



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Du sagtest: Ich liebe dich.
Melodramatische Erzählstrategien in
Wong Kar-wais *In the Mood for Love*.“

Verfasserin

Julia Bräuer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

贈給夏金龍

INHALTSVERZEICHNIS

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS	IV
1 EINLEITUNG	1
2 WONG KAR-WAI.....	3
2.1 Liebe – Verlust – Erinnerung als Essenzen der Erfahrung des Menschseins... 4	
2.1.1 Zur „extremen Einsamkeit jedes heutigen Liebenden“..... 4	
2.1.2 Erfahrung und Identität..... 7	
2.2 Trilogie der Liebe: Drei Filme – ein Leben..... 10	
2.3 IN THE MOOD FOR LOVE..... 15	
3 MELODRAM: Für ein Kino der Emotionen.....	17
3.1 Entstehungsgeschichte des Film-Melodrams..... 17	
3.2 Hongkong: Melodram im Kontext von Ideologie und kultureller Identität 21	
3.3 Das Melodramatische bei Wong Kar-wai 24	
4 MELODRAMATISCHE ERZÄHLSTRATEGIEN in Wong Kar-wais IN THE MOOD FOR LOVE.....	36
4.1 Analyse..... 36	
4.1.1 Die Inszenierung des Bild-Raums: Erinnerungsbilder..... 37	
4.1.2 Die Inszenierung des Ton-Raums: Bilder tanzen..... 45	
4.1.3 Die Inszenierung der Zeit: Rhythmus und Herzschlag 50	
4.2 Erinnertes Gefühl oder die Illusion der Liebe 53	
4.2.1 Liebe als Reflexion..... 53	
4.2.2 Spiegelwelten..... 60	
5 DREI MODELLE: Die Erinnerung in melodramatischer Funktion	66
5.1 DAYS OF BEING WILD (1991) – Was Erinnerung wird 67	
5.2 IN THE MOOD FOR LOVE (2000) – Was Erinnerung ist 71	
5.3 2046 (2004) – Was Erinnerung war 75	
6 ERINNERTE LIEBE: Die Illusion der Gefühle bei Wong Kar-wai und Marguerite Duras.....	80
6.1 Liebe im Rollenspiel: Die Authentizität der theatralen Darstellung..... 80	
6.1.1 MODERATO CANTABILE (1960)..... 81	
6.1.2 HIROSHIMA MON AMOUR (1959) 83	
6.2 Die Faszination am filmischen Récit absent..... 86	
7 RESÜMEE	89

ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....	91
MUSIKVERZEICHNIS.....	92
FILMOGRAPHIE.....	93
BIBLIOGRAPHIE.....	96
ANHANG	i

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

Abb.	Abbildung
Anm.	Anmerkung
bzw.	beziehungsweise
ca.	circa
d.h.	das heißt
DVD	Digital Versatile Disc
etc.	et cetera
Hg.	Herausgeber
Nr.	Nummer
o.A.	ohne Angabe
o.V.	ohne Verlag
S.	Seite
s.	siehe
TC	Time Code (entspricht der Zeitangabe auf der DVD)
u.a.	und andere
vgl.	vergleiche
vol	Volume (bei Zeitschriften)
z.B.	zum Beispiel
zit.	zitiert



Abb.1 Ein mit Gras verschlossenes Loch in den Mauern von Angkor Wat.

„Der Film erweist sich von den ersten Einstellungen an als andersartig und ungewöhnlich. Die Schönheit der Inszenierung und die der Fotografie ist derart, daß sie als Selbstzweck stören könnte. Aber nein. Die Schönheit ist auch so, daß sie die Schönheit vergessen läßt, daß sie also ihre Funktion erfüllt, daß sie nicht von der Emotion zu trennen ist, daß sie Emotion ist, vom Anfang bis zum Ende des Films. Es ist nicht nötig, die Geschichte zu erzählen, man kann Geschichten dieser Art nicht erzählen. Sagen wir, es ist eine schreckliche Geschichte, eine Geschichte, die sehr intensiv erlebt wird, und gleichzeitig ist es vom Beginn bis zum Ende ihres Verlaufs eine sehr geheimnisvolle, verborgene Geschichte.“¹

¹ Duras (1987), S.164-165. Anm.: Marguerite Duras spricht hier über den Film LE DESTIN DE JULIETTE (1983) von Aline Issermann

1 EINLEITUNG

Am Anfang dieser Arbeit stand die Faszination an einem Film, den ich bis zum Beginn der folgenden Untersuchung nicht – oder zumindest nicht vollständig – *verstanden* hatte. Zum ersten Mal sah ich IN THE MOOD FOR LOVE (Wong, 2000) im Herbst 2001 im Kino ‚Movimento‘ in Berlin. Der Film lief damals in kantonesischer Originalversion, und den englischen Untertiteln konnte ich – gefangen im Bilderrausch – nur schwer folgen. Trotzdem empfand ich tiefes Mitgefühl für das offensichtlich tragische Schicksal der Figuren. Ohne wiedergeben zu können, was sich eben vor meinen Augen abgespielt hatte, blieb die Gewissheit, auf der Leinwand etwas wiedererkannt zu haben, was mir aus meinem Innersten vertraut ist. Schließlich blieben einzelne Bilder im Gedächtnis haften, wie alte Fotos, die bei erneuter Betrachtung unwillkürlich Gefühle der Sehnsucht, des Glücks oder auch der Trauer heraufbeschwören: *Empfindungsbilder*.

Gemäß dem Motto ‚Als mich ein Film berührte, den ich nicht verstand‘² ist die Erkundung der Wirkungsweise von IN THE MOOD FOR LOVE dieser Untersuchung zum Ziel gesetzt. Ähnlich wie in Wongs Filmen, wurde die Thematik zunächst immer wieder umkreist und von verschiedenen Seiten angegangen, etwa unter Rückgriff auf Wahrnehmungstheorien (Arnheim, Merleau-Ponty), Zeichentheorien (Metz) oder mit Hilfe von Denkansätzen aus der psychoanalytischen Filmtheorie (Mitry, Baudry, Žižek), die jedoch nicht das richtige Werkzeug darstellten, um hervorzukehren, was an diesem Film so nachhaltig *berührt*. Ohne ein Grundverständnis dessen, was in diesem Film vor sich geht, schien es nicht möglich, genannte Filmtheorien anzuwenden. Schließlich bot sich über die Auseinandersetzung mit dem Genre des Melodrams und unter der Herausarbeitung der spezifischen melodramatischen Erzählstrategien das Motiv der Erinnerung als zentrale Thematik an, um der geheimnisvollen Rätselhaftigkeit von IN THE MOOD FOR LOVE nachzugehen. Als Basis der folgenden Überlegungen dient die Hervorkehrung der essentiellen Themen bei Wong und die Konzentration auf die drei Filme DAYS OF BEING WILD (1991), IN THE MOOD FOR LOVE (2000) und 2046 (2004), die – unter der Prämisse einer Trilogie – durch das Motiv der Erinnerung innerhalb von Wongs Werk auf besondere

² In Anlehnung an die Kapitelüberschrift „Als mich ein Film berührte, den ich schlecht fand.“ aus der Studie *Sündiger Genuß? Filmerfahrungen von Frauen* von Frigga Haug und Brigitte Zipfl. Zit. nach: Kaufmann (2007), S. 23

Weise miteinander verschränkt sind. In einem zweiten Schritt folgt die Heranführung an das Melodram als ‚Kino der Emotionen‘ und seiner besonderen Wirkungsweisen bezogen auf die Ideologie und kulturelle Identität Hongkongs – Heimat Wongs und Hauptschauplatz seiner Filme. Im Anschluss an eine eingehende Analyse der melodramatischen Erzählstrategien von *IN THE MOOD FOR LOVE*, soll der Umgang mit dem Erinnerungsmotiv in diesem Film mit den beiden anderen Teilen der Trilogie verglichen werden und – nach Möglichkeit – Unterschiede und Besonderheiten herausgearbeitet werden. Die anschließende Gegenüberstellung von *IN THE MOOD FOR LOVE* mit den zwei Filmen *HIROSHIMA MON AMOUR* (1959) und *MODERATO CANTABILE* (1960), die beide nach Drehbüchern der französischen Schriftstellerin und Regisseurin Marguerite Duras entstanden, rührt von der auffallenden Ähnlichkeit der Sujets, des vergleichbaren Verständnis von Liebe und Erinnerung sowie deren Umsetzung in das Genre des Filmmelodrams, und soll Wong in einem weiter gefassten, filmhistorischen Rahmen verstehen helfen. Die folgenden Seiten beinhalten den Versuch, in Worte zu fassen, was Bilder und Musik nur andeuten, und eine Vorstellung zu geben von etwas, was selbst nur Vorstellung bleibt. Dieser ‚Text‘ versteht sich deshalb ganz im Sinne von Jean-Marie Straub: „Ein Text ist wie eine Lichtung im Wald, viele Wege führen aus ihr hinaus. Soll es nur ein einziger Ausweg sein, handelt es sich nicht um einen Text, sondern um eine Gebrauchsanweisung.“³

³ Jean-Marie Straub. Zit. nach: Roloff (2000), S.151

2 WONG KAR-WAI

Geboren 1958 (nach anderen Angaben 1956) in Shanghai, kommt Wong Kar-wai im Alter von fünf Jahren mit seinen Eltern nach Hongkong. Nach dem Studium des Grafik Designs am Polytechnikum arbeitet Wong zunächst als Produktions- und Regieassistent beim Fernsehen, wo er beginnt Drehbücher für Serien zu schreiben. 1982 verlässt er das Fernsehen, um als unabhängiger Autor zu arbeiten. Seine erste eigene Regiearbeit *AS TEARS GO BY* verwirklicht er 1988, die im darauffolgenden Jahr im Zuge der ‚Semaine de la Critique‘ bei den Filmfestspielen in Cannes präsentiert wird. Bejubelt im Westen, findet Wong als sogenanntes *enfant terrible* lange keine Anerkennung in seiner Heimat. Er variiert Stile und kombiniert verschiedene, traditionelle Genres, spielt mit Rhythmus und Atmosphäre bis er schließlich seine charakteristische Ästhetik findet: elegische Bilderwelten im zeitlosen Rhythmus der Großstadt. Untrennbar mit Wongs Handschrift verbunden sind sein langjähriger Kameramann Christopher Doyle (*PSYCHO* (1998), *HERO* (2002), *PARANOID PARK* (2007)) und der Szenenbildner William Chang (*EVERLASTING REGRET* (2005), *FOREVER ENTRHALLED* (2008)), der inzwischen noch weitere Aufgabenbereiche bei Wong übernommen hat, wie Schnitt und Kostüm. Mit dem Film *2046* endet vorerst die Zusammenarbeit des eingespielten Teams, da der iranische Kameramann Darius Kondhji (*DELICATESSEN* (1991), *THE BEACH* (2000), *FUNNY GAMES U.S.* (2007)) in Wongs beiden letzten Projekten *MY BLUEBERRY NIGHTS* (2007) und *THE LADY FROM SHANGHAI* (in Vorbereitung, 2010) den Platz Doyles übernimmt. Dennoch lassen sowohl die liquiden Kamerafahrten als auch die impressionistischen Farbenspiele und Spiegelungen in *MY BLUEBERRY NIGHTS* darauf schließen, dass Wongs unverkennbarer Stil weitergeführt wird.

2.1 Liebe – Verlust – Erinnerung als Essenzen der Erfahrung des Menschseins

2.1.1 Zur „extremen Einsamkeit jedes heutigen Liebenden“⁴

Wongs Protagonisten sind einsam. Ihre Geschichten sind die der Vergänglichkeit der Liebe und der Verzweiflung über den Verlust derselben. Erinnerung und Sehnsucht bestimmen ihre Gegenwart. Ohnmächtig, manchmal wie in einer Zeitschleife gefangen, folgen sie Ritualen, die einst ihre Zweisamkeit mit dem geliebten Anderen ausmachten. Darüber wird ihre Einsamkeit immer unerträglicher – für sie selbst wie für den Zuschauer. Als romantische (Anti-)Helden schwelgen sie in schmerzhaft schönen Erinnerungen, deren Gegenstand jedoch unwiederbringlich Vergangenheit ist. Der Filmkritiker Andreas Ungerböck stellt diesbezüglich fest: „allen seinen Figuren gemein ist eine unstillbare Sehnsucht nach Liebe. Diese Suche gründet sich auf Versatzstücke der Erinnerung, auf Fetzen von Musik und auf Ersatzobjekte.“⁵ In der Erinnerung an ein bestimmtes Datum, das einst zwei Menschen miteinander verband wie in *DAYS OF BEING WILD*, in einem charakteristischen Essen wie Dosenananas oder Chefsalat in *CHUNGKING EXPRESS* oder in der Musik und im Tanzen des Tango in *HAPPY TOGETHER* finden sich Verweise auf den Verlust eines geliebten Menschen. Über derartige Details aus dem Alltag offenbart Wong den inneren Zustand seiner Figuren, die nach der Liebe dürsten wie nach einem Lebenselixier. Ehemals gemeinsame Rituale werden nun zu Ersatzhandlungen, in denen die Erinnerung an den anderen – aber eben auch an den schmerzlichen Verlust – aufrecht erhalten bleiben. In ihrer Einsamkeit versetzen sie sich in einen Schwebезustand aus Erinnerungen, in dem sie das Verlorene wieder und wieder sehnsuchtsvoll heraufbeschwören. Die innere Versunkenheit versperrt den Protagonisten jedoch nicht selten den Blick für die Gegenwart, die bei Wong für jeden eine neue Liebe bereit hält. Erst im Rückblick wiederum, d.h. in dem Moment, in dem es *zu spät* ist, erkennen die Sehnsüchtigen die verpasste Chance, das Vergangene mit einer neuen Liebe zu kurieren.

⁴ Suchsland/Schnelle (2008) S.18

⁵ Ungerböck, Andreas. „Melancholische Helden – Zu den Filmen von Wong Kar-wai.“ *epd Film*, Nr.6 (Juni 1998), S.24

„Man's biggest problem: That he remembers“ ist eine zentrale Aussage in dem Martial-Arts-Epos *ASHES OF TIME*, einer der poetischsten Regiearbeiten Wongs um den bei ihm immer wiederkehrenden Themenblock Liebe-Verlust-Erinnerung. Die Fähigkeit des Menschen zu erinnern, mag sein größtes Dilemma sein. Hier setzen Wongs Filme an. Der Blick auf die glückliche Zeit einer erfüllten Liebe bleibt uns in all seinen Filmen verwehrt. „Für die Liebe ist es immer zu früh oder zu spät in Wong Kar-wais Filmen“⁶, bemerkt Marcus Stiglegger. Vielmehr wird unglücklich geliebt, hoffnungsvoll gesehen, vermisst, verletzt. Die beständigste Art zu lieben scheint bei Wong die Liebe in der Erinnerung zu sein, denn diese Liebe muss sich in der Realität nicht beweisen. Außerdem entspricht sie einem romantiserten Bild der Liebe, nach welchem wir beständig trachten: „Die größten Lieben im Leben der Menschen, sind die unerfüllten. Hier erhält die Sehnsucht keine Realitätsprüfung, darum gerade ist sie so stark.“⁷ Das Verlangen nach Liebe stillt die Sehnsucht vermeintlich länger und zuverlässiger als die zeitlich beschränkte Erfüllung. Doch diese Form von Liebe bedeutet vor allem Schmerz. Dies erweist sich als selbstzerstörerisches Prinzip, denn es dreht sich um die Suche nach der verlorenen Zeit. Die Vergegenwärtigung der Empfindung ist bei Wong ausschließlich in der Zukunft, d.h. erst in der Erinnerung an den gegenwärtigen Moment, möglich. So entsteht die ‚Liebe im Rückblick‘. Im Bewusstwerden des Verlusts und der Erinnerung an das Vergangene erkennen die Protagonisten die Liebe. Sie konstituiert sich im Nachhinein. „Die Liebe ist ins Jenseits verwiesen, das allein macht sie *möglich* und *konkret*“⁸, beschreibt Michael Kötz das Phänomen der erinnerten Liebe im Hinblick auf die lange Tradition dieser Thematik im klassischen Film-Melodram. Es ist die „Liebe zur Vergänglichkeit dieser flüchtigen Momente, diese Erinnerungen, die zu nichts anderem gedient hatten, als eben Erinnerungen zu hinterlassen.“⁹

Das Glück, das die paradiesische Erinnerung hervorruft, geht tragischerweise immer mit dem Bewusstsein über den Verlust desselben einher. In keinem anderen Kino sei die Gleichzeitigkeit von erstem Mal und letztem Mal, von Schöpfung und Zerstörung so allgegenwärtig wie bei Wong Kar-wai¹⁰, bemerkt Emmanuel Burdeau in einem Artikel der *Cahiers du cinéma* und verweist damit auf die verschobene

⁶ Stiglegger, Marcus. „Wong Kar-wais performatives Kino“. In: Koebner/Liptay (2008), S.78

⁷ Schnelle/Suchsland (2008), S.74

⁸ Kötz (1986), S.36

⁹ Aus dem Film *SANS SOLEIL* (1982), R: Chris Marker. Zit. nach: Karpf (1998), S.16

¹⁰ Burdeau, Emmanuel. „Dernier Tango à Buenos Aires. Wong Kar-wai, l'alchimiste.“ *Cahiers du cinéma*, Nr.519, S. 27-28

Zeitlichkeit, die verpassten Chancen und das bei Wong unvermeidbare *zu spät*, aus dem die Tragik seiner Liebesgeschichten entwickelt wird. Deshalb kennen Wongs Filme auch kein Happy End im klassischen Sinn. Die Erfüllung von Träumen ist seinen Protagonisten nicht vergönnt – zumindest nicht in der ersehnten Art und Weise. Der Schmerz bleibt, auch wenn sich neue Möglichkeiten zum Glücklichein eröffnen. „Die beiden [Su Li-zhen und Chow] verändern sich, haben etwas gelernt. Sie brechen auf. Das ist doch ein Happy End“¹¹, beschreibt Wong seine Variante eines ‚glücklichen‘ Endes in Bezug auf IN THE MOOD FOR LOVE.

Zuvor sind seine Protagonisten hoffnungsvolle Unglückliche oder glücklich Verlorene. Man könnte meinen, sie lebten den Augenblick allein für die Erinnerung. Die Liebenden sind dabei jedoch niemals resigniert, sondern eher traumatisiert von ihren Erfahrungen und unfähig loszulassen. Wongs Figuren wird deshalb gerne eine Unfähigkeit zu lieben attestiert, dabei begründet sich ihre Tragik doch vielmehr in ihrer Unfähigkeit mit dem Lieben aufzuhören, nämlich das Vergangene loszulassen und den Blick nach vorne zu richten. „Die Erinnerung ist unsere Angst vor dem Vergessen“¹² heißt es in dem Film DIE TRÄUMER von Bernardo Bertolucci. Eben diese Ambivalenz quält auch Wongs Liebende. Sie befinden sich in einer elliptischen Zeitschleife, fortgeschwemmt vom Strom der Erinnerungen. Während in der griechischen Unterwelt die verstorbenen Seelen aus dem Fluss Lethe trinken, um ihre Erinnerungen zu vergessen, damit eine Wiedergeburt möglich werde, lässt Wong seine Figuren vom Strom der Erinnerungen mitreißen. Sie befinden sich *im Fluss*: ständig in Bewegung, immer auf der Suche. Besonders die männlichen Protagonisten bei Wong werden häufig als ‚Drifter‘, ‚Flaneure‘ – ein Motiv der klassischen Moderne – bezeichnet: als Individuen, die sich in der Großstadt treiben lassen. Hongkong, Singapur und Buenos Aires sind die Schauplätze von Wongs Filmen¹³: Metropolen, in denen man sich in der Masse und Anonymität nur allzu leicht verlieren kann, aber die gleichzeitig von einer Enge gekennzeichnet sind, die kaum Platz für Intimität lässt. Orte mit einem ganz eigenen Rhythmus, der die verlorenen Seelen in sich aufnimmt und mit sich trägt. Während dieser schmerzvollen Passage verlieren sie sich in Scheinwelten, schwelgen in Erinnerungen oder träumen sehnsüchtig von der Rückkehr ihrer Liebe. Blair Miller greift diesen Moment des Flüchtigen auf, indem er darauf verweist, dass in Wongs

¹¹ Wong Kar-wai im Interview. In: Schnelle/Suchsland (2008), S.171

¹² ‚Isabelle‘ in DIE TRÄUMER/The Dreamers (2003) von Bernardo Bertolucci

¹³ ASHES OF TIME sei an dieser Stelle wegen seiner Ortlosigkeit ausgenommen

Filmen die Liebe einem Gespenst ähnlich sei: „paper-thin, fleeting and often nothing more than an apparition that brings a rush upon being noticed and leaves a suffocating void once it floats away against one's wishes.“¹⁴ Demzufolge bleibt die Liebe etwas Ungreifbares. Weder im Bild noch im wirklichen Leben ist sie festzuhalten. Von der existentiellen Grunderfahrung des *love and loss* werden alle Figuren Wongs berührt. Andreas Furler bezeichnet dies als „die neue Vision eines alten Themas: Großstadtmelancholie – berauschende Ungebundenheit bei anhaltender Sehnsucht nach einer Geborgenheit vermittelnden Liebe.“¹⁵

2.1.2 Erfahrung und Identität

Im klassischen amerikanischen Kino wird die Erinnerung (und die Wiederholung) häufig dazu eingesetzt, immer wieder auf ein traumatisches Erlebnis zurückzukommen, bis dieses schließlich – in einem linearen und hierarchischen Prozess – durch die Gegenwart aufgelöst wird. Bei Wong geht es aber um ein ständiges Erneuern, eine unendliche Bewegung der Wiederbelebung der Erinnerung¹⁶, die zugleich vergessen werden und erhalten bleiben will. Wiederholung und Ritual sind deshalb als symptomatisch für die Verlorenheit der Figuren zwischen Vergangenheit und Gegenwart (und Zukunft) zu verstehen. Es handelt sich um den verzweiferten Versuch, der inneren emotionalen Instabilität entgegenzuwirken. Indem Wongs Figuren am Vergangenen festhalten und die Erinnerung wieder und wieder herauf beschwören, flüchten sie in eine Fiktion, die sie vom realen Leben immer weiter entfernt. Der Verlust des Partners stürzt die Protagonisten schließlich in grenzenlose Einsamkeit und damit in eine Identitätskrise. Sie werden zu Außenseitern, wie der verstummte Polizist He Zhi-wu in *FALLEN ANGELS*, dessen Vorgeschichte bereits in *CHUNGKING EXPRESS* thematisiert wird, oder zu Einzelgängern wie der Playboy Yuddy in *DAYS OF BEING WILD*, einem ‚coolen‘ Frauenheld mit ödipalem Komplex, der in seiner Wurzellosigkeit leidenschaftlich verliebte Frauenherzen verschlingt und schließlich an sich selbst zugrunde geht. Seine verzweifelt-stoische Haltung wird sich dreizehn Jahre später in der Figur des Herrn Chow aus dem Film *2046* wiederholen, wenn auch unter anderen Vorzeichen.

¹⁴ Miller, Blair. „Simply because You're Near Me. Love, Chungking Express and In the mood for love.“. *CineAction*, Nr.62 (Oktober 2003), S.60

¹⁵ Furler, Andreas: „Der Westler, der aus dem Osten kam. Wong Kar-wai.“, *Zoom*, Nr.6-7 (1997), S. 24

¹⁶ Vgl.: Burdeau, Emmanuel und Jean-Marc Lalanne. „Dernier Tango à Buenos Aires. Wong Kar-wai, l'alchimiste.“ *Cahiers du cinéma*, Nr.519, S.27-28

Aus der unbeschwerten Liebe der jungen, unabhängigen Menschen aus *DAYS OF BEING WILD* wird die tiefe, aber unmögliche Liebe von jeweils verheirateten Erwachsenen von *IN THE MOOD FOR LOVE*, deren tragische Konsequenzen ihren Ausdruck schließlich in Herrn Chows verzweifelter Suche nach der verlorenen Zeit in 2046 finden. Doch nicht nur die Charaktere und ihre Erlebnisse beziehen sich in den Filmen aufeinander, sondern auch die Figurenkonstellationen weisen mitunter starke Ähnlichkeit auf. So gleicht beispielsweise das Gangsterpaar mit leicht homophiler Tendenz aus *AS TEARS GO BY* in seiner Rollenverteilung dem ausdrücklich homosexuellen Paar in *HAPPY TOGETHER*. In dem vernünftigen Lai (*HAPPY TOGETHER*) findet sich eine Parallele zu der neun Jahre früher entstandenen Figur des zuverlässigen und gutmütigen Wah (*AS TEARS GO BY*). Deren Gegenparts Ho und Fly sind beide gleichermaßen umtriebige Jungspunde, die sich und ihre ‚Partner‘ zielsicher in Probleme zu bringen wissen, was in der Figur des Yuddy in *DAYS OF BEING WILD* wieder aufgegriffen wird, der genau wie Fly mit seinem Leben dafür bezahlen muss.

Ein ‚Querlesen‘ der einzelnen Werkfragmente ermöglicht – wie zu zeigen sein wird – andere, differenziertere Perspektiven und lässt neue Deutungen der Geschichten und ihrer Charaktere generieren:

„Aufgrund der Überschneidungen und Parallelen ähnelt dieses Œuvre einem Kaleidoskop: Jede Drehung ergibt ein reizvolles Muster. Je nach ordnendem Blickwinkel fügen sich seine Filme zu anderen Gruppen zusammen. [...] Das macht Ordnungsversuche zugleich reizvoll und unbefriedigend. Denn so rasch sich eine Struktur ergibt, kann sie auch in eine andere umkippen. Die Gleichzeitigkeit nebeneinander stehender 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 Sinn und eine Identität zu stiften.“¹⁷

Wie Roman Maurer bereits andeutet, kann man von den Namensspielen und gedoppelten Charakteren Wongs darauf schließen, dass das Thema der Suche nach Identität im Zentrum seiner Filme steht. Wenn Wongs Figuren mit ‚Driftern‘ verglichen werden, enthält dies das Element der Flucht und (Sinn-)Suche, die sich bei Wong stets über die Auseinandersetzung der Protagonisten mit dem Vergangenen und der Erinnerung an etwas Gewesenes artikuliert. Zur

¹⁷ Maurer, Roman. „Der Wind im Vorhang. Modernität und Melodramatik in *Days of Being Wild*.“ In: Koebner/Liptay. (2008) , S.34-35

Identitätsbildung sind das Erinnern und Auseinandersetzen mit dem Selbstbild unerlässlich. Der Prozess der Selbstreflexion geschieht in Wongs Filmen hauptsächlich über die Voice-over, in der die erlebten Erfahrungen vom Ich-Erzähler rekonstruiert und bewertet werden. Die Identitätsbildung ist demzufolge eine narrative Rekonstruktion des Selbst aus der Vergangenheit in die Gegenwart. Als zeitlicher Prozess ist die Selbsterfahrung in eine zeitliche Perspektive gefasst. Die Vergangenheit wird in der und durch die Gegenwart gedeutet und ermöglicht dadurch Entwürfe eines veränderten Selbstbildes für die Zukunft. An diesem Punkt jedoch straucheln Wongs Protagonisten. Ausschlaggebend für ihre Problematik ist, dass die gegenwärtige Identitätskonstitution die Art und Weise, wie erzählt wird, entscheidend beeinflusst. Bei Wong sind Erinnerungen stets nostalgisch belegt, d.h. es handelt sich um eine verklärte Sicht auf die Vergangenheit. Hinzu kommt, dass es „sich bei dieser Form der Narration eben nicht um eine objektive Erzählung geschehener Tatsachen, sondern um die subjektive, von der Gegenwartssituation geprägte Betrachtung eines Menschen seiner persönlichen Vergangenheit bzw. Lebensgeschichte“¹⁸ handelt. Subjektive Erinnerung ist demnach eine „Reinterpretation dessen, was man meint, erlebt zu haben.“¹⁹ Daraus lässt sich schließen, dass der Erzähler mitunter dazu geneigt ist, Lücken in der eigenen Geschichte durch phantasievolle Imagination zu überbrücken. Die Geschichten, die das Individuum von sich selbst erzählt, dienen demzufolge nicht einer tatsachengetreuen Rekonstruktion der Vergangenheit, sondern der Beantwortung der existentiellen Frage nach der eigenen Identität, „die in der Kommunikation mit sich selbst und anderen gerade mit den Geschichten beantwortet werden soll.“²⁰ Unter der Prämisse, dass Filme durch ihre Fiktionalität per se begünstigt sind, Erinnerung bildhaft zu machen, da der Wirklichkeitsrahmen sehr weit gefasst werden kann, können Wongs Filme als Verbildlichung des Erinnerungsprozesses an sich gesehen werden. Das selektive Vorgehen der Erinnerung schlägt sich in den für Wong charakteristischen Motiven von Fragment und Diskontinuität nieder. Auslassungen, lose miteinander verknüpfte Szenenfolgen und die stimmungsvolle Mise en scène verweisen auf einen subjektiven Wahrnehmungsraum, der den Prinzipien der Erinnerung als Selbst-Narration folgt. Damit ist die Inszenierung der inneren Wahrheit des Subjekts verpflichtet und nicht der – sofern dies überhaupt

¹⁸ Görtz (2007), S.27

¹⁹ Ebd., S.27

²⁰ Ebd., S.28

möglich wäre – objektiven Wiedergabe historischer Ereignisse. „Die einer Unmöglichkeit zur Vorstellung des Vergangenen abgerungene Erinnerung – der Preis, um den Erinnerung zu haben ist – läßt hier keine Verifikation des Vergangenen mehr zu. Das Denken ist mit der äußersten Konsequenz des eigenen Tuns befasst.“²¹ Die Frage nach der ‚Wahrheit‘ der erzählten Ereignisse ist demzufolge hinfällig. ‚Wirklichkeit‘ ist in diesem Fall die Wahrheit des Individuums – basierend auf dessen subjektiver Sichtweise auf die Dinge. Dass man der Erinnerung allerdings nicht trauen kann, weiß auch Wong: „In der Erinnerung scheint alles besser und schöner.“²²

2.2 Trilogie der Liebe: Drei Filme – ein Leben

Nachdem Wong in HAPPY TOGETHER das sogenannte 1997-Syndrom²³, das sich um die Rekonstitution der nationalen Identität Hongkongs im Gefolge der Wiedereingliederung der ehemaligen britischen Kronkolonie in das chinesische Mutterland dreht, verarbeitet hat, plant er ein neues Projekt mit dem Arbeitstitel SUMMER IN BEIJING. Der Film soll zum 1. Juli 1997, dem Tag der Übergabe Hongkongs an die Volksrepublik China, fertig gestellt werden. Die Zusammenarbeit mit dem alten-neuen Mutterland erweist sich allerdings als schwierig, denn Wong erhält keine Dreherlaubnis in Peking. Als klar ist, dass der Film zur gesetzten Frist nicht fertig werden kann, wandelt Wong die Geschichte mehr und mehr zu einer futuristischen Vision über das Peking der Zukunft. Das Projekt erhält den neuen Titel 2046 – benannt nach dem Jahr, in dem die versprochene politische Schonfrist für Hongkong ablaufen wird. Die ursprüngliche Geschichte von SUMMER IN BEIJING wird daraufhin komplett aufgegeben, während 2046 vorerst ein Entwurf bleibt. Infolge der fehlenden Dreherlaubnis plant Wong inzwischen nämlich schon ein neues Projekt mit dem Titel A STORY ABOUT FOOD. Ausgangspunkt sind drei Kurzgeschichten zum Thema Essen, von denen sich eine in der Welt von

²¹ Karpf (1998), S.78

²² Wong Kar-wai im Interview. In: Suchsland/Schnelle (2008), S.169

²³ Das 1997-Syndrom beschreibt die existentielle Sorge der Hongkonger vor der Rückgabe ihrer Stadt, die hundert Jahre lang britische Kronkolonie gewesen war, an die Volksrepublik China. Die Ungewissheit über die politische und wirtschaftliche Zukunft Hongkongs führt dazu, dass zahlreiche Filmschaffende in die USA auswandern. Die verbliebenen Regisseure setzen sich in den achtziger Jahren verstärkt mit dem Begriff der Identität auseinander, was sich besonders in Wongs Werk niederschlägt.

