhetischer Ausdrucksmittel in den frühen Filmen Jean-Luc Godards*. Münster: MAkS Publikationen, 1988.

Görtz, Katharina. *Die Suche nach der Identität. Erinnerung erzählen im Spielfilm*. Remscheid: Gardez! Verlag, 2007.

Gross, Larry. „Nonchalant Grace“. *Sight and Sound* 6:9, September 1996. S. 6-10.

Harbord, Janet. *The Evolution of Film. Rethinking Film Studies*. Cambridge/ Malden: polity, 2007.

Hickethier, Knut. *Film- und Fernsehanalyse*. 4. aktualisierte und erweiterte Aufl. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2007.

Huang Tsung-yi. „Hong Kong Blue: Flânerie with the Camera's Eye in a Phantasmagoric Global City.“ *JNT: Journal of Narrative Theory* 30:3, Fall 2000. S. 385-402.

Kent, Jones. „Of Love and the City.“ *Film Comment* 37:1, Jan/Feb 2001. S. 22-25.

Khouloki, Rayd. *Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*. Berlin: Bertz + Fischer, 2007.

Klein, Thomas. „Unterwegs auf der anderen Seite der Welt: *Happy Together* und *My Blueberry Nights*“. *Wong Kar-Wai: Film-poet im Hongkong-Kino*. Film-Konzepte 12. Hg. Fabienne Liptay/ Thomas Koebner/Roman Mauer. München: edition text+kritik, 2008. S. 82-89.

Koebner, Thomas (Hg.). *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam, 2002.

Kracauer, Siegfried. *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. 1. Auflage: „Theory of Film. The Redemption of Physical Reality.“ [1960]. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1964.

Kühnel, Jürgen. *Einführung in die Filmanalyse. Teil 1: Die Zeichen des Films*. Siegen: Universitätsverlag Siegen - universi, 2004.

Lalanne, Jean-Marc. „Images from the Inside.“ *Wong Kar-Wai*. Hg. Danièle Rivière. Übers.: Andrew Rothwell. Paris: Editions Dis Voir, 1997. S. 9-28.

Lauritz, Sebastian. „Ein Labyrinth, gefaltet in der Zeit“ *Wong Kar-Wai: Filmpoet im Hongkong-Kino*. Film-Konzepte 12. Hg. Fabienne Liptay/ Thomas Koebner/Roman Mauer. München: edition text+kritik, 2008. S. 50-60.

Law, Jo. „Wong Kar-wai's Cinema. Analogues of Experience. *Metro Magazine* 126, ohne Jahresangabe. S. 92-97.

Lee, Nathan. „Elusive Objects of Desire“. *Film Comment* 41:4, Jul-Aug 2005. S. 30-32.

Lee, Vivian P.Y. *Hong Kong Cinema Since 1997. The Post-Nostalgic Imagination*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

Lim, Dennis. „Tribeca 2008: Filmmaker Wong Kar Wai.“ Aus der Reihe „Meet the Filmmaker“ erschienen am 11.04.2008 auf ‚itunes‘. <http://itunes.apple.com/us/podcast/meet-the-filmmaker/id301899522>, 24.04.2011.

Lindner, Welf. „Impressionen von einem unsteten Ort: Zur Raumkonstruktion bei Wong Kar-wai“. *Wong Kar-Wai: Filmpoet im Hongkong-Kino*. Film-Konzepte 12. Hg. Fabienne Liptay/ Thomas Koebner/Roman Mauer. München: edition text+kritik, 2008. S. 61-72.

Martinez, David. „Chasing the Methaphysical Express“ *Wong Kar-Wai*. Hg. Danièle Rivière. Übers.: Stephen Wright. Paris: Editions Dis Voir, 1997. S. 29-35.

Mauer, Roman. „Der Wind im Vorhang. Modernität und Melodramatik in *Days of Being Wild*“. *Wong Kar-Wai: Filmpoet im Hongkong-Kino*. Film-Konzepte 12. Hg. Fabienne Liptay/Thomas Koebner/Roman Mauer. München: edition text+kritik, 2008. S. 34-49.

