

# Reigen aus Bildern und Klängen : 2046 von Wong Kar-wai

Autor(en): **Binotto, Johannes**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **47 (2005)**

Heft 260

PDF erstellt am: **27.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-865068>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Reigen aus Bildern und Klängen

2046 von Wong Kar-wai



A N S T E L L E  
 E I N E R # I D E O L O G I E  
 D E R # L E S B A R K E I T  
 S T E H T  
 E I N E # M E T A P H Y S I K  
 D E S # E R L E B E N S

Wong Kar-wais 2046 beginnt mit einem Bild, das sich nicht deuten und kaum beschreiben lässt. Eine Art Trichter zeigt das Bild, ob aus lackiertem Holz oder geschliffenem Metall, ist nicht zu sagen. «Früher, wenn man ein Geheimnis hatte, das so schwer auf einem lastete, dass man es nicht alleine tragen konnte, stieg man auf einen Berg und sprach das Geheimnis ins Loch eines Baumes und verschloss anschließend die Öffnung mit Lehm» heisst es einmal im Film. Vielleicht ist die dunkle Öffnung des Trichters dazu da, dass man in ihm ein Geheimnis deponiert – doch das Bild entpuppt sich selbst als Rätsel. Und wie ein optisches Leitmotiv, immer wieder auf das Geheimnis des Kinos anspielend, wird dieses Bild in der Mitte und schliesslich zum Schluss des Films wieder auftauchen.

Fretlich belässt es Wong Kar-wai nicht bei dieser Aporie des undeutbaren Bildes, sondern reflektiert sie zugleich in den Fragmenten der Handlung wie in der Person der Hauptfigur: Der Journalist und Schriftstel-

ler Chow Mo-wan, der an einem Science-Fiction-Roman arbeitet, versucht bereits selbst, seine geheimnisvollen Erinnerungsbilder in einem Text festzuhalten und die Spuren von Gefühlen und Eindrücken in Schrift zu verwandeln. Doch dieser Versuch zu schreiben, zu erzählen scheint immer wieder auf ein Versagen der Worte hinauszuweisen. Die Eindrücke, Träume und Stimmungen, welche in der Erinnerung des Autors und auf der Leinwand des Kinos auftauchen, bilden kein Ganzes, keine Geschichte – und berühren gerade dadurch, dass sie zuweilen wie erratische Blöcke im Verlauf dieses Film stehen, umso mehr. Anstelle einer Ideologie der Lesbarkeit steht eine Metaphysik des Erlebens.

Diese Metaphysik des Erlebens haftet den Gegenständen, den Räumen, den Klängen an: Im Hongkong von 1967 möchte Chow im Hotel Oriental jenes Zimmer beziehen, in dem er eine unglückliche Liebesgeschichte erlebt hat. Doch das Zimmer 2046 ist nicht frei, Chow zieht ins Zimmer 2047 gegenüber. Diese Konstellation

A H O D F  
 N A R E A  
 # N C R R R  
 D D H # B  
 I L E B E  
 E U S I N  
 # N T L  
 S G R D #  
 T S A E D  
 E S L R E  
 L R S # #  
 E U # D M  
 # K A E U  
 E T R S  
 I U R # I  
 N R A R K  
 # N Ä  
 E R G U M  
 R E M E  
 I M E  
 T E  
 # T N #  
 # T D E  
 E I E  
 N

macht erneut die Aporie der nicht-erzählbaren Erlebnis- und ihrer bildhaften Erinnerungsbilder klar. Chows Versuch, über die Erinnerung zu reflektieren, kann nur im Abstand zu diesen Erinnerungen stattfinden, selbst wenn dieser Abstand minimal und man selbst gerade mal eine Zimmernummer entfernt ist. Analog dazu heisst denn auch der dabei entstehende Zukunftsroman entgegen dem Filmtitel «2047». Der zentrale Raum gegenüber aber, der Raum 2046, wird zur Leerstelle, zum geheimnisvollen Zentrum, das man immer nur umkreisen, nur umschreiben kann. Und auch in der Zeit sind wir niemals ganz bei uns. Eine Stunde, ein Tag, ein Monat, ein Jahr später – so steht es in Schriftzeichen auf der Leinwand, und so entflieht andauernd die Zeit, auf dass plötzlich wieder Vergangenes in der Gegenwart auftaucht. Die geliebten Frauen aus vergangenen Jahren tauchen im Bilderreigen des Films, in Erinnerung des Protagonisten auf. Das Geschehene geschieht nochmals oder erst jetzt.