Restaurants und Nudelimbissen zutragen soll, eine Beziehungsgeschichte zwischen Tony Leung und Maggie Cheung. Auf Grund der Ähnlichkeit des Stadtbilds zum Hongkong der sechziger Jahre soll das Projekt im thailändischen Bangkok umgesetzt werden. Während Wong an der Ausgestaltung der Geschichte arbeitet, die später in *IN THE MOOD FOR LOVE* umgesetzt wird, entscheidet er sich, die beiden anderen Kurzgeschichten zu verwerfen. In der Zwischenzeit kann auch die Finanzierung von 2046 sicher gestellt werden, so dass dieser Film ebenfalls als laufendes Projekt weitergeführt wird. Die Drehs der beiden Filme finden nun parallel statt. Eine Verschränkung der beiden Projekte ist schon aus rein technischen Gründen kaum zu verhindern, aber Wong legt es auch explizit auf gegenseitige Verweise an: „So maybe in future when you see 2046 you will see something of *In the Mood for Love*, and when you see *In the Mood for Love* there will be something from 2046.“²⁴ So landet in *IN THE MOOD FOR LOVE* beispielsweise die Nummer 2046 nicht zufällig an der Tür des Hotelzimmers, in dem Chow und Su Li-zhen sich treffen. Wong vergleicht diese Situation rückblickend mit zwei Frauen, die er gleichzeitig begehrte: „That experience was really terrible because it was like falling in love with two women at the same time.“²⁵ Eine Verknüpfung der beiden Filme mit dem 1991 entstandenen *DAYS OF BEING WILD* geschieht dagegen weniger anhand visueller Details, sondern mehr auf inhaltlicher Ebene, indem Wong verschiedene Figuren (Lulu/Carina Lau, So Lai-chen/Maggie Cheung, Chow Mo-wan/Tony Leung) und bestimmte Erzählfäden (z.B. die Geschichte vom Vogel ohne Beine) in den späteren Filmen wieder aufgreift und weiterführt.

Am Anfang der ‚Trilogie der Liebe‘ steht die Verführung: die einer Frau und die des Zuschauers. Mit *DAYS OF BEING WILD* beginnt eine Geschichte um die Erfahrungen der Liebe. Es ist 1960. Im Mittelpunkt steht der Playboy Yuddy (Leslie Cheung), der in der ersten Szene auf So Lai-chen (Maggie Cheung) trifft, und versucht, ihre Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Nach mehreren erfolglosen Versuchen bittet Yuddy sie um einen Gefallen: Sie soll eine Minute lang auf seine Uhr sehen. Als die Minute vorüber ist, verspricht er ihr, dass er diese Minute an diesem bestimmten Datum niemals vergessen werde. Jene Minute soll seine Erinnerung an sie für immer aufrechterhalten. Dies ist der Beginn einer

²⁴ Wong Kar-wai im Interview mit Gilles Ciment und Hubert Niogret (Cannes, 2001). Bonusmaterial der deutschen DVD-Ausgabe (Universal/Prokino, 2001).

²⁵ Wong Kar-wai im Interview. In: Brunette (2005), S.129

leidenschaftlichen Affäre. Als So Lai-chen jedoch eines Tages die verhängnisvolle Frage stellt, ob er sie jemals heiraten würde, verneint Yuddy gelassen, woraufhin sie ihn verlässt. Während sich Yuddy mit der Nachtclubtänzerin Lulu (Carina Lau) vergnügt, die bald ähnliche Ansprüche ankündigt wie ihre Vorgängerin, trifft So Lai-chen auf den Polizisten Tide (Andy Lau), der ihr fortan ein Freund ist. Sie vertraut ihm die Geschichte um Yuddy an. Am Ende des Films wird Tide zufällig auf Yuddy treffen, und ihn nach der besagten Minute an dem besagten Datum fragen. Mit dieser Begegnung schließt sich der Kreis und der Film endet mit der Erinnerung an den Anfang der Geschichte. Die letzte Sequenz des Films zeigt Tony Leung, der bis dahin nicht im Film vorgekommen ist, wie er sich zum Ausgehen fertig macht²⁶. Im Nachhinein wird man feststellen, dass es sich hier um die Einführung der nächsten unmöglichen Liebe der Figur So Lai-chen handelt. Es scheint als sei dies eine unbewusste Vision in die Zukunft gewesen: „IN THE MOOD FOR LOVE ist zwar nicht Teil 2 von DAYS OF BEING WILD, aber doch so etwas wie dessen Fortsetzung, dessen erwachsene Form“²⁷. Die Figuren werden von Wong über die Jahre weiterentwickelt. Auf die obige Szene wird in 2046 indirekt Bezug genommen: Tony Leung alias Herr Chow – inzwischen Schriftsteller – trifft auf eine ehemalige Bekannte namens Lulu, mit der er wohl einst eine Affäre hatte. Sie gibt vor, sich nicht an ihn erinnern zu können, doch er verweist auf ihre intime Beziehung, in der sie ihm oft von einem verstorbenen Freund erzählte. Dabei erwähnt er auch Yuddys Lieblingsgeschichte von dem Vogel ohne Beine, der immer fliegen musste und niemals zur Ruhe kam, bis zu seinem Tod. Der Bezug zwischen den beiden Filmen ist evident. Das Wissen des Zuschauers um die Ereignisse aus den beiden vorangegangenen Filmen kann hier eine neue Verständnisebene eröffnen, die unter Einbezug der eigenen Erinnerung des Zuschauers an die gesehenen – *miterlebten* und *mitgefühlt* – früheren Erlebnisse der Figur zu einer stärker empfundenen Tragik der Figuren in 2046 führen kann. Gerade in der beschriebenen Szene zwischen Lulu und Chow ist diese emotionale Verkettung der Ereignisse beispielhaft. Zweifellos ist die Szene auch ohne Vorwissen verständlich und ergreifend. Wer allerdings beide Filme gesehen hat, wird zum Mitwisser um das Innenleben Lulus. Wir kennen ihre Erinnerungen und wir (und Lulu/Carina Lau) erinnern uns in diesem Moment ebenso wie sie an Bilder aus einer anderen Zeit – aus einem anderen Film

²⁶ Man sieht, wie er sich verschiedene Päckchen Spielkarten in die Taschen steckt, was auf seine in 2046 angesprochene Vergangenheit als Spieler verweist.

²⁷ Wong Kar-wai im Interview. In: Nagl, Tobias. „Gespräch mit Wong Kar-wai“, *epd Film*, Vol XVII Nr.12 (Dezember 2000), S.31

–, wodurch eine höhere Ebene an Identifikation und Mitgefühl erreicht wird. Gleiches gilt für eine weitere Szene in 2046, in der sich Chow/Leung an eine verlorene Liebe aus Hongkong erinnert. Die Fahrt im Taxi – in schwarz-weiß hervorgehoben und damit von Wong ausnahmsweise in klassischer Manier als Erinnerung gekennzeichnet – ist ein direktes, visuelles Zitat aus *IN THE MOOD FOR LOVE*. In 2046 stellt diese verlorene Liebe den Schlüssel zu Chows labilem Liebesverhältnis dar, indem er viele Frauen liebt, weil er diese eine nicht vergessen kann.

Die durchdringende, teils labyrinthische Verquickung von wiederkehrenden Charakteren und Figurentypen wird besonders evident, wenn ausdrücklich Zitate entstehen, wie es vor allem an der Figur der So Lai-chen/Su Li-zhen²⁸, gespielt von Maggie Cheung, deutlich wird. In *DAYS OF BEING WILD* verkörpert Maggie Cheung erstmals eine junge Frau namens So Lai-chen. Als Geliebte des Frauenhelden Yuddy, der jedoch bald die Lust an ihr verliert und sich einer anderen Frau zuwendet, lernt So Lai-chen das verheerende Gefühl des Liebesverlusts kennen. Ihr Herz wird gebrochen und von hier an wird ihre Figur – und damit die der Maggie Cheung – in Wongs Filmen immer die der stolzen, aber tödlich verletzten Liebenden sein. Melancholie und würdevolle Contenance prägen deshalb auch die Rolle der einsamen Ehefrau Su Li-zhen, die Cheung in *IN THE MOOD FOR LOVE* darstellt. Sie begegnet dem nicht weniger unglücklich verheirateten Herrn Chow, gespielt von Tony Leung, der bereits am Ende von *DAYS OF BEING WILD* einen kurzen Auftritt als namenlose Figur hatte. 2046 schließt insofern als weiteres loses Sequel an die beiden Filme an, da zum einen erneut Tony Leung als Herr Chow durch den Film führt, zum anderen erzählt dieser detailgenau von einer verflossenen Liebe namens Su Li-zhen in Hongkong. Zudem tritt eine neue So Lai-chen (diesmal verkörpert von Gong Li) in Chows Leben, doch selbst die Namensvetterin kann die Leerstelle der für immer verlorenen Su Li-zhen nicht füllen.

Bereits an dieser Verflechtung der Charaktere wird deutlich, dass die drei Filme *DAYS OF BEING WILD*, *IN THE MOOD FOR LOVE* und 2046 stärker miteinander verbunden sind, als mit anderen Filmen aus Wongs Gesamtwerk. Die Idee einer Trilogie rührt vor allem von dem bereits beschriebenen wiederholten Auftreten der Figuren sowie der Verortung aller drei Geschichten in den sechziger Jahren, im Hongkong aus Wongs Kindheit. Persönliche Erinnerungen des Regisseurs prägen

²⁸ Su Li-zhen ist die chinesische (mandarin) Schreibweise für den cantonesischen Namen So Lai-chen. Da Cheungs Figur in diesem Film aus Shanghai stammt, trägt sie den chinesischen Namen.

dieses Bild. Neben Frauen in engen Cheongsams²⁹ wird es von der leidenschaftlichen Rhythmik der Rumba, die genauso wie der Cha Cha in dieser Zeit sehr beliebt war, bestimmt: „Für mich ist die Epoche der frühen 60er Jahre, meiner Kindheit, mit dieser Musik verknüpft.“³⁰ Während der erste der drei Filme jedoch eher den persönlichen Erinnerungen Wongs an diese Epoche gleicht, so wird bei *IN THE MOOD FOR LOVE* Wert auf eine historisch möglichst getreue Darstellung des Hongkongs der sechziger Jahre gelegt, was sich vor allem in der Auswahl der Schauplätze niederschlägt. Überraschenderweise wird man diesbezüglich im thailändischen Bangkok fündig, dessen alte Stadtteile authentischer das historische Hongkong wiedergeben können als die heute hochmoderne Metropole selbst. Am gleichen Drehort wird zeitgleich auch 2046 gefilmt, was für den Regisseur die Arbeit an zwei verschiedenen Filmprojekten erschwerte: „I became almost schizophrenic about the two films. Finally, I told William [Chang³¹] I would stop thinking of *In the Mood for Love* and 2046 as separate films; I now think of them as one film.“³² In einem anderen Interview führt er weiter aus:

„Ja, wir haben mit beiden Filmen gleichzeitig angefangen. Weil es damals sehr schwierig war, getrennt an zwei Filmen zu arbeiten, wollte ich irgendeine Form der Verbindung. Wir drehten in einem Hotel, deshalb meinte ich: ok, machen wir doch die Zahl 2046 ans Zimmer. Das war psychologisch bedingt, etwas nahezu Unbewusstes. Aber am Ende stellte es sich als eine sehr kreative Entscheidung heraus. So war der Film 2046 tatsächlich direkt bezogen auf *IN THE MOOD FOR LOVE*.“³³

Betrachtet man diese drei Filme getrennt vom restlichen Werk, erscheint auffällig, dass die drei Geschichten um die Liebe gewissermaßen dem Entwicklungszyklus der lebenslangen Liebeserfahrung gleichen. Dieser emotionale Reigen wird von Maggie Cheung als junge So Lai-chen eingeläutet und schließt mit Tony Leung als alternder Herr Chow. *DAYS OF BEING WILD* handelt – wie der Titel schon erahnen lässt – von den turbulenten Jugendjahren der Liebe, der Zeit der ersten Leidenschaft und des ersten Liebesverlusts. Hier beginnt für die Protagonisten eine lebenslange Odyssee. *IN THE MOOD FOR LOVE* zeigt eine zurückhaltendere Form von Liebe.

²⁹ Ein chinesisches Kleid, geschlitzt und hochgeschlossen, dafür hauteng. Quelle: Clark (2000)

³⁰ Wong Kar-wai im Interview. In: Suchsland/Schnelle (2008), S.169

³¹ William Chang ist Wongs langjähriger Setdesigner.

³² Wong Kar-wai im Interview. In: Rayns, Tony. „In the Mood for Edinburgh“, *Sight and Sound*, Nr.8 (August 2000), S.8

³³ Wong Kar-wai im Interview. In: Suchsland/Schnelle (2008), S.175

Die Leidenschaft hat sich nach innen verlagert, und die Liebe ist ein wohl gehütetes Geheimnis unter verheirateten Liebenden. Sie wird von zahlreichen äußeren, vor allem gesellschaftlichen Faktoren bestimmt, welche die Leidenschaft auf den ersten Blick einzuschränken scheinen, sie jedoch gleichermaßen schützen. Die Liebe ist zu einem komplexen Gebilde geworden, voll von Widersprüchen zwischen Treue und Begehren, Vernunft und Leidenschaft. Jetzt fällt es nicht mehr so leicht ihr nachzugeben. Die Verletzungen und Enttäuschungen, mit denen die Liebe einhergeht, haben die Charaktere geprägt, und diese Erfahrungen erschweren die Entscheidung für eine neue Liebe – oder für die Aufgabe einer Ehe. Dieser Aspekt wird in 2046 verschärft. Äußerlich ähnelt Chows Leben in seiner Ungebundenheit und dem lässigen Umgang mit Affären dem des Yuddy aus DAYS OF BEING WILD, allerdings lassen die erfahrenen Verletzungen die Leichtigkeit von damals nicht mehr zu. Die Erinnerung hält Chow gefangen und belastet seine neuen Beziehungen. Vielleicht wird der sterbende Yuddy am Ende von DAYS zu dem, was Chow in 2046 nach seinen Erfahrungen aus IN THE MOOD FOR LOVE darstellt.

2.3 IN THE MOOD FOR LOVE

Wenn wir den Zeitungsredakteur Chow Mo-wan (Tony Leung Chiu-wai) und Chan Su Li-zhen (Maggie Cheung), die als Angestellte bei einer Schifffahrtsgesellschaft arbeitet, zum ersten Mal zusammen sehen, ziehen beide gerade zufällig am selben Tag in benachbarte Wohnungen ein. Ihre Ehepartner sind abwesend. Herr Chan ist häufig auf Reisen und Frau Chow arbeitet viel in einem Hotel, während sich Chow und Su Li-zhen gelegentlich im Hausflur oder beim Nudelimbiss begegnen. Als diese erkennen, dass die Abwesenheit ihrer Angetrauten die Indizien einer gemeinsamen Affäre trägt, nähern sie sich in einer Mischung aus geteilter Verzweiflung und dem Versuch, das Geschehene zu verstehen, einander an. Von ihren Ehepartnern betrogen versuchen sie gemeinsam den Verlust ihrer Liebe zu ergründen, bis sie sich schließlich in einer ganz ähnlichen Situation wiederfinden: Chow gesteht Su Li-zhen, dass er sich in sie verliebt habe, und bittet sie, mit ihm Hongkong zu verlassen. Im Hotel wartet er auf sie, doch sie kommt nicht – oder zu spät.

Im Grunde ist bereits im (englischen) Titel des Films seine ambivalente Problematik auf den Punkt gebracht: ‚To be *in the mood* for something‘ bedeutet soviel wie ‚in der

Stimmung für etwas sein' oder noch freier übersetzt ‚auf etwas Lust haben', was darauf schließen lässt, dass es hier mehr um emotionale Zustände, als um eine handlungsorientierte Narration geht. Die (Liebes-)Sehnsucht wird jedoch nicht befriedigt. In einem seduktiven Spiel aus Annäherung und Distanz, Verführen und Zurückweisen wird der Zuschauer von dem, was tatsächlich hinter den ‚verschlossenen Türen' in den Seelen der Protagonisten vor sich geht, nicht mehr als eine Idee erhalten können. Wong spielt in diesem Melodram mit der *suspense*-Technik als typischer Strategie des Horrorfilms oder Thrillers, um uns eine geheimnisvolle Geschichte voller Rätsel zu erzählen. Er hantiert mit Auslassungen, gibt lose Versprechungen oder entzieht die Handlung einfach ganz dem Blickfeld. Die Ungewissheit über das (Un-)Sichtbare hält den Zuschauer stetig in einer Unsicherheit der Gefühle. Das Konkrete bleibt dem Zuschauer durchweg vorenthalten. Dadurch entsteht aus den Aufeinandertreffen der Protagonisten ein lockeres Gefüge aus Begegnungen, die genauso zufällig sein können wie beabsichtigt; die von einer großen, tragischen Liebesgeschichte erzählen können, ebenso wie von einer kurzen, leidenschaftlichen Affäre oder einer zarten, platonischen Liebe.

3 MELODRAM: Für ein Kino der Emotionen

Im Vergleich zum eher physisch angelegten *allein* vermittelt der Begriff *ein-sam* stets die angestrebte Komponente von *zwei-sam*. Wer einsam ist, sehnt sich unwillkürlich nach einem Zweiten. Während *allein sein* eher als ein physischer bzw. äußerer Zustand bezeichnet werden kann, handelt es sich beim *Einsamsein* vielmehr um einen inneren Zustand – ein Gefühl, eine Stimmung. Su Li-zhen und Chow werden zwar häufig allein gezeigt, aber auch inmitten von anderen Menschen scheinen sie isoliert und sehnsüchtig, denn Einsamkeit impliziert auch Abwesenheit – von etwas, von jemand anderem oder von sich selbst – und zeugt von der Vergänglichkeit der Zeit. Deshalb steht die Einsamkeit oft in Verbindung mit der Erinnerung, durch die das Vergangene immerfort vergegenwärtigt werden will. Einsamkeit in Bilder zu fassen ist demnach eine Herausforderung, denn das Vermisste ist unsichtbar. Da Einsamkeit als Gefühlslage kaum gestisch zu zeigen ist, muss die Inszenierung des Bildes in all seinen inhaltlichen Komponenten sowie auch in der Referenz zum vorangegangenen und folgenden Bild dieses Gefühl im Zuschauer stimulieren. Dann führt es über sich selbst hinaus und entfaltet sich zur Gänze erst in der Reflexion durch den Zuschauer. Damit wird die Wahrnehmung des Zuschauers zum eigentlichen Handlungsraum, denn erst hier entwickelt sich das Sujet – ein emotionaler Zustand – zu einem sichtbaren (spürbaren) Phänomen.

3.1 Entstehungsgeschichte des Film-Melodrams

„Wollen verbrennt uns, und Können zerstört uns“³⁴ heißt es in Balzacs DAS CHAGRINLEDER und könnte nicht besser das Kernproblem eines jeden Melodrams beschreiben. Im Gegensatz zur Liebestragödie ‚kriegen‘ sich die Liebenden im Melodram häufig, doch ihre Erwartungen finden nicht die ersehnte Erfüllung. Fatale Missverständnisse oder im Alltag unüberbrückbare Gegensätze, wie beispielsweise Standesunterschiede oder unterschiedliche Wertvorstellungen, stehen dem Glück der Liebenden im Weg. Doch das ‚Nein der Realität‘ kann nur selten akzeptiert werden. So darben die Verlassenen sehnsüchtig dahin, flüchten sich in Phantasien oder Erinnerungen. Das Melodram ist stets der Hort von emotionalen Zuständen und

³⁴ Balzac (1969), S.39

Schwellenerlebnissen, die mit der Realität der Dinge nur noch wenig gemein haben. Die Sichtweisen sind emotional geprägt oder gar ‚belastet‘ und stehen grundsätzlich im Widerspruch zu den herrschenden Verhältnissen bzw. den tradierten Wert- und Moralvorstellungen. Die melodramatische Liebe darf und kann nicht sein – zumindest erscheint sie (zunächst) als unmöglich. Oftmals gibt es keine Überlebenschance, was die Liebe jedoch nicht daran hindert, über den Tod (Verlust) hinaus Bestand zu haben.

‚Melodram‘ basiert auf dem griechischen Wort *melos*, was so viel bedeutet wie ‚Lied‘, und bezeichnete im Italien des 17. Jahrhunderts ein „vollständig gesungenes musikalisches Drama“³⁵. In Frankreich gebraucht erstmals Jean Jacques Rousseau leicht abgewandelt den Begriff Melodrama als eine von Musik begleitete Bühnenhandlung für das Stück PYGMALION (1775), welches musikalisch untermalt vor allem durch seine expressive Pantomime besticht.³⁶ Unter dem gesellschaftlichen Wandel in Europa, der den Einfluss des aufstrebenden Bürgertums begünstigt, verändert sich das Melodrama erneut. Die Romantik formt es zum bürgerlichen Schauer- oder Rührstück, indem das Gewicht von der Musik mehr auf einen „aufwendigen und leidenschaftlich gefühlvollen Inszenierungsstil“³⁷ verlegt wird. Die existentielle Unsicherheit und die gesellschaftlichen Konflikte dieser Epoche spiegeln sich in der damals beliebten Thematik von extremen sozialen und moralischen Gegensätzen sowie in der melodramatischen Gestaltung durch zufällige Begegnungen und plötzliche Handlungswendungen. Die strukturellen Neuerungen wie der unvorhersehbare Wechsel von Schrecken zu Freude oder von Traum zu Wirklichkeit prägen das Melodrama nachhaltig. Oft als trivial und kleinbürgerlich bezeichnet, entsteht so eine Form von Drama, die durch Sensationslust, emotionale Intensität, Hyperbolik, ein großes Maß an Aktion, Gewalt, rhetorischen Exzessen, moralischen Polaritäten und vor allem durch den Triumph des Guten ausgezeichnet ist.³⁸ Im Mittelpunkt des Melodrams steht deshalb der manichäische Konflikt zwischen Gut und Böse, der die tugendhafte Harmonie einer moralbedachten Gesellschaft kurzzeitig ins Wanken zu bringen vermag. Häufig handelt es sich dabei um eine Liebesleidenschaft, wobei sich die ersehnte Liebe in den meisten Fällen

³⁵ Brauneck/Schneilin [Hg.] (2001), S.638

³⁶ Rousseau gebraucht die Bezeichnung ‚mélodrame‘ für PYGMALION in seinen *Observations sur L'Alceste italien de M. le chevalier Glück*. Vgl.: Brauneck/Schneilin [Hg.] (2001), S.638

³⁷ Wernert (2003), S.8

³⁸ Vgl.: Dissanayake (1993), S.1

nicht erfüllt, da das Objekt der Sehnsucht nicht den gesellschaftlichen Konventionen entspricht, etwa die Witwe und der jüngere Liebhaber, die verheiratete Frau und ihre außereheliche große Liebe oder der weiße Mann und die Eingeborene.

Die Begriffe *Melodram* und *melodramatisch*, die im ursprünglichen Sinn mit dem Theater in Verbindung stehen, werden mit der Zeit auch von der Literatur und besonders vom Film adaptiert und weiterentwickelt. Vor allem dem Kino scheinen die charakteristischen Eigenschaften des Melodrams als besonders expressives, aktionsreiches und leidenschaftsvolles Genre entgegenzukommen. Dennoch wird der Begriff Melodram vor allem im Bereich des Kinos lange Zeit pejorativ zur Charakterisierung zweitklassigen Filmschaffens eingesetzt, welches sich einer Ästhetik des Hyperbolischen unterwirft und auf Sensationalismus sowie auf eine simple Manipulation der Emotionen des Publikums abzielt.³⁹ Im Widerspruch zu der Forderung der Kritiker nach einem Kino der Ernsthaftigkeit, Universalität und Zeitlosigkeit werden Eskapismus, Vulgarismus, Exzess und Übertreibung im frühen Melodram mit niederer Kultur gleichgesetzt. Eskapismus impliziert in diesem Zusammenhang eine Entfernung von der Realität und den fehlenden Bezug zu den ‚wirklichen‘ Bedürfnissen, Sehnsüchten oder Problemen der Individuen. Neben der äußerlichen Substanz- und Geistlosigkeit des Melodrams besteht der größte Kritikpunkt im Vorwurf des Antirealistischen. Dies beruht auf einem Verständnis von Realismus als Naturalismus, der eine ‚objektive‘ soziale Realität zeigen will und sich authentischen Charakteren und Schauplätzen verpflichtet fühlt wie beispielsweise der italienische Neorealismus, der in seiner gestalterischen Nüchternheit dem opulenten, farbenfrohen und dekorlastigen Familienmelodram der fünfziger Jahre diametral entgegen gesetzt ist. Während sich also in den Nachkriegsjahren im Kino Westeuropas zunächst die realistische Ästhetik durchsetzt – die im ersten Moment den realen sozialen Problemen der Gesellschaft näher zu stehen scheint, als die Produkte der Traumfabrik – gibt man in Hollywood vermeintlich dem ‚public taste‘ und damit der Sehnsucht nach einer Ablenkung von der sozialen Realität nach. Regisseure wie Sirk, Minelli und Ophüls werden zwar gewürdigt, das Genre Melodram jedoch wird weiterhin abschätzig als sentimentales ‚Frauengenre‘ deklassiert. Bei genauerer Betrachtung muss jedoch festgestellt werden, dass die melodramatische Schreibweise in ihrer eskapistischen Ästhetik für eine Psychologisierung des Inhalts als besonders geeignet erscheint. Die

³⁹ Dissanyake (1993), S.1

melodramatische Form ermöglicht einen erstaunlich direkten Diskurs über Patriarchat, Familie und persönliche wie sexuelle Identität. Gerade durch die Loslösung von der Realität und die Enthebung von Raum und Zeit aus den äußerlichen Erscheinungen des Alltags, kommt das Melodram den alltäglichen Konfliktpunkten paradoxerweise oft näher als eine realistische Darstellungsform.

Den Wandel zu einem anerkannten Filmgenre verdankt das Melodram vor allem der erneuten Auseinandersetzung mit der Rolle von Ideologie und dem weiblichen Subjekt, die in den 1980er Jahren in der Filmwissenschaft einsetzte. Erkenntnisse aus der Genderforschung und der psychoanalytischen Filmtheorie, die den Zuschauer als empfindendes Wesen in den Mittelpunkt der Untersuchung stellt, ermöglichen alternative Blickwinkel auf das bisher von der Kritik unterschätzte, aber beim Zuschauer enorm erfolgreiche Genre. Unter Berücksichtigung der komplexen Vorgänge, welche die Psyche des Zuschauers (das Unbewusste) als festen Bestandteil in die filmische Funktionsweise einbinden, werden Struktur und Charakteristika des Film-Melodrams neu beleuchtet. In dem „Vergnügen, gerührt zu werden und Tränen zu vergießen“⁴⁰, erkannte bereits Denis Diderot⁴¹ eine entscheidende Eigenheit des Zuschauers. Doch Franco Moretti gibt zu Bedenken: „Tränen sind immer die Folge von *Ohnmacht*. Sie setzen zwei einander bedingende Gegensätze voraus: daß klar ist, wie der gegenwärtige Stand der Dinge verändert werden sollte – und daß diese Veränderung *unmöglich* ist.“⁴² Wenn man dem Melodram vorwirft, unrealistisch bzw. sentimental zu sein und seinen Erfolg auf Phantasien und Sehnsüchten zu begründen, dann, so folgert Marcia Landy, müsse zwingend davon ausgegangen werden, dass diese Fantasien auch ihre Substanz in den Sehnsüchten der Zuschauer haben, dass sie in einem weiteren Sinne unseren tiefsten Sehnsüchten entsprechen.⁴³ Diese Fantasien wären der Realität demnach nicht fremd, sondern in unserer Kultur begründet.⁴⁴ Heute wird das Melodram für sein subversives Potential, die bürgerliche Ideologie auszustellen, und seine Fähigkeit, die Dialektik zwischen Ideologie und Begehren zu entschlüsseln, geschätzt.⁴⁵ Dies liegt zum Teil auch daran, dass sich der ideologische Fokus des

⁴⁰ Diderot, Denis. „Von der dramatischen Dichtkunst“ (1758). In: Bassenge (1968) S.244

⁴¹ Denis Diderot (1713-1784), französischer Schriftsteller und Dramatiker

⁴² Moretti, Franco. „Kindergarten“. In: *Signs Taken For Wonders*. London: o.V., 1983, S.162. Zit. nach: Cargnelli (1994), S.150

⁴³ Landy (1991), S.18

⁴⁴ Ebd., S.18

⁴⁵ Dissanayake (2003), S.2

zeitgenössischen Melodrams von der Problematik der Frau wegbewegt hat – zugunsten der Auseinandersetzung des Individuum mit der Gesellschaft im Allgemeinen. Wenn das Melodram jedoch so eng mit Ideologie verbunden ist, so scheint die melodramatische Darstellung im Film jeweils in Abhängigkeit zum Kulturkreis seiner Entstehung zu lesen zu sein. Allerdings stellt sich dabei die Frage, ob auch die emotionalen Erfahrungen, die das Melodram vermitteln will, allein in einem kulturellen Zusammenhang zu verstehen sind, oder ob es nicht doch einen interkulturell gültigen, universalen, menschlichen Erfahrungshorizont gibt. Es bleibt zu hinterfragen, ob nicht bloß die sozial-historischen Umstände, die Aktionen und Reaktionen ideologisch bestimmt sind, während die damit verbundenen emotionalen Regungen dieselben bleiben. Der innere Konflikt der Figuren scheint im Melodram zumindest in seinen charakteristischen Grundzügen immer gleich beschaffen zu sein, auch wenn die Vorstellung von einem tugendhaften Verhalten hier und da divergieren mag. Das Melodram bleibt doch eine Geschichte des Herzens, ebenso wie die Liebe und der Verlust von Liebe universelle Erfahrungen der gesamten Menschheit darstellen.

3.2 Hongkong: Melodram im Kontext von Ideologie und kultureller Identität

Zur Darstellung des charakteristischen Konflikts zwischen Außen und Innen ist der ideologische Bezugspunkt für das Melodram unerlässlich. Kein anderes Genre scheint geeigneter, herrschende Gesellschaftskonzepte sowie bestehende Wert- und Moralvorstellungen derart unterschwellig in die Thematik einzuflechten und zu hinterfragen. Ideologie als „Gesamtheit der Anschauungen und des Denkens einer bestimmten gesellschaftlichen Schicht“⁴⁶ verweist auf den Begriff der Identität bzw. auf die Frage nach dem Wertesystem und Selbstverständnis einer Gemeinschaft und des in ihr lebenden Individuums.

DAYS OF BEING WILD, IN THE MOOD FOR LOVE und 2046 spielen in der Millionenstadt Hongkong und werden durch den Zeitsprung in die sechziger Jahre von Wong explizit in einen historischen Kontext gestellt. Der Schauplatz Hongkong erweist sich aber in ideologischer Hinsicht als höchst problematisch, befindet sich

⁴⁶ Wahrig-Burfeind (2003), S.383

die Stadt doch seit jeher in einer Identitätskrise. Jedoch schreibt Elsaesser in seinem grundlegenden Artikel „Tales of Sound and Fury“ über das Melodram und seinen Vorgänger, den Gefühlsroman (sentimental novel), dass „die Höhepunkte ihrer Popularität offenbar mit Zeiten heftiger sozialer und ideologischer Krisen zusammenfallen.“⁴⁷ Demnach gilt es zu untersuchen, in welchem ideologie-historischen Kontext die drei Filme stehen, zum einen in Bezug auf die Epoche der Filmhandlung, zum anderen auf die Zeit ihrer Produktion Ende der 1990er Jahre bzw. Ende des 20. Jahrhunderts.