Mazierska, Ewa/Laura Rascaroli. *Crossing New Europe: Postmodern Travel and the European Road Movie*. London/New York: Wallflower Press, 2006.

Mazierska, Ewa/ Laura Rascaroli. „Trapped in the Present: Time in the Films of Wong Kar-wai.“ *Film Criticism* 25:2, Winter 2000-2001. S. 2-20.

Monaco, James. *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia*. Hg. Hans-Michael Bock. Übers. Brigitte Westermeier/Robert Wohlleben. 6.Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2005.

Ngai, Jimmy. „A Dialogue with Wong Kar-wai. Cutting between Time and Two Cities.“ *Wong Kar-Wai*. Hg. Danièle Rivière. Paris: Editions Dis Voir, 1997. S. 83-117.

Orr, John. *Contemporary Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998.

Ramet, Igor. „Zur Dialektik von On und Off im narrativen Film.“ *Der Raum im Film*. Hg. Susanne Dürr/Almut Steinlein. Frankfurt am Main/Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Wien: Lang, 2002. S. 33-46.

Rave, Till. *Wie das Kino Raum präsentiert: Tendenzen der Rauminszenierung im Gegenwartskino*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2008.

Rayns, Tony. „Fallen Angels/ Duolo Tianshi.“ *Sight and Sound* 6:9, Sep 1996. S. 42.

Rayns, Tony. „In the Mood for Edinburgh.“ *Sight and Sound* 10:8, August 2000, Seite 14-17.

Redmond, Sean. *Studying Chungking Express*. Leighton: Auteur, 2008.

Rehling, Petra. „Hello, do you like pineapple?“ *Wong Kar-Wai: Filmpoet im Hongkong-Kino*. Film-Konzepte 12. Hg. Fabienne Liptay/Thomas Koebner/Roman Mauer. München: edition text+kritik, 2008. S. 10-21.

Rehling, Petra. *Schöner Schmerz. Das Hongkong-Kino zwischen Traditionen, Identitätssuche und 1997-Syndrom*. Mainz: Bender Verlag, 2002.

Robinson, Luke. „Wong Kar-wai's sensuous histories“. *Consuming China. Approaches to Cultural Change in Contemporary Cinema*. Hg. Kevin Latham/Stuart Thomposon/Jakob Klein. London: Routledge, 2006. S. 109-208.

Siegel, Marc. „The Intimate Spaces of Wong Kar-wai.“ *At full Speed. Hong Kong Cinema in a Borderless World*. Minneapolis/ London: University of Minnesota Press, 2001. S. 277-294.

Smith, Murray. „Wer hat Angst vor Charles Darwin? Die Filmkunst im Zeitalter der Evolution.“ *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Hg. Matthias Brütsch/Vinzenz Hediger/Ursula von Keitz/Alexandra Schneider/ Margrit Tröhler. 1.Aufl. 2005, 2.Aufl. 2009. Marburg: Schüren Verlag, 2009. S. 289-312.

Stiglegger, Marcus. „Die Traumzeit der Liebenden: Wong Kar-wais performatives Kino“ *Wong Kar-Wai: Filmpoet im Hongkong-Kino*. Film-Konzepte 12. Hg. Fabienne Liptay/Thomas Koebner/Roman Mauer. München: edition text+kritik, 2008. S. 73-81.

Stiglegger, Marcus. *Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel & Sinnlichkeit im Film*. Berlin: Bertz + Fischer Verlag, 2006.

Stokes, Lisa Odham/Michael Hoover. *City on Fire: Hong Kong Cinema*. London: Verso, 1999.

Tambling, Jeremy. *Wong Kar-wai's Happy Together*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003.

Taubin Amy. „The Long Goodbye.“ *Film Comment* 41:4, Jan-Feb 2005. S. 26-29.

Teo, Stephen. *Hong Kong Cinema. The Extra Dimensions*. London: British Film Institute, 1997.

Teo, Stephen. *Wong Kar-Wai: Auteur of Time*. London: British Film Institute, 2005.