So bleibt alles Andeutung in diesem Film, der die hypnotische Kraft seiner Bilder gerade nicht durch das Raster einer Story zwingt, um sie so zu entschärfen. An die Stelle einer lesbaren Handlungsstruktur tritt ein orchestrales Arrangement der Bilder, der Räume, der Farben, der Musik. Das Licht, welches bisweilen durch die Fenster des Hotel Oriental leuchtet oder durch die Zugfenster der Science-Fiction-Geschichte, erinnert an den grünen Neonschein in Alfred Hitchcocks VERTIGO und damit an dessen Taumel zwischen den Zeiten, zwischen Tod und Leben. Die Cinemascope-Räume der alten Welt und die Brillantine im Haar des Hauptdarstellers Tony Leung führen in die melancholischen Szenarien eines

Douglas Sirk, während die schläfrige, unendlich gedehnte Zeit in den Szenen aus Chows Zukunftsroman Erinnerungen an Stanley Kubricks 2001 beschwören. Doch solche intertextuellen Verknüpfungen erweisen sich weder als Selbstzweck noch als klare Anleitung zur Interpretation, sondern bilden vielmehr ein Netz aus Bildern, Allusionen, Erinnerungsfetzen, die auftauchen und den Zuschauer berühren, ohne ihm Antworten zu geben.

Wohl am virtuosesten vollbringt Wong Kar-wai dieses Spiel mit Artefakten der Erinnerung auf der Tonspur. Nat King Coles wehmütiger «Christmas Song» skandiert den Fluss der Zeit von Weihnacht zu Weihnacht, und zugleich deutet die Wiederkehr des immer gleichen Liedes auch auf eine Enthebung aus der Zeit hin. Was noch als zielgerichteter Handlungsverlauf hätte gelesen werden können, verwischt sich im samtenen Klang der Musik. Der Filmmusiker Peer Raben variiert für 2046 Themen aus seinen Scores für Rainer Werner Fassbinder, und Shigeru Umebayashi deutet in seinen Kompositionen die ebenfalls von ihm verfasste Filmmusik von IN THE MOOD FOR LOVE an. Gemeinsam mit dem sich erinnernden Schriftsteller sind wir niemals ganz dort, wo wir meinen.

Das schönste Musikstück aber hat sich Wong Kar-wai bei Georges Delerue ausgeliehen, dem Lieblingskomponisten von François Truffaut, und aus dessen VIVEMENT DIMANCHE stammt denn auch das Stück «Julien & Barbara», das im Laufe des Films immer wieder an klingt. Eine aussergewöhnliche Wahl, ist doch dieses eine Stück in dem sonst eher heiteren Score bestimmt das melancholischste – ein Eindruck, der sich noch ver-

stärkt, wenn man den Umstand bedenkt, dass es sich bei VIVEMENT DIMANCHE um den letzten Film Truffauts handelt.

Mit diesem dichten Reigen aus Bildern und Klängen hat Wong Kar-wai gewiss sein opus magnum geschaffen. Wollte man eine Vergleichsgrösse heranziehen, wäre es ohne Zweifel L.E. MÉPRIS von Jean-Luc Godard. Wie Godard hat Wong Kar-wai versucht, einen zugleich gewaltigen und bescheidenen Film über die Mächtigkeit und Melancholie von Kunst und Erinnerung zu machen. Und so ähnelt denn das rätselhafte Objekt zu Beginn und Ende von 2046, jenes Loch, in dem die Geheimnisse verborgen, jener schwarzen Mitte der Linse in der auf uns zurullenden Kamera am Anfang von Godards L.E. MÉPRIS.

Im Kino ruht das Geheimnis, wird erlebbar und bleibt doch verborgen. Wie singt doch die Callas vergeblich in Vincenzos Bellinis Arie «Casta Diva», die im Laufe von 2046 immer wieder zu hören ist: «A noi volgi, il bel sembiante, senza nube e senza velo» – zeige uns dein schönes Antlitz, unbewölkt und ohne Schleier.

Johannes Binotto

Regie: Buch: Wong Kar-wai; Kamera: Christopher Doyle, Kuen Pui Leung, Lai Yui Fai; Schnitt: William Chang; Szenenbild: William Chang; Musik: Peer Raben, Shigeru Umebayashi; Tone: Claude Lelouch; Darsteller (Rolle): Tony Leung (Chow Mo-wan), Gong Li (Su Li Zhen), Tskigaki Kimura (Tab), Faye Wong (Wang Jing Wen (1996)), Zhang Ziyi (Bibi Ling), Carina Lau (Lulu/Mimi), Chang Chen (1996), Siu Ping-lam (Ah Ping), Wang Sun (Mr. Wang / Zugfahrer), Maggie Cheung (1996), Thongchai McIntyre (Bird), Dong Jie (Wang Jie Wen). Produktion: Paradise Films, Only Films, Block 9 Pictures; Produzenten: Wong Kar-wai, Chan Yv-Cheng, Ren Zhenqian, Hongkong 2004. Farbe; 35mm, Cinemascope; Dolby SRD; Dauer: 127 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich; D-Verleih: Prokino, München



«2046 handelt vom sense of loss»  
 Gespräch mit Wong Kar-wai

FILMBULLETTIN IN THE MOOD FOR LOVE sei das Hors d'œuvre zum Hauptgericht 2046, schrieb ein Kritiker – das scheint mir zwar unfair, aber es gibt eine Beziehung zwischen beiden Filmen.

WONG KAR-WAI Es sind zwei Filme, die zwei verschiedene Themen behandeln. IN THE MOOD FOR LOVE ist eine Liebesgeschichte, sie handelt von zwei Personen: in 2046 geht es um eine einzige Person, einen Schriftsteller, der herausfinden will, was Liebe bedeutet, der wiederfinden will, was er verloren hat – das Publikum sollte diesen Film auf keinen Fall als Fortsetzung ansehen. Wer IN THE MOOD FOR LOVE noch nicht gesehen hat, dem möchte ich empfehlen, zuerst 2046 anzusehen und erst dann IN THE MOOD FOR LOVE – so erfahren sie einiges über den Hintergrund dieses Mannes. 2046 ist weniger eine Geschichte als ein Tagebuch, eine Reise, die Odyssee dieses Mannes, der versucht, etwas Verlorenes wieder zu finden. Die Zuschauer sind dabei Passagiere in einem Zug, der durch verschiedene Bahnhöfe fährt.

FILMBULLETTIN Sie arbeiten nicht mit einem herkömmlichen Drehbuch?

WONG KAR-WAI Wir haben eine Art Entwurf. Normalerweise braucht man die letzte Fassung eines Drehbuchs, um die Geldgeber zu überzeugen, oder weil die Beteiligten genau wissen wollen, worum es geht. Und beim Dreh halten sie sich dann sehr genau daran. In unserem Fall war es organischer: wir haben den Entwurf und die Besetzung, dann drehen wir. Während Dreharbeiten gibt es manchmal Schwierigkeiten mit Drehorten und Zeitplänen. Da muss man flexibel sein. Wir haben den Entwurf, aber in welcher Reihenfolge wir drehen, wird erst in der Produktion entschieden.

FILMBULLETTIN Wäre es für Sie vorstellbar – mit einem Drehbuch und limitierter Zeit?

WONG KAR-WAI Es ist nicht so, dass ich mich weigern würde, mit einem Drehbuch zu arbeiten und dann den Film in drei Monaten abzudrehen. Aber seit meinem zweiten Film arbeiten wir immer mit einer kleinen Crew, gerade mal zehn Personen für die Schlüsselpositionen, und wir kümmern uns um alles, um Produktion ebenso wie um Verleih. Deswegen muss man auch in der Lage sein, einen Film, für den vierzig Drehtage vorgesehen waren, in zwanzig zu drehen, wenn es finanzielle Probleme gibt. Deshalb muss man fortwährend am Drehbuch arbeiten. Bei 2046 war für die Szenen in der Zukunft ursprünglich die Hälfte des Budgets vorgesehen, aber nachdem wir mehr Drehtage benötigten als geplant, mussten wir uns überlegen, wie wir trotzdem im Budget bleiben konnten. Da die CGI-Aufnahmen sehr viel Geld und Zeit benötigen, änderten wir die Story – wir kürzten die Zukunftsszenen und erweiterten die anderen. Wenn man in so einer Situation nicht flexibel sein kann, dann sitzt man in der Falle. Und kann nur sagen: «Das ist unmöglich!» Die Autoren

« D D B B  
 D A E E A  
 I B R R H  
 E E # N  
 # I D H  
 Z # U Ü F  
 U P R F  
 S A C C E  
 C S # #  
 H S # # F  
 A A V Ä  
 U G E H  
 E I R R  
 R E S T  
 # R C -  
 S E H »  
 # I E  
 N I E  
 D N D E  
 # E N E  
 E I N E  
 E M  
 # Z U G  
 ' »