Die 1960er Jahre bedeuten für die Bevölkerung von Hongkong eine Zeit des Umbruchs und stellen eine einschneidende Veränderung in ihrem Selbstbewusstsein dar. Seit die Region an der Südküste Chinas im Jahr 1898 auf Grund des verlorenen Opiumkriegs von den Chinesen für den Zeitraum von neunundneunzig Jahren an die Britische Krone übergeben wurde, befindet sich die Bevölkerung in einem Zwiespalt zwischen chinesischer Tradition und dem Einfluss westlicher Lebensart. Als wichtiger Handelshafen im Süden Chinas dient Hongkong den Chinesen von jeher als Zufluchtsort vor fremden Herrschern (z.B. den Mongolen), die vornehmlich aus dem Norden kommen. So flüchten auch 1949 nach dem Sturz des chinesischen Kaisers und der Machtübernahme durch die Kommunisten viele tausende Regimegegner in die Kronkolonie. Während die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts noch deutlich von einem starken Zugehörigkeitsgefühl zum Mutterland geprägt ist und die meisten Flüchtlinge mit einer Rückkehr in die Heimat sympathisieren, so verschlechtern sich die Beziehungen in den sechziger Jahren drastisch. Der verstärkte Rückzug der VR China in die Isolation vor der Weltpolitik sowie die kommunistische Kulturrevolution 1967 führen zu Spannungen in den Beziehungen zur Kronkolonie. Aufstände und gewalttätige Ausschreitungen angezettelt von linken Organisationen und in Hongkong ansässigen kommunistischen Sympathisanten sollen auf die schlechten Bedingungen von Erziehung, Gesundheitswesen und Arbeitsbedingungen sowie auf die miserable Wohnsituation in dem britischen Distrikt aufmerksam machen. Es ist ein Versuch, die Verbindung zum Mutterland nochmals entscheidend zu festigen, doch die Revolte bewirkt genau das Gegenteil. Die Briten behaupten ihre politische Vormachtstellung und bringen durch weitgreifende

⁴⁷ Elsaesser, Thomas. „Tales of Sound and Fury. Observations on the Family Melodrama.“ *Monogram*, Nr. 4 (August 1972). Zit. nach: Cargnelli (1994), S.95

Reformen den Großteil der Einwohner Hongkongs auf ihre Seite. Entscheidend ist die Einbindung von Vertretern der chinesischen Bevölkerung in Regierungsbelange. Dadurch entsteht ein Gefühl von Selbstbestimmung und der bald folgende wirtschaftliche Aufschwung fördert ein eigenes Identitätsbewusstsein zwischen chinesischer Tradition und kapitalistischer Ideologie. Damit setzen sich mehr und mehr westliche Einflüsse durch, die sich vor allem in kultureller Hinsicht bemerkbar machen. Die Filmindustrie entdeckt die (amerikanische) Screwball-Comedy und das Film-Musical mit jungen, attraktiven weiblichen Hauptfiguren, man tanzt Tango und Cha Cha und im Radio läuft westliche Musik.

Die siebziger Jahre sind demzufolge von einem stabilen Selbstverständnis der Hongkonger geprägt. Man hat die Vorteile des westlichen Kapitalismus schätzen gelernt und tritt den Festlandchinesen nun weitaus selbstbewusster entgegen. Die Überlegenheit des weltmännischen Hongkongs gegenüber dem naiven Festlandchinesen wird besonders gerne in Fernsehserien thematisiert, die ein neues Identitätsgefühl in der Kronkolonie geradezu propagieren. Auch das Kino ist von diesen ideologischen Veränderungen betroffen. Bis in die fünfziger Jahre hinein ist das Hongkong-Kino noch eindeutig als Teil der Filmlandschaft des chinesischen Festlands definiert, während es sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eindeutig zu einem Diaspora-Kino wandelt. Die Protagonisten (wie die Bürger Hongkongs) empfinden Nostalgie gegenüber dem Mutterland und bewahren ihre Traditionen, gleichzeitig sehen sie sich als eine abgegrenzte Gruppe innerhalb ihrer neuen Heimat. Das Gefühl des Verlusts der Wurzeln verbindet die Hongkong-Chinesen mit anderen chinesischen Diaspora, vor allem jenen in Taiwan und Macao, deren soziokultureller Hintergrund dem der Hongkonger besonders ähnlich ist. Hier werden Identitätsverlust und Orientierungslosigkeit der Protagonisten in einem neuen, unbekannten sozialen Umfeld thematisiert. Während in der VR China vor allem ein Kino des sozialen Realismus propagiert wird, haben in Hongkong zunächst Historienfilme Hochkonjunktur. Sie lenken den Blick auf das kaiserliche Ahnentum und fordern im Gegensatz zur kommunistischen Moderne in der Volksrepublik die Rückbesinnung auf traditionelle chinesische Werte ausgehend vom Konfuzianismus. Im folgenden Jahrzehnt gärt jedoch bereits die Angst um die Zukunft des erst so jungen Selbstbewusstseins, denn die Chinesen nehmen mit den Briten Verhandlungen um die Rückgabe der Kronkolonie an die Volksrepublik auf. Das 1997-Syndrom hat sich als fester Begriff für diese Existenz- und Zukunftsangst der Hongkonger in den neunziger Jahren etabliert. Es ist ein bestimmendes Thema

in einer Vielzahl von Hongkong-Filmen, auch in jenen Wongs. Auswanderung, Entwurzelung und Desorientierung prägen die Geschichten dieser Jahre, in die auch noch *IN THE MOOD FOR LOVE* fällt, der 2000 fertig gestellt wurde und dessen ursprüngliche Storyline ebenfalls auf der Auseinandersetzung mit dem 1997-Syndrom basierte. Der Filmtitel 2046 steht für das Jahr, in dem Hongkongs fünfzig Jahre währende politische Sonderbehandlung innerhalb der VR China aufgehoben werden wird. Dies impliziert, dass auch die Zeit nach 1997 noch als Phase der Unsicherheit über die Zukunft der Stadt und ihrer Einwohner gekennzeichnet ist, die sich in der brüchigen Konstruktion des filmischen Raums bei Wong ebenso wie die Probleme von Einsamkeit, Anonymität sowie die Unsicherheit über die eigene Identität bzw. den Verlust derselben niederschlägt. Deshalb geht es in Wongs Filmen auch „kaum um das konkret und objektiv erfassbare Stadtbild seiner Heimat Hongkong, [sondern] vielmehr um den Geist der Metropole, um die subjektive Wahrnehmung und das Empfinden ihrer Bewohner“⁴⁸. Diese Beobachtung lässt gleichermaßen auf die Rezeption seiner Filme übertragen.

3.3 Das Melodramatische bei Wong Kar-wai

*„Sie standen sich verlegen gegenüber.
Gesenkten Hauptes gab sie ihm die Chance
näherzukommen. Aber ihm fehlte der Mut. Sie
drehte sich um und ging fort.“*

Dieses Zitat ist dem Film *IN THE MOOD FOR LOVE* wie ein Prolog vorangestellt und beschreibt mit wenigen Sätzen die „Quintessenz des Melodrams“⁴⁹. Das Begehren, das Mögliche und das Unmögliche, die verpasste Chance oder der ungenutzt verstrichene Moment, die Endgültigkeit und damit die ewige Trauer und ganze Tragik der melodramatischen Figur schlägt sich in dieser Beschreibung der Szene (die wir nie zu sehen bekommen werden, die sich nur in unserer Vorstellung *ab-spielt*) nieder. Bei Wong definiert sich das Melodram als Genre des ‚Uneigentlichen‘. Sein Sujet ist das, was *nicht* gezeigt wird, was *nicht* ausgesprochen wird, was *nicht* gestikuliert wird. Das ‚Eigentliche‘ findet sich im Text erst zwischen den Zeilen, im Bild ist es etwas im Raum Schwebendes, ungreifbar, weil es immer

⁴⁸ Koebner/Liptay (2008), S.62

⁴⁹ Schnelle/Suchsland (2008), S.97

nur für einen Moment besteht. Unsichtbar in der Auslassung zwischen dem gezeigten Davor und Danach und eben darum unsagbar, da der Zeitpunkt der Offenbarung genau in diesem *Dazwischen* liegt. Es handelt sich um ein illusionistisches Gebilde, das sich aus den mannigfaltigen Komponenten des kinematographischen Bilds erst durch die Projektion desselben und schließlich in der Wahrnehmung des Zuschauers als Sujet definiert. Das Eigentliche ist weder vor der Kamera noch in der Erzählung zu finden, sondern entsteht im Dunkel des Kinosaals – als eine spezifische Art des Sehens und Hörens.

Szenenbeispiel 1:

Das Vorspiel einer Rumba. Eine einzelne Rauchwolke steigt langsam auf (Abb.1). Die Kamera schwenkt auf Chow und Su Li-zhen, die sich an einem Tisch im Restaurant gegenüber sitzen.



Abb.2 Das erste Treffen im Restaurant. Eine einzelne Rauchwolke steigt auf.

CHOW: „Ich habe mir ein Herz gefasst und Sie eingeladen, weil ich Sie etwas fragen möchte. Die Handtasche, die Sie heute dabei hatten, wo bekommt man sie zu kaufen?“

SU: „Wieso fragen Sie mich das?“

CHOW: „Na ja. Ich finde sie außergewöhnlich. Ich möchte sie gerne meiner Frau schenken.“

SU: „Sie sind sehr nett zu ihrer Frau, Herr Chow, das muss man sagen.“

CHOW: „Meinen Sie? Nein. Sie ist da nur sehr wählerisch. In zwei Tagen hat sie Geburtstag und ich weiß nicht, was ich ihr schenken soll. Könnten sie mir eine besorgen?“

SU: „Die gleiche wie meine, die wird sie nicht unbedingt haben wollen, oder?“

CHOW: „Das ist wahr. Daran habe ich wirklich nicht gedacht. Eine Frau stört so was, nicht wahr?“

SU: „Insbesondere da es sich bei uns um Nachbarn handelt.“

CHOW: „Gibt es die auch in anderen Farben?“

SU: „Das muss ich erst meinen Mann fragen.“

CHOW: „Warum?“

SU: „Diese Tasche hat mein Mann für mich mitgebracht, von einer Geschäftsreise. In Hongkong gibt's die Tasche nicht.“

CHOW: (leicht erstauntes Seufzen) „Dann vergessen Sie die Sache.“

Kurzes Zwischenspiel der Rumba, er nimmt einen Zug von seiner Zigarette, sie rührt ihren Tee um.

SU: „Eigentlich möchte ich Sie auch gerne etwas fragen.“

(an Stelle von Schuss-Gegenschuss jetzt ein Reißschwenk auf Chow)

CHOW: „Was?“

(nochmals Reißschwenk zurück auf Su Li-zhen)

SU: „Wo haben Sie ihre Krawatte gekauft?“

CHOW: „Oh, das weiß ich nicht. Die kauft immer meine Frau für mich.“

SU: „Ach wirklich.“

CHOW: „Jetzt fällt's mir wieder ein. Sie war auch einmal auf Geschäftsreise und hat sie mir mitgebracht. Sie sagte, man kann sie in Hongkong nicht kaufen.“

SU: „So ein Zufall aber auch.“

CHOW: „Ja.“

Die Musik stoppt.

SU: „Wissen Sie, mein Mann hat eine Krawatte, die ist genau wie Ihre. Er sagt, sein Chef hätte sie ihm geschenkt, deshalb trägt er sie jeden Tag.“

CHOW: „Meine Frau hat auch eine Tasche, die ist genau wie Ihre.“

SU: „Ja. Ja, ich weiß. Ich habe die Tasche gesehen. Was wollen Sie damit sagen, Herr Chow?“

Chow senkt den Kopf. Die Musik setzt wieder ein. Er führt seine Zigarette zum Mund. Die Kamera folgt der sinkenden Hand mit der Zigarette, und dann dem langsam aufsteigenden Rauch, der sich vor dem schwarzen Hintergrund verflüchtigt.

SU (aus dem Off): „Ich dachte, nur ich hätte es bemerkt.“⁶⁰

*

Den Moment, in dem Chow hier vor dunklem Hintergrund (in einem ortlosen Raum) den Zigarettenrauch ausatmet, liest Blair Miller als Metapher für Chows schwindende Liebe zu seiner Ehefrau: „If one watches Chow's cigarette smoke slowly rise, spread out into the stale air and vanish in slow motion, it's as though one is watching love fade away from his soul, even though he wants it to stay.“⁵¹ An dieser Stelle entsteht, was Hermann Kappelhoff ein ‚stilisiertes Bild‘ nennt, „das auf die Leere des Gesichts, das Schweigen der Figur referiert. Sein Ausdruck bezieht sich auf das buchstäblich Unsagbare ihrer Gefühle.“⁵² Das Gespräch der beiden wird auf das Nötigste reduziert, wodurch jeder Satz, jedes Wort umso mehr mit Bedeutung aufgeladen wird. Diese Spannung überträgt sich auf das Bild und findet durch die präzise Wahl des Bildausschnitts sowie den subtilen Einsatz der Kamerabewegung ihre Entsprechung auf der visuellen Erzählebene. Die dynamischen Reißschwenks im zweiten Abschnitt der Unterhaltung beschleunigen die Erzählung gleich einer ‚bedeutungsvollen Geste‘, die nach Brooks im Drama genutzt wird, um im Zuschauer Fragen aufzuwerfen. Weiterhin sei es

⁵⁰ IN THE MOOD FOR LOVE (2000). Deutsche DVD-Ausgabe (Universal/Prokino, 2001). TC 0:27:10 – 0:30:20

⁵¹ Blair Miller: „Simply Because You're Near Me. Love Chungking Express and In The Mood For Love.“ *CineAction*, Nr.62 (Oktober 2003), S.60

⁵² Kappelhoff (2004), S.32

„eben diese Art von Druck, die der Autor auf die Oberfläche der Dinge ausübt und die hier die Verwendung des Wortes *Drama* rechtfertigt. Tatsächlich erleben wir, wie aus dem banalen Stoff der Realität ein Drama wird – eine aufregende, exzessive, gleichnishafte Geschichte.“⁵³

Nach Brooks wird diese Verdichtung eingesetzt, um das „essentielle Drama zu fassen, um zu der verborgenen, wahren Wirklichkeit, die unter der Oberfläche des Realen liegt, zu gelangen und die Welt der Seele zu offenbaren.“⁵⁴ Aus einem Bild äußerer Realität wird das Abbild der inneren Realität einer Figur. Erst hinter der Fassade des Alltags zeige sich die wahre Grundlage der Geschichte und weise den Weg „zu jener seelischen Wirklichkeit, die der eigentliche Schauplatz jenes krass gezeichneten Dramas ist“⁵⁵. In der Betrachtung der Familienmelodramen der fünfziger Jahre geht Thomas Elsaesser davon aus, dass der Raum für äußere Aktion aufgrund gesellschaftlicher Konventionen beschränkt sei – was der äußeren Situation von Wongs Protagonisten in den sechziger Jahren nicht unähnlich erscheint –, weshalb die dramatischen Konflikte in Dekor, Farbe, Musik etc. sublimiert und auf komplexe Weise Prozessen der Symbolisierung unterworfen werden mussten.⁵⁶ Damit ist die *Mise en Scène* im Melodram als dramaturgisches Element der Hauptbedeutungsträger: die sich verflüchtigende Liebe vor schwarzem Hintergrund. Über die *Mise en Scène* ist es im Film möglich, das Abbild der äußeren Realität in ein Bild innerer Realität zu verwandeln. Durch die rhythmische Verknüpfung der visuellen mit der akustischen Darstellungsebene wird subversiv ein Bild des inneren Erlebens der Figur entworfen.⁵⁷ Durch den gezielten Einsatz von Licht, Dekor und Kamera entsteht so neben der handelnden eine zweite, *empfindende* Figur.

Die Empfindsamkeit der Figuren – wie auch seiner Zuschauer – ist im Melodram Strategie. Gefühle und Stimmungen werden erzeugt, indem äußere soziale Konflikte verinnerlicht werden, während innere persönliche Konflikte eine artifizielle Aufblähung erfahren. Dabei geht es im Melodram jedoch nicht um die Lösung dieser Konflikte, sondern vielmehr um deren Darlegung in all ihrer Widersprüchlichkeit.

⁵³ Cargnelli (1994), S.35/36

⁵⁴ Ebd., S.35

⁵⁵ Ebd., S.36

⁵⁶ Elsaesser, Thomas. „Tales of Sound and Fury“. Zit. nach: Cargnelli (1994), S.14

⁵⁷ Kappelhoff (2004), S.33

Unter Rückbezug auf Nowell-Smiths These, die Bedeutung des Melodrams läge gerade in seinem ideologischen Scheitern, ist Cargnelli der Meinung,

„dadurch öffne es [das Melodram] einen Raum, den das klassische Hollywoodkino für gewöhnlich gezielt versperrt halte. Das radikale Potential des Melodrams liege also weniger in einer Kritik an bürgerlichen Werten, sondern eher in der Möglichkeit, dass die ‚realen‘ Umstände psychischer und sexueller Identität als Symptome eines ‚hysterischen Texts‘ (Nowell-Smith) die Einheit der klassischen realistischen Erzählweise sprengen.“⁵⁸

Im Mittelpunkt steht deshalb das Individuum in der Krise – zum Beispiel wegen einer zerbrochenen Liebesbeziehung – und die damit verbundenen Fragen nach persönlicher oder kultureller Identität, sozialer Macht und Fortbestand der bestehenden Verhältnisse⁵⁹. Diese Krise ist emotional geprägt und äußert sich in extremen inneren Zuständen der Protagonisten, wie Wut, Eifersucht, Verzweiflung, Trauer, aber auch Verliebtheit. Das Melodram gibt dabei keine subjektive Perspektive wieder, sondern produziert Bilder der subjektiven Wahrnehmungswelt des Individuums. Hermann Kappelhoff unterscheidet an dieser Stelle folgendermaßen:

„Deutlich handelt es sich nicht um eine subjektive Perspektive – das Bild zeigt nicht etwa, was die Protagonistin sieht, indem die Kamera ihre Position einnähme –, und doch bringt das Bild eine subjektive Wahrnehmungs- und Empfindungswelt zum Ausdruck. [...] Das eine Mal wird von dem subjektiven Empfinden einer Figur erzählt, das andere Mal wird dieses Empfinden als ein Bild in Szene gesetzt.“⁶⁰

Das ‚subjektive Empfinden‘ äußert sich in einer übersteigerten Gestaltung des Filmbilds, das nicht die Perspektive, sondern die Wahrnehmung der Figur widerspiegelt. Dazu zählt unter anderem die Großaufnahme von Gesicht, Händen und Füßen sowie von Gegenständen, außerdem extreme Kameraperspektiven wie auch die Verlangsamung (Zeitlupe) oder Beschleunigung (Zeitraffer) des Bilds. In der übersteigerten Farbgestaltung, darunter sind auch Schattenspiele zu verstehen, offenbart die wahrnehmungsästhetische Bildgestaltung am deutlichsten den ‚individuellen Eindruck‘ von Dingen. Eben diese Eindrücke schlagen sich im Gedächtnis nieder und werden so zu den bevorzugten Objekten der Erinnerung oder auch des Traums. Das ‚Wie‘ des Moments steht in der Wahrnehmung viel mehr im Vordergrund als das ‚Warum‘ oder das ‚Wo‘. Im Film haben diese Elemente keine

⁵⁸ Cargnelli (1994), S.15-16

⁵⁹ Landy (1991), S.15

⁶⁰ Kappelhoff (2004), S.32/33

konkrete narrative Funktion. Sie bedeuten in der Erzählung vielmehr eine Überschreitung des Horizonts der diegetischen Welt, was in der Filmtheorie als *Exzess* beschrieben wird. „Damit sind eben jene Ausdrucksqualitäten des kinematographischen Bilds bezeichnet, die deutlich durch die formale Gestaltung hervorgehoben sind, aber keine erkennbare erzählerische Funktion haben.“⁶¹ Nach Kappelhoff handelt es sich dabei um ein ästhetisches Verfahren zur Subjektivierung des Filmbilds: „In ihm artikuliert sich die Binnenperspektive der Figur als eine spezifische Art und Weise, die Welt wahrzunehmen.“⁶² Das Exzesshafte versteht sich jedoch nicht nur als Abbild des inneren Erlebens der Figur, sondern ist auch Ausdrucksmittel für Unzulänglichkeiten auf der erzählerischen Ebene. Wenn die Mittel der realistischen Narration der Darstellung von inneren Konflikten nicht mehr genügen, entstehe ein ‚Überschuß an Unbewältigtem‘, das in der Handlung nicht mehr untergebracht werden könne, so Nowell-Smith⁶³. Das Nicht-Darstellbare als charakteristisches Motiv des Melodrams *äußert* sich daraufhin in einem übertriebenen In-Szene-Setzen von Musik, Farbe und Mise en Scène. Kappelhoff greift diesen Aspekt des inneren Zustands der Figuren auf und führt weiter aus:

„In der übersteigerten Stilisierung des Bilds artikuliere sich ein Begehren, das sich nicht im Rahmen der filmischen Erzählung äußern könne und der Verdrängung unterliege. Die Konversion von gehemmter Narration in bildhaften Ausdruck begründe die Hyperbolik des Bildraums.“⁶⁴

Dergleichen *äußert* sich beispielsweise in dem beschriebenen Bild des aufsteigenden Zigarettenrauchs. Su Li-zhen und Chow werden von ihren Ehepartnern betrogen. Sie ahnten es beide – das wird in ihrer Unterhaltung offensichtlich –, doch die Gewissheit entsteht erst in diesem Moment der geteilten Beobachtungen. Das Wissen – und damit die emotionale Nachwirkung – entsteht hier im wahrsten Sinne des Wortes zwischen den Zeilen. Wong setzt die Leerstellen genau dorthin, wo die Fakten offensichtlich werden. Vielleicht findet hier eine Verlagerung in der melodramatischen These statt: Es geht nicht mehr um die Unmöglichkeit, das Gefühlte auszusprechen, sondern vielmehr um dessen Unnötigkeit, denn es ist bereits alles *veräußerlicht*. An dieser Stelle bleibt das Bild des sich im dunklen Nichts verlierenden Rauchs. Ohne konkreten narrativen Gehalt

⁶¹ Geoffrey Novell-Smith. Zit. nach: Kappelhoff (2004), S. 47

⁶² Kappelhoff (2004), S.33

⁶³ Cargnelli (1994), S.15

⁶⁴ Kappelhoff (2004), S.33

entsteht hier ein Bild der inszenierten Empfindung – „an niemanden gerichtet und von keinem gesehen.“⁶⁵ Es kann zwar als Metapher gelesen werden, fungiert aber gleichzeitig als Moment der Reflexion. Der Handlungsraum wird verlassen und dafür entsteht ein Ort des Empfindens, ein Denkraum. Wichtig erscheint an dieser Stelle, dass es sich nicht um ein Nachempfinden der von den Protagonisten vorgespielten (oder vorgegebenen) Emotionen oder Zustände handelt. Der Film verneint zu einem großen Teil das direkte Zeigen von Gefühlen. Es ist das „dramaturgische Muster, das die melodramatische Darstellungsweise per se begründet: die Enträtselung der vorgetäuschten und der versteckten, der wahrhaftigen Gefühle und der betrügerischen, der verstellten und der sich plötzlich enthüllenden Gefühle“⁶⁶, erklärt Hermann Kappelhoff.

In der Uneigentlichkeit seiner Darstellungsweise steht *IN THE MOOD FOR LOVE* eindeutig in der Tradition des Melodrams. Spiegelbildlich zu den gesellschaftlichen Konventionen der erzählten Zeit, scheint sich auch der Film zum Zuschauer zu verhalten. Das systematische Spiel aus Andeutung und Vorenthaltung von Emotionen bezeichnet einen essentiellen Charakterzug des Melodrams, in dessen Mittelpunkt zum einen Empfindungen, zum anderen zwischenmenschliche Beziehungen stehen:

„The medium clearly displays its affectivity in films that dramatize affect itself, films in which the expression of sentiment is at the center of the narrative, films that even after the most casual viewing, can be recognized as having as their project the dramatization of relationships of sentiment.“⁶⁷

Nach Spinoza⁶⁸ bestehen Affekte in erster Linie in einem Betroffensein (Bewegtsein) des Menschen, der als Affizierter zugleich passiv und aktiv, wahrnehmend und initiativ handelt.⁶⁹ Von außen auf den Menschen einwirkend lösen Affekte Empfindungen aus, die ihrem Charakter nach einem Gefühl gleichen können, ebenso wie einem Trieb. Darunter fallen Leidenschaften (Lust und Unlust, Trieb und Begierde) sowie auch Gemütsbewegungen (Empfindung, Gefühl und Emotion), die

⁶⁵ Kappelhoff (2004), S.46

⁶⁶ Ebd., S.41

⁶⁷ Landy (1991), S. 111

⁶⁸ Der niederländische Philosoph Baruch (de) Spinoza (1632 – 1677) hat sich in seinem Wirken als einer der ersten ausführlich der Untersuchung der Affekte gewidmet. Vgl.: Handwerker Küchenhoff (2007)

⁶⁹ Handwerker Küchenhoff (2007), S.29

auf den Menschen und sein Verhalten einwirken. Diesem Verständnis von Affektivität liegt der Gedanke zu Grunde, dass „wir uns in jedem Augenblick als von Eindrücken affiziert erleben. Mit allen angesprochenen Sinnen reagiert das lebendige Individuum auf die jeweilige Situation. In reflexiver Perspektive findet es sich als angesprochen, bestätigt oder verneint usw. vor.“⁷⁰ Und ebenso reagieren wir auch im Kino auf die auf der Leinwand simulierten Ereignisse, weil dieses Spiel der Sinne unser Leben bzw. den *Reiz* des Lebens ausmacht und dies im Kino in konzentrierter Form geboten wird. Im Grunde ermöglicht uns der Film das Spiel des Lebens, wobei wir uns gelassen des Spielcharakters sicher sein dürfen - es ist ja nur ein Film.⁷¹

Kino ist demzufolge eine Sinneserfahrung. Lachen, Weinen, Fürchten sind die Affekte, auf die jeder Film in spezifischer Weise baut. Dabei beziehen wir als Zuschauer Stellung: Wir fühlen mit, wir haben Mitleid, wir nehmen Anteil am Geschehen. Die Illusion auf der Leinwand verführt uns zu affektiven Reaktionen – in der Frühzeit des Kinos noch physisch⁷², heute vorwiegend psychisch. Der inneren Bewegung, die von den kinematographischen Bilder im Zuschauer hervorgerufen wird, kann sich kaum jemand erwehren. Die Mittel, die dem Film für eine emotional motivierte Narration zur Verfügung stehen, sind in sich und in ihren Kombinationsmöglichkeiten vielfältig. Vordergründig entsteht *Bewegung* (hier im Sinne von ‚Rührung‘) für den Zuschauer in der Tragik (oder wahlweise Komik) der erzählten Ereignisse und dem damit verbundenen Schicksal der Protagonisten. Wie auch in der Literatur oder in der mündlich überlieferten Erzählung ist die Filmstory jedoch abhängig von ihrer erzählerischen Ausgestaltung. So basieren Wongs Filme inhaltlich im Grunde auf derselben ‚banalen‘ Liebesgeschichte. Ihre Tragik erhalten sie erst durch die Komplexität der Erzählung und deren spezielle filmische Ausgestaltung, wie es sich im Fall von Wong in seiner charakteristischen visuellen Ästhetik zeigt.

⁷⁰ Handwerker Küchenhoff (2007), S.17

⁷¹ In diesem Sinne wäre das Computerspiel mit seinen interaktiven Möglichkeiten noch eine höhere Form der Simulation des Spiels des Lebens als der Film – und dies belegt auch die zeitgenössische Medienentwicklung: alles wird interaktiv. Der Vorteil des Kinos ist, dass wir uns eben nicht anstrengen müssen. Man kann sich zurücklehnen und die Affekte spielen lassen, ohne noch aktiv in die Handlung eingreifen zu müssen/können.

⁷² Man denke an die berühmte Legende der ersten offiziellen Filmvorführung von L'ARRIVÉE D'UN TRAIN A LÀ CIOTAT der Brüder Lumière 1895 in Paris, als die Zuschauer aus Angst vor dem auf der Leinwand herannahenden Zugs von ihren Sitzen gesprungen und davon gelaufen sein sollen.

Das kinematographische Bild besteht aus einem zweidimensionalen Sinngefüge: Es ist *audio-visuell*. Augen und Ohren sind die notwendigen Sensoren zur Wahrnehmung von Film. Sie werden vom kinematographischen Bild mit Reizen attackiert, die über den komplexen Wahrnehmungsapparat des menschlichen Gehirns ausgewertet werden. Diese werden in der Filmtheorie als *Codes* bezeichnet: „Codes haben häufig keine vordergründig narrative Funktion, sondern zielen auf die psychologischen Wahrnehmungsmechanismen der Zuschauer ab, auf die physische Anteilnahme des Rezipienten.“⁷³ Deshalb macht es im Film einen Unterschied, wie die Figuren und das Dekor im Raum angeordnet sind, wie das Licht gesetzt wird oder auf welchem Detail die Schärfe liegt. Unser visueller Sinn, der Sehnerv, reagiert dabei physiologisch auf die Anordnung der Dinge im Bildraum, wie auf „ein Muster visueller Spannungsschwerpunkte“⁷⁴. Dabei kommt es vor allem darauf an, dass die Objekte im Bild ausgewogen platziert sind. Wenn ein Ungleichgewicht herrscht, wird dies sofort als Störelement vom Sehnerv wahrgenommen. Visuelle Dissonanzen erhöhen unsere Aufmerksamkeit und sind deshalb in der Regel inhaltlich motiviert. In Wongs Filmen entstehen Dissonanzen größtenteils durch visuelle Störelemente, die den direkten Blick auf die Situation behindern. Die Bilder gleichen damit der Szenerie, die sich in der Realität der Protagonisten wiederfindet: Niemand kennt die ganze Wahrheit. Zudem begrenzt die Perspektive durch lange Flure und dunkle Räume hindurch oder vorbei an undefinierbaren, raumfüllenden Gegenständen das Geschehen auf oft nur ein Drittel des Bildkaders, so dass der Eindruck entsteht, man blicke durch ein Schlüsselloch. Diese Innenansichten verweisen neben dem Melodram auf ein weiteres Theater- und Filmgenre, das Kammerspiel, welches im folgenden Exkurs skizziert werden soll.

Exkurs: Kammerspielfilm

Der Kammerspielfilm entsteht in Deutschland als Genre des Weimarer Kinos in den 1920er Jahren in Anlehnung an das Kammerspiel von Max Reinhardt⁷⁵. Die Bezeichnung umschreibt im Theater die dramaturgische Struktur der Stücke gleichwohl wie eine charakteristische Bühnenarchitektur, die durch die exklusive Nähe von Bühne und Zuschauerraum gekennzeichnet ist. Der geringe Abstand

⁷³ Mikunda (2003), S.19

⁷⁴ Ebd., S.25

⁷⁵ Weitere wichtige Vertreter des Kammerspiels sind z.B. Strindberg, Ibsen, Schnitzler, Wedekind, und Maeterlinck

ermöglicht eine nuancierte Sprache sowie eine verfeinerte Spielweise in Mimik und Gestik, welche wiederum eine intimere Atmosphäre der Darstellung zur Folge hat. Das sogenannte ‚Intime Theater‘ bezog sich ursprünglich auf psychologische Alltagsdramen, die sich im Frankreich des 19. Jahrhunderts abseits der großen Pariser Bühnen entwickelten. Der Abkehr vom pathetischen und übertriebenen Schauspielstil liegt die Konzentration auf die – vordergründig belanglos und alltäglich erscheinenden – Seelenregungen der Figuren zugrunde, welche von psychologisch motivierten, inneren Konflikten geplagt werden. Im Fokus stehen deshalb familiäre Probleme in Abhängigkeit von gesellschaftlichen Konventionen oder politischen Verhältnissen. Hinter der gutbürgerlichen Fassade offenbaren sich Lebenslügen und die damit verbundene seelische Not der Protagonisten. Das schicksalhafte Ereignis liegt dabei in der Vergangenheit und wird nur in Form von Erinnerung Teil der Darstellung. Das Heraufbeschwören der Vergangenheit verleiht dem Kammerspiel seine besondere Atmosphäre der Enthüllung von Verborgenen, dem heimliche Begegnungen und fatale Intrigen vorangehen. So besteht die Szenerie meistens in wenigen Innenräumen, die von einer sehr reduzierten Anzahl von Darstellern bespielt werden. Äußere Handlung, Dialog und Szenen, sind stark vereinfacht, während der komplex ausgestaltete Raum in die Darstellung einbezogen wird. Details sind symbolisch aufgeladen und dienen der Hervorhebung des Seelischen.

Der Kammerspielfilm stellt wie das Theatergenre das ‚Kleinleuteschicksal‘ in den Mittelpunkt der filmischen Darstellung. Das Individuum mit seinen subjektiven Erfahrungen steht im Mittelpunkt des Geschehens. Gestik und Mimik sind reduziert, während die Kamera ihren zuvor meist statischen Beobachtungsposten verlässt und über die ‚entfesselte Kamera‘⁷⁶ zum ständigen Begleiter der wechselnden Seelenzustände der Figuren wird. Indem die Kamera losgelöst umherschweifen kann, entsteht auch im Kammerspielfilm eine größere Annäherung zwischen Zuschauer und Bühne (Leinwand). Die geringe Anzahl von Darstellern und Schauplätzen sowie die Beschränkung auf Innenräume wird auch im Film als typisches Charakteristikum aufgegriffen. Der Umgang mit den filmischen Mitteln geschieht wohl dosiert, was sich vor allem im geringen Einsatz von Zwischentiteln

⁷⁶ Die Kamera ist nicht mechanisch gebunden (Stativ oder Schlitten), sondern wird frei bewegt. Quelle: Korte, Helmut. *Einführung in die systematische Filmanalyse*. Schmidt: Berlin, 2004

bemerkbar macht, die zudem weniger erzählend als vielmehr stimmungsfördernd behandelt werden.