Thompson, Kristin. *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1988.

Thomson, Patricia. „Production Slate: A Jazz Session with ‚Fallen Angels‘.“ *American Cinematographer - The International Journal of Film & Digital Production Techniques* 79:2, Feb 1998. S. 16-20.

Tong, Janice. „*Chungking Express*. Time and its Displacements.“ *Chinese Films in Focus: 25 New Takes*. Hg. Chris Berry. London: British Film Institute, 2003. S. 47-55.

Treber, Karsten. „Verbrechen aus Einsamkeit. Urbane Entfremdung und episodisches Erzählen.“ *Wong Kar-Wai: Filmpoet im Hongkong-Kino*. Film-Konzepte 12. Hg. Fabienne Liptay/Thomas Koebner/Roman Mauer. München: edition text+kritik, 2008. S. 22-33.

Vazquez, Louis. „Die Kreativität der Verlorenen im Angesichts Babylons: Fragmentierung und Großstadt in den Filmen von Wong Kar-wai.“ *Splitter im Gewebe. Filmemacher zwischen Autorenfilm und Mainstreamkino*. Hg. Marcus Stiglegger. Mainz: Bender, 2000. S. 286-301.

Voss, Gabriele. *Schnitte in Raum und Zeit. Notizen und Gespräche zu Filmmontage und Dramaturgie*. Berlin: Vorwerk 8, 2006.

Yalçın, Fatma. *Anwesende Abwesenheit. Untersuchungen zur Entwicklungsgeschichte von Bildern mit menschenleeren Räumen, Rückenfiguren und Lauschern im Holland des 17. Jahrhunderts*. München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2004.

Yue, Audrey. *Asian Migrations. Sojourning, Displacement, Homecoming & Other Travels*. Hg. Beatriz P. Lorente/Nicola Piper/Shen Hsiu-Hua/Brenda S.A.Yeoh. Singapur: Singapore University Press, 2005. S. 155-175.

Yue, Audrey. „*In the Mood for Love*: Intersections of Hong Kong Modernity.“ *Chinese Films in Focus: 25 New Takes*. Hg. Chris Berry. London: British Film Institute, 2003. S. 128-136.

Filmographie

2046. Regie/Drehbuch: Wong Kar-wai. China/Frankreich/Deutschland/Hong Kong: Block 2 Pictures/Paradis Films/Orly Films/Jet Tone Productions, 2004. Fassung: DVD. „Wong Kar-wai“. Tartan Video, 2006. 123’.

Alphaville. Regie: Jean-Luc Godard. Drehbuch: Jean-Luc Godard, Paul Éluard. Frankreich: Athos Films/ Chaumiane/ Studio Canal Image/ Filmstudio, 1965. Fassung: DVD. Optimum Home Entertainment, 2007. 95’.

As Tears Go By [Wong gok ka moon]. Regie: Wong Kar-wai. Drehbuch: Wong Kar-wai und Jeffrey Lau. Hong Kong: Jet Tone Ltd., 1988. Fassung: DVD. „Wong Kar-wai“. Tartan Video, 2006. 100’.

Chungking Express [Chongqing Senlin]. Regie/Drehbuch: Wong Kar-wai. Hong Kong: Jet Tone Productions, 1994. Fassung: The Criterion Collection, 2008. 102’.

Days of Being Wild [A Fei Zhengzhuan]. Regie/Drehbuch: Wong Kar-wai. Hong Kong: In-Gear, 1990. Fassung: DVD. „Wong Kar-wai“. Tartan Video, 2006. 94’.

Fallen Angels [Duoluo Tianshi]. Regie/Drehbuch: Wong Kar-wai. Hong Kong: Jet Tone Productions, 1995. Fassung: DVD. Kino International, 2009. 96’.

Happy Together [Chunguang Zhaxie]. Regie/Drehbuch: Wong Kar-wai. Hong Kong: Block 2 Pictures/Prenom H. Co./Seowoo Film Co./Jet Tone Productions, 1997. Fassung: DVD. Artificial Eye, 2009. 94’.

