

# "2046 handelt vom sense of loss" : Gespräch mit Wong Kar-wai

Autor(en): **Arnold, Frank / Kar-wai, Wong**

Objektyp: **Article**

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

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

Heft 260

PDF erstellt am: **09.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-865069>

## **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.

A H O D F  
N A R 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  
R G U  
R E M  
I M E  
I 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 LE 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 LE 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, Kuon Poo Leung, Lai Yui Fai; Schnitt: William Chang; Szenenbild: William Chang; Musik: Peer Raben, Shigeru Umebayashi; Tone: Claude Lescuyer; Darsteller (Rolle): Tony Leung (Chow Mo-wan), Gong Li (Su Li Zhen), Tziyuang 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 N  
Z # U Ö F  
U P R F  
S A C C E  
C S S # #  
H A S # F  
A A A V Ä  
U G E H  
E I R R R  
R E S T  
# R C -  
# S E H »  
# I E  
N I E  
D N D E N  
# E N E  
E I N E  
E M  
# Z U G  
,





müssen also offen sein für jegliche Änderungen, um die Probleme des Regisseurs und des Produzenten lösen zu können. Für einen Filmemacher ist das die einzige Möglichkeit, Kontrolle und Freiheit zu behalten.

**FILMBULLETTIN** Im Vorspann werden gleich drei Kameraleute genannt – hängt das auch mit der langen Drehzeit zusammen?

**WONG KAR-WAI** Es war nicht so, dass sie einander nachfolgten. Der zweite Kameramann war verantwortlich für das Second Unit, er arbeitet schon sehr lange mit Christopher Doyle zusammen, anfangs als sein Assistent, und der dritte Kameramann ist auch verantwortlich für die «Making of» – das ist eine wirkliche Zusammenarbeit und nicht so, dass man sagen kann, diese Aufnahme stammt von Chris und diese nicht.

**FILMBULLETTIN** Hing es auch mit der langen Drehzeit zusammen, dass Maggie Cheung nicht die Hauptrolle spielte, wie angekündigt?

**WONG KAR-WAI** Nein. Als wir ihre Mitwirkung ankündigten, war schon klar, dass es nur ein Gastauftritt sein sollte. Ich wollte sie als ein bestimmtes Image zeigen. In *IN THE MOOD FOR LOVE* ist sie eine reale Person, aber hier ist sie mehr ein Image, eine Frau in seiner Erinnerung, etwas Fiktives – in der Erinnerung ist sie perfekt, deswegen ist sie für ihn die ideale Frau, über die er nur schwer hinwegkommen kann.

**FILMBULLETTIN** Wie wichtig ist die Erinnerung? Ist sie nicht nur deshalb so angenehm, weil sie die Vergangenheit verkörpert?

**WONG KAR-WAI** 2046 handelt vom *sense of loss*. In den meisten meiner vorherigen Filme ging es um das Verlangen nach Liebe, 2046 ist ein Film über das Danach – man fühlt, man hat etwas verloren. Wir wollen es auf irgendeine Weise bewahren – in meinem Fall versuche ich, es im Film zu bewahren. Ich versuche, an Orten zu drehen, die ich schätze, und Sachen zu rekreieren, die ich mag, über die Kostüme und die Art und Weise, wie die Menschen leben – so dass es acht bis zehn Jahre später noch da ist.

**FILMBULLETTIN** Das subjektive Element gilt auch generell für Ihr Interesse an den sechziger Jahren?

**WONG KAR-WAI** Was wir im Film zeigen, ist kein exaktes Abbild der sechziger Jahre, es ist meine Erinnerung daran. Ich mag diese Zeit sehr. Ich kam 1963 aus Shanghai

nach Hongkong, war ungefähr sechs Jahre alt. Shanghai und Hongkong sind vollkommen unterschiedliche Städte, ich war fasziniert vom Klang der Stadt, von den Menschen. Vieles im gegenwärtigen Hongkong ist nicht mehr so eindrucksvoll wie früher, etwa die Architektur. Auch deshalb versuchen wir, unsere Erinnerungen an die Stadt im Film zu bewahren.

**FILMBULLETTIN** Stimmt es, dass das Fertigstellen von Filmen für Sie eher problematisch ist?

**WONG KAR-WAI** In gewisser Weise ja. Einen Film fertigzustellen, bedeutet ja nicht nur, zu sagen dies ist das Ende. In einem solchen Moment denkt man, wenn die Story weitergeht oder zu einem passenderen Ende kommen könnte, dann müssen wir sicherstellen, dass wir die beste Lösung finden. Und da man immer glaubt, morgen würde man eine bessere Lösung finden, benötigt man in gewisser Weise eine *deadline*. Erst danach kann man sich dann einem neuen Projekt zuwenden.

In der Tat möchte ich mich nicht zu lange mit einem Projekt aufhalten. Als Person will man irgendwann davon frei sein. Man muss nur sicher sein, dass es die bestmögliche Fassung ist in dem Moment, wo man sich von ihr abwendet.

**FILMBULLETTIN** In 2046 ist die Musikauswahl sehr eklektizistisch. Gab es ein bestimmtes Stück, das für Sie den Ausgangspunkt bildete, oder hatten Sie von vornherein verschiedene Stücke für verschiedene Figuren im Kopf?

**WONG KAR-WAI** Das ist ein ganz zentraler Punkt. Normalerweise haben wir für jeden Film ein Hauptthema, und jeder Film hat eine gewisse Stimmung. Für 2046 aber wollten wir für jede Figur ihre eigene Musik, es ist viel impressionistischer – wir haben Songs aus dieser Epoche (etwa von Connie Francis oder Dean Martin), wir haben Musik aus meinen früheren Filmen oder aus Filmen von Fassbinder oder Truffaut, ausserdem auch Opernmusik. In diesem Film ist die Musik viel subjektiver, es gibt keine Wahrheit.

**FILMBULLETTIN** Wie war es zum Beispiel bei der Musik von *Peer Raben* aus dem Fassbinder-Film? Wollte er wissen, in welchem Szenenzusammenhang Sie die Musik benutzen?

**WONG KAR-WAI** Nein. Ich hatte ein Treffen mit ihm im Jahre 2000, als ich auf Promotions-Tournee für *IN THE*

*MOOD FOR LOVE* in Hamburg war. Ich finde seine Karriere sehr faszinierend, er begann als Buchhalter für Fassbinder. Die Musik, die er für dessen Filme schrieb, ist eine Signatur. Ich sagte ihm, dass ich die Musik in *LI LI MARLEEN* sehr mochte. Einerseits ist sie sehr deutsch, andererseits erinnerte sie mich an Shanghai. Eine Tages wollte ich einen Film über Shanghai in den dreissiger Jahren machen, und ich wollte, dass er dafür die Musik schrieb. Er schlug mir stattdessen vor, es neu zu arrangieren. Ich benutzte es dann in einem Kurzfilm, und seitdem haben wir eine freundschaftliche Beziehung. Als ich 2046 in Angriff nahm, rief ich ihn an und erzählte ihm von der Geschichte: es gab darin eine Frau, die mich sehr stark an Frauengestalten aus den Fassbinder-Filmen erinnern würde, ausserdem hätte ich die Musik zu *QUERELLE* im Kopf – ob er wohl eine Art futuristische Version oder eine "Zugversion" davon schaffen könne? Er fragte mich, ob er Szenen aus dem Film sehen könne, aber da musste ich ihm mitteilen, dass wir noch gar nichts gedreht hatten. Er hat es dann ohne die Szenenausschnitte gemacht, das geht, weil er einfach ein Stück schreibt und ich gewissermassen der Disk Jockey bin, der die Musik an die richtigen Stellen packt.

**FILMBULLETTIN** 2046 ist Ihr erster Film in Scope ...

**WONG KAR-WAI** Dieses Format haben wir zuvor nie ausprobiert, aber hier hatte ich den Eindruck, das sollten wir unbedingt machen. Normalerweise ist der Raum sehr dominierend in meinen Filmen, überraschenderweise fanden manche Leute, dass die Räume gar nicht so klein aussehen. Ich wollte in Scope drehen, damit das Publikum begreift, wie eng die Räumlichkeiten wirklich sind. Ausserdem wollte ich dem Publikum das Gefühl vermitteln, dass sie an diesem Ort gefangen sind – denn wenn man begreift, wie eng dieser Raum ist, dann ist es geradezu klaustrophobisch. Und schliesslich ändert dieses Format auch unsere Perspektive: wie wir die Dinge sehen, aber auch die Choreografie der Schauspieler und auch die Art und Weise, wie Christopher Doyle etwas ausleuchtet.

**FILMBULLETTIN** Viele Ihrer Darsteller haben in Asien den Status von Superstars, zögern aber offenbar nicht, sich auf die langwierigen Dreharbeiten mit Ihnen einzulassen ...

**WONG KAR-WAI** Ein Schauspieler hat seine Leidenschaft für das Metier, er will Herausforderungen. Ausserdem haben sich auch Freundschaften entwickelt, mit manchen dieser Darsteller habe ich schon gearbeitet, als sie noch nicht so prominent waren.

**FILMBULLETTIN** Unter den Darstellern nimmt *Tony Leung* eine besondere Rolle ein – er hat in fast allen Ihrer Filme gespielt.

**WONG KAR-WAI** Das ist wirklich eine Freundschaft, man könnte sagen, wir haben dieselben Interessen, wir haben im Lauf der Jahre eine enge Beziehung zueinander entwickelt, in 2046 ist er der einzige, der in allen sechs Kapiteln auftritt. In den fünf Jahren zwischen meinen beiden letzten Filmen hat er ungefähr zehn andere Filme gedreht, darunter Filme wie *HERO* und *INTERNAL AFFAIRS*.

**FILMBULLETTIN** Ungewöhnlich kam mir der Schnurrbart vor, den er im Film die meiste Zeit trägt – war das damals verbreitet in Hongkong?

**WONG KAR-WAI** Das hat mehr mit Tony Leung selber zu tun: er ist kein Method Actor, der seine Figur von innen heraus entwickelt, sondern er geht von aussen heran, etwa wie sich seine Figur bewegt. Er muss dieser Figur glauben, um sie darstellen zu können. Wenn er also einen Spieler verkörpert, fragt er sich, welche Kleidung würde ein Spieler tragen? Für ihn war der Schnurrbart sehr wichtig, denn zu Beginn ist er das vollkommene Gegenteil seiner Figur in *IN THE MOOD FOR LOVE*.

**FILMBULLETTIN** Während des Nachspanns hört man auch Radiostimmen über die Übernahme von Hongkong durch China sprechen – ist das die einzige, was fünfzig Jahre danach davon bleiben wird?

**WONG KAR-WAI** Mehr als das – so wie wir die Zukunft sehen, wollten wir in ihr die verschiedenen Perioden von Hongkong zusammenfügen. Die Radiobereiche, die Sie da hören, sind Originaltöne der BBC von 1966 und solche aus dem Jahr 1997 – ich wollte all diese historischen Ereignisse in einer Sequenz zusammenführen.

Das Gespräch mit Wong Kar-wai führte Frank Arnold