Konzentriert auf zwei Haupt- und drei Nebenfiguren (Vermieterin, Chows Freund, Su Li-zhens Chef) verfolgt Wong in *IN THE MOOD FOR LOVE* mit detailgenauem Blick die Veränderungen, die seine Protagonisten durchmachen. Ihre seelischen Befindlichkeiten stehen im Mittelpunkt der Handlung. Dabei liegen die folgenschweren Ereignisse, welche die Figuren in ihre gegenwärtige Lage gebracht haben, grundsätzlich in der Vergangenheit. Der Film beschreibt den Weg der Protagonisten durch die Krise. Ihr spezieller Umgang mit der Gegenwart verweist auf ihre schmerzlichen Erinnerungen und damit auf eine vergangene Zeit, die dem Zuschauer nur durch die momentane Situation der Figuren zugänglich ist. Das Filmverständnis basiert demzufolge auf Rückschlüssen. Die Inszenierung der Gegenwart ist dafür genauso ausschlaggebend wie das, was die Figuren sagen oder wie sie handeln. In einer Umgebung von Affären und Intrigen bleiben ihre wahren Gefühle jedoch im Verborgenen. Es ist nur zu erahnen, was war und was ist. Die Szenerie ist geprägt von geheimen Treffen in (Hotel-)Zimmern und Restaurants. Selbst die einsame Straßenecke erscheint durch ihre Stille und Sterilität dem öffentlichen Raum enthoben. Die Verhaltensweisen sind stark durch die sozialen Umstände beeinflusst. Gesellschaftliche Konventionen schränken die Handlungsmöglichkeiten der Protagonisten ein, so dass sie durchaus gezwungen sein können, in ihren alten Mustern zu verharren, wenn sie den Schritt in die Unabhängigkeit nicht wagen können oder wollen, wie die Figur der Su Li-zhen.

Die geheimnisvolle Atmosphäre um die Seelenzustände der Protagonisten, das Verborgene und die dennoch konzentrierte Darstellung verleihen *IN THE MOOD FOR LOVE* die inhaltliche wie formale Struktur eines Kammerspiels. So steht der Film in zweifacher Hinsicht in der Tradition des Theaters, sowohl in seiner melodramatischen Erzählweise als auch in der kammerspielartigen Inszenierung.

4 MELODRAMATISCHE ERZÄHLSTRATEGIEN in Wong Kar-wais IN THE MOOD FOR LOVE

4.1 Analyse

Es ist das Jahr 1962, und viele Immigranten aus China, insbesondere aus Shanghai, strömen nach Hongkong, um dem harten Regime Mao Tse-dungs zu entfliehen. Dies hat eine gravierende Wohnungsknappheit zur Folge. Die Menschen leben dicht gedrängt in Wohngemeinschaften. Für individuelle Bedürfnisse gibt es in dieser Stadt kaum Platz. Als Zufluchts- und Transitort ist Hongkong schon historisch von ständiger Bewegung, Austausch und Rastlosigkeit geprägt. Wong überträgt diese Stimmung der Vergänglichkeit von außen in die Räume seines Kammerspiels: die Innenansichten sind Durchgänge, Flure, Treppenhäuser, Restaurants, Hotelzimmer – sogar in den eigenen vier Wänden herrscht ein ständiges Kommen und Gehen. Es ist eine Welt ohne private Räume. Dem stehen umso massivere seelische Fassaden entgegen, die wenigstens eine innere Schutzmauer gegen die physische Nähe der Bewohner bilden sollen. Das Zusammenleben ist einerseits von höflicher Zurückhaltung geprägt, was auf der anderen Seite jedoch erstaunliche Auswüchse an schlechter Nachrede, Klatsch und Geheimniskrämerei heraufbeschwört.

In dieser engen und bedrückenden Atmosphäre findet sich der ideale Nährboden für eine Geschichte um Treue und Aufrichtigkeit, Betrug und Moral. „What interested me was the way people behave and relate to each other in the circumstances shown in this story, the way they keep secrets and share secrets“⁷⁷, erklärt Wong und impliziert damit, dass es in diesem Film weniger um das *Was* als um das *Wie* geht. In der Reflexion des Films ist es kaum von Interesse, ob es tatsächlich zu einer körperlich ausgelebten Liebesbeziehung zwischen den Protagonisten gekommen ist, sondern der Fokus richtet sich darauf, wie mit dem *Möglichen* gespielt wird. Dies beginnt bereits damit, dass eine Affäre der Ehepartner von den Protagonisten nur aufgrund verschiedener Indizien vermutet werden kann – einen konkreten Beweis z.B. ein ertappen auf frischer Tat gibt es nicht. Vermutungen sind es auch, die die Protagonisten in der Nachstellung der Affäre leiten. So bleiben beide Affären im

⁷⁷ Rayns, Tony. „In the mood for Edinburgh.“ *Sight and Sound*, Nr.8 (August 200), S.14

Grunde eine Vermutung, genährt von der Imagination des *Betrachters* – des Protagonisten und des Zuschauers.

4.1.1 Die Inszenierung des Bild-Raums: Erinnerungsbilder

Man hört Stimmen und Gelächter. Man sieht eine Bildergalerie. Die durch die Fotografien an der Wand eingefangene Erinnerung wird durch die unsichtbaren Stimmen zu einer audio-visuellen Inszenierung der Vergänglichkeit der Zeit. Für einen Moment scheint hier der Geist der Vergangenheit genau wie die Kamera behände durch den Flur zu schweben.

Die Anfangsszene von *IN THE MOOD FOR LOVE* gleicht einer labyrinthischen Fahrt durch beengte Flure, eingrenzende Türrahmen, übervolle Räume und steile Treppenhäuser. Die Kamera wandert von Raum zu Raum, verweilt einen Augenblick, gleitet sanft eine Figur empor, blickt ihr nach, erfasst eine andere, linst wie ein heimlicher Beobachter durch das Fenster (s. Abb.4) oder vom einen in den anderen Raum (s. Abb.3). Die totale Sicht auf das Geschehen wird jedoch über den gesamten Film vehement verweigert. Wong arbeitet nicht mit Establishing Shots im konventionellen Sinn, vielmehr handelt es sich um ein ‚Abtasten‘ der Szenerie, denn „das einzige, was sie [die Bilder] etablieren, ist eine Stimmung, eine Perspektive.“⁷⁸

Im Alltag der Figuren ist unser Blick eingeschränkt. Wenn nicht gerade eine riesige Lampe als undefinierbare Unschärfe weit in den Kader hinein ragt, dann verhindert zumindest ein Türrahmen, ein Fenster oder ein transparenter Vorhang den direkten Blick auf das Geschehen. Häufig bleibt die Kamera abseits der Handlung, filmt durch einen dunklen Raum bis in das nächste Zimmer: „We’re looking to things from afar. It gives you space to think and feel rather than just identifying with the actors“⁷⁹, erläutert Wongs Setdesigner William Chang die vorgegebene Distanz zu den Protagonisten. Einige Szenen spielen sich sogar ganz über Spiegelbilder ab, wobei auch hier der freie Blick auf die an sich schon indirekte Szenerie durch Störelemente im Spiegelglas noch zusätzlich behindert wird (s. Abb.5 und Abb.6). Die partielle Ansicht schafft in sich gestaffelte, disparate Räume, die noch in sich aufgesplittet sind. Wird eine Einstellung zerstückelt, bietet sich meist viel Bewegung auf wenig Raum. Die Protagonisten werden in der einen Hälfte des Kaders zusammengedrängt, während die Wand die zweite Bildhälfte für sich

⁷⁸ Schnelle/Suchsland (2008), S.28

⁷⁹ Brunette (2005), S.92



Abb.3 Verengung des Blickfelds: Su Li-zhen und Amah am Ende des Flurs in der Küche



Abb.4 Durch den Vorhang gefilmt: Su Li-zhen und Chow bei einem ihrer geheimen Treffen im Hotelzimmer Nr.2046



Abb.5 Su Li-zhen und Chow über den Spiegel gefilmt.



Abb.6 Su Li-zhen und die Vermieterin Frau Suen im Spiegel.

vereinnehmte. Unschärfen beherrschen hier den Bildausschnitt und setzen damit Akzente in der visuellen Wahrnehmung, die Fragen nach dem Bedeutungsträger aufwerfen. Während die eine Bildhälfte von Unschärfen oder reinem Dekor eingenommen wird, verdichtet sich die Handlung auf der anderen Seite. Die klaustrophobische Verengung des Blickfelds beschreibt symptomatisch den Alltag in Hongkongs Wohngemeinschaften der sechziger Jahre. Es gibt keinen Platz für individuelle Bewegungsfreiheit. Der Blick wird eingezwängt zwischen dem (Tür-) Rahmen der Konvention und der facettenreichen Ausstattung des Moralischen. Ständig stößt man auf etwas – oder jemanden. Da ist ein Lampenschirm, den das Kamera-Auge erst umschiffen muss, und wenn die Sicht endlich frei ist, ist die Handlung bereits einen Raum weiter gezogen. Der Raum ist *ent-leert*. Geisterhaft schweben die Stimmen noch im Bildraum – aber wir sehen einen verlassenen Flur. Über die Einengung auf der räumlichen Ebene überträgt sich der narrative Inhalt der Szene auf die bildliche Ausdrucksebene. Wird dem Bildinhalt darüber hinaus die agierende Masse (die Protagonisten, die Bewegung) entzogen, bleiben im starren Kader wie ein Widerhall nur noch körperlose Stimmen zurück. Daraus ergibt sich ein *symbolischer* Raum. Es ist ein Bild der Abwesenheit. Ein Zeugnis von Leere. Die Einsamkeit im Bild.



Abb.7 Der ent-leerte Raum: Ein verlassener Wohnungsflur nach dem Einzug der beiden neuen Mitwohnparteien.

Das Bildbeispiel (s. Abb.7) findet sich zu Beginn des Films, als Chow und Su Li-zhen gerade gleichzeitig in benachbarte Wohnungen einziehen. Die Szenerie ist zunächst von großer Unruhe und wildem Durcheinander beherrscht, da die Umzugshelfer ständig Möbelstücke, Kleidung und andere Utensilien dem falschen Besitzer zuordnen. Die Kamera befindet sich dabei mitten im Geschehen, steht ‚im Weg‘, muss ausweichen und wird zur Seite gedrängt. Plötzlich verharrt der zuvor nicht rasten wollende Kamerablick in einer Einstellung (s. Abb.7). Der Ausschnitt bleibt stehen wie eine Fotografie. Der Blick richtet sich nach innen. Es sind faszinierend quälende Sekunden der Leere. Es entsteht ein ‚parabolischer Bildraum‘ (Kappelhoff): Der verlassene Raum ist kein Handlungsort mehr, sondern deutet durch seine Aktionslosigkeit auf einen Subtext hin. Die Tatsache, dass die Kamera an dieser Stelle regungslos einen Moment länger als notwendig verweilt, entzieht diesen Raum dem Erzählfluss. Es handelt sich nicht länger um einen Handlungsraum, welcher der filmischen Realität der Diegese verpflichtet ist. Ein (Bild-)Raum eröffnet sich, der für eine neuerliche Bedeutungsladung bereit steht. Man überlässt dem Zuschauer das Feld. Der Blick wird nicht mehr gelenkt, sondern bleibt sich selbst überlassen. Das Auge schweift vom stimmenbelegten Hintergrund, der als perspektivischer Fluchtpunkt den Blick als erstes einfängt, zu der die Sicht ungewohnt einengenden Unschärfe am rechten vorderen Bildrand, und schließlich zu dem stimmungsvollen Stillleben des vorderen Bildraums. Das gemalte Stillleben roter Äpfel an der Wand findet sein visuelles Echo in der Schale mit Äpfeln auf der kleinen Kommode darunter. Eine beiläufige Ironie auf die herrschenden Verhältnisse: Illusion und Wirklichkeit in einem Bild.

Detail und Dekor – die auffälligen Muster der Tapeten und Vorhänge ebenso wie die einzelnen, in Großaufnahme oder durch Tiefenschärfe hervorgehobenen Objekte – spielen in der *Mise en scène* Wongs die Hauptrolle. Die Ausstattung steht sinnbildlich für die jeweiligen Befindlichkeiten der Protagonisten. In dem von der Stringenz der Narration losgelösten Blick für die kleinen Details offenbart sich ihre subjektive Empfindungswelt. Gegenstände und ihre besondere Beschaffenheit in Farbe, Abnutzung oder Modernität schlagen sich im Gedächtnis nieder und werden mit bestimmten Emotionen verbunden, auf die später in der Erinnerung zurückgegriffen werden kann. In diesem Film wird der gegenständliche Charakter der Erinnerung besonders in den Vordergrund gerückt. Die erste Kamerafahrt fängt bereits eine Reihe alter Fotografien ein, bevor sie die Gegenwart im Nebenzimmer

erreicht. Großaufnahmen von Händen, die eine Klingel drücken, einen Türrahmen streifen oder über eine Decke streichen, sind symptomatisch für intensiv erlebte Momente, die in der Erinnerung immer wieder heraufbeschwört und ‚gesehen‘ werden können.

„Und so macht Wongs Inszenierung aus der Frage, wie genau die Positionen verteilt sind, sein seinerseits verführerisches Prinzip: Er vereinnahmt die Aufmerksamkeit des Zuschauers mittels einer Reduktion und Konzentration auf jene scheinbaren Nebensächlichkeiten, die in der Wahrnehmung des liebenden und begehrenden Subjekts in den Vordergrund treten.“⁸⁰

Die Inszenierung des Details schlägt sich deshalb nicht nur in Gegenständen sondern auch im Schauspiel der Darsteller nieder. Worte, Gesten und Berührungen sind bei Wong auf das Notwendigste reduziert. Nichts ist hier dem Zufall überlassen, jede Aktion ist gesetzt. In einigen Szenen bleibt die Kamera z.B. konsequent auf Hüfthöhe, wenn die Protagonisten miteinander sprechen. Beine und Hände beherrschen diese Einstellung (s. Abb.8). Wieder scheint sich das eigentlich Wesentliche – die Identifizierung des Sprechenden – unserem Blickfeld zu entziehen.

„Das habe ich von Antonioni gelernt. Wenn man Leute von hinten sieht, dann gibt es so viel, was man sich vorstellen kann – und muss. Man fragt sich, wie der Gesichtsausdruck der Personen sein könnte. Das ist in Hollywood anders, das [sic] geht es immer nur um die Frontalaufnahme.“⁸¹

Entgegen dem traditionellen Schuss-Gegenschuss-Verfahren verengt Wong den Bildausschnitt auf eine Gesichtshälfte, einen Hinterkopf oder lässt die Protagonisten gleich ganz den Kader verlassen. In den Begegnungen der Protagonisten mit ihren jeweiligen Ehepartnern kulminiert dieses Spiel von Auslassung und fehlenden Zuordnungen (s. Abb.9 u. Abb.10).

„Der Film ordnet die Geschichten der beiden Ehepaare labyrinthisch an. Orientieren kann man sich nur, indem man zuordnet, wer wann zu wem spricht. Selbst im Dialog fehlt der Gegenschuss: Die Reaktionen des Gesprächspartners müssen entweder durch Deutung der Physiognomie ergänzt oder diese Leerstellen müssen durch Indizien in einem fortwährenden Prozess imaginiert werden. Die zahlreichen Doppelungen und Ähnlichkeiten erschweren aber genau dies – und so bewegt man sich in Ahnungen und Vermutungen

⁸⁰ Koebner/Liptay (2008), S.76

⁸¹ Wong Kar-wai im Interview. Nagl, Tobias. „Gespräch mit Wong Kar-wai.“ *epd Film*, Nr.12 (Dezember 2000), S.31

über das, was hier eigentlich geschieht. Wir sehen immer nur einen Teil der Handlung, der eigentliche Plot erschließt sich erst retrospektiv.“⁸²

Fragment (Detail) und Auslassung (Entleerung oder Verschiebung des Kaders) verweisen bei Wong auf einen „visuellen Möglichkeitssinn“⁸³, dessen Variantenreichtum die Kerngeschichte des Films vielfältig interpretierbar macht: „Die Seiten sind unüblich gerahmt – es kann alles auch anders sein, als gewohnt, sagen diese Bilder.“⁸⁴ Die Fluidität der Kamera beinhaltet auch eine gewisse Offenheit der visuellen Erzählweise. Wie eingangs beschrieben, schwebt die Kamera durch die Räume, gleitet an Figuren oder Fassaden entlang und verweilt dabei nur selten. Der flanierende Blick auf die Welt entspricht dem Nicht-Festgelegtsein der Betrachtung. Die Realität hat hier eine eindeutige Tendenz zur Uneindeutigkeit. Der (subjektive) Blick erfasst immer nur Segmente der Wirklichkeit und kann diese seiner eigenen Realität deshalb nur als Teil des Ganzen aneignen. „We always want to keep the audience as one of the neighbours. So the way we see these two persons is being always behind something.“⁸⁵, erklärt Wong. Durch die Inszenierung des voyeuristischen Blicks über die Kamera wird der Zuschauer in die Rolle eines zusätzlichen ‚Nachbarn‘ gebracht. Der Zuschauer wird Teil eines Versteckspiels. Die Strategie des Uneindeutigen lässt in der visuellen Gestaltung eine Atmosphäre der Geheimniskrämerei und der Halbwahrheiten aufleben, welche sowohl charakteristisch ist für jene Epoche, als auch der Heimlichtuerei in einer Affäre gleicht. Das Undurchsichtige suggeriert die Unwissenheit des Mitwissers. Keiner vermag wirklich hinter den Schleier – oder die Fassade – des Gegenübers zu blicken. Das Beobachtende wird auf Abstand gehalten. Gleichmaßen wird der Blick von der durchscheinenden Szenerie angezogen, während sich das Objekt des Begehrens dem Blickfeld entzieht. Wir können oder dürfen nicht näher heran. Dieser Reigen von Locken und Verweigern, Verführen und Entziehen führt zu einem subversiven Versteckspiel, das den Gegebenheiten der Zeit Rechnung trägt. Gemeinsam auf engstem Raum lebend bekommt man scheinbar alles von seinen Mitmenschen mit –

⁸² Becker, Andreas. „Die Inszenierung der Zeit bei Wong Kar-wai“. In: Koebner/Liptay (2008), S. 93

⁸³ Schnelle/Suchsland (2008), S.31

⁸⁴ Ebd., S.31

⁸⁵ Wong Kar-wai im Interview mit Gilles Ciment und Hubert Niogret (Cannes, 2001). Bonusmaterial der deutschen DVD-Ausgabe (Universal/Prokino, 2001). Französische Übersetzung gedruckt in: Ciment, Gilles und Hubert Niogret. „Wong Kar-wai – Deux personnes qui dansent ensemble lentement.“ *Positif*, Nr.477 (November 2000), S.76-80

hört und sieht. Tatsächlich sind Unterhaltungsfetzen und Bildausschnitte aber nur Bruchstücke. Nach eigenem Gutdünken werden diese Fragmente vom Betrachter in einen (neuen) Zusammenhang gesetzt. Man reimt sich förmlich etwas zusammen. Eine Geschichte. Eine Affäre. Eine Liebe.



Abb.8 Beim Rollenspiel: Fokus bleibt auf Hüfte.



Abb.9 Su Li-zhen im Gespräch mit ihrem Ehemann.

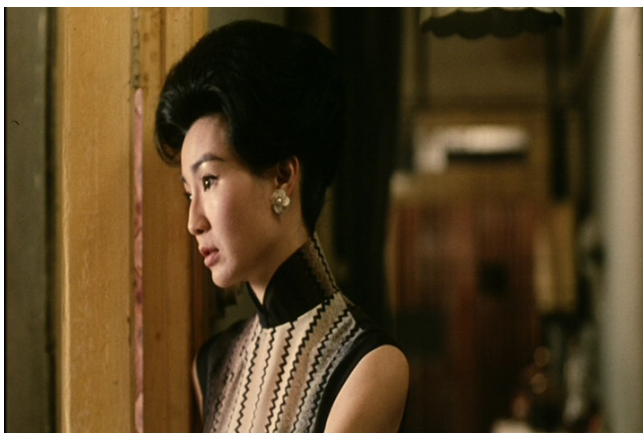


Abb.10 Der Gesprächspartner bleibt außerhalb des Bildkaders.

4.1.2 Die Inszenierung des Ton-Raums: Bilder tanzen

*Einen Film zu machen, ist wie ein Tanz mit dem
Zuschauer. Man braucht einen bestimmten
Rhythmus. Ein Film kann sehr langsam sein,
oder sehr schnell, es kann ein Walzer sein oder
Cha-Cha.⁸⁶*

In diesem Sinne ist IN THE MOOD FOR LOVE eine leidenschaftliche Rumba zweier Liebender zum Gesang Nat 'King' Coles⁸⁷, dessen drei Beiträge AQUELLOS OJOS VERDES⁸⁸, TE QUIERO DIJISTE⁸⁹ und QUIZÁS⁹⁰ im Verlauf des Films zum inhaltlichen wie formgebenden Leitfaden werden. Vordergründig beschwören sie die Kindheitserinnerungen Wongs herauf und verbreiten historisch getreu die Atmosphäre eines multikulturellen Hongkongs der frühen sechziger Jahre. Aber sie erzählen auch Geschichten von Begehren und Sehnsucht, von der Verliebtheit und vom Verlassenwerden. Als musikalische Einleitung läutet AQUELLOS OJOS VERDES den Anfang der Liaison zwischen Chow und Su Li-zhen ein, als sie sich zum ersten Mal in einem Restaurant treffen. Die besungenen schönen, grünen Augen sind Sinnbild für schwelende Begierde und Sehnsucht nach Liebe: „Aquellos ojos verde / De mirada serena / Dejaron en mi alma / Eterna sed de amar“ – „Jene grünen Augen / Mit heiterem Blick / Ließen in meiner Seele / Einen ewigen Durst nach Liebe“. Es ist denkbar, dass die Affäre der Ehepartner, welche die beiden Protagonisten in der Folge aufdecken werden, im Einsatz dieses Liedes bereits angedeutet wird. Gleichzeitig liegt die Vermutung nahe, dass es sich an dieser Stelle um die Liebe zu den verlorenen Ehepartnern handelt, denn die quälende Frage nach dem Ehebruch führt die Protagonisten erst zusammen, womit der Treuebruch und die Verzweiflung über den Betrug in dieser Szene eigentlich noch im Vordergrund der Erzählung stehen. Schließlich verweist der Vers „Aquellos ojos verdes / Que yo nunca bésare“ – „Jene grünen Augen / Die ich niemals küssen werde“ auf die sich bald entwickelnde Beziehung zwischen Su Li-zhen und Chow selbst, die ebenfalls von unerfüllter Sehnsucht bestimmt ist.

⁸⁶ Wong Kar-wai im Interview. In: Schnelle/Suchsland (2008), S.175

⁸⁷ Nat 'King' Cole (1919-1965) war ein US-amerikanischer Sänger, Pianist und Jazz-Musiker.

⁸⁸ dt. „Jene grünen Augen“

⁸⁹ dt. „Du sagtest, 'Ich liebe dich'“

⁹⁰ dt. „Vielleicht“

TE QUIERO DIJISTE führt aus dieser Szene heraus und fungiert dabei als Überleitung von der flüchtigen Bekanntschaft zum real-fiktiven Liebespaar. Nach Su Li-zhens in den Raum gestellter Frage, „Ich frage mich, wie es angefangen hat?“, entsteht über die Musik in Kombination mit der Zeitlupe ein mystisches Zwischenspiel, das gerne als romantische Verklärtheit missverstanden wird, tatsächlich aber den gekonnten Übergang in eine Parallelwelt symbolisiert, die aus ihren raum-zeitlichen Bezügen gelöst ist (s.Abb.11). In der darauf folgenden Sequenz versetzen sich Su Li-zhen und Chow in die Situation, in der ihre Ehepartner sich kennen gelernt haben könnten. Vom Ende des Films her gesehen kann dieses Rollenspiel rückblickend aber genauso als eine mögliche erste Begegnung von Su Li-zhen und Chow verstanden werden.⁹¹ Der Liedtext spielt auf diese zeitlich entrückte Form der Liebe an, indem von der Liebe ‚damals‘ die Rede ist:

Dime si me quieres como yo te adoro,
Si de mí te acuerdas como yo de ti.
A veces escucho un eco divino
Que envuelto en la brisa parece decir:
Sí, te quiero mucho, mucho, mucho,
Tanto como entonces, siempre asta morir.

Sag es mir, wenn du mich liebst, wie ich dich liebe,
Wenn du dich an mich erinnerst, wie ich an dich.
Manchmal höre ich ein göttliches Echo,
Verpackt in den Wind scheint es zu sagen:
Ja, ich liebe dich sehr, sehr, sehr,
So wie damals, für immer bis zum Tod.

Die Verse greifen außerdem die quälende Ungewissheit, der Wongs Protagonisten ausgesetzt sind, auf und deuten den Illusionscharakter einer imaginierten Liebe an. Als die Liebenden⁹² schließlich auseinander gehen, ertönt QUIZÁS, welches den Abschluss dieser Binnengeschichte darstellt. Die Wege der Liebenden trennen sich. Chow wartet vergeblich im Hotelzimmer, während Nat King Cole eben diese Szene besingt: „Y yo desesperando / Y tú, tú contestando / Quizás, quizás, quizás“ – „Und ich verzweifelt / Und du antwortest immer / Vielleicht, vielleicht, vielleicht“.

⁹¹ Am Ende des Films wird das Gesehene in einem Zitat als Erinnerung von Chow ausgewiesen. Siehe dazu Kapitel 5.2 IN THE MOOD FOR LOVE

⁹² Im Rahmen der Binnenhandlung sind an dieser Stelle mit ‚Liebenden‘ die fiktiven Figuren gemeint. Allerdings wird das Bildmotiv visuell wieder aufgenommen, wenn Chow im Hotel vergeblich auf Su Li-zhen wartet, und diese später das verlassene Hotelzimmer betritt, was ihre Trennung bedeutet.



Abb.11 TE QUIERO DIJISTE: Su Li-zhen und Chow gehen nach ihrem Restaurantbesuch die Straße hinunter.



Abb.12 QUIZÀS: Chow wartet vergeblich auf Su Li-zhen.

Die drei Stücke Nat ‚King‘ Coles sind thematisch eng mit der Entwicklung der Liebesgeschichte verbunden und strukturieren demzufolge die komplizierten Verstrickungen auf der Erzählebene. Die scheinbar nur lose miteinander verknüpften Szenen verbinden sich über die gezielt platzierte Musik zur doppeldeutigen Kerngeschichte des Films. Die Ambivalenz des Rollenspiels, das im Grunde zwei Liebesgeschichten parallel erzählt, wird auf der Tonebene reflektiert. Abgesehen von ihrer narrativen Funktion, dient die Rumba der Unterstreichung der visuell heraufbeschworenen Atmosphäre. In der rhythmischen Verbindung von Bild und Ton findet die nostalgische Verklärtheit der Liebesszenen ihren Ausdruck. Dabei ergänzen sich die beiden Gestaltungsebenen zu einem audio-visuellen Wahrnehmungserlebnis, in dem das Bild ohne Musik genau so wenig zur vollen Aussage kommen würde wie die Musik ohne das Bild.

Während die drei Rumbastücke als Lieder über Erinnerung und Liebe Sehnsucht thematisch einen deutlichen Bezug zur Handlung aufweisen, schaffen die beiden orchestralen Stücke YUMEJI'S THEME (Main Theme) und ANGKOR WAT THEME (Final Theme) Raum zum ‚Sinnieren‘. Als Gegenstück zur Hyperbolik des Bildraums⁹³ entsteht in dieser Musik der ‚hyperbolische Tonraum‘. Die getragene Melodie der beiden Stücke, mit ihrem sanft gezupften Rhythmus und der klagenden Violine⁹⁴, enthält all die Melodramatik, die sich in dem Unausgesprochenen zwischen den Protagonisten entwickelt. In ihr schlägt sich die ganze Tragik der Figuren nieder, ohne dass dazu noch erklärende Worte notwendig wären. Als musikalischer Rhythmus verleiht diese Melodie den verborgenen, den unaussprechlichen Gefühlen der Protagonisten eine Stimme. „Die Zuschauer sollten sehen, was ich höre, wenn ich schreibe“⁹⁵, beschreibt Marguerite Duras einen ihrer Filme. Bezogen auf Wong könnte man in diesem Sinne formulieren ‚Der Zuschauer soll hören, was ich fühle, wenn ich mich erinnere.‘

Die Musik wird von Wong folglich zu verschiedenen Zwecken eingesetzt. Zweifellos übernimmt sie in der Schaffung der spezifischen Atmosphäre eine tragende Rolle. Stimmungen können aber auch durch den bewussten Verzicht auf Ton entstehen: im

⁹³ Vgl.: Kapitel 3.3 Das Melodramatische bei Wong Kar-wai

⁹⁴ Im ANGKOR WAT THEME handelt es sich um ein Chello.

⁹⁵ Marguerite Duras. Zit. nach: Bange (1987), S.20. Anm.: Duras über ihren Film LE CAMION (1977)

Schweigen⁹⁶. Gerade die künstlich erzeugte Stille ist ein elementarer Bestandteil für die Musikalität von Wongs Filmen, da das Ausbleiben des Tons häufig (zusammen mit einer Zeitlupeneinstellung) auf die Zeitlosigkeit des Moments verweist, insbesondere bei *IN THE MOOD FOR LOVE*, in dem Vergänglichkeit und Vergangenes sowie die Schnittstelle zwischen Realität und Phantasie thematisiert werden. Standbilder hallen im Gedächtnis nach. Bild und Ton werden dadurch auf eine Weise verbunden, die erst in der Kombination der einzelnen Stilelemente zur Aussage führt und dem Film seine „musikalische Struktur“⁹⁷ verleiht. Christopher Doyle, Wongs langjähriger Kameramann, vergleicht den Arbeitsstil des Regisseurs mit dem rhythmischen Zusammenspiel einer Jazzband: „I think the elements of the films we make are very similar to the elements of jazz. [...] Rhythm is basic to the work, and repetition. There's a musicality to the image; it's always a dance.“⁹⁸ Die Musik ist also zuerst da, sie bestimmt den Rhythmus des Films. Um die Thematik eines neuen Filmprojekts seinem Team näherzubringen, spielt Wong seinen Mitarbeitern zunächst die Musik für den Film vor. Daraus schöpft jeder seinen Teil: Kamera, Dekor, Schauspiel. „Elle n'est pas là pour raconter une histoire, éventuellement elle en murmure une autre. [...] La musique est comme une couleur supplémentaire“⁹⁹, erklärt Wong. Die Musik ist eine eigene Figur. Sie erzählt ihre eigene Geschichte. Sie ist nicht zwingend auf die Geschichte der Bilder abgestimmt, doch erzeugen Bild und Musik im Zusammenspiel die spezifische Atmosphäre, welche die *wahre* Geschichte des Films offenbart. Die Musik erhebt die Leinwand zu einer Tanzfläche für die elegischen Bilder, deren liquide Stofflichkeit unsere Emotionen rhythmisch in Wallungen zu setzen vermag. Dekor und Figuren verblassen zu Statisten in einem Bilderballett. Zu dieser Melodie schwebt die Kamera sanft durch die Wohnungsflure, vorbei an stummen Bildergalerien hinein in das Stimmengewirr eines Abendessens oder Mah-Jong-Spiels. Ebenso lässt Wong die Figuren harmonisch umeinander herum *tanzen*, ganz im Sinne einer durch die gesellschaftlichen Konventionen vorgegebenen Choreographie: Man scheint diesen Gesellschaftstanz ausgezeichnet zu beherrschen. Die verräterischen Gesten und

⁹⁶ Die Zeitlupe steht hier in enger Verbindung zur Stille, da die Verlangsamung der ‚Realität‘ den Ton gezwungenermaßen ausblendet. In Kapitel 4.1.3 Die Inszenierung der Zeit wird auf diesen Aspekt ausführlich eingegangen.

⁹⁷ Schnelle/Suchland (2008), S.108

⁹⁸ Christopher Doyle im Interview. In: Said, S.F. „The Eyes Have It.“ *Vertigo*, (Frühling-Sommer 2005), S.3

⁹⁹ Wong Kar-wai im Interview. In: Frodon, Jean-Michel. „Le temps du non-amour.“ *Cahiers du cinéma*, Nr.594 (Oktober 2004), S.46

Blicke entstehen beiläufig und wären leicht zu übersehen, würde der visuelle Fokus nicht eben dort seine Schärfe stellen.