In the Mood for Love [Huayang Nianhua]. Regie/Drehbuch: Wong Kar-wai. Hong Kong/Frankreich: Block 2 Pictures/Paradis Films/Jet Tone Productions, 2000. Fassung: DVD. The Criterion Collection, 2002. 98’.

I Travelled 9000 Km to Give it to You. Segment aus: *Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence. (To Each His Own Cinema)* Regie: Wong Kar-wai. Drehbuch: Wong Kar-wai und William Chang. Frankreich: Cannes Film Festival/Elzévir Films, 2007. Fassung: DVD. Deltamac, 2008. 117’.

Blueberry Days. Regie/Drehbuch: Wong Kar-wai. Ohne Angabe, 2008. 2:06’.
http://www.youtube.com/watch?v=dKAuWtGY_l8, 24.04.2011.

My Blueberry Nights. Regie: Wong Kar-wai. Drehbuch: Wong Kar-wai und Lawrence Block. Hong Kong/China/Frankreich: Block 2 Pictures/Jet Tone Production/Studio Canal, 2007. Fassung: DVD. Optimum Home Entertainment, 2008. 92’.

The Hand. Segment aus: *Eros*. Regie/Drehbuch: Wong Kar-wai. Drehbuch: Wong Kar-wai. Hong Kong: Jet Tone Films, 2004. Fassung: DVD. Warner Bros. Pictures, 2005. 106’.

Abbildungsverzeichnis

ABB. 1 TRANSITRAUM FLUGHAFEN	54
ABB. 2 VALERIE CHOW ALS FLUGBEGLEITERIN	54
ABB. 3 ‚INTERSECTION‘ DER HANDLUNGSSTRÄNGE	54
ABB. 4 VERBINDUNG IM ‚SHOT SPACE‘ – FAYE WONG UND BRIGITTE LIN IN CHUNGKING EXPRESS	54
ABB. 5 POLIZIST 663 BEOBACHTET POLIZIST 223	55
ABB. 6 VERBINDUNG IM ‚EDITING SPACE‘	55
ABB. 7 FAYE WONG ALS WANG JIN-WEN	57
ABB. 8 FAYE WONG ALS ANDROIDE IM ZUG 2046	57
ABB. 9 CARINA LAU ALS LULU BEGEGNET CHOW MO-WAN	57
ABB. 10 CARINA LAU ALS ANDROIDE IN DER FIKTIVEN WELT VON CHOW MO-WAN	57
ABB. 11 CHOW BEMERKT EINE BEKANNTE NUMMER...	58
ABB. 12 ...AN DER TÜR DES HOTELZIMMERS VON LULU IM ORIENT HOTEL	58
ABB. 13 MAGGIE CHEUNG ALS ANDROIDE AN DER TÜR DES HOTELZIMMERS 2046 IM ORIENT HOTEL	58
ABB. 14 DETAILAUFNAHME IN DER MONTAGESEQUENZ	58
ABB. 15 HOTEL IN IN THE MOOD FOR LOVE	58
ABB. 16 CHOW AN DER TÜR...	58
ABB. 17 ... DES ZIMMERS 2046 IN IN THE MOOD FOR LOVE	58
ABB. 18 MRS. CHAN IM TAXI...	61
ABB. 19 ... IM STIEGENHAUS DES HOTELS	61
ABB. 20 SIE EILT HINAUF...	61
ABB. 21 ... UND HINUNTER	61
ABB. 22 ... BIS SIE SCHLIEßLICH KURZ OBEN VERWEILT	61
ABB. 23 ... IM GANG DES HOTELS	61
ABB. 24 ... WIEDERUM GEHT SIE IN BEIDE RICHTUNGEN	61
ABB. 25 ... UND KEHRT MEHRMALS UM.	61
ABB. 26 CHOW WARTET AM FENSTER	62
ABB. 27 DURCH EINE ZEITLICHE ELLIPSE WIRD DER LEERE GANG DES HOTELS, UND SCHLIEßLICH DER ABSCHIED DER BEIDEN AN DER HOTELZIMMERTÜR GEZEIGT.	62
ABB. 28 FIKTIVER ODER TATSÄCHLICHER ABSCHIED ZWISCHEN CHOW UND MRS. CHAN?	65
ABB. 29 DETAILAUFNAHME DER HÄNDE DER BEIDEN PROTAGONISTEN	65
ABB. 30 KLEINE GESTEN	65
ABB. 31 CHOW UNSCHARF IM HINTERGRUND	65
ABB. 32 ZWISCHENBLENDE MIT DER ‚OFF‘-STIMME CHOWS	66
ABB. 33 VISUELLE WIEDERHOLUNG DER BERÜHRUNG	66
ABB. 34 WIEDERHOLUNG DER ZWISCHENBLENDE	66
ABB. 35 EINE KAMERABEWEGUNG ENTHÜLLT NUN, DASS CHOW UND MRS. CHAN ENG UMSCHLUNGEN AN DER MAUER STEHEN	66
ABB. 36 MAGGIE CHEUNG ALS SU LI-ZHEN IN EINER FIKTIVEN MONTAGESEQUENZ CHOWS	69
ABB. 37 MAGGIE CHEUNG ALS ANDROIDE IM FILM 2046	70
ABB. 38 MAGGIE CHEUNG IN EINER ERINNERUNG VON CHOW	70
ABB. 39 ERINNERUNGS- UND IMAGINATIONSBILD CHOWS	70
ABB. 40 BAI LING UND CHOW IM TAXI	75
ABB. 41 KREISENDE KAMERAFAHRT...	75
ABB. 42 ... UM DIE BEIDEN PROTAGONISTEN	75
ABB. 43 DETAILAUFNAHMEN DER HÄNDE	75
ABB. 44 DIE KREISENDE KAMERAFAHRT WIEDERHOLT SICH ...	75
ABB. 45 ... UND ENTHÜLLT SU LI-ZHEN AN CHOWS SEITE	75
ABB. 46 MAGGIE CHEUNG ALS SU LI-ZHEN UND CHOW MO-WAN IM TAXI IM FILM 2046	76
ABB. 47 CHOW SETZT SEINE REISE ALLEINE FORT	76
ABB. 48 SU LI-ZHEN UND CHOW MO-WAN IM RESTAURANT	81
ABB. 49 SU LI-ZHEN TRÄGT EINEN GRÜNEN ‚CHEONGSAM‘	81
ABB. 50 KAMERASCHWENK VON HINTEN	81
ABB. 51 SU LI-ZHEN TRÄGT NUN EINEN BEIGE-BRAUNEN ‚CHEONGSAM‘	81
ABB. 52 TRANSITORT STADT, DIE WOHNUNG VON WONG CHI-MING	83
ABB. 53 ZEITRAFFERAUFNAHME DES ‚PLAZA DE MAYO‘ IN HAPPY TOGETHER	84

ABB. 54 IMAGINATION JEREMYS?	85
ABB. 55 ZEITLUPENAUFNAHME	85
ABB. 56 ERINNERUNG JEREMYS?	85
ABB. 57 WIEDERHOLUNG DES BILDES	85
ABB. 58 DIE ZURÜCKGEKEHRTE ELIZABETH IM DINER ...	87
ABB. 59 ... ERINNERT SICH AN EINEN <i>MOMENT IN RAUM UND ZEIT</i> .	87
ABB. 60 GEGENWART WIRD MIT ERINNERUNG MONTIERT	87
ABB. 61 ELIZABETH AN DER TÜR DES DINERS AM TAG IHRER ABREISE	87
ABB. 62 ELIZABETH ERZÄHLT VON DEM ABEND IHRER ENTSCHEIDUNG	87
ABB. 63 ERINNERUNG UND ENTSCHEIDUNGSMOMENT	87
ABB. 64 DER ‚ENTLEERTE RAUM‘	87
ABB. 65 EINE RASCHE MONTAGEFOLGE...	89
ABB. 66 ... ZEIGT DIE AGENTIN IN EINER U-BAHN STATION HONGKONGS.	89
ABB. 67 ÄHNLICHE BILDER KEHREN KURZ DARAUF IM FILM WIEDER. VGL. ABB. 74.	90
ABB. 68 DIE AGENTIN	90
ABB. 69 STADT-RAUM	90
ABB. 70 DIE AGENTIN IN DER WOHNUNG NEBEN DER U-BAHN-STATION	90
ABB. 71 WONG CHI-MING IN DER U-BAHN-STATION	90
ABB. 72 ... NACH WIEDERKEHRENDEN MUSTER	90
ABB. 73 ‚SAME PLACE, DIFFERENT TIMES‘	90
ABB. 74 STADT-RAUM 2	90
ABB. 75 DIE AGENTIN ERKUNDSCHAFTET DEN RAUM	91
ABB. 76 WONG CHI-MING ZIEHT DEN VORHANG ZUR SEITE	91
ABB. 77 AUFFÄLLIGE HINWEISE IN DER	91
ABB. 78 MRS. CHAN UND MRS. SUEN IN IN THE MOOD FOR LOVE	95
ABB. 79 SPIEGELBILDER CHOWS IN IN THE MOOD FOR LOVE	95
ABB. 80 RAUMKONSTRUKTION ÜBER SPIEGELBILDER IM FILM 2046	95
ABB. 81 SPIEGELBILD CHOWS IN 2046	95
ABB. 82 WANG JIN-WEN AM WEIHNACHTSABEND 1968	95
ABB. 83 MRS. CHAN VOR DER WOHNUNG IHRER NACHBARN IN IN THE MOOD FOR LOVE	97
ABB. 84 DER ‚ENTLEERTE RAUM‘ IN IN THE MOOD FOR LOVE – DER BILDAUSSCHNITT BLEIBT AUF DER KADRIERUNG STEHEN, DIE STIMMEN DER PROTAGONISTEN SIND IM TONALEN ‚OFF SCREEN SPACE‘ ZU HÖREN.	97
ABB. 85 BILDKONSTRUKTIONEN IN IN THE MOOD FOR LOVE	104
ABB. 86 FRAGMENTIERTE RAUMKONSTRUKTION IM FILM 2046	104
ABB. 87 PRINZIP DES ‚UNSEEN‘ IN IN THE MOOD FOR LOVE	104
ABB. 88 RAUMKONSTRUKTION IM ‚CINEMASCOPE‘-FORMAT IM FILM 2046	104
ABB. 89 RAUMKONSTRUKTION IM 2046	104
ABB. 90 AUFNAHME CHOWS VON EINER SEITE DER HANDLUNGSACHSE	106
ABB. 91 ‚ACHSENSPRUNG‘ AUF DIE ANDERE SEITE DER HANDLUNGSACHSE DURCH DIE MONTAGE	106
ABB. 92 „ARE WE STILL PARTNERS?“	110
ABB. 93 DIE WIEDERHOLUNG DER FRAGE	110
ABB. 94 FRAGMENTIERTE RAUMKONSTRUKTION IN I TRAVELLED 9000KM TO GIVE IT TO YOU	119
ABB. 95 DER BLICK VON FAN CHI-WEI	119
ABB. 96 BERÜHRUNGEN	119
ABB. 97 GESTEN	119
ABB. 98 WIEDERHOLUNG DES BILDES VON FAN CHI-WEI	119
ABB. 99 WEITERE BERÜHRUNGEN	119
ABB. 100 NOCHMALIGE WIEDERKEHR DES BILDES VON FAN CHI-WIE	119
ABB. 101 ABSCHIED	132
ABB. 102 „WHY CAN’T IT BE LIKE IT WAS BEFORE?“	132
ABB. 103 BERÜHRUNGEN DER HÄNDE	132
ABB. 104 CHOW VERLÄSST BAI LING...	132
ABB. 105 ...UND GEHT DIE TREPPEN HINAB	132
ABB. 106 CHOW AUF SEINEM WEG	132
ABB. 107 BAI LING BLEIBT ZURÜCK	132
ABB. 108 WIEDERHOLUNG DES BILDES DER BERÜHRUNG DER HÄNDE IM ‚SYUZHET‘	132
ABB. 109 ERINNERUNGSMOMENT	133

ABB. 110 WIEDERHOLUNG DER FRAGE ALS ‚OFF‘-TEXT UND ALS GEDANKE/ERINNERUNG CHOWS	133
ABB. 111 CHOW VERLÄSST DEN BILDAUSSCHNITT	133
ABB. 112 UND SETZT SEINEN WEG IN EINE UNGEWISSE ZUKUNFT FORT.	133
ABB. 113 DER OBIGE SATZ LEITET DIE FRAGMENTIERTE DARSTELLUNG DER ERINNERUNG AN SEINEN ABSCHIED VON BLACK SPIDER EIN.	134
ABB. 114 CHOW GEHT IN EINE RICHTUNG...	134
ABB. 115 ... BLACK SPIDER IN DIE ENTGEGENGESETZTE RICHTUNG	135
ABB. 116 DAS BILD DER HÜFTE	135
ABB. 117 ABSCHIEDSSEQUENZ	135
ABB. 118 ALS ERNEUTE ERINNERUNG CHOWS	135
ABB. 119 ZUM ENDE DES FILMS 2046	135
ABB. 120 BLACK SPIDER BLEIBT ZURÜCK	135
ABB. 121 WORAUF WIEDER DIE AUFNAHMEN CHOWS UND BLACK SPIDERS FOLGEN.	135
ABB. 122 ERINNERUNGSMOMENT	135
ABB. 123 AUCH DIE AUFNAHME VON DER HÜFTE BLACK SPIDERS KEHRT WIEDER.	136
ABB. 124 TAXIFAHRT IN HAPPY TOGETHER	138
ABB. 125 TAXIFAHRT IN IN THE MOOD FOR LOVE	138
ABB. 126 CARINA LAU ALS LULU/MIMI IN DAYS OF BEING WILD	140
ABB. 127 DIE AGENTIN IM HINTERGRUND DES BILDAUSSCHNITTS	146
ABB. 128 EINE WEITWINKELAUFNahme ZEIGT DIE AGENTIN IM RESTAURANT	146
ABB. 129 AGENTIN UND HE QIWU	146
ABB. 130 DIE SUCHE NACH EMOTIONALER WÄRME	146
ABB. 131 UND DIE FAHRT ...	146
ABB. 132 ... IN EINE UNGEWISSE ZUKUNFT.	146
ABB. 133 EMOTIONALE VERBINDUNG DURCH PARALLELMONTAGE	148
ABB. 134 ELIZABETH AUF IHRER REISE	148
ABB. 135 ELIZABETH SCHREIBT JEREMY.	148
ABB. 136 AUFNAHMEN EINES FAHRENDEN ZUGS VON INNEN NACH AUßEN.	148
ABB. 137 RÄUMLICHER ANKERPUNKT NEW YORK	148
ABB. 138 ELIZABETH IN EINER BAHNSTATION	148
ABB. 139 JEREMY IM DINER IN NEW YORK	149
ABB. 140 CHOW SPRICHT IM ‚VOICE OVER‘	152
ABB. 141 100 STUNDEN SPÄTER	152
ABB. 142 ‚DELAYED REACTION‘	153
ABB. 143 1000 STUNDEN SPÄTER	153
ABB. 144 DIE ANDROIDE IM ZUG IN EINE UNGEWISSE ZUKUNFT?	153
ABB. 145 CHOW IM HOTELZIMMER 2047	154
ABB. 146 ER IST UNFÄHIG, SEINE GESCHICHTE UMZUSCHREIBEN.	154
ABB. 147 EINE STUNDE SPÄTER	154
ABB. 148 KEINE VERÄNDERUNG IM SINNE DER ‚DELAYED REACTION‘	154
ABB. 149 10 STUNDEN SPÄTER	154
ABB. 150 NOCH IMMER KANN CHOW SEINE GESCHICHTE NICHT ÄNDERN.	154
ABB. 151 100 STUNDEN SPÄTER	154
ABB. 152 ERNEUTE WIEDERHOLUNG	154

Anhang

I. Synopsis

„When you're gone, all there's left are the memories you created in other people's lives“ philosophiert Elizabeth im Film MY BLUEBERRY NIGHTS und spricht damit die Erinnerung an, die Menschen während ihrer Lebensreise in die Zeit einschreiben. Auf ihren unendlichen (emotionalen) Reisen bewegen sich die Figuren in den Filmen von Wong Kar-wai in einem Spannungsfeld der Unumkehrbarkeit der Zeit.

Diese Arbeit möchte darstellen, wie die Raum- und Zeitkonstruktion in den Filmen von Wong Kar-wai – auch durch das Motiv der Reise bedingt – aufgebrochen und in vielschichtiger Weise gestaltet werden. Verschiedene Zeitcollagen gestalten die Filmnarration - Fragmentierung schreibt sich in die Raumkonstruktion ein: dadurch entstehen Diskontinuitäten, die auf das Motiv der emotionalen Reise verweisen. *Momente in Raum und Zeit*, die in der filmischen Konstruktion unterschiedlich gestaltet sind, entscheiden über den Fortgang der (Lebens-)Reise der Figuren.

Trotz der Unumkehrbarkeit der Zeit wiederholen sich Momente in Form eines kreisförmigen Musters. Wichtiges Element in der Gestaltung der filmischen Konstruktion sind dabei Wiederholungen – durch sie entstehen Erinnerungsmomente, Erinnerungsbilder. Diese könnten als Versuch gesehen werden, die Vergänglichkeit von Zeit aufzuzeigen bzw. ihr entgegenzuwirken.

II. Lebenslauf

➤ Persönliche Daten

Name	Bettina Enigl
Geburtsdatum	23.02.1984
Email	bettina@stilfabrik.at

➤ Ausbildung

2002 – 2012	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien
2002 – 2003	Studium der Anglistik/Amerikanistik
2000	Auslandssemester Gold Coast, Australien
1994 – 2002	AHS mit besonders musikischem Schwerpunkt

➤ Beruflicher Werdegang

März 2003 – laufend seit 2011 seit 2009	Austrian Airlines, derzeit Lead Passenger Service Agent auch als Stationsstaff-Disponentin tätig auch als Honstaff-Disponentin tätig
Juli 2002	Ferialpraxis Austrian Airlines Head Office

➤ Weitere berufliche Erfahrung

2011	Standfotografie „Lost Place“, 3D-Spielfilm, Deutschland Produktionsleitungsassistentin „Löwenstein“, Fernsehfilm, Österreich/Italien
2010	Schnitt „The Music Inside“, Musikvideo, Österreich Gewinner des Brett Ratner Preises, Cameraimage 2010

- Schnitt & Standfotografie „Bloodtraffick“, Kurzfilm, Hongkong
Gewinner ‚Best Editing‘ Salty Horror International Filmfestival 2010
- 2009 Standfotografie „Summertime“, Spielfilm, USA
- Schnitt & Standfotografie „Lumina“, Webserie, Hongkong
Official Honoree ‚Best Editing‘ Webby Awards 2010
- 2008 Standfotografie „The Road Home“, Kurzfilm, Indien
- Schnitt & Standfotografie „Flashes“, Kurzfilm, Hongkong
- Schnitt „Bondage of Love - Nominjin“, Musikvideo, Mongolei
- Standfotografie „Fremdkörper“, Spielfilm, Deutschland
- Schnitt „The Concrete Garden – Marilies Jagsch“, Musikvideo,
Österreich
- 2007 Schnitt „Frauenhelpline“, Werbespot, Österreich
- Schnitt „Integrationshaus“, Werbespot, Österreich
- 2006 Standfotografie „Kopf oder Zahl“, Spielfilm, Deutschland
- 2005 Schnittassistent & Produktionsleitungsassistent „Auf bösem Boden“,
Spielfilm, Österreich
- 2002 Produktionsassistent „Struggle“, Spielfilm, Österreich