Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 47 (2005)
Heft: 260

Artikel: "2046 handelt vom sense of loss" : Gespräch mit Wong Kar-wai
Autor: Arnold, Frank / Kar-wai, Wong
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-865069

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 05.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ANDIE STELLE EINER HANDLUNGSSTRUKTUR TRITT EIN ORCHESTRALES ARRANGEMENT DER BILDER, DER RÄUME, DER FARBEN, DER MUSIK.

macht erneut die Aporie der nicht-erzählbaren Erlebnisse 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 zwängt, 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 Szenerien 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 anklingt. Eine aussergewöhnliche Wahl, ist doch dieses eine Stück in dem sonst eher heiteren Score bestimmt das melancholischste – ein Eindruck, der sich noch verstärkt, 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 werden, jener schwarzen Mitte der Linse in der auf uns