4.1.3 Die Inszenierung der Zeit: Rhythmus und Herzschlag

Auf den ersten Blick bewegt sich IN THE MOOD FOR LOVE auf zwei Zeitebenen. Als erstes manifestiert sich eine sich mehr oder weniger linear fortentwickelnde Gegenwart. Dort zu verorten ist z.B. der Einzug in die benachbarten Appartements, die Szene mit dem Reiskocher, den Su Li-zhens Ehemann zur allgemeinen Bewunderung als Neuheit aus Japan mitgebracht hat, sowie die Szenen am Arbeitsplatz von Chow und Su-Li-zhen – kurzum alle Szenen, die durch eine Kommunikation mit dem Außen gekennzeichnet sind. Diese Szenen stehen häufig in Verbindung mit Gesprächen mit Mitmenschen und Hintergrundgeräuschen des Alltags. Dem gegenüber stehen in erster Linie jene Szenen, die aus der realen Geräuschkulisse enthoben sind: durch gespenstische Stille, in der nur die Hauptfiguren zu hören sind, oder durch Musik aus dem Off. Der Wechsel auf der Tonspur markiert auch einen Rhythmuswechsel im Bild. Neben den Rollenspielen, die eher eine inhaltlich motivierte Abgrenzung zu den Szenen der Gegenwart darstellen, betrifft dies jene Szenen, in denen die Zeitlupe zum Einsatz kommt. Die Dehnung der Zeit ermöglicht es, Abläufe wie durch ein Vergrößerungsglas zu betrachten. „Für den Film ist also nicht nur die Nahaufnahme als Lupe zu definieren, sondern auch die Verlangsamung von Zeit und Geschehen“¹⁰⁰, wie Marcus Stiglegger feststellt. Handlungsabläufe werden in der Zeit ausgebreitet, wodurch die Bewegung im Vergleich zu ihrer normalen Ablaufgeschwindigkeit eine gesteigerte Intensität ähnlich der Großaufnahme eines Details oder Gesichts erhält. Die erweiterte Zeit hat eine Erweiterung „unsere[r] sinnliche[n] Wahrnehmungsfähigkeit“¹⁰¹ zur Folge. Jedoch, so Stiglegger, eigne sich das Mittel der Zeitlupe zur „Vermittlung objektiver Realitätseindrücke“¹⁰² nicht,

„vielmehr hat es sich für die Darstellung des Außeralltäglichen, des Affektiven oder gar Irrealen etabliert: zur Vermittlung innerer Bilder, von Visionen und Träumen.

¹⁰⁰ Marcus Stiglegger. „Die Traumzeit der Liebenden. Wong Kar-wais performatives Kino“. In: Koebner/Liptay (2008), S.74

¹⁰¹ Ebd., S.75

¹⁰² Ebd., S.75

Zeitlupensequenzen erklären ein Geschehen in einer ähnlichen Art wie Unschärfen oder überbelichtete Bilder.“¹⁰³

In einer Zeitlupensequenz zu Beginn des Films offenbart sich – durch die Dehnung der Zeit – ein virtuos choreographierter *Tanz* gleich einer Vision des weiteren Verlaufs der Geschichte: Su Li-zhen am Anfang und am Ende vereint mit ihrem Ehemann, dazwischen ein kurzer Platztausch mit der Nachbarin. Ein schüchterner Blickkontakt – der einzige direkte Blick in dieser Sequenz – verweist für einen Moment auf die Liaison mit Chow, der jedoch bereits im Begriff ist, die Szenerie zu verlassen. Dass das Kameraauge daraufhin Chow noch einen Moment hinterher zu schauen scheint, kann als Verweis auf die Weiterverfolgung seiner Figur in 2046 gelesen werden. Doch zunächst wandert der Blick zurück zu Su Li-zhen. Der Einsatz des Leitthemas rhythmisiert die Verlangsamung des Bildablaufs, wodurch die Szene – aus der Zeit herausgelöst – zu einem allegorischen Blick auf die Verhältnisse bzw. Entwicklungen der Paare wird.

An anderer Stelle motiviert das Zusammenspiel des Hauptthemas YUMEJI'S THEME mit der Zeitlupe eine differenziertere, unter die Oberfläche der Dinge dringende Perspektive auf vermeintlich gleichbleibende Szenen des Alltags. Das Musikstück kommt immer genau dann zum Einsatz, wenn wir einen zeitlosen Ort – oder eine ortlose Zeit – betreten. Dabei handelt es sich meistens um Alltagssituationen, die sich über einen längeren Zeitraum wiederholen und gleichzeitig wiederkehrende Begegnungen der Charaktere darstellen. Dazu zählen die Besuche im Nudelimbiss, die gemeinsamen Abendessen bei den befreundeten Vermietern und ihre geheimen Treffen im Hotelzimmer. Diese „fast rituell wiederkehrenden Zeitlupensequenzen“¹⁰⁴ – und damit auch diese spezielle Melodie – geben den Grundrhythmus des Films vor. Mit der sanften Melodramatik der Musik werden die visuellen Zeitlupen zum schmerzhaft-melancholischen Adagio, während schwungvolle Kamerafahrten und Reißschwenks das Allegro eines Stimmungsumschwungs anstimmen wie „ein Tanz mit dem Zuschauer im freien Ideen-Raum, in dem es zur seltenen Berührung von Wirklichkeit und Phantasie, von innerer und äußerer Welt kommen kann.“¹⁰⁵ Die Nostalgie des Augenblicks: Zeitlupe, Regen, sanfte Kamerabewegungen sowie Protagonisten, die sich durch das Bild

¹⁰³ Marcus Stiglegger. „Die Traumzeit der Liebenden. Wong Kar-wais performatives Kino“. In: Koebner/Liptay (2008), S.75

¹⁰⁴ Ebd., S.76

¹⁰⁵ Schnelle/Suchsland (2008), S.32

bewegen, als bewegten sie sich „traumwandlerisch“¹⁰⁶ nach einer Melodie des zeitlosen Gefühls. Die Zeitlupe löst die emotionalen „Schlüsselmomente aus der Zeit, isoliert sie in ihrem eigenen Universum, der hermetischen ‚Traumzeit der Liebenden‘, die nach anderen Uhren funktioniert.“¹⁰⁷ So entsteht eine weitere Zeitebene, die der subjektiven Empfindungswelt der Protagonisten verpflichtet und auf Grund ihrer wahrnehmungsästhetischen Prägung dem realen Zeitverständnis enthoben ist. In diesem Paralleluniversum ist es möglich, „den Liebenden näher zu kommen, in einen fast intimen Austausch zu treten“¹⁰⁸, wie Stiglegger ausführt.

Im Gegenzug zu den intensiven, ins Endlose gedehnten Zeitlupensequenzen setzt Wong Jump Cuts ein, die durch abrupte Einstellungswechsel Raum- und Zeitbezüge auflösen. Besonders in Szenen, die sich mehrmals wiederholen, erschwert diese Montagetechnik die Bestimmung der Dauer einer Szene. Auf den ersten Blick scheinen deshalb viele der Spiel-im-Spiel-Szenen direkt ineinander überzugehen¹⁰⁹, tatsächlich aber verweist der Wechsel von Su Li-zhens Garderobe auf eine Vielzahl von Begegnungen. Für Kenner der asiatischen Kultur zeigen auch die saisonalen Speisen an, dass in dieser Geschichte nicht nur Tage, sondern Wochen und Monate vergehen¹¹⁰. Wie die Reißschwenks in der Restaurantszene dienen die Jump Cuts der Beschleunigung des Erzählrhythmus. Bevor Su Li-zhen Chow zum ersten Mal im Hotel besucht, wird ihre innere Zerrissenheit zwischen Tugendhaftigkeit und Selbstverwirklichung auf die visuelle Gestaltungsebene übertragen. In mehreren schnellen Schnittwechseln sieht man Su Li-zhen Treppen auf und ab laufen. Fragmentarische Einstellungen ihrer Füße auf den Treppen oder ihrer Hand auf dem Geländer steigern den Eindruck der Desorientierung, was Su Li-zhens Zustand des Hin-und-Hergerissen-Seins entspricht. Der gesteigerte Bildrhythmus der Jump Cuts verdeutlicht die innere Erregung der Protagonisten.

¹⁰⁶ Marcus Stiglegger. „Die Traumzeit der Liebenden. Wong Kar-wais performatives Kino“. In: Koebner/Liptay (2008), S.76

¹⁰⁷ Ebd., S.76-77

¹⁰⁸ Ebd., S.78

¹⁰⁹ Es handelt sich um mehrere Begegnungen: verschiedene Restaurantbesuche, Taxifahrten etc.

¹¹⁰ Diese zeitliche Einordnung bleibt dem westlichen Zuschauer unter Umständen vorenthalten, was möglicherweise die Einordnung von Zeitbezügen zusätzlich erschwert.

4.2 Erinnertes Gefühl oder die Illusion der Liebe

Szenenbeispiel 2:

In einer Einstellung der Hüfte abwärts fährt die Kamera neben einer Frau und einem Mann eine Straße entlang (s. Abb.8).

SIE: „Es ist schon so spät, und du bist immer noch da. Wird deine Frau sich nicht beklagen?“

ER: „Daran ist sie gewöhnt. Sie lässt mich in Ruhe. Und du? Wird dein Mann nichts sagen?“

SIE: „Er schläft wahrscheinlich längst.“

ER: „Bleib heute Nacht bei mir.“¹¹¹

*

Vielleicht war das der Anfang ihrer Affäre. Vielleicht gingen sie regelmäßig gemeinsam Essen. Aus Sehnsucht rief er sie im Büro an, um ihre Stimme zu hören. Im Taxi hielt er ihre Hand. Im Hotel liebten sie sich. Aber es blieb eine Affäre. Er hätte niemals seine Frau für sie verlassen.

4.2.1 Liebe als Reflexion

Kino ist in jedem Sinn *Projektion*. Ausgehend vom technischen Gebrauch als einer Lichtreflexion, bleibt dieser Aspekt über die Autorschaft und den Filminhalt bis hin zum Publikum erhalten. Was der Zuschauer auf der Leinwand zu sehen glaubt, ist nicht selten genau das, was er zuvor selbst in die Bilder hinein projiziert hat. Zwischenmenschliche Beziehungen gestalten sich unter Umständen sehr ähnlich, besonders in den Filmen von Wong:

„Wong's characters are pulled thusly – apart, and together – precisely because they are in love, the most complex emotional state within human experience. Following from this, Wong's films are almost equally complex because they are about love.“¹¹²

Die fragmentarische Erzählweise gepaart mit der Flüchtigkeit des Augenblicks, in dem man für einen Moment etwas zu erkennen geglaubt hat, fungiert als Abbild der Erlebniswelt von Wongs Protagonisten. Die Illusion der glücklichen Beziehung, in der

¹¹¹ IN THE MOOD FOR LOVE (2000). Deutsche DVD-Ausgabe (Universal/Prokino, 2001). TC 0:29:26 – 0:29:56

¹¹² Miller, Blair. „...Simply because you're near me. Love, Chungking Express and In The Mood For Love.“, *CineAction*, Nr.62 (Oktober 2003), S.58

Chow und Su Li-zhen dachten zu leben, beginnt in dem Moment zu bröckeln, als sie sich über der Affäre ihrer Ehegatten bewusst werden. Im Versuch durch eine Nachstellung der (vermuteten) Ereignisse nachzuvollziehen, wie es zu diesem Vertrauensbruch kommen konnte, entsteht jedoch fatalerweise nur eine neue Projektion einer (Wunsch-)Vorstellung vom anderen. Antworten auf die Fragen, welches die Vorlieben des Partners waren, wie er oder sie sich wohl in bestimmten Situationen verhalten hätte, können nur erneut auf genau jenen Annahmen beruhen, die bereits zuvor enttäuscht wurden. Das Rollenspiel kann somit nur Abbild der eigenen Vorstellung des Gegenübers sein – und damit selten die Wahrheit.

Die Hinführung zu diesem Narrationselement geschieht sehr subtil. Während visuell ohne Bruch weiter erzählt wird, lässt sich nur in Su Li-zhens Kommentar „Ich frage mich, wie es angefangen hat“ ein Hinweis auf den fiktiven Charakter der folgenden Szenen erkennen. Es gibt keine Erklärungen, warum sich Chow und Su Li-zhen dazu entschieden haben, und es bleibt offen, ob Wong hier nicht auch mit den Zuschauererwartungen spielen will. Bereitwillig decodiert der Zuschauer Chows (gespielten) Flirtversuch als beginnende Zuneigung gegenüber der hübschen Nachbarin. In der Reaktion auf die Anmache (Szenenbeispiel 2) bricht Su Li-zhen jedoch ihr kokettes Lächeln plötzlich ab und fügt hinzu: „So etwas hätte mein Mann nie gesagt!“ Die Szene ist als *falsches Spiel* enttarnt. Im Verlauf des Films wird sich allerdings herausstellen, dass diese gespielte Affäre auch nur ein Vorwand ist, eine Scharade, die – möglicherweise – schief geht, weil sie Realität wird und die Fiktion endet¹¹³, denn Chow wird Su Li-zhen am Ende doch seine Liebe gestehen. Damit schließt sich ein Kreis, der gleichsam mit einer Affäre begann und in gewisser Weise mit derselben endet.

Aus der Verdichtung von verschiedenen Beziehungsrollen (Ehemann und Ehefrau, Betrogene/r, Betrügende/r, Geliebte/r) auf zwei Protagonisten, die sich in allen Figuren wiederfinden, entsteht eine ungewöhnliche dramatische Tiefe in ihrer Gefühlswelt. Statt sich an einer weiteren Figur zu reiben, führt das Aufeinanderprallen der Rollen innerhalb einer Figur zu Rissen und Veränderungen. Aus verschiedenen Interviews sowohl mit Wong als auch mit dem Darsteller Tony Leung geht hervor, dass diese ‚doppelten‘ Rollen für die Schauspieler eine enorme Herausforderung bedeuteten. Leung beschreibt die Arbeit folgendermaßen:

¹¹³ Vgl.: Teo (2005), S.121

„On the one hand, we were playing a husband and a wife, and on the other hand, we were playing a paramour and his mistress. In the beginning, we didn't know that our partners were having an affair, our identities were a husband and wife married to others. Then we developed a relationship and we became a lover and his mistress, which were the roles of our partners! We were playing two roles at the same time. This makes it different from all our previous roles.“¹¹⁴

Die von Leung beschriebene Doppelung der Rollen erhöht die Komplexität der gestellten Szenen, da Wirklichkeit und Fiktion für den Zuschauer plötzlich gar nicht mehr voneinander zu trennen sind. Indem die Grenze zwischen Realität und Spiel verwischt, entsteht ein Möglichkeitssinn, der neben der ursprünglichen Geschichte auch all ihre nicht erzählten Varianten denken lässt.¹¹⁵ „Es ist nur ein Spiel“, eine Probe, betont Chow immer dann, wenn die Fiktion der Realität gefährlich nahe zu kommen scheint. An dieser Stelle sind die beiden aber bereits bei ihrer eigenen Rolle als betrogene Ehepartner angelangt, als sie nämlich durchspielen, wie Su Li-zhen ihren Ehemann, dessen Platz in diesem Fall Chow einnimmt, mit ihrem Wissen um seine Affäre konfrontiert. Oder bereiten sie sich gerade auf den Fall vor, dass Chow von seiner Frau auf seine Geliebte (Su Li-zhen) angesprochen wird? Auf einmal scheint in dieser Geschichte jede Variation möglich.

Basierend auf der Problematik einer Projektion von Gefühlen wird aus der scheinbar banalen Liebesgeschichte, die IN THE MOOD FOR LOVE vorgibt zu sein, ein komplexes Versteckspiel der Gefühle, das vom Spannungsaufbau her einem klassischen Thriller in nichts nachsteht: „The thing is, even though I know I can't be a Hitchcock, I wanted to make a film like Hitchcock. So In the Mood for Love to me is actually a thriller, a story with a lot of suspense.“¹¹⁶ Tatsächlich dreht es sich in den Filmen Hitchcocks stets „um ein bedeutendes, aber seine Bedeutung nicht preisgebendes Objekt“¹¹⁷, dem das zirkelnde Nicht-Festgelegtsein der Betrachtung bei Wong entspricht. Seine Filme, im Speziellen IN THE MOOD FOR LOVE, umschiffen ihre zentrale Problematik in immer enger werdenden Kreisen, ohne das Rätsel jemals definitiv aufzulösen. Das doppeldeutige Spiel in der ‚Inszenierung‘ einer Affäre trägt mit immer neuen Wendungen zur Desorientierung des Publikums bei. Auch nachdem der Zuschauer an das Element des Spiels im Spiel gewöhnt ist,

¹¹⁴ Interview mit Tony Leung. Zit. nach: Teo (2005), S. 122

¹¹⁵ Schnelle/Suchsland (2008), S.18

¹¹⁶ Wong Kar-wai im Interview (Cannes, 2001). In: Brunette (2005), S.130

¹¹⁷ Kötz (1986), S.11

fordert Wong immer wieder die Erwartungen des Publikums heraus. Schließlich verzichtet der Regisseur konsequent auf Bilder des gegenwärtigen Gefühls und inszeniert stattdessen die Liebe als unsichtbares Phänomen, versteckt in der Vorstellung seiner Figuren (und Zuschauer). Die gestellten Szenen wie die erste Annäherung auf der Straße, die Verabredung im Restaurant oder die Liebesnacht im Hotel entsprechen Standardsituationen eines klassischen Liebesfilms.¹¹⁸ Die Verwandtheit der Szenerie führt dazu, dass das Publikum bereitwillig in die Bilder hineinliest, was bereits aus ähnlichen Situationen bekannt ist. Durch ihren irrealen Charakter als pure Fiktion der Protagonisten verweigern sich die Bilder jedoch der Einordnung in dieses Schema. Was wir sehen ist nur gespielt und entspricht – zunächst – nicht der Wahrheit. Wie bei Hitchcock gibt es auch bei Wong „keinen idealen Standpunkt außerhalb dessen, was erlebt wird, kein Entrinnen“¹¹⁹ aus dem Sog seines Bilderstroms. Der Zuschauer befindet sich mitten in der Illusion. Dieses Moment scheint dem wirklichen Erleben einer Liebe gar nicht fern. Auch wenn der Film seine wahre Geschichte bis zum Ende nicht vollends offenbaren will, so vermittelt doch das Filmerlebnis an sich diesen vertrauten Zustand der Ungewissheit in der Liebe.

Die Illusion hat ihre eigene (emotionale) Logik. Verschobene Betonungen und metaphorische Verbindungen bestimmen das Verständnis von Gesten und Ereignissen. Bei Wong liegt der Fokus deshalb stets auf der Art, *wie* etwas dargestellt wird. Szenen erhalten Bedeutung durch ihre Struktur und Abfolge und weniger durch das, was der Zuschauer auf den ersten Blick sieht. Da die Art, wie *IN THE MOOD FOR LOVE* erzählt wird, hauptsächlich auf Stimmungen beruht, wird der Film zu einem sinnlichen Erlebnis. „Durch die Art, wie die Sache ‚getan‘ wurde – durch die Qualität der narrativen Vorführung (*narrative performance*) – kennen wir die Charaktere in ihrem Innersten; wir befinden uns vielleicht nicht im Bereich der Realität, aber sicher in dem der Wahrheit“¹²⁰, beschreibt Christian Cargnelli die ästhetische Erfahrung der emotionalen Wirklichkeit einer Figur, die besonders dem Melodrama zuzuschreiben ist. So scheint es, als würde gerade das Ausbleiben von konkreten Verknüpfungen zwischen den Szenen eine *Berührung* von Wirklichkeit und Phantasie erst ermöglichen. In diesem Spannungsfeld ist das Realitätsprinzip

¹¹⁸ Eine ausführliche Ausarbeitung den Standardsituationen im Liebesfilm findet sich bei: Kaufmann (2007), S.99-140

¹¹⁹ Kötz (1986), S.11

¹²⁰ Cargnelli (1994), S.44

ebenso verletzt wie die Protagonisten in ihrer Liebe. Wie schon in der Analyse der visuellen Struktur der Bilder erwähnt, liegt auch hier der Vergleich mit der Wahrnehmung eines Träumenden nahe. Das Prinzip der Desorientierung beherrscht gleichermaßen die eingeschränkte Sicht im visuellen Feld als auch die Brüchigkeit der Erzählstruktur. Die ‚banale‘ Liebesgeschichte ist in ihre Einzelteile (Kennenlernen, Affäre, Krise, Trennung) zerstückelt und wird zu einem Gefüge aus Szenensplittern, die zwar einer inneren Logik zu folgen scheinen, jedoch gleichzeitig mehr oder weniger beliebig interpretierbar sind.

„In Träumen werden Vorfälle und Umstände aus der wachen Tageserfahrung als Traummaterial ‚verwendet‘ und ‚codiert‘, wobei eine Art emotionaler Logik beibehalten wird und die Bilder der Tageserfahrung sogar zu etwas verdichtet werden, was zumindest während des Traums als stringente Abfolge erscheint.“¹²¹

Was bleibt sind Eindrücke, die durch das Zusammenspiel von Zeit und Detail bestimmt sind. Indem er den Bildfokus auf Gesten oder Gegenstände legt, markiert Wong visuelle Elemente, die sich in der Wahrnehmung festsetzen. Häufig verweilt die Kamera auf Dingen, die berührt wurden, wie die Klingel, das Telefon oder ein Türrahmen. Durch die Intensität ihrer Betrachtung bleiben Details eher im Gedächtnis hängen als eine ‚großflächige‘ Raumerfahrung – was sich bei Wong in dem bereits beschriebenen Verzicht auf konventionelle Establishing Shots niederschlägt. Auch der Rhythmus der Bilder wird von diesem Stilelement vorgegeben, indem sich die Bewegung an bestimmten Stellen verlangsamt und somit deutlich einen Akzent setzt. In der Alltagserfahrung werden Blicke selten mit solcher Intensität belegt. Eine Art geistiger Zeitlupe entsteht meistens erst in der Erinnerung an eine Sache, weshalb sich hier der Gedanke aufdrängt, dass auch der Film mehr als eine Erinnerung (beispielsweise seiner Protagonisten) zu verstehen ist denn als eine sich gegenwärtig ereignende Geschichte.

Es ist Wongs Eigenart, Veränderungen im Gemütszustand seiner Figuren nicht durch große Aktionen, sondern vielmehr anhand leicht übersehbarer Gesten aufzuzeigen. Die Wiederholung von Alltagssituationen nutzt Wong, um die emotionale Entwicklung seiner Charaktere sichtbar zu machen. Aus einem schüchternen Lächeln wird bald ein höfliches ‚Hallo‘, aus einer zufälligen Begegnung wird beim zweiten Aufeinandertreffen schon ein kurzes, aber intimes Gespräch über gemeinsame Interessen und die Problematik einer Ehe. Plötzlich lässt die Hand die

¹²¹ Cargnelli (1994), S.116

kurze Berührung im Taxi zu, der sie sich vormals entzog. Auf einmal spielen sie nicht mehr die beiden anderen, sondern *proben* Su Li-zhens eigene Konfrontation mit ihrem Ehemann. Aus Vertrauen wird Freundschaft. Bis Chow im letzten Drittel des Films Su Li-zhen schließlich tatsächlich seine Liebe gesteht. Aber da ist eine Beziehung zwischen ihnen bereits unmöglich geworden. Beide haben sich schon für einen anderen Weg entschieden: Chow bricht in ein neues Leben auf, während Su Li-zhen an ihrer Ehe festhält. Statt die Handlungen ihrer Ehegatten nachzuahmen, haben sie zu sich selbst gefunden. Chows Liebesbekenntnis ist dabei eigentlich nur ein nachgeholtes Zugeständnis an den Zuschauer. Während Chow sich von seinem alten Leben trennen will, hat die Identitätssuche Su Li-zhen zu ihrem Ehemann zurückgeführt. Sie wird ihn nicht für eine neue Liebe verlassen. Tragischerweise ist es in diesem Moment also schon zu spät für eine gemeinsame Zukunft. Das wirkliche Liebesglück der beiden wird der Zuschauer nicht mehr erleben, denn es ist bereits in Bildern einer vermeintlich anderen Liebe vorbeigehuscht. Chow und Su Li-zhen bleibt nur noch, ihren eigenen Abschied voneinander zu proben. Erst im Nachhinein werden demzufolge die fiktiven Szenen zur gespiegelten Wirklichkeit der Figuren.

Das Melodramatische an *IN THE MOOD FOR LOVE* ist das Drama um Menschen, die außerstande sind sich mitzuteilen. Die Verslossenheit des Individuums als Konsequenz der fehlenden Rückzugsmöglichkeiten in der Gesellschaft kann, wenn überhaupt, nur zu verschlüsselten oder indirekten Botschaften führen.¹²² Üblicherweise kompensiert Wong die Unmöglichkeit des offenen Austausch seiner Figuren über eine Voice-over¹²³. Bei *IN THE MOOD FOR LOVE* jedoch verlagert er diesen Aspekt auf die Stimmung der Bilder, welche die wahren Emotionen der Protagonisten an ihren inneren Schutzmauern vorbei nach außen trägt. Ihre subjektive Wahrheit findet sich deshalb weder im gesprochenen Wort noch im Mienenspiel, sondern allein in der Atmosphäre: *in the mood for love*.

¹²² Unter der indirekten Kommunikation sind (verpasste) Telefonanrufe zu verstehen, ebenso wie die Geburtstagsglückwünsche, die Su Li-zhen von ihrem Ehemann über das Radio erhält.

¹²³ In Kapitel 5 DREI MODELLE wird ausführlich auf den Einsatz der Voice-over bei Wong Kar-wai eingegangen.



Abb.13 Unfähig zu sprechen: Su Li-zhen am Telefon mit Chow.

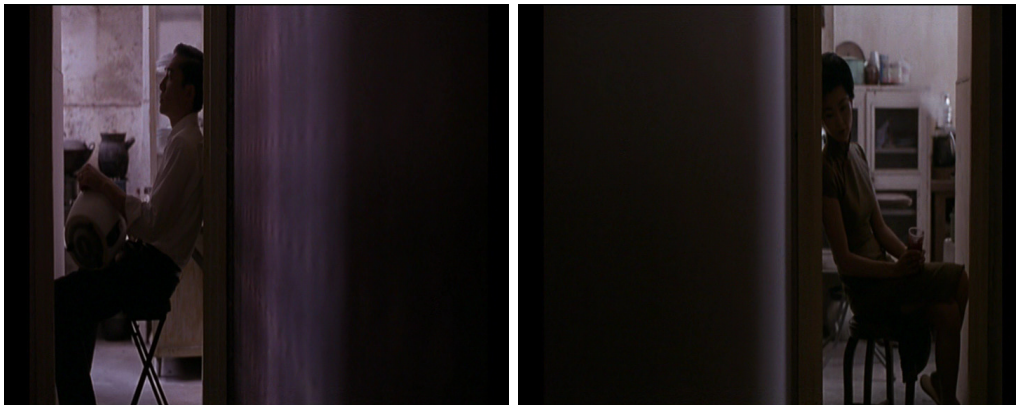


Abb.14 und 15 „Gerade erblüht wie die Blume zur Liebe“¹²⁴: Chow (links) und Su Li-zhen (rechts)

¹²⁴ HUA YANG NIAN HUA („Gerade erblüht wie die Blume zur Liebe“) ist der Originaltitel des Films in Mandarin und steht für die Beschreibung einer Frau in ihren besten Jahren. Nach Wong kann sich dies gleichermaßen auf die Figur Su Li-zhen wie auf die Stadt Hongkong beziehen. Außerdem ist dies der Titel eines bekannten chinesischen Liedes, mit dem Herr Chan seiner Ehefrau Su Li-zhen Geburtstagsglückwünsche über das Radio sendet.

4.2.2 Spiegelwelten

*„Was den Spiegel angeht, so ist er das
Instrument einer universellen Magie, die
die Dinge in Schauspiele, die
Schauspiele in Dinge, mich in andere
und andere in mich verwandelt.“¹²⁵*

Im Kapitel 4.1.1 zur Analyse des Bildes wurde der Spiegel bereits als visuelles Element der Narration eingeführt. Dort lag der Schwerpunkt auf der distanzierenden, Spannung schaffenden Wirkung des Spiegels, der den Zuschauer sozusagen ‚um die Ecke‘ blicken lässt. Der Einsatz des Spiegels geht allerdings weit über diese Eigenschaft hinaus.

Während in den Rollenspielen stets eine direkte Perspektive auf die Szene angeboten wird, sind es allein die zweideutigen, „intimen“ Momente zwischen den Protagonisten¹²⁶, in denen der Spiegel zum Einsatz kommt, wie beispielsweise die wichtige Sequenz im Hotelzimmer, welche visuell beinahe ausschließlich über den Gebrauch von Spiegeln erzählt wird. Sanft gleitet die Kamera hinter dem Rücken der Protagonisten entlang und fängt über die Spiegel ihre Gesichter ein (siehe Abb.16). Dabei wird die Präsenz der Protagonisten nicht völlig negiert, sondern vielmehr durch die Reflexion gedoppelt, ganz ähnlich wie in den Rollenspielen, aber unter einem neuen Vorzeichen. Als Vermittlungsinstanz zeigt der Spiegel eine (seiten-) verkehrte Welt, ein *gedrehtes* Bild oder eben die *entgegengesetzte* Perspektive. Interessanterweise enthüllt der Spiegel an dieser Stelle der Erzählung aber nicht die Illusion, die Figuren in den Rollen ihrer Ehepartner, sondern gestattet dem Zuschauer einen Seitenblick auf die *Wahrheit*. In der virtuellen Welt des Spiegels wird die Liebe zwischen Chow und Su Li-zhen *sichtbar*, ebenso wie in der fiktiven Darstellung des anderen Liebespaares, das sie vorgeben zu spielen. Die innere Wahrheit der Protagonisten ist demzufolge bei Wong paradoxerweise nur in der Illusion zu finden – in der Sehnsucht, in der Erinnerung.

¹²⁵ Merleau-Ponty (1984), S.22.

¹²⁶ Hier sind auch die Szenen mit den jeweiligen Ehepartnern gemeint.



Abb.16 Mehrfachansichten: Der Spiegel reflektiert die Gesichter von Su Li-zhen und Chow, im Vordergrund sieht man Chows Rückenansicht.



Abb.17 Reflexionen: Su Li-zhen und Chow im Spiegel.

Der Spiegel eröffnet damit einen Raum außerhalb unseres direkten Blickfeldes – und außerhalb des gesellschaftlichen Umfelds, in dem die Protagonisten leben. Bereits die Tatsache, dass sie sich in einem von der Außenwelt abgeschlossenen Hotelzimmer befinden, schafft die Möglichkeit sich von den auferlegten Konventionen des Alltags und ihren festen Rollen freizumachen. Die Wiedergabe dieser Sequenz über den Spiegel löst darüber hinaus diese Szenen von Zeit und Raum – und offensichtlich können Chow und Su Li-zhen nur in dieser Zeit- und Raumlosigkeit beieinander sein, als Freunde, als Betrogene, als Liebende. Die Affäre der *anderen* ist nun auch bei ihnen vorstellbar: In einem Hotelzimmer, in dem sie fiktiv ihre Partner aufeinander treffen lassen, finden ebenso die Figur Chow und die Figur Su Li-zhen zu einander. Im Spiegel wird die Doppelung durch die Vervielfältigung des Raumes und die Potenzierung des Sichtbaren noch verschärft. Mehransichten entstehen nicht mehr narrativ bedingt in der Vorstellung des Zuschauers, sondern werden visuell dargestellt. Die Spiegelung entzieht und präsentiert zugleich, indem das gesamte Geschehen zwar über dessen Spiegelbild sichtbar ist, sich jedoch über den Gebrauch eines Reflexionsmediums der greifbaren Realität entzieht. Die Distanz zwischen „Realität und simulierter Realität“¹²⁷ wird aufgehoben, da beide Ebenen in einer Einstellung vereint und demzufolge gleichzeitig im Raum existent sind, wodurch wiederum die Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion schwindet. Der Einsatz des Leitthemas unterstützt die Enthebung der Sequenz aus dem klassischen Raum-Zeit-Gefüge. Spiegelung und Fragmentierung des Raumes sowie Zeitlupe und Musik lösen die Sequenz aus der erzählerischen Geschlossenheit. Durch die Auflösung des starren narrativen Rahmens öffnet sich das Bild für die sinnliche Wahrnehmung. Der Spiegel – genauso wie der Blick durch das Fenster – bezeichnet die Schwelle zwischen Phantasie und Realität, Illusion und Wirklichkeit, Innen und Außen. Versteht man darunter auch den Schritt in eine Traumwelt, dann liegt es nahe, hierin auch das Eintauchen in eine subjektive Perspektive zu sehen. Die Atmosphäre der Zweisamkeit ist durch die oben beschriebenen filmischen Mittel emotional extrem aufgeladen, wobei der Spiegel gleichzeitig einen Abstand vom Geschehen schafft. Das Verhältnis von subjektiver Perspektive und Distanzierung ist durchaus als ambivalent zu verstehen und lässt sich im Grunde allein dadurch zusammenbringen, dass hier ein Bruch im Verständnis von Wirklichkeit, von *hier und jetzt* stattfindet. Das Spiegelbild in seiner Konnotation als Doppelgänger hat häufig einen Hang zum

¹²⁷ Petra Kallweit. Zit. nach: Höltgen (2001), S.15

Bösen und steht im Volksglauben im Pakt mit dem Teufel bzw. dem Tod.¹²⁸ Bezogen auf die Realitätsproblematik steht der Spiegel demzufolge zum einen in Verbindung mit dem Trugbild, der Illusion, auf der anderen Seite aber auch mit dem Vergänglichen oder Vergangenen. Wie Jean Cocteau seinen Orphée¹²⁹ durch den Spiegel zu den Toten steigen lässt, so kann der ‚Gang durch den Spiegel‘ die Rückkehr zu etwas Gewesenem/Vergangenem bedeuten. Wieder drängt sich das erinnerte Bild auf.



Abb.18 Gegenwart oder bereits Vergangenheit? Su Li-zhen singend im Spiegel.

Später werden die Protagonisten jeweils alleine in dieses Hotelzimmer zurückkehren, und wir werden uns mit ihnen an eben jene Szenen der gemeinsamen Stunden erinnern. Die Leere des Raums vor dem Spiegel kann bereits als Verweis auf ihre spätere Trennung gelesen werden. Durch Verzerrungen und Unschärfen ist das Segment des Spiegels, in dem Su Li-zhens Gesicht zu sehen ist, deutlich als Spiegelung gekennzeichnet, während der Rest des Spiegels scharf das Hotelzimmer wiedergibt und demnach auf den ersten Blick nicht unbedingt als Reflexion auszumachen ist (s. Abb.18). Würden im Fluss der Kamerabewegung die Rückansichten der Protagonisten nicht wieder ins Bild kommen, könnte man diesen

¹²⁸ Bär (2005), S.15-16

¹²⁹ ORPHÉE (1950) von Jean Cocteau

Moment auch als Vorschau auf das dunkle, verlassene Hotelzimmer deuten, das nur noch durch Erinnerungen (z.B. das Bild der singenden Su Li-zhen) belebt wird.

Ebenso wie die Allgegenwärtigkeit von Uhren bei Wong auf das grundsätzliche Problem der Zeit verweist, so problematisieren die Spiegel in *IN THE MOOD FOR LOVE* die Qualität des Raums. Selten dient der Spiegel dort als Gebrauchsgegenstand: Die Menschen sind mehr *in* den Spiegeln als *vor* den Spiegeln. In der Sequenz im Hotelzimmer werden ihre Gesichter ausschließlich in Reflexionen¹³⁰ sichtbar. Als zusätzliche Projektionsfläche erweitert und verengt der Spiegel in der filmischen Gestaltung gleichermaßen das Sichtfeld. Er kann Dinge widerspiegeln, die sich außerhalb des Kaders befinden, kann den Raum aber auch auf ein reflektiertes Fragment minimieren. In seiner mystischen Funktion als Fenster zu einer anderen Welt kann der Spiegel auch den Raum der Phantasie, der Ängste und Hoffnungen öffnen. Dabei dient der Spiegel als Mittel der Selbstreflexion. Wo Wong sonst eine Voice-over einsetzt, um den persönlichen Blick seiner Protagonisten auf die Welt, d.h. auf ihr Leben und vor allem auf ihr Verständnis von Liebe, zu vermitteln, setzt er in diesem Film die beobachtende Perspektive der Kamera ein. Diese zeigt einerseits die spezifische Sichtweise der Figuren, vermittelt aber darüber hinaus die Haltung ihres Umfelds. Ähnlich wie bei den Mehrfachansichten durch äußere Ereignisse und inneren Monolog, entsteht auch in der Verdichtung auf die rein visuelle Ebene eine Doppelcodierung, in deren Konsequenz die Narration „in zwei separate Bestandteile, zwei Spiegelbilder“¹³¹ zerfällt: „Die Verdopplung, die sich im Spiegelbild visualisiert, findet ihre Entsprechung in der dekonstruierenden Verdopplung der Erzählung selbst.“¹³² Folglich offenbart die Spiegelung die verschachtelte Struktur der Erzählung, indem das Verfahren des Bild-im-Bild auf den erweiterten Möglichkeitssinn des Filmbilds verweist. Die visuellen Fragmente und zusätzlichen Bildräume, die der Spiegel¹³³ anbietet, verweigern sich der erzählerischen Eindeutigkeit, wodurch jede neue Einstellung zu einem „Steinbruch der Möglichkeiten“¹³⁴ avanciert. Als Geschichte bietet der Film Fragmente an, die zwar erstmal für sich stehen, in ihrer assoziativen, rhythmischen Montage jedoch aufeinander verweisen und in immer neuen

¹³⁰ Einmal sieht man Chow aus dem Fenster blicken, aber der Zuschauer bleibt dennoch durch die Glasscheibe vom Geschehen distanziert.

¹³¹ Höltgen (2001), S.22

¹³² Ebd., S.22

¹³³ Hier sowohl wörtlich als auch im übertragenen Sinne zu verstehen.

¹³⁴ Höltgen (2001), S.22

Kombinationen Bezüge untereinander herstellen¹³⁵. Diese Momentaufnahmen sind nicht zu vergleichen mit dem konstanten Raum-Zeit-Gefüge einer traditionellen Erzählweise. Vielmehr bergen sie in sich eine fundamentale Unsicherheit gegenüber dem großen Ganzen: „Aus Bruchstücken baut man kein Ganzes, sondern Ruinen. Die Verwendung von Bruchstücken zeugt vom verlorenen Glauben an das Ganze, mit dem sie dennoch als verwiterte Überreste verbunden bleiben.“¹³⁶ Als sie sich kennenlernen, stehen Chow und Su Li-zhen bereits vor den Trümmern ihrer Ehen. Die Ehe als glorifizierte Einheit von Mann und Frau, der Bund vor Gott und vor der Gesellschaft, ist in ihren Grundfesten (Vertrauen, Ehrlichkeit, Treue) erschüttert. Ihre Gebrochenheit wird im Bild im wahrsten Sinne des Wortes *gespiegelt*: Der Zweifel am Ganzen visualisiert sich über Mehrfachansichten und durch die im Spiegel gebrochene Perspektive, über die Verengung des Sichtfeldes und die desorientierenden Bildachsen.

¹³⁵ Das beschriebene Prinzip des Fragmentarischen bei Wong lässt sich auf sein gesamtes Werk übertragen bzw. auf alle ‚Einzelgeschichten‘, die in sich eben solche Bezüge zueinander aufweisen und sich gegenseitig (in ihren Figuren) reflektieren.

¹³⁶ Hölzgen (2001), S.22

5 DREI MODELLE: Die Erinnerung in melodramatischer Funktion

Das Bild der Ruine bezieht sich nicht nur auf die brüchige Struktur von *IN THE MOOD FOR LOVE*, sondern fungiert gleichermaßen als Abbild der verwitterten Seelenlandschaft des einsamen Chow.

Ruinen sind per se Orte der Erinnerung. In ihrer Bruchstückhaftigkeit verweisen sie auf die Fragmente der Erinnerung, die ebenfalls einmal Teil eines Ganzen waren. Wieder aufzubauen sind sie jedoch nicht. Verlassen, verwittert und vergessen, ist der Zeitpunkt eines Neuanfangs unwiderruflich an ihnen vorübergezogen. Ein *zu spät* wie in den Filmen Wongs. Dennoch bleiben sie bestehen – als Mahnmal oder Souvenir einer anderen Zeit. Übertragen auf die Charaktere in Wongs Filmen bedeutet die Ruine Unvollständigkeit und Identitätsverlust. Doch in der modernen Stadt Hongkong ist dauerhaft kein Platz für Ruinen.



Abb.19 Die Ruinen von Angkor Wat.

5.1 DAYS OF BEING WILD (1991) – Was Erinnerung wird

Wong beschreibt DAYS OF BEING WILD als seinen persönlichsten Film. In erster Linie geht es hier um Identität – und damit um ein Thema, welches für Wong selbst problematisch ist, da er im Alter von fünf Jahren mit seiner Familie von Shanghai nach Hongkong kam und demzufolge mit Wurzellosigkeit und der Frage nach Identität und Herkunft bereits in seiner Kindheit konfrontiert war. Aus der anstehenden Wiedereingliederung Hongkongs in die VR China, die für das Jahr 1997 vorgesehen ist, kommen durch die Ungewissheit über die politische Zukunft der westlich geprägten Bevölkerung erneut Fragen zu Tradition und Identität auf.¹³⁷

Als Adoptivkind einer ehemaligen Prostituierten kennt Yuddy (Leslie Cheung) seine leiblichen Eltern nicht und findet keine Ruhe, bevor er nicht Gewissheit über seine ‚wahre‘ Herkunft hat. So Lai-chen (Maggie Cheung) erfährt durch ihn die erste Zurückweisung ihrer Liebe und fühlt sich daraufhin unfähig, abends nach der Arbeit nach Hause zu gehen, so dass sie ihre Nächte schlaflos vor dem Haus ihres Angebeteten verbringt. Tide (Andy Lau) träumte immer davon, Seemann zu sein, doch die Liebe zu seiner Mutter bringt ihn dazu, seinen Lebenstraum bis zu ihrem Tod aufzuschieben. Jeb (Jacky Cheung) idealisiert Yuddy und begehrt deshalb nicht nur dessen Auto sondern auch dessen Freundin. Erst nachdem er sich von seinem Vorbild und dessen Statussymbolen gelöst hat, findet er zu seiner eigenen Identität. Lulu (Carina Lau) ist Tänzerin in einer Bar und träumt von einem besseren Leben, welches sie bei Yuddy zu finden glaubt. Doch dessen Wohlstand beruht allein auf den Alimenten seiner leiblichen Eltern für seine Adoptivmutter (Rebecca Pan). Erst als Lulu von Yuddy verlassen wird, realisiert sie, dass er niemals derjenige war, für den sie ihn hielt – dennoch hält sie an ihrer Liebe zu ihm fest. Mit dem Geld, das Jeb für den Verkauf von Yuddys Auto erhält, begibt sie sich auf die (lebenslange) Suche nach ihm. DAYS OF BEING WILD ist eine Geschichte um fünf junge Menschen, die in virtuos miteinander verflochtenen Begegnungen aufeinander treffen. Gleich einem „melodramatischen Dominoeffekt“¹³⁸ prägen diese Schlüsselerlebnisse ihr weiteres Leben, das in verschiedenen Episoden innerhalb von Wongs Œuvre weitergeführt werden wird. Abgesehen von Yuddy brechen die Protagonisten schließlich alle in

¹³⁷ Zur Identitätsproblematik Hongkongs siehe Kapitel 3.2 Hongkong: Melodram im Kontext von Ideologie und kultureller Identität

¹³⁸ Maurer, Roman. „Modernität und Melodramatik in *Days of Being Wild*.“ In: Koebner/Liptay (2008), S.39

einen neuen Lebensabschnitt auf – ob von der Liebe gebrandmarkt oder genesen, wird sich erst im weiteren Verlauf von Wongs Gesamtwerk zeigen.

Im Hinblick auf die Identitätsproblematik ist Yuddy die interessanteste Figur in DAYS OF BEING WILD, wenngleich – oder gerade weil – er von Wong am Ende des Films als einzige der fünf Figuren ‚geopfert‘ werden muss, während die anderen vier in seinen folgenden Filmen weiter leben, lieben und flanieren dürfen. Yuddy dagegen wird zu *Erinnerung*.

Der charmante Frauenheld braucht niemanden – zumindest gibt er dies vor – aber alle brauchen ihn. Im Verlauf des Films verlieren zwei Frauen ihr Herz an Yuddy, doch dies lässt ihn völlig kalt. Tatsächlich rührt seine ‚coole‘ Art und sein vermeintlich lässiger Umgang mit Gefühlen von einer selbst erfahrenen Zurückweisung: Als Kind von der leiblichen Mutter verstoßen, wächst er in einem fremden Land bei einer Adoptivmutter auf, die ihn vor allem finanziell und durch die Vorenthaltung des Geheimnisses um seine wahre Herkunft in Abhängigkeit hält. Heimatlos und auf der Suche nach seiner Identität vergleicht Yuddy sich wiederholt mit einem Vogel ohne Beine, der nur einmal landen werde, um zu sterben. Man kann hier vorweg nehmen, dass der Vogel landen wird, nämlich dann, wenn Yuddy sich seiner selbst bewusst wird. Die Tragik seiner Figur besteht darin, dass es niemals Erlösung für ihn geben kann. Getrieben von dem inneren Bedürfnis, die Gesichter seiner Eltern zu sehen, ist Yuddy blind für die Zuneigung anderer Menschen, die fähig wären, ihn, den fallenden Vogel, aufzufangen. So befindet er sich in einem Teufelskreis: Ohne zu wissen, wer er selbst ist, scheint es Yuddy unmöglich, sich auf einen anderen Menschen, d.h. auf eine Beziehung, die ihm in seiner Desorientierung Halt geben würde, einzulassen. Die erhoffte Selbsterkenntnis aber bleibt Yuddy verwehrt. Ausgerechnet die Beschaffung eines gefälschten Ausweises, also einer neuen Identität, kostet ihn das Leben.

Während Yuddy am Ende von DAYS OF BEING WILD von Wong geopfert werden muss, um später als Erinnerung wiederzukehren, dient das Schicksal seiner Figur im Hinblick auf Wongs Gesamtwerk als Auslöser für eine Reihe neuer Geschichten. Diese beziehen sich auf jene Menschen, welche seinen Weg in DAYS OF BEING WILD kreuzen. Da ist der Polizist Tide, der die Cops mit den Nummern 223 und 663 aus CHUNGKING EXPRESS vorweg nimmt, die wie er hoffnungsvoll aber vergeblich in Telefonzellen vor Apparaten warten, die niemals klingeln werden. Die Figur der So Lai-chen (später ‚Su Li-zhen‘) wird durch Yuddys Zurückweisung zur

melodramatischen Heldin schlechthin. In *DAYS OF BEING WILD* überwindet sie ihren Schmerz zwar, aber sie wird bei Wong nie wieder so hingebungsvoll lieben können wie in diesem Film. Nicht nur die Su Li-zhen in *IN THE MOOD FOR LOVE* führt diese verletzte Liebe fort, auch die (Falsch-)Spielerin Su Li-zhen, genannt Black Spider, in 2046 ist von einem Geheimnis um ihre Vergangenheit umgeben, das sie an einem Neuanfang mit Chow hindert – was in tragischer Art und Weise die Fortführung des Liebesmotivs der unmöglichen Liebe aus *IN THE MOOD FOR LOVE* ist. Auch die Figur der Lulu wird in 2046 wieder aufgenommen. Ihre Geschichte wird zu Ende geführt. Stets auf der Suche nach dem „leg-less bird“ wird sie schließlich aus Eifersucht von einem Liebhaber getötet, den sie ‚liebte‘, weil er Yuddy so ähnlich sah. Im Grunde geht es in *DAYS OF BEING WILD* für jede der Figuren in der einen oder anderen Weise darum zu erkennen, dass ihre Liebe nicht erwidert wird. Lulu wird Yuddy niemals vergessen. So Lai-chen, Tide und Jeb entwickeln sich weiter und ziehen trotz des Verlustschmerzes Konsequenzen aus der Zurückweisung. So Lai-chen versucht schließlich doch den Polizisten in der Telefonzelle zu erreichen. Tide folgt seiner Bestimmung und seinem sehnlichsten Wunsch und wird Seemann, nachdem seine Mutter gestorben ist und er vergeblich auf So Lai-chens Anruf gewartet hat. Jeb erkennt, dass weder Yuddy ein Vorbild ist, noch Lulu/Mimi ihn liebt. Er verkauft das Auto und damit das Symbol für sein Vorbild Yuddy, um Lulu das Geld zu ermöglichen, dass sie für ihre Suche nach Yuddy, ihrer großen Liebe, benötigt. Durch die Aufgabe seiner eigenen Hoffnungen für eine andere Liebe schafft er es, sich von beiden zu lösen. Dieses Motiv der Erlösung von der quälenden Liebe wird sich in 2046 wiederholen. Der Aufbruch bedeutet bei Wong einen wichtigen Schritt für seine Protagonisten in Richtung Glück. Sich selbst wieder treu zu werden ist ein wichtiger Aspekt in der Entwicklung seiner Charaktere. In Form eines subjektiven Kommentars wird in *DAYS OF BEING WILD* erstmals bei Wong eine Voice-over eingesetzt. So Lai-chen kommentiert, dass sie nicht wisse, ob Yuddy sich an sie erinnern werde, aber dass er sich in dieser Minute für immer in ihr Gedächtnis gebrannt habe. Yuddy erzählt in der Voice-over die bezeichnende Geschichte vom Vogel ohne Beine, die er später auch Tide erzählen wird, der den wahren Inhalt dieser Geschichte jedoch schnell entlarvt. Tide wiederum kommentiert seine Begegnungen mit So Lai-chen und Yuddy. Beide werden ihn im Stich lassen, ohne den treuen Freund in ihm erkannt zu haben. Dabei kommt der Voice-over weniger eine narrative Bedeutung als vielmehr eine Tendenz zur Selbstoffenbarung zu: „Über ihre Voice-over begreifen und bestätigen sich seine [Wongs] Hauptfiguren

als existente Wesen in der verstreichenden Zeit und der Anonymität der Stadt, darum bemüht für sich selbst die eigenen Sehnsüchte, Ängste oder Enttäuschungen zu formulieren.¹³⁹ In *DAYS OF BEING WILD* dient die Voice-over vornehmlich der Bewusstwerdung des Ichs und dem reflektierenden Kommentar zum gerade Erlebten, während in Wongs späteren Filmen die rückblickende Reflexion längst vergangener Erlebnisse im Vordergrund stehen wird, mit der die Protagonisten ihre aktuelle Situation zu erklären versuchen. Dabei entspricht das Erinnernte einem ‚Récit absent‘: Handlungen oder Ereignisse, die sich in der Vergangenheit abspielten und zu denen wir als Zuschauer nur über die Erinnerung der Protagonisten Zugang erhalten. Hier funktioniert die Erinnerung aber andersherum, als Zukunft – und nicht Vergangenheit – konstituierend: Sie ist Ausgangspunkt für eine Reihe von Erlebnissen der Figuren, die noch in den folgenden Filmen ausgestaltet werden. Es geht um einen Augenblick, genau genommen um eine Minute, die zu nichts anderem da ist, als um Erinnerung zu schaffen. Dieser Moment, mit dem der Film beginnt, wird am Ende wieder aufgenommen. Der sterbende Yuddy bittet Tide, Su Li-zhen zu sagen, dass er sich nicht an jene eine Minute vor drei Uhr am 16. April 1961, welche sinnbildlich für Su Li-zhen steht, erinnern könne. Nicht vergessen oder im weiteren Sinne ‚verloren‘ zu werden, spielt in *DAYS OF BEING WILD* eine entscheidende Rolle in den Handlungen und Reaktionen der Protagonisten. So warnt Lulu Yuddy, ihre Telefonnummer nicht zu verlieren, woraufhin Yuddy antwortet: „If it is lost, I may be lost, too“, was auf Yuddys eigene Verlorenheit hinweist. Auch Yuddys Adoptivmutter befürchtet, ersetzt und vergessen zu werden, sobald Yuddy seine leibliche Mutter gefunden hat. Aus diesem Grund enthält sie ihm alle Details zu seiner Herkunft vor und erträgt dafür lieber Yuddys unverhohlenen Hass: „Ok, I want you to hate me, at least you won't forget me.“ Erinnert zu werden, das ist es, was die zwischenmenschlichen Beziehungen in *DAYS OF BEING WILD* hauptsächlich ausmacht. Auf So Lai-chens Frage, ob er sie jemals geliebt habe, antwortet Yuddy, er werde sich noch in so viele Frauen verlieben, so dass er erst am Ende seines Lebens wissen werde, welche er wirklich geliebt habe. Durch die Wiederaufnahme des Erinnerungsmotivs vom Anfang schließt sich am Ende des Films die Liebesgeschichte zwischen Yuddy und Su Li-zhen. Im Wissen, dass er sterben wird, und die Erfüllung ihrer Liebe endgültig unmöglich wird, verleugnet Yuddy seine Gefühle, damit So Lai-chen ihn vergessen kann. Wüsste sie, dass er sie geliebt hat,

¹³⁹ Maurer, Roman. „Modernität und Melodramatik in *Days of Being Wild*“ In: Koebner/Liptay (2008), S.43

dann würde sie vermutlich ebenso wenig zur Ruhe kommen wie all die anderen hoffnungslos Liebenden bei Wong. Im Melodram bedeutet diese Verleugnung der Liebe eine Selbstaufopferung. Die Unmöglichkeit der Liebe ist durch Yuddys Tod besiegelt. So gibt er So Lai-chen die Möglichkeit, die Erinnerung an ihn aufzugeben, damit sie erneut lieben kann.

5.2 IN THE MOOD FOR LOVE (2000) – Was Erinnerung ist

Voice-over setzt Wong üblicherweise in seinen Filmen ein, um das Individuum mit seiner subjektiven Sicht auf die Welt hervorzuheben. Zwölf Jahre nach seinem ersten Film *AS TEARS GO BY* (1988) verzichtet er bei *IN THE MOOD FOR LOVE* erstmals wieder auf eine Voice-over seiner Figuren. An Stelle dessen werden die Protagonisten stark in ein gesellschaftliches Umfeld eingebettet, das ihre Verhaltensweisen und persönlichen Vorstellungen und Wünsche kontrastiert. Ihre Identität (z.B. Su Li-zhen als Teil der Shanghai-Community) ist durch die Gemeinschaft, in der sie leben, geprägt. Die Protagonisten sind keine verträumten Einzelgänger wie in den frühen Filmen, sondern definieren sich stärker denn je über ihre gesellschaftliche Rolle als Ehefrau und Ehemann. Alle Nebenfiguren haben in moralischer Hinsicht großen Einfluss auf die beiden Hauptfiguren. Besonders Su Li-zhens Vermieterin Frau Suen (Rebecca Pan) verkörpert die herrschenden Moralvorstellungen, indem sie die einsame Ehefrau unter Beobachtung hält und gegebenenfalls eingreift, um Su Li-zhens – vermeintlich bedrohte – Integrität zu wahren. Ihr konträrer Gegenpart ist Ah Ping (Ping Lam Siu), Chows umtriebiger Freund, der mit Prostituierten verkehrt, ständig in Spielschulden steckt und auf Chows gutherzige Unterstützung angewiesen ist. Indem das Alltagsleben der Figuren in den Mittelpunkt rückt, werden auch die Verhältnisse am Arbeitsplatz thematisiert. Als ebenfalls betrogene Ehefrau fällt es ausgerechnet Su Li-zhen zu, im Büro das Doppelleben ihres Chefs zu decken. In Gesprächen über identische Handtaschen und neue Krawatten, wiederholen sich die Indizien, die Su Li-zhen selbst zum Opfer einer Affäre machen. Su Li-zhens Vertröstung der Ehefrau des Chefs am Telefon verweist auf Chows vergebliche Versuche, seine Frau an ihrem Arbeitsplatz zu erreichen. Das unmoralische Verhalten von Su Li-zhens Chef spiegelt allerdings nicht nur die Affäre ihrer Ehepartner, unter der sie und Chow

leiden, sondern bezeichnet gleichermaßen ihr eigenes Dilemma, die – wie auch immer geartete – Beziehung zueinander vertuschen zu müssen. Umgeben von Affären und Intrigen innerhalb ihres sozialen Umfelds wird deutlich, warum Su Lizhen und Chow jeden Verdacht auf Untreue im Keim ersticken wollen.

Die sonst durch Voice-over vermittelte subjektive Perspektive auf das Geschehen, schlägt sich in *IN THE MOOD FOR LOVE* in einer Mehrfachperspektivierung nieder, die nicht nur die persönliche Wahrnehmung, sondern auch eine gesellschaftliche Sichtweise thematisiert. Aus der Fokussierung auf den sozialen Kontext der Geschichte schließt Peter Brunette:

„Narratively speaking, the most profound (and most logical) consequence of this decision to emphasize social context is that for the first time in a Wong film there is no formal voiceover, since the individual is now downplayed.“¹⁴⁰

Im Melodram muss dies jedoch nicht zwingend den Verlust der Subjektivität bedeuten. In der Übertragung der inneren Auseinandersetzung der Figuren mit ihrem Selbst auf Aktionen und Reaktionen des Umfelds, findet eine Veräußerlichung der inneren Erfahrungsebene statt. Ansichten, die zuvor über die Voice-over erzählt wurden, schlagen sich nun im sozialen Kontext nieder. Der veränderten Erzählhaltung, in der die Figuren ihre Kommentare, Zweifel, Ängste und Hoffnungen dem Zuschauer nicht mehr direkt über Voice-over anvertrauen können, fällt die Komplizenschaft zwischen den Protagonisten und dem Zuschauer zum Opfer. In der Verlagerung der Narration von Ton- auf Bildebene findet eine Akzentuierung des Visuellen statt. Der Zuschauer sieht sich gezwungen, zu beobachten und das Sichtbare (oder Unsichtbare) zu entschlüsseln. Die Figurenzeichnung vollzieht sich über die formale Gestaltung von *Mise en scène* und Montage, was der Funktionsweise des Melodrams entspricht. In der Übersteigerung des Sichtbaren, dem Herausragen von Details, der Verfremdung der Wahrnehmung von Raum (Verdichtung, Verengung, Unschärfen, Störelemente) und Zeit (Zeitlupe, Jump Cuts, Standbild) offenbart sich das subjektive Erleben einer Figur. Bilder ent-leerter Räume und angehaltener Bewegungen im Verstreichen der Zeit prägen sich – „an niemanden gerichtet, von keinem gesehen“¹⁴¹ – in besonderem Maße ein. Hermann Kappelhoff führt diesen Gedanken weiter aus, dass „sich dem Zuschauer das hyperbolische Bild als der parabolische Dekor einer phantastischen Welt sehr wohl

¹⁴⁰ Brunette (2005), S.88

¹⁴¹ Kappelhoff (2004), S.46

als Bedeutungsstruktur erschließt¹⁴² und möge „dieser Ausdruck sich auch nicht in der Vermittlung einer realistischen Erzählung erfüllen, wird er vom Zuschauer doch auf die Illusion einer Figur zurückbezogen.“¹⁴³ Wenn nicht den Schlüssel zu seinem häufig heraufbeschworenen Geheimnis, so gibt Wong am Ende des Films doch einen Hinweis auf jene Illusion, von der bei Kappelhoff die Rede ist:

„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.“¹⁴⁴

Rückblickend wird der Film als vergegenwärtigte Erinnerung zu subjektiven Gedächtnisbildern. Die Vermutung liegt nahe, dass diese Erinnerung durch die Figur des Chow fokalisiert ist, da er die letzte agierende Person und männliche Hauptfigur des Films ist¹⁴⁵. Diese nachgereichte Charakterisierung des Vergangenen (der eben gesehene Film) als bereits Vergangenes (Erinnerung eines Protagonisten) entspricht dem filmischen Prozess des Erzählten als Erinnerungsprozess des Protagonisten. Dies erklärt auch den fragmentarischen und häufig impressionistischen Charakter der Szenen, die wie das Erinnerte nur bruchstückhaft und der subjektiven Wahrnehmung entsprechend („blurred and indistinct“) vergegenwärtigt werden können. Die Beschreibung „Something he could see but not touch“ verweist auf die Unmöglichkeit, korrigierend in die Vergangenheit einzugreifen. Der Film der Erinnerung kann nur abgespielt, nicht abgewandelt werden. Die Erinnerung dient bei IN THE MOOD FOR LOVE der Emotionalisierung und demzufolge der Formgebung des Inhalts. Fragment, Ellipse, Wiederholung und Indifferenz verweisen auf Mechanismen des Gedächtnis und legen damit den Erinnerungsprozess offen. Die Offenheit der Erzählung, ihr „visueller Möglichkeitssinn“¹⁴⁶, der auf die Leerstellen der Erinnerung hindeutet, ermöglicht gleichzeitig die Einbindung des Zuschauers in das Filmgeschehen. Nicht nur, dass der Zuschauer aufgefordert ist, diese Leerstellen mit

¹⁴² Kappelhoff (2004), S.47

¹⁴³ Ebd., S.47

¹⁴⁴ Zit. nach: Brunette (2005), S.92. Anm.: Ich habe an dieser Stelle auf die englische Version zurückgegriffen, da sie sich in ihrer Kürze und treffenden Wortwahl besser für die Argumentation eignet, als die deutsche Übersetzung: „Jene vergangenen Monate und Jahre sind wie verborgen hinter einer Glasscheibe, die bedeckt ist mit einem Schleier aus Staub. Man kann durch die Glasscheibe schauen, aber nichts anfassen, was sich dahinter verbirgt. Er kann das Vergangene nicht vergessen. Wenn er die Glasscheibe durchbrechen würde, könnte er zu den vergangenen Jahren zurückkehren.“

¹⁴⁵ Eine weitere Deutung wäre z.B. der Bezug auf den Regisseur selbst, der in Interviews mehrmals darauf hingewiesen hat, dass IN THE MOOD FOR LOVE in enger Verbindung mit seinen persönlichen Erinnerungen an seine Kindheit steht, in die er nicht zurückreisen könne.

¹⁴⁶ Schnelle/Suchsland (2008), S.31

seiner Imagination zu füllen, die Darstellung einer fiktiven Liebe in Form von Rollenspielen verweist zudem auf den exemplarischen Charakter dieser Szenen, die sich genau so, aber auch ganz anders abgespielt haben können. Was bleibt, ist die Erinnerung an das Gefühl – z.B. die Atmosphäre eines Raums, auch wenn das Dekor bereits vor dem inneren Auge verschwimmt (Unschärfen), oder die Dehnung eines Augenblicks in die Ewigkeit (Zeitlupen). Die ent-leerten Räume erweisen sich im Nachhinein als Visionen: Als würde man an diese Orte zurückkehren, aber das Vergangene nicht mehr auffinden können. Nur die Erinnerung vermag sie – für einen Moment – mit Leben zu erfüllen. *Ent-leert* – gesichts- und emotionslos – erscheinen in diesem Film beizeiten auch die Figuren, vor allem Su Li-zhen. Wenn sie nach der halb gut gemeinten, halb ermahnenden Bemerkung der Vermieterin, sie verlasse zu häufig alleine das Haus, um sich zu amüsieren, statt im nachbarschaftlichen Kreise die Rückkehr des Ehemanns zu erwarten, abseits der Gesellschaft im Wohnzimmer am Fenster steht (s. Abb.20), dann erscheint Su Li-zhen einsamer denn je. Reduziert auf ihre Rolle als treue Ehefrau passt sie sich perfekt an ihr Umfeld an, so dass ihre ‚ent-leerte‘ Hülle sich im Dekor aufzulösen scheint.



Abb.20 Einsam: Su Li-zhen mit Teeglas am Fenster

5.3 2046 (2004) – Was Erinnerung war

2046 ist das Jahr, in dem der Sonderstatus der ehemaligen britischen Kronkolonie Hongkong innerhalb der VR China enden soll. Nach der Wiedereingliederung in das chinesische Mutterland am 1. Juli 1997 wird in dem Stadtstaat von der kommunistischen Regierung eine Sonderverwaltungszone eingerichtet, die für die folgenden fünfzig Jahre das Weiterbestehen des demokratisch-marktwirtschaftlichen Systems aus Kolonialzeiten in dieser Region garantieren soll. Damit steht die Zahl 2046 in Hongkong für das Ende einer Ära. Die ideologische Zukunft der Stadt ist ungewiss. Die Identitätsproblematik, die zunächst nur auf das 1997-Syndrom bezogen wurde, zieht sich damit noch weit in das neue Jahrtausend hinein. Während die beiden Staaten innerhalb dieser fünfzig Jahre zusammenwachsen sollen, wünscht man auch die historisch bedingten sozio-kulturellen Unterschiede in der Bevölkerung zu überwinden und eine gemeinsame, auf chinesischen Werten basierende Identität zu schaffen.

In Wongs Film(en) beschreibt die Zahl „2046“ in erster Linie eine Zimmernummer. Dieses Zimmer existiert in der Vergangenheit/Erinnerung wie auch in der Gegenwart. In beiden Fällen steht die Nummer 2046 stellvertretend für eine Frau. Das Gegenstück zu Zimmer 2046 ist die von Männern belegte Nummer 2047. Dort wohnt Herr Chow. Auch 2047 bezeichnet zwei Zeitebenen: die Gegenwart und die (imaginierte) Zukunft. Durch den Schriftsteller Chow sind alle Zeitebenen miteinander verknüpft.

Nachdem Chow (Tony Leung) aus Singapur zurückgekehrt ist¹⁴⁷, trifft er in einem Nachtclub auf die Prostituierte Lulu (Carina Lau), die er aus Singapur zu kennen scheint. Er erzählt ihr von der gemeinsamen Zeit, aber sie gibt vor, sich nicht zu erinnern.¹⁴⁸ Chow bringt die völlig betrunkene Lulu an diesem Abend nach Hause, in ein Hotelzimmer mit der Nummer 2046. Als er zwei Tage später zurückkehrt, ist Lulu verschwunden – später wird sich herausstellen, dass sie von einem eifersüchtigen Liebhaber in Zimmer 2046 ermordet wurde –, und das Zimmer ist versperrt. Die Nummer an der Tür weckt nun Erinnerungen an eine andere Frau in Chow und er entscheidet sich, in diesen Raum zurückzukehren. Doch das Zimmer ist wegen

¹⁴⁷ Am Ende des vorherigen Films IN THE MOOD FOR LOVE bittet Chow Su Li-zhen, mit ihm nach Singapur zu gehen.

¹⁴⁸ Die betreffende Szene wurde bereits in Kapitel 2.2 Trilogie der Liebe ausführlich beschrieben.

Umbauarbeiten – in Wirklichkeit müssen die Blutspuren beseitigt werden – nicht verfügbar, so dass Chow während der Renovierung von 2046 in das Nachbarzimmer mit der Nummer 2047 ziehen muss. Als 2046 wieder hergestellt ist, hat sich Chow bereits an die 2047 gewöhnt und verzichtet auf einen Umzug. Kurz darauf wird 2046 von der jungen Prostituierten Bai Ling (Zhang Ziyi) bezogen. Die beiden finden schließlich Gefallen aneinander und beginnen eine spielerische Affäre. Diese kommt zu einem abrupten Ende, als Bai Ling sich in Chow verliebt, der sich – möglicherweise noch unter der Zurückweisung von Su Li-zhen (Maggie Cheung) leidend – jedoch nicht im Stande sieht, eine Liebesbeziehung einzugehen. Als nächstes gilt Chows Interesse Wang Jin-weng (Faye Wong), der Tochter des Hotelbesitzers. Diese liebt einen Japaner, was ihr Vater nicht billigt. Er verbietet Wang Jin-weng, den Geliebten wiederzusehen, doch Chow ermöglicht ihr, über Briefe, die an seinen Namen adressiert sind, mit dem Japaner Kontakt zu halten. Als der Vater davon erfährt, zwingt er Wang Jin-weng, die Beziehung endgültig zu beenden. Inspiriert durch die junge und doch so komplizierte Liebe der beiden, beginnt Chow, einen Roman mit dem Titel „2047“ zu schreiben. Hauptfigur ist ein Japaner, der versucht, mit dem Zug aus der Stadt 2046 zu entkommen, was vor ihm noch niemandem gelungen ist. Mehr und mehr beginnt Chow in diesen Science-Fiction-Roman seine persönlichen Erlebnisse und Erfahrungen zu verarbeiten, so dass der Japaner vom Geliebten Wang Jin-wengs zu Chows Alter Ego übergeht. Doch auch Chow entwickelt romantische Gefühle für sie, was sich in der Figur eines weiblichen Androiden (Faye Wong) niederschlägt, in den sich die Romanfigur des Japaners auf der langen und einsamen Zugreise verliebt. Schließlich muss dieser aber einsehen – wie auch Chow in seiner Gegenwart – , dass die Angebetete bereits einen anderen liebt. An einem Weihnachtsabend ermöglicht Chow Wang Jin-weng, von seinem Büro aus ihren Geliebten anzurufen, was zur neuerlichen Zusammenführung der beiden Liebenden und schließlich zu einem Happy End führt: Wang Jin-weng verlässt Hongkong, um in Japan ihre große Liebe zu heiraten. Ausgerechnet über die Erfüllung einer Liebe, die ihm verwehrt geblieben ist, gelingt es nun Chow, seine Erinnerungen hinter sich zu lassen. Der futuristische Hochgeschwindigkeitszug, in dem der Japaner flieht, versinnbildlicht den Versuch, den Schmerz der Erinnerung – „all memories are traces of tears“, so sinniert Chow – zu überwinden. 2046 ist bei Wong also nicht nur eine Jahreszahl oder Zeitangabe, sondern auch eine Ortsangabe in Form einer Zimmernummer und der Stadt 2046. Als Raum der Erinnerungen stehen diese Orte für eine Verräumlichung der Zeit. Das

Nachbarzimmer 2047 verweist auf die Gegenwart: Chows Versuch, seine Geschichte aufzuschreiben und dadurch sich selbst erzählend zu reflektieren bzw. ein Selbstbild zu entwerfen. Wenn 2046 das ‚Gedächtnis‘ mit allen Erlebnissen, Wünschen, Hoffnungen, Ängsten und Begierden ist, dann verkörpert 2047 den Prozess der Identitätsbildung (wie IN THE MOOD FOR LOVE den Prozess der Erinnerung visualisiert). Von Raum 2047 aus muss immer wieder in Raum 2046 eingedrungen werden, um durch eine Vergegenwärtigung der Erlebnisse aus der Vergangenheit das gegenwärtige Ich zu konstruieren und für die Zukunft zu entwerfen. Dies geschieht für Chow in der leidenschaftlichen Affäre mit Bai Ling und in der zarten, unausgelebten Romanze mit Wang Jin-weng. Ein Chow, den wir aus DAYS OF BEING WILD kennen – wie man durch einen Verweis am Ende von 2046 vermuten könnte – und ein Chow des Films IN THE MOOD FOR LOVE stoßen in diesem Raum aufeinander: der undurchsichtige Spieler und unabhängige Playboy gegen den einfühlsamen, bescheidenen Freund. Im erneuten Durchleben von Situationen, die das Erinnerte wachrufen, sowie im Niederschreiben seiner Erfahrungen, offenbart sich für Chow eine Möglichkeit sich weiter zu entwickeln und der ständigen Wiederholung zu entkommen, indem er sich diesmal ganz bewusst gegen eine Liebe entscheidet, wie schon Jeb in DAYS OF BEING WILD. Im Schriftsteller Chow offenbart sich die Erinnerungsarbeit als Prozess der Identitätsbildung. Erlebnisse aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vereinen sich in seiner Figur zu „dem paradoxen Fall eines Science Fiction, der sich in der Vergangenheit ereignet, Erinnerungen an die Zukunft liefert, oder eben rückwärtsgewandte Prophetie praktiziert.“¹⁴⁹

Neben Su Li-zhen (Maggie Cheung) und Lulu (Carina Lau) gibt es eine weitere Frauenfigur in Chows Vergangenheit, die in 2046 eine wichtige Rolle spielt. In mehreren, auf den Anfang und das Ende des Films verteilten fragmentarischen Rückblicken erzählt Chow von einer weiteren Su Li-zhen (Gong Li), genannt ‚Schwarze Spinne‘, die er in Singapur gekannt hat, und die ihm auf verschiedene Weisen das Leben gerettet hat. Sie beglich seine (Spiel-)Schulden, die ihn wohl sonst das Leben gekostet hätten. Während Chow als lebensmüder Spieler und Frauenheld in Singapur an die frühere Figur des Yuddy erinnert, so vereinen sich die beiden Su Li-zhens zu Lebensretterinnen an den entscheidenden Wendepunkten seines Lebens – wie schließlich auch Wang Jin-weng, von der Chow behauptet, sie

¹⁴⁹ Schnelle/Suchsland (2008), S.82

würde ihn an eine vergangene Liebe (Su Li-zhen/Maggie Cheung aus *IN THE MOOD FOR LOVE*) erinnern. Alle ‚Su Li-zhens‘ markieren in Chows Lebensgeschichte einen Aufbruch. Bai Ling (Zhang Ziyi) ist eine neue Figur in Wongs Werk. Wie schon so viele seiner Protagonisten vor ihr verlässt sie am Ende Hongkong, um ihr Glück in Singapur zu finden bzw. um einer unglücklichen Liebe zu entfliehen. Zhang Ziyi verkörpert einen neuen Frauentypus bei Wong: leidenschaftlich und verletzlich, dabei aber stets unabhängig und selbstbewusst. Sie kontrastiert die getragene Melancholie der Su Li-zhen (Maggie Cheung und Gong Li), genauso wie die träumerische Naivität der Wang Jin-weng (Faye Wong). Am ehesten ähnelt Bai Ling der jungen Lulu (Carina Lau) aus *DAYS OF BEING WILD*. Dies deutet sich in der spielerisch-aggressiven Beziehung zwischen ihr und Chow an, doch positioniert sie sich in ihrer Eigenständigkeit schneller und entschiedener gegen Chows zweifelhaften Umgang mit Frauen, als es Lulu zuvor gegenüber Yuddy möglich war.

Wong beschreibt 2046 als die Brücke zum Ende einer Ära. Es scheint, als hätten lose Erzählstränge aus früheren Filmen nur darauf gewartet, in 2046 schließlich gebündelt und zu einem Ende gebracht zu werden. Die Auseinandersetzung Wongs mit seinen nostalgischen Kindheitserinnerungen an das Hongkong der sechziger Jahre, welches heute mehr im thailändischen Bangkok zu finden ist als in der von Wolkenkratzern und moderner Architektur beherrschten Millionenmetropole selbst, schließt mit einem versöhnlichen Blick in die Zukunft: das Jahr 2046. In vielerlei Hinsicht beschreibt dieser Film einen Abschluss – aber auch einen Neuanfang für den Regisseur¹⁵⁰: ein Happy End ganz in seinem Sinne.

¹⁵⁰ Es heißt, Wong habe sich für die kommenden Jahre dem Kino Hollywoods verschrieben, was seine erste Regiearbeit nach 2046, *MY BLUEBERRY NIGHTS* (USA, 2008), belegt.

Zwischenresümee

Obgleich alle drei besprochenen Filme die Thematik erinnelter Liebesbeziehungen miteinander teilen, so differiert der Einsatz des Motivs der Erinnerung wesentlich. In *DAYS OF BEING WILD* erscheint die Erinnerung zunächst als Spiel. Sie ist Teil einer Verführung. Bewusst Erinnerung schaffen, ermöglicht hier erst den Weg ins Gedächtnis. Die erinnerte Liebe liegt – anders als in den beiden späteren Filmen – noch in der Zukunft. Die Melodramatik der Figuren liegt in der Gegenwart, im Erleben des Augenblicks. In *2046* ist dieses Prinzip umgekehrt. Der Film entwickelt sich nicht mehr in die Zukunft, sondern beschreibt ein Verfahren der Wiederholung und Replik, durch das die Vergangenheit in die Gegenwart hineinragt. Das Vergangene muss wieder und wieder vergegenwärtigt, wiederholt und durchlebt werden. Hier geht es um das Loslösen von der Erinnerung, um das von der Erinnerung befreiende Vergessen des Erlebten. Dennoch verbindet die melodramatische Funktion des Motivs die beiden Filme: Das Erinnerte (oder Erinnerbare) führt dazu, dass die Figuren nicht zu einer Liebesbeziehung fähig sind. Die Vergangenheit lastet schwer auf ihnen, stellt ihre Identität in Frage und verhindert ein Vorwärtskommen. Die Protagonisten treten auf der Stelle. Am Ende ist jedoch beiden die Erlösung gegönnt: der Tod (der Liebe). Auf eine andere Funktionsweise stützt sich *IN THE MOOD FOR LOVE*. Der Film bietet sich selbst als Erinnerung an. Das Melodram vollzieht sich im Imaginären, in den fiktiven Rollenspielen und im Nachhinein der Geschichte.

6 ERINNERTE LIEBE: Die Illusion der Gefühle bei Wong Kar-wai und Marguerite Duras

Anhand von zwei Filmen, die in ihrer Thematik und Motivik starke Ähnlichkeit zu Wongs *IN THE MOOD FOR LOVE* aufweisen, soll die filmische Wirkungsweise der Erinnerung weiter vertieft werden. Wie bei Wong gibt es „bei Resnais und Duras[,] stets eine Idee der Undarstellbarkeit und Unzulänglichkeit des Vergangenen – eines Horizonts der Wahrnehmung, der das Denken herausfordert und einen substantiellen *Zweifel am Sichtbaren* hervorruft.“¹⁵¹ Es handelt sich um zwei Filmemacher¹⁵², die mit Wongs Schaffen nicht nur den Bezug von Liebe und Erinnerung teilen, sondern auch das Motiv der (Liebes-)Illusion, das Imaginieren von Liebe. Die Untersuchung der Konzepte erinnelter Liebe in den Filmen *MODERATO CANTABILE* (Brooks/Duras, 1960) und *HIROSHIMA MON AMOUR* (Resnais/Duras, 1959) soll helfen, Wongs Erinnerungsthematik in einem weiter gefassten filmhistorischen Rahmen zu verstehen. Allen drei Filmen gemein ist die Abwesenheit/Unsichtbarkeit der authentischen Liebe.

IN THE MOOD FOR LOVE soll hier zwei Filmen gegenüber gestellt werden, in denen in vergleichbarer Art und Weise mit der Problematik der erinnerten Liebe verfahren wird. Durch das fiktive Evozieren einer fremden Emotion, die auch die eigene sein könnte, problematisieren diese Filme die Identitätsfindung anhand von fiktiver Liebe. In den Rollenspielen verbinden sich die imaginierten Figuren mit authentischem Gefühl. Die Motive erinnelter Liebe sollen im folgenden Kapitel weiter ausgeführt werden.

6.1 Liebe im Rollenspiel: Die Authentizität der theatralen Darstellung

In zahlreichen Aufsätzen wurden bereits ausführlich Wongs Bezüge zu literarischen Vorbildern wie Marcel Proust, Manuel Puig, Julio Cortázar oder Haruki Murakami in

¹⁵¹ Karpf (1998), S.74

¹⁵² In den betreffenden Filmen war Marguerite Duras hauptsächlich als Drehbuchautorin beteiligt, während sie später bei einigen Filmen selbst Regie führte.

der Thematisierung der Vergänglichkeit, in der elliptischen und fragmentarischen Erzählweise sowie seinen perspektivisch aufgefächerten Figurenzeichnungen dargelegt. Obgleich thematische Nähe und formal-narrative Strukturen auf literarische Vorlagen verweisen mögen, so wurde in der bisherigen Analyse von *IN THE MOOD FOR LOVE* der Aspekt des Theatralen, welches sich vornehmlich in den Rollenspielen zeigt, unbeachtet gelassen. Dabei spielt gerade das theatrale Moment für eben diese Charakteristika eine entscheidende Rolle, indem es das Geschehen von traditionellen Raum-Zeit-Bezügen löst und dem Sichtbaren eine allegorisch zu nennende Ebene hinzufügt.

IN THE MOOD FOR LOVE behandelt das Rollenspiel in all seinen Tiefen und Schichtungen¹⁵³, in verschachtelten, zyklischen Prozessen. Maggie Cheung und Tony Leung spielen zum einen die verschiedenen Rollen (als Ehemann und Ehefrau, als Geliebter und Geliebte), versuchen dann aber, all diese Figuren unter sich zu vereinen, indem sie ‚sich selbst‘ spielen, was als Verweis auf die multiplen Rollen in uns selbst gelesen werden kann.¹⁵⁴ Die Identitäten der verschiedenen Charaktere vermischen und überlagern sich und auch die Affäre selbst mutet pseudo-metaphysisch an, indem sie von der Fiktion in die Realität überzugehen scheint. Im Versuch, jeweils die Rolle des Ehepartners des anderen zu übernehmen, kommen sich Chow und Su Li-zhen näher. Jeder ergänzt mit seinen Kenntnissen über Verhalten und Vorlieben des Partners das gemeinsam erschaffene Abbild deren Affäre. Indem sie dem Gegenüber ihre Vorstellung vom Partner preisgeben, offenbaren sich auch ihre eigenen Sehnsüchte und Defizite. Die Rollenspiele ermöglichen nicht nur, der Identität des Partners und des Gegenübers auf die Spur zu kommen, sondern gleichermaßen zum eigenen Selbstbild zu finden.

6.1.1 MODERATO CANTABILE (1960) R: Peter Brook B/D: Marguerite Duras

Verzweifelt auf der Suche nach der tief in ihr schlummernden eigenen Identität ist auch Anne, die weibliche Hauptfigur in Marguerite Duras Roman *MODERATO CANTABILE*, der 1960 von Peter Brook verfilmt wurde. David Coward formuliert zutreffend: „the plot of *Moderato Cantabile* is quickly summarized – two people

¹⁵³ Stephen Teo verweist darauf, dass das Motiv des Rollenspiels in *IN THE MOOD FOR LOVE* nicht zum ersten Mal eingesetzt wird: *CHUNGKING EXPRESS* (Faye Wong nimmt heimlich die Rolle als Tony Leungs Freundin ein), *FALLEN ANGELS* (die vielen Gesichter Takeshi Kaneshirus bei seinen verschiedenartigen Nachtaktivitäten) und *HAPPY TOGETHER* (Leslie Cheung wie er seine weibliche Seite hervorbringt). In: Teo (2004), S.124

¹⁵⁴ Vgl.: Teo (2004), S.122

discuss a murder – but a simple resumé is not much help in enabling us to come to the terms of the book.“¹⁵⁵ Das Nachspielen und Imaginieren einer fiktiven Liebesbeziehung stellt hier genauso wie bei *IN THE MOOD FOR LOVE* (in diesem Sinne ‚Two people discuss an affair‘) eine Binnengeschichte dar. Nachdem die verheiratete Anne und der Fabrikangestellte Chauvin Zeugen eines tragischen Liebesmordes geworden sind, versuchen sie bei mehreren Begegnungen diese Verzweiflungstat zu ergründen. Dabei nimmt Chauvin zunächst die Rolle des Erzählers ein, wobei er sich am Anfang noch auf die polizeilichen Tatsachenberichte bezieht, die jedoch bald von seiner Fantasie überflügelt werden. An seiner Seite durchlebt Anne die fiktive Liebesbeziehung in der Rolle der ermordeten Geliebten. Ihre Treffen werden Teil eines Spiel-im-Spiel, eines „play-within-in-a-story“¹⁵⁶, in dem sich die Protagonisten mehr und mehr mit ihren fiktiven Rollen identifizieren. Ebenso wie Wong spielen auch Duras und Brook mit den Zuschauererwartungen. Von Anfang an gibt es eine Tendenz, dass etwas passieren könnte, dass sich die Affäre und damit auch das Schicksal der Geliebten spiegelbildlich in Anne und Chauvins fiktiver Geschichte wiederholen könnte. Doch wie bei *IN THE MOOD FOR LOVE* lassen sich die wahren Gefühle unter der Oberfläche der theatralen Darstellung nur erahnen. In der indirekten Vermittlung einer Liebesgeschichte ist der Zuschauer gezwungen, fehlende Anschlüsse allein durch Rückschlüsse auf die innere Empfindungswelt der Charaktere herzustellen. Reale Empfindungen werden vorenthalten, während jedoch die affektiven Schlüsselmomente in den Rollenspielen stark übersteigert von Anne zur Schau gestellt werden. In der Ambivalenz zwischen der hoch emotionalisierten Binnengeschichte, der theatralen Darstellung und dem nüchternen – man möchte fast sagen *stummen* – Verhalten im Alltag offenbart sich Annes inneres Dilemma. Kontrastiert werden die Begegnungen mit Chauvin durch verschiedene Szenen aus Annes Alltag. Dabei ist auffällig, dass die Alltagsszenen wie die wöchentliche Musikstunde des Sohnes oder das Dinner mit geladenen Gästen mit ihrem rituellen Charakter selbst auf eine gewisse Theatralität in Annes Leben anspielen. In beiden Szenen wird deutlich gemacht, dass Anne gezwungen ist, sich in das konforme, gesellschaftliche Leben einzufügen – beide Male unterläuft sie diese Erwartungen¹⁵⁷. Im Rollespiel mit Chauvin offenbart sich demzufolge das

¹⁵⁵ Coward (1981), S.58

¹⁵⁶ Ebd., S.61

¹⁵⁷ In der Musikstunde wird Anne im unkonzentrierten, widerspenstigen Verhalten ihres Sohnes gespiegelt, der sich immer wieder den Regeln seiner Klavierlehrerin entzieht; das

wahre Gesicht Annes viel mehr, als in der vermeintlichen Realität des Alltags, genauso wie die fiktive Affäre zwischen Chow und Su Li-zhen bald zu einem Spiegel ihrer wahren Gefühle wird. In beiden Filmen spiegelt sich die authentische Wirklichkeit der Figuren in den irrealen Szenen, während die Realität ihres Alltags sich immer mehr zum *Theater* wandelt, in der sie sich gezwungen sehen vorgegebene Rollen einzunehmen. Ihre Identität dagegen finden sie in den Figuren, die sie verkörpern.

6.1.2 HIROSHIMA MON AMOUR (1959) R: Alain Resnais B/D: Marguerite Duras

In HIROSHIMA MON AMOUR funktioniert das ‚Rollenspiel‘ auf eine andere Art und Weise. Es handelt sich nicht um das bewusste Nachstellen einer Liebesgeschichte, vielmehr geraten die tatsächlichen Liebenden in Bilder (Rollen) früherer Geliebter. An ihrem vorletzten Drehtag trifft eine französische Schauspielerin in Hiroshima auf einen japanischen Architekten, mit dem sie eine Nacht verbringt. Als sie am nächsten Morgen neben ihm erwacht, erinnert der Schlafende sie an ihre erste große Liebe, einen deutschen Besatzungssoldaten, der tragischerweise kurz vor ihrer geplanten gemeinsamen Flucht erschossen wurde. Die Französin teilt ihre traumatische Geschichte mit dem japanischen Geliebten, der gerade erst durch die Atombombe seine Angehörigen verloren hat. Die traumatischen Erlebnisse ihrer Vergangenheit scheinen die Liebenden auf eigentümliche Weise zu verbinden. Während jedoch der Japaner durch das Nachempfinden ihrer Geschichte und den Vergleich mit seinen eigenen schmerzhaften Erinnerungen der Französin näherkommt, so projiziert sie ihre Erinnerungen an den Deutschen auf ihn, bis der Japaner zur Vergegenwärtigung desselben wird. Dies verhindert, dass sie ihn als das lieben kann, was er tatsächlich ist, sondern in seine Rolle, in die Figur, die er spielt, verstrickt bleibt.

„In Hiroshima two lovers are drawn together by their memories (Nevers – Hiroshima) and at the same time are separated by them. They both have a need to remember and yet also a need to forget.“¹⁵⁸

Die Französin fühlt sich verfolgt von der Angst, ihre große Liebe zu vergessen. Die Endgültigkeit des Verlusts will oder kann sie nicht akzeptieren. Der tragische

Dinner verlässt sie trotz ihrer ‚Rolle‘ als Gastgeberin und gibt als Erklärung an, sie sei wahnsinnig geworden (nicht etwa unpässlich).

¹⁵⁸ Ward (1968), S.17

Liebesverlust ist eine wichtige, wenn nicht überhaupt die ausschlaggebende Erfahrung in ihrem Leben und prägt deshalb ihre Identität in entscheidender Art und Weise. Der Japaner spürt, dass er allein über diese Erinnerung zu ihr Nähe aufbauen kann. „She is Nevers“¹⁵⁹, und er kann nur Teil von ihr werden, wenn sie ihm ihre isolierte Erinnerung offenbart. Obgleich jeder mit seinem persönlichen Schicksal alleine ist, so gibt es doch Ähnlichkeiten in Erfahrungen, die Menschen miteinander verbinden. Der Japaner glaubt, dass er eine persönliche Tragödie erlebt hat, die andere, die ähnliches erlebt haben, nachempfinden können. Sie aber glaubt an die Einzigartigkeit ihrer Erlebnisse und bewahrt ihre Erinnerung für sich allein. Während die Anerkennung ihres Schmerzes es ihm möglich macht, seine eigene schmerzhafteste Erfahrung zu teilen, ist der Französin mit dem Verlust des Deutschen auch ein Teil von ihr selbst verloren gegangen. Andererseits belegt sie den Japaner mit der Projektion ihrer verlorenen Liebe, was ihrer Liebe ermöglichen könnte, in ihm weiterzuleben. Doch dieser Versuch scheitert an einem Kommunikationsproblem, denn

„she is not just reminded of the German's death, but of a whole experience in its context of her life. This is involuntary memory as Proust understood it. Pure memory moves from a detail to a whole experience in an essentially private context, and so it is something that cannot be wholly communicated.“¹⁶⁰

In Verbindung mit der subjektiven Wahrnehmung im Kontext der individuellen Identität eines Menschen bleibt erzählte Erinnerung fragmentarisch. Die emotionalen Leerstellen¹⁶¹, die nicht veräußert werden können, müssen vom Gegenüber gefüllt werden, z.B. mit der Erinnerung an ähnliche Erfahrungen. Während es dem Japaner gelingt, über die Anerkennung seiner persönlichen Erlebnisse in der Vergangenheit die kollektive Erinnerung einer ganzen Nation zu reflektieren, ist für ihn damit der Weg zum Verständnis des Schicksals anderer mit ähnlichen Auswirkungen auf das Gefühlsleben offen, während die Französin dazu nicht in der Lage ist, da sie ihre individuelle Erfahrung und den damit verbundenen Schmerz für einzigartig erklärt. IN THE MOOD FOR LOVE funktioniert nach einem ähnlichen Prinzip, nur ist es dort der Zuschauer, der aufgefordert ist, die Leerstellen zu

¹⁵⁹ Ward (1968), S.19. Anm.: Die französische Stadt Nevers verweist in HIROSHIMA MON AMOUR wie das Zimmer mit der Nummer 2046 in Wongs Film 2046 auf jene Erinnerungen, die untrennbar mit der Identität(-sproblematik) der Figur verbunden sind.

¹⁶⁰ Ward (1968), S.29

¹⁶¹ Emotionale Leerstellen sind als Gegenstück (oder Ergänzung) zu den diskontinuierlichen faktischen Auslassungen im Gedächtnis zu verstehen.

ergänzen. Im Rollenspiel wird diese Situation durch die Protagonisten verdoppelt, indem sie im Sinne einer *Mise en abyme* die Mechanismen, nach denen der Film funktioniert, *vorspielen*. Deshalb wird in Bezug auf Wongs Schaffen häufig auf den Aspekt des Erzählen des Erzählens bzw. des Beobachten des Beobachtens hingewiesen. Die *Mise en abyme* legt die filmische Erzählstruktur frei und verweist in allen drei Filmbeispielen gleichermaßen auf die Wahrnehmungsmechanismen des Zuschauers bzw. der Protagonisten.

Zwischenresümee

Der Vergleich von Konzepten erinnelter bzw. imaginerter Liebe bei Duras und Wong hat gezeigt, dass allen drei Filmen die Unmöglichkeit zur *Realisierung* von Liebe gemeinsam ist. In den Liebesbeziehungen wird schließlich jeder auf sich selbst zurückgeworfen. Zu Lieben bedeutet hier die Auseinandersetzung mit dem Selbst – mit (traumatischen) Erinnerungen, überholten Lebensentwürfen und dem darunter verborgenen ‚Ich‘. Dass die drei Filme keine konkreten Bilder einer Liebesgeschichte liefern, ist symptomatisch für das darin implizierte Verständnis von Liebe. In der fiktiven Liebeserfahrung erfüllen sich Wünsche und Sehnsüchte, die für die Protagonisten im Alltag aus unterschiedlichen Gründen nicht zu realisieren sind. Im Speziellen verweist die erinnerte Liebe in *HIROSHIMA MON AMOUR* und *IN THE MOOD FOR LOVE* darauf, dass das Vergangene nur *neu* zu leben, aber nicht wieder zum Leben zu erwecken ist. Konsequenzen der Aktionen des Gestern (Vergangenheit) haben Auswirkungen auf das Heute (Gegenwart) – zudem beeinflussen sie unser Handeln in der Zukunft –, welche unvorhersehbar sind und nicht unserer Kontrolle unterliegen.¹⁶² Insofern gilt: „we can no more than resign ourselves to what has been and to its consequences until such time as we understand just how arbitrary our existence is.“¹⁶³ Die Willkür des menschlichen Daseins eröffnet jedoch Möglichkeiten, durch Willensentscheidungen die Liebe, wenn nicht für die Zukunft zu erfüllen, so doch in der Gegenwart erfahrbar zu machen. Dazu werden in den drei ausgewählten Filmen Emotionsräume geschaffen, die den Protagonisten (sowie dem Zuschauer) durch die Vorstellung zugänglich sind. Melodramatische Erzählstrategien unterstützen dabei die Umsetzung der inneren, imaginierten Welt in die äußere Wirklichkeit. Wenngleich die *Mise en scène* in den

¹⁶² Coward (1981), S.21

¹⁶³ Ebd., S.21

drei ausgewählten Melodramen sehr verschieden ist, stimmen sie in der formalen Gestaltung durch eine übersteigerte, das Innen nach außen projizierende Bildsprache, sowie thematisch in der Problematisierung des Konflikts zwischen individuellen Sehnsüchten und gesellschaftlichen Normen überein. Die puristische Kargheit der Bildräume in *MODERATO CANTABILE* ist in ihrer Stilisierung nicht weniger exzessiv als die impressionistischen Licht- und Schattenspiele bei *HIROSHIMA MON AMOUR* oder als der melodische Bildrhythmus im Zusammenspiel mit der satten Farbgestaltung und der verfremdenden Zeitlupe aus *IN THE MOOD FOR LOVE*.

Die imaginierte Liebe hat in allen drei Beispielen keine Überlebenschance in der Realität. Der Liebeskonflikt ist gleichermaßen durch das soziale Umfeld der Protagonisten, als auch von Identitätsfragen geprägt. Eine Akklamation der Liebesbeziehung durch das Außen ist aus verschiedenen Gründen nicht möglich, weshalb in allen drei Fällen das (vom Zuschauer ersehnte) Happy End ausbleiben muss. Die Liebe hat im Alltag keine *Bühne*, deshalb kann sie in der Realität keine Erlösung finden.

6.2 Die Faszination am filmischen *Récit absent*

„Je n’aime pas raconter une histoire, mais ce qui se déroule entre les moments d’une histoire“¹⁶⁴, beschreibt Agnès Varda ihre Faszination für die Filmsprache Antonionis. Damit verweist Varda auf eine Problematik, die auch den drei ausgewählten Filmen gemeinsam ist. Was die Protagonisten in ihrem Inneren bewegt und ihr aktuelles Verhalten und Handeln beeinflusst, liegt entweder in der Vergangenheit oder ist überhaupt nicht Teil ihrer eigenen Erfahrungswelt. Auslassungen und Leerstellen verweisen auf *geheime* Geschichten, die dem Zuschauer nur in Bruchstücken offenbart werden. Genauso wie der Zuschauer rätseln die Protagonisten darüber, was sich ‚wirklich‘ abgespielt hat, und versuchen das Schicksal anderer nachzuempfinden. So wie sie diese Geschichten neu erfinden, so ist auch der Zuschauer gezwungen, Verbindungen über die eigene Imagination herzuleiten. Im Eingreifen des Zuschauers in die Konstruktion der Geschichte erkennt David Coward eine Selbst-Bewusstwerdung des Zuschauers und damit die Spiegelung der Mechanismen *auf* der Leinwand *vor* die Leinwand: „as we observe

¹⁶⁴ Agnès Varda. Zit. nach: Carlier (1994), S.9

them watching what they have not seen and remembering what they have never experienced, we become the third dimension of their ‚Récit absent‘.¹⁶⁵ Der Mord, die Affäre und die jeweiligen Erinnerungen der Protagonisten stellen einen solchen Récit absent in den betreffenden Filmen dar. In allen drei Fällen haben die imaginären Erfahrungen Auswirkungen auf die gegenwärtigen Ereignisse. Die Auseinandersetzung der Protagonisten mit dem Récit absent wird in der Rezeption des Films durch den Zuschauer gedoppelt. Fremde Erfahrungswelten werden auf die eigene Identität übertragen und für die Gegenwart und die Zukunft bewertet. Im Falle von Anne (MODERATO CANTABILE) und dem Japaner (HIROSHIMA MON AMOUR) sowie Chow und Su Li-zhen (beide IN THE MOOD FOR LOVE) bedeutet diese Auseinandersetzung mit dem Fremden eine Möglichkeit zur Selbstfindung. Dabei bewegen sie sich auf mehreren Zeit- und Wirklichkeitsebenen. Auf der Leinwand vermischen sich Traum- und Erinnerungsbilder der Protagonisten mit ihrer Gegenwart und projizieren den Récit absent auf ihre aktuelle Situation, in die der Zuschauer wiederum nur fragmentarisch Einblicke erhält. So ist man vor der Leinwand gezwungen, ebenso die Geschichten zu vervollständigen, wie die Protagonisten auf der Leinwand. Aus der von den Protagonisten heraufbeschworenen, fiktiven Liebe erwächst die vom Zuschauer imaginierte Liebe. Identität, Selbstbewusstwerdung und Identifikation führen zu- und ineinander, verstricken imaginierte Geschichten mit subjektiven Gedankenspielen. Die Identifikation mit einer Rolle bedeutet in allen drei Filmen den Prozess der Selbstfindung. In Bezug auf MODERATO CANTABILE macht David Coward deutlich, dass die Figuren in ihrer individuellen Vorstellung von einem anderen zu sich selbst finden. Als Anne und Chauvin sich kennen lernen, geht es zunächst darum, zu wissen, was geschehen ist. Doch bald wechselt Chauvin in der Widergabe der Ereignisse von ‚wissen‘ zu ‚glauben‘ und schließlich zu ‚sich vorstellen‘.

“Rather they invent the murder, identify with its mood and *become* the victim and her killer. We pass beyond interference and association and are confronted by an example of direct substitution. As they substitute themselves for these other selves, we see the truth seeking re-staged against the background of the other story whose outcome we know. We may anticipate that their relationship will follow the same, inevitable pattern from love through talk to frustration, violence and death.”¹⁶⁶

¹⁶⁵ Coward (1981), S.77

¹⁶⁶ Coward (1981), S.67

Damit beginnt Chauvin, die Figur des Mörders und seiner Geliebten, der Ermordeten, auf sich und Anne zu projizieren. Da wir das tragische Ende des *Récit absent* bereits kennen, entwickelt sich aus der Identifikation der beiden Protagonisten mit dem anderen Liebespaar ein enormer Spannungsmoment, der die Geschichte im weiteren Verlauf tragen wird. Die Ungewissheit über die Grenzen zwischen der imaginierten Geschichte und der Wirklichkeit der Protagonisten hält den Zuschauer in Atem. Ob es erneut zu einem Liebespaar und einem Mord kommen wird, ist in *MODERATO CANTABILE* ebenso unsicher wie in *HIROSHIMA MON AMOUR*, in dem die Liebe gleichermaßen mit dem Tod der/s Geliebten in Verbindung steht. Auch bei *IN THE MOOD FOR LOVE* bleibt bis zum Ende unklar, inwieweit die angenommenen Rollen auf die Protagonisten abgefärbt haben. Die Dopplung der Geschichte aus dem *Récit absent* und dessen Wiedergabe sowie die tendenzielle Übertragung der Geschehnisse auf die aktuellen Figuren führen zu einer gespiegelten Geschichte, zur *Mise en abyme*, durch die sich eine Rahmen- und eine Binnenhandlung abzeichnen. Dabei scheint die Rahmenhandlung die irrealen Rollenspiele der Binnenhandlung zyklisch zu umkreisen, bis sie sich den Charakteren soweit angenähert hat, dass die realen und irrealen Figuren ineinander überzugehen scheinen.

"The 'recit absent' not only externalises the 'situation intérieure' but provides the novel with a basic linear structure. But since Anne's emancipation is sandwiched between the 'récit absent' of the murderer and the unwritten 'histoire inexistante' of her subsequent life, we can add that *Moderato Cantabile* is also perfectly circular."¹⁶⁷

Alle drei Filme präsentieren sich als das, was Coward in der Literatur als „roman de découverte“¹⁶⁸ beschreibt, als den Weg zu unserem Selbst durch Erinnerung und Imagination von Eigenem in Fremdes und umgekehrt. Wenn der Zuschauer gezwungen ist, eine Geschichte voller Auslassungen durch eigene Vermutungen zu vervollständigen, dann wird er selbst zu einem Teil dieser Geschichte – und die Geschichte gleichermaßen zu einem Teil des Zuschauers: „For we do not so much read a story as decipher the signs and symbols and patterns which reflect the story which we are required to ‚invent‘ for ourselves.“¹⁶⁹

¹⁶⁷ Coward (1981), S.27

¹⁶⁸ Ebd., S.77

¹⁶⁹ Ebd., S.77

7 RESÜMEE

Im Bewusstsein um die Unerfüllbarkeit seiner Sehnsucht nach einer verlorenen Liebe sucht Chow in der Schlusssequenz von *IN THE MOOD FOR LOVE* die Tempelanlage von Angkor Wat auf, um das Vergangene in einer Öffnung der Ruinenmauer gleichsam zu verewigen. Damit folgt er einem überlieferten Brauch, wonach ein Geheimnis, das in ein Loch geflüstert wird, dort für immer aufbewahrt bleibt.

Mit diesem Versuch, die Erinnerung loszulassen, legt Wong den erzählerischen Schlusspunkt einer unmöglichen Liebesgeschichte in die Obhut eines mystischen Rituals. Zugleich steht diese Sequenz sinnbildlich für den Anspruch des gesamten Films, dem Gefühl der Sehnsucht Gestalt zu verleihen. Die Spannung dieser ‚Übersetzung‘ besteht – wie ausgeführt wurde – eben darin, fragile emotionale Vorgänge, Stimmungen, Gefühle, Regungen sichtbar und mitteilbar zu machen: ihnen gewissermaßen Materialität zu verleihen. In rhythmischen Form- und Farbenspielen bietet Wong sein gesamtes ästhetisches Formvokabular für diese Versinnlichung des Unaussprechlichen auf. Die Konzentration der Erzählung auf die sinnliche Wahrnehmung begründet die komplexe Struktur der raum-zeitlichen Beziehungen sowie den Einsatz von Musik und Farben. Über den hohen Grad an Stilisierung der einzelnen Komponenten erreicht Wong eine Emotionalisierung der Figurenbeziehung, die bei ihm sonst keine Sprache für die Liebe findet. Alltägliche Handlungen werden so zu lyrisch anmutenden Metaphern: Das Eigentliche bleibt als Geheimnis dahinter verborgen. Allein das Uneigentliche kann auf den in Bild und Ton verklärten Kern der Geschichte verweisen – mündet jedoch stets in Vermutungen. Dieses Motiv wird im Rollenspiel thematisch aufgegriffen, bestimmt aber vor allem die formale Gestaltung des Films: Fragment, Ellipse und Replik schaffen auf der narrativen Ebene eine um sich selbst zirkelnde Erzählstruktur, die sich in den liquiden, pendelnden Bewegungen der Kamera visualisiert. Die vor Mustern und Stofflichkeit überbordende *Mise en scène* ist gänzlich auf diesen melodischen Bilderfluss ausgerichtet, in dem Dekor, Kostüm und Darsteller sowie Licht, Kamera und Musik stimmungsvoll aufeinander abgestimmt, die Grenzen zwischen äußerer Wirklichkeit und subjektiver Wahrnehmung auflösen. In dem Maße, wie sich die äußere Realität in Erinnerungsbilder zu verflüchtigen scheint, wird das Potential des Unausgesprochenen und Eigentlichen freigelegt und als Stimmung

mittelbar gemacht: Liebe, Sehnsucht, Einsamkeit. Die Emotion wird zur ästhetischen Erfahrung.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Quelle aller folgenden Abbildungen:

IN THE MOOD FOR LOVE (Wong, 2000). Deutsche DVD-Ausgabe. Universal Studios und Prokino, 2001

Abb.1 Ein mit Gras verschlossenes Loch in den Mauern von Angkor Wat.....	V
Abb.2 Das erste Treffen im Restaurant. Eine einzelne Rauchwolke steigt auf.....	25
Abb.3 Verengung des Blickfelds: Su Li-zhen und Amah am Ende des Flurs in der Küche.....	38
Abb.4 Durch den Vorhang gefilmt: Su Li-zhen und Chow bei einem ihrer geheimen Treffen im Hotelzimmer Nr.2046.....	38
Abb.5 Su Li-zhen und Chow über den Spiegel gefilmt.....	39
Abb.6 Su Li-zhen und die Vermieterin Frau Suen im Spiegel.....	39
Abb.7 Der ent-leerte Raum: Ein verlassener Wohnungsflur nach dem Einzug der beiden neuen Mitwohnparteien.....	40
Abb.8 Beim Rollenspiel: Fokus bleibt auf Hüfte.....	44
Abb.9 Su Li-zhen im Gespräch mit ihrem Ehemann.....	44
Abb.10 Der Gesprächspartner bleibt außerhalb des Bildkaders.....	44
Abb.11 TE QUIERO DIJISTE: Su Li-zhen und Chow gehen nach ihrem Restaurantbesuch die Straße hinunter.....	47
Abb.12 QUIZÀS: Chow wartet vergeblich auf Su Li-zhen.....	47
Abb.13 Unfähig zu sprechen: Su Li-zhen am Telefon mit Chow.....	59
Abb.14 und 15 „Gerade erblüht wie die Blume zur Liebe“: Chow (links) und Su Li-zhen (rechts).....	59
Abb.16 Mehrfachansichten: Der Spiegel reflektiert die Gesichter von Su Li-zhen und Chow, im Vordergrund sieht man Chows Rückenansicht.....	61
Abb.17 Reflexionen: Su Li-zhen und Chow im Spiegel.....	61
Abb.18 Gegenwart oder bereits Vergangenheit? Su Li-zhen singend im Spiegel.	63
Abb.19 Die Ruinen von Angkor Wat.....	66
Abb.20 Einsam: Su Li-zhen mit Teeglas am Fenster.....	74

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

MUSIKVERZEICHNIS

(Soundtrack von IN THE MOOD FOR LOVE)

AQUELLOS OJOS VERDES

Text und Musik: Adolfo Utrera and Nilo Menendez

Umsetzung: Nat 'King' Cole

Herausgeber: Peer International corp. (Peermusic (SE Asia) Ltd.) / Campbell Connelly Co. & Ltd. (BMG Music Publishing HK Ltd.)

Vertrieb: EMI - Capitol Music Special Markets

TE QUIERO DIJISTE

Text und Musik: María Grever

Umsetzung: Nat 'King' Cole

Herausgeber: Southern Music Publishing Co., Inc. (Peermusic (SE Asia) Ltd.)

Vertrieb: EMI - Capitol Music Special Markets

QUIZÁS

Text und Musik: Osvaldo Farrés

Umsetzung: Nat 'King' Cole

Herausgeber: Southern Music Publishing Co., Inc. (Peermusic (SE Asia) Ltd.)

Vertrieb: EMI - Capitol Music Special Markets

YUMEJI'S THEME

Komponiert und umgesetzt von Shigeru Umebayashi

ANGKOR WAT THEME

Komponiert und umgesetzt von Michael Galasso

FILMOGRAPHIE

(Anmerkung: Die nachfolgend angeführten Informationen beziehen sich ausschließlich auf die in der Arbeit genannten Filmtitel und folgen einer chronologischen Ordnung. Außerdem weise ich daraufhin, dass die Angaben zu Namen, Daten und Laufzeiten in den verschiedenen Quellen teilweise variierten. JB)

MY BLUEBERRY NIGHTS

Hongkong/VR China, 2007, 111/95 Minuten

Regie: Wong Kar-wai

Drehbuch: Wong Kar-wai, Lawrence Block

Kamera: Darius Khondji

Szenenbild: William Chang

Schnitt: William Chang

Darsteller: Norah Jones, Jude Law, Natalie Portman, Rachel Weisz, David Strathairn

2046

Hongkong/Frankreich, 2004, ca. 125 Minuten

Regie/Drehbuch: Wong Kar-wai

Kamera: Christopher Doyle

Szenenbild: William Chang

Schnitt: William Chang

DVD: Paramount

Darsteller: Tony Leung Chiu-wai, Carina Lau, Zhang Ziyi, Faye Wong, Gong Li, Takuya Kimura

IN THE MOOD FOR LOVE

Fa yeung nin wa (Hongkong, Originaltitel) / Hua yang nian hua (Mandarin)

Hongkong, 2000, ca. 98 Minuten

Regie/Drehbuch: Wong Kar-wai

Kamera: Christopher Doyle, Lee Ping Bin

Szenenbild: William Chang

Schnitt: William Chang

DVD: Universal

Darsteller: Maggie Cheung, Tony Leung Chiu-wai, Rebecca Pan, Ping Lam Siu

HAPPY TOGETHER

Cheun gwong tsa sit (Hongkong, Originaltitel) / Chun guang zha xie (Mandarin) / Buenos Aires Affaire (International)

Hongkong, 1997, ca. 96 Minuten

Regie/Drehbuch: Wong Kar-wai

Kamera: Christopher Doyle

Szenenbild: William Chang

Schnitt: William Chang, Wong Ming Lam

DVD: Kinowelt

Darsteller: Tony Leung Chiu-wai, Leslie Cheung

FALLEN ANGELS

Duo luo tian shi (Hongkong, Originaltitel)

Hongkong, 1995, ca. 96 Minuten

Regie/Drehbuch: Wong Kar-wai

Kamera: Christopher Doyle

Szenenbild: William Chang

Schnitt: William Chang, Wong Ming Lam

DVD: Arthaus

Darsteller: Michelle Reis, Leon Lai, Karen Mok, Takeshi Kaneshiro

ASHES OF TIME

Dung che sai duk (Hongkong, Originaltitel) / Dong xie xi du (Mandarin)

Hongkong/VR China/Taiwan, 1994, ca. 100 Minuten

Regie/Drehbuch: Wong Kar-wai

Romanvorlage: *The Eagle Shooting Heroes* von Louis Cha

Kamera: Christopher Doyle

Szenenbild: William Chang

Schnitt: Kai Kit Wai, Patrick Tam

DVD: Zoke Cultures (China)

Darsteller: Leslie Cheung, Brigitte Lin, Tony Leung Chiu-wai, Maggie Cheung, Jacky Cheung

CHUNGKING EXPRESS

Chung hing sam lam (Hongkong, Originaltitel) / Chong qing sen lin (Mandarin)

Hongkong, 1994, ca. 98 Minuten

Regie/Drehbuch: Wong Kar-wai

Kamera: Christopher Doyle

Szenenbild: William Chang

Schnitt: William Chang, Kai Kit Wai, Kwong Chi Leung

DVD: Arthaus

Darsteller: Brigitte Lin, Takeshi Kaneshiro, Faye Wong, Tony Leung Chiu-wai

DAYS OF BEING WILD

A Fei jing juen (Hongkong, Originaltitel) / A Fei zheng zhuan – A-Fei Tsing Chun (Mandarin) / Ah Fei's Story – The True Story of Ah Fei (International)

Hongkong, 1991, ca. 94 Minuten

Regie/Drehbuch: Wong Kar-wai

Kamera: Christopher Doyle

Szenenbild: William Chang

Schnitt: Kai Kit Wai, Patrick Tam

DVD: Alamode Film

Darsteller: Leslie Cheung, Maggie Cheung, Andy Lau, Carina Lau, Rebecca Pan, Jacky Cheung

AS TEARS GO BY

Wong gok ka moon (Hongkong, Originaltitel) / Wang jiao ka men (Mandarin)

Hongkong, 1988, ca 102 Minuten

Regie/Drehbuch: Wong Kar-wai

Kamera: Wai Keung Lau

Szenenbild: William Chang

Schnitt: Pi Tak Cheong

DVD: Alamode Film

Darsteller: Andy Lau, Maggie Cheung, Jacky Cheung

MODERATO CANTABILE

Italien/Frankreich, 1960, 91/95 Minuten

Regie: Peter Brook

Drehbuch: Marguerite Duras, Gérard Jarlot

Romanvorlage: Marguerite Duras

Kamera: Armand Thirard

Szenenbild: Robert André

Schnitt: Albert Jurgenson

Darsteller: Jeanne Moreau, Jean-Paul Belmondo, Pascale de Boysson, Jean Deschamps

HIROSHIMA MON AMOUR

Frankreich/Japan, 1959, 90 Minuten

Regie: Alain Resnais

Drehbuch: Marguerite Duras

Kamera: Michio Takahashi, Sacha Vierny

Szenenbild: Minoru Esaka u.a.

Schnitt: Jasmine Chasney, Henri Colpy, Anne Sarraute

Darsteller: Emmanuelle Riva, Eiji Okada, Bernard Fresson

BIBLIOGRAPHIE

Selbstständige Literatur:

- ♦ **Affron**, Charles. *Cinema and Sentiment*. Chicago: The University of Chicago Press, 1982
- ♦ **Bange**, Christine. *Die zurückgewiesene Faszination. Zeit, Tod und Gedächtnis als Erfahrungskategorien bei Baudelaire, Benjamin und Duras*. Basel und Weinheim: Beltz Verlag, 1987
- ♦ **Balzac**, Honoré de. *Das Chagrinleder*. Frankfurt am Main: Büchergilde Gutenberg, 1969
- ♦ **Bär**, Gerald: *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*. Amsterdam und New York: Rodopi, 2005
- ♦ **Bassenge**, Friedrich [Hg.]. *Ästhetische Schriften*. Frankfurt am Main: Europäische Verl.-Anst., 1968
- ♦ **Blümlinger**, Christa [Hg.]. *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien: Sonderzahl, 1990
- ♦ **Bratton**, Jacky u.a. [Hg.]. *Melodrama. Stage. Picture. Screen*. London: British Film Institute, 1994
- ♦ **Brauneck**, Manfred und Gérard Schneilin [Hg.]. *Theaterlexikon 1*. Reinbeck: Rowohlt, 2001
- ♦ **Brooks**, Peter. *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven/ London: Yale University Press, 1976
- ♦ **Bordwell**, David. *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*. Cambridge: Harvard University Press, 2000
- ♦ **Buckland**, Warren. *The Film Spectator. From sign to mind*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995
- ♦ **Brun**, Patrick. *Poétique(s) du cinéma*. Paris: L'Harmattan, 2003
- ♦ **Brunette**, Peter. *Wong Kar-wai*. Urbana: University of Illinois Press, 2005
- ♦ **Brütsch**, Matthias u.a. [Hg.]. *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren, 2005
- ♦ **Cargnelli**, Christian [Hg.]. *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*. Wien: PVS, 1994

- ♦ **Carlier**, Christoph. *Marguerite Duras – Alain Resnais. Hiroshima mon amour*. Etudes Littéraire. Paris: Presses Universitaire de France, 1994
- ♦ **Chu**, Yingchi. *Hong Kong cinema: Coloniser, motherland and self*. London: Routledge Curzon, 2003
- ♦ **Clark**, Hazel. *The cheongsam*. Oxford: Oxford University Press, 2000
- ♦ **Coward**, David. *Moderato Cantabile*. London: Grant and Cutler, 1981
- ♦ **Dannen**, Fredric and Barry Long. *Hong Kong Babylon: The Insider's Guide to the Hollywood of the East*. New York: Miramax, 1997
- ♦ **Dissanayake**, Wimal. *Melodrama and Asian Cinema*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993
- ♦ **Duras**, Marguerite. *Die grünen Augen. Texte zum Kino*. München und Wien: Hanser Verlag, 1987
- ♦ **Fu**, Poshek und David Desser. *The Cinema of Hong Kong. History, Arts, Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000
- ♦ **Gass**, Lars Henrik. *Das ortlose Kino: über Marguerite Duras*. Bochum: Schnitt der Filmverlag, 2001
- ♦ **Gledhill**, Christine [Hg.]. *Home is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: BFI, 1987
- ♦ **Goffman**, Erving.
 - *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München: Piper&Co Verlag, 1969
 - *Interaktion: Spaß am Spiel. Rollendistanz*. München: Piper&Co Verlag, 1973
- ♦ **Görtz**, Katharina. *Die Suche nach der Identität. Erinnerung erzählen im Spielfilm*. Remscheid: Gardez! Verlag, 2007
- ♦ **Handwerker Küchenhoff**, Barbara. *Spinozas Theorie der Affekte. Kohärenz und Konflikt*. Würzburg: Königshausen&Neumann, 2006
- ♦ **Höltgen**, Stefan. *Spiegelbilder. Strategien der ästhetischen Verdopplung in den Filmen von David Lynch*. Hamburg: Kovač, 2001
- ♦ **Kappelhoff**, Hermann. *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin: Vorwerk 8, 2004
- ♦ **Karpf**, Ernst u.a. [Hg.]. *Once upon a time...Film und Gedächtnis*. Marburg: Schüren, 1998
- ♦ **Kaufmann**, Anette. *Der Liebesfilm. Spielregeln eines Filmgenres*. Konstanz: UVK, 2007

- ♦ **Klinger**, Barbara. *Melodrama and Meaning. History, Culture, and the Films of Douglas Sirk*. Bloomington und Indianapolis: Indiana University Press, 1994
- ♦ **Kötz**, Michael. *Der Traum, die Sehnsucht und das Kino. Film und die Wirklichkeit des Imaginären*. Frankfurt am Main: Syndikat, 1986
- ♦ **Korte**, Helmut. *Einführung in die systematische Filmanalyse*. 3. Auflage, Schmidt: Berlin, 2004
- ♦ **Kramer**, Stefan: *Schattenbilder. Filmgeschichte Chinas und die Avantgarde der achtziger und neunziger Jahre*. Dortmund: Projekt Verlag, 1996
- ♦ **Landy**, Marcia. *Imitations of Life. A Reader on Film&Television Melodrama*. Michigan: Wayne State University Press, 1991
- ♦ **Leyda**, Jay. *Dianying/Electric Shadows: An Account of Films and the Film Audience in China*. Cambridge: The MIT Press, 1972.
- ♦ **Liessmann**, Konrad Paul. *Reiz und Rührung. Über ästhetische Empfindung*. Wien: WUV, 2004
- ♦ **Merleau-Ponty**, Maurice. *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Hamburg: Meiner, 1984
- ♦ **Mikunda**, Christian. *Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung*. Wien: WUV, 2002
- ♦ **Rehling**, Petra: *Schöner Schmerz. Das Hongkong-Kino zwischen Traditionen, Identitätssuche und 1997-Syndrom*. Mainz: Bender Verlag, 2002
- ♦ **Roloff**, Volker und Scarlett Winter. *Theater und Kino in der Zeit der Nouvelle Vague*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2000
- ♦ **Santangelo**, Paolo [Hg.]. *From Skin to Heart. Perceptions of Emotions and Bodily Sensations in Traditional Chinese Culture*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2006
- ♦ **Schklowskij**, Viktor. *Schriften zum Film*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1966
- ♦ **Schlüpmann**, Heide. *Abendröte der Subjektphilosophie. Eine Ästhetik des Kinos*. Basel und Frankfurt am Main: Stroemfeld, 1998
- ♦ **Sobchack**, Vivian Carol. *The Address of The Eye – A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press, 1992
- ♦ **Stokes**, Lisa Odham und Michael Hoover. *City on Fire: Hong Kong Cinema*. London: Verso, 1999

- ♦ **Teo**, Stephen.
 - *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions*. London: British Film Institute, 1997
 - *Wong Kar-wai*. London: British Film Institute, 2005
- ♦ **Stiglegger**, Marcus [Hg.]: *Splitter im Gewebe – Filmemacher zwischen Autorenfilm und Mainstreamkino*. Mainz: Bender Verlag, 2000
- ♦ **Wahrig-Buhrfeind**, Renate [Hg.]. *Wahrig Fremdwörterlexikon*. München: DTV, 2003
- ♦ **Ward**, John. *Alain Resnais, or the Theme of Time*. New York: Doubleday&Company Inc., 1968
- ♦ **Yang**, Jeff. *Once Upon a Time in China: A Guide to Hong Kong, Taiwanese, and Mainland Chinese Cinema*. New York: Atria, 2003

Unselbstständige Literatur:

- ♦ **Blouin**, Patrice. „La tentation du clip.“ *Cahiers du cinéma*, Nr.554 (Februar 2001), S.50-51
- ♦ **Burdeau**, Emmanuel und Jean-Marc Lalanne. „Dernier Tango à Buenos Aires. Wong Kar-wai, l'alchimiste.“ *Cahiers du cinéma*, Nr.519 (Dezember 1997), S.27-28
- ♦ **Ciment**, Gilles und Hubert Niogret. „Wong Kar-wai – Deux personnes qui dansent ensemble lentement.“ *Positif*, Nr.477 (November 2000), S.76-80
- ♦ **Delmotte**, Benjamin.
 - „Wong Kar-wai et l'espoir de la coïncidence.“ *Avant-Scène Cinéma*, Nr.504 (September 2001), S.83-85
 - „In the mood for love, le refus de montrer.“ *Avant-Scène Cinéma*, Nr.504 (September 2004), S.77-80
- ♦ **Doyle**, Christopher. „The eyes have it.“ *Vertigo*, vol II Nr.8 (Frühling-Sommer 2005), S. 3-5
- ♦ **Elsaesser**, Thomas. „Tales of Sound and Fury. Observations on the Family Melodrama.“ *Monogram*, Nr.4 (August 1972)
- ♦ **Feldvoß**, Marli. „In The Mood For Love.“ *epd Film*, vol XVII Nr.12 (Dezember 2000), S.30-31

- ♦ **Frodon**, Jean-Michel.
 - „Le temps du non-amour.“ *Cahiers du cinéma*, Nr.594 (Oktober 2004), S.44-47
 - „Wong Kar-wai en route vers 2046.“ *Cahiers du cinéma*, Nr.590 (Mai 2004), S.60
- ♦ **Furler**, Andreas. „Der Westler, der aus dem Osten kam. Wong Kar-wai.“ *Zoom*, Nr.6-7 (1997), S. 24-27
- ♦ **Kothenschulte**, Daniel. „Lügen der Erinnerung.“ *Film-dienst*, vol LIII Nr.24 (November 2000), S.46-47
- ♦ **Lémarie**, Yannick. „Le jeu de piste de Wong Kar-wai.“ *Positif*, Nr.477 (November 2000), S.81-83
- ♦ **Li** Cheuk-to. "Journal: Hong Kong." *Film Comment*, September-Oktober 2004, S.10-12
- ♦ **Metzler**, Hans-Peter. „Die Liebe im Moloch Hongkong.“ *Film-dienst*, vol XLIX Nr.7 (März 1996), S.8-11
- ♦ **Miller**, Blair. „Simply because You're Near Me. Love, Chungking Express and In the mood for love.“ *CineAction*, Nr.62 (Oktober 2003), S.58-66
- ♦ **Nagl**, Tobias. „Gespräch mit Wong Kar-wai.“ *epd Film*, vol XVII Nr. 12 (Dezember 2000), S.31-32
- ♦ **Rayns**, Tony.
 - „In the mood for Edinburgh.“ *Sight and Sound*, Nr.8 (August 2000), S.14-17
 - „The long goodbye.“ *Sight and Sound*, vol XV Nr.1 (Januar 2005), S.22-25
- ♦ **Rouyer**, Philippe. „In the Mood for Love. Le secret magnifique.“ *Positif*, Nr.477 (November 2000), S. 74-75
- ♦ **Said**, S.F. „The Eyes Have It.“ *Vertigo*, Frühling-Sommer 2005 (Interview with Chris Doyle), S.3-5
- ♦ **Stephens**, Chuck. „Time pieces. Wong Kar-wai and the persistence of memory.“ *Film Comment*, vol XXXII Nr.1 (Januar-Februar 1996), S. 12-18
- ♦ **Ungerböck**, Andreas. „Melancholische Helden – Zu den Filmen von Wong Kar-wai.“ *epd Film*, vol XV Nr.6 (Juni 1998), S.24-29
- ♦ **Walters**, Ben. „Hong Kong dreaming.“ *Sight and Sound*, vol XV Nr.4 (April 2005), S.86

ANHANG

- Zusammenfassung
- Abstract
- Curriculum vitae

ZUSAMMENFASSUNG

Das größte Dilemma des Menschen ist seine Fähigkeit, sich zu erinnern, so möchte Wong Kar-wai sein Publikum glauben machen. Auf dieser Erkenntnis baut das melodramatische Werk von Wong auf: Seine Filme erzählen Geschichten von der erinnerten, der verlorenen, der verpassten Liebe. „All memories are traces of tears“, sinniert die Figur des Schriftstellers Chow in dem Film 2046 (Wong, 2004) und gibt damit zu verstehen, dass die Erinnerung, im Sinne Wongs, vornehmlich eine schmerzhaft Erfahrung ist. Den emotionalen Zustand des Erinnernden in Bildern zu visualisieren steht im Zentrum seiner Ästhetik. Atmosphärische Bilderwelten voller melancholischer Sehnsucht und rhythmischer Gedankenmelodien tragen das Innenleben der Protagonisten nach außen. Ihr tragischer Konflikt, gleichermaßen erinnern und vergessen zu wollen, schlägt sich in einer fragmentarischen, assoziativen Erzählweise nieder: Der Prozess des Erinnerns (und Vergessens) korrespondiert gleichsam mit der narrativen Struktur des Films. Auslassungen und variierende Wiederholungen von Alltagshandlungen verweisen bei IN THE MOOD FOR LOVE (Wong, 2000) zudem auf die Bedeutung des Imaginären in der Erinnerung, die sich der rationalen Kontrolle zu entziehen droht. In der Vorstellung, wie ihre Ehepartner zueinander gefunden haben mögen, verstricken sich die Nachbarn Chow und Su Li-zhen selbst in eine Liebesgeschichte. Wo beginnt – und wo endet – die Illusion?

In der vorliegenden Arbeit geht es in Verbindung mit einer eingehenden Analyse der audio-visuellen Gestaltung von Wongs IN THE MOOD FOR LOVE um die Offenlegung der Erzählstruktur und ihrer formal-ästhetischen Komponenten. Zur Verdeutlichung von werkimmanenten Besonderheiten dieses Films werden zwei weitere Filme Wongs, DAYS OF BEING WILD (1991) und 2046 (2004), zum Vergleich herangezogen. Der Umgang Wongs mit der Thematik von Erinnerung und imaginierte Liebe wird in einem zweiten Schritt in Bezug zu HIROSHIMA MON AMOUR (Resnais, 1959) und MODERATO CANTABILE (Brooks, 1960) in einem weiter gefassten Kontext bearbeitet.

ABSTRACT

The greatest human dilemma is the ability to remember: this is what Wong Kar-wai wants his audience to believe, and his melodramatic œuvre is based on this very belief: his films tell stories of remembered, lost, unfulfilled love. “All memories are traces of tears”, ponders the character of writer Chow in the film 2046 (Wong, 2004), and thereby expresses Wong’s notion that the act of remembering is largely a painful experience.

The visual depiction of the emotional state of remembering lies in the centre of Wong’s aesthetics. Atmospheric visual worlds filled with melancholic yearning and rhythmical mental melodies externalize the internal states of the protagonists. Their tragic conflict between trying to remember and trying to forget is represented in the film’s fragmented, associative narration: the process of remembering (and forgetting) corresponds in equal measures to the narrative structure of the film, omissions and varying repetitions of everyday actions in *IN THE MOOD FOR LOVE* (Wong, 2000) point to the meaning of the imaginary in our memory, which threatens to defy all rational control. Through the image of how their spouses may have found each other, neighbours Chow and Su Li-zhen get entangled in a love story of their own. Where does the illusion begin – and where does it end?

The aim of this study is to provide a thorough analysis of the audiovisual design of Wong’s *IN THE MOOD FOR LOVE* in combination with a presentation of the film’s narrative structure and its formal-aesthetic components. In order to demonstrate the inherent idiosyncrasies of this work, two other Wong films – *DAYS OF BEING WILD* (1991) and *2046* (2004) – will be used for comparison.

In the second part of this study, Wong’s treatment of the theme of remembering and imaginary love will be examined within a wider context, in relation to the films *HIROSHIMA MON AMOUR* (Resnais, 1959) and *MODERATO CANTABILE* (Brooks, 1960).

CURRICULUM VITAE

Julia Bräuer, geboren 1982 in Celle (Deutschland), erlangte 2001 die Hochschulreife am humanistischen Gymnasium Hohenbaden in Baden-Baden (Deutschland). Von 2002 bis 2009 studierte sie *Theater-, Film- und Medienwissenschaft* an der Universität Wien. Für das Studienjahr 2004/05 erhielt sie ein Erasmus-Stipendium für den Studiengang *Arts de spectacle* an der Université Lyon II in Frankreich. Studienschwerpunkte umfassten neben der Auseinandersetzung mit der historischen Entwicklung der kinemathographischen Ästhetik unter Einfluss sozialer, wirtschaftlicher und politischer Ereignisse bzw. technischen Fortschritts vor allem das ostasiatische Kino Koreas, Taiwans, Hongkongs und der Volksrepublik China. Derzeit lebt und arbeitet Frau Bräuer als Filmschaffende in Berlin (Deutschland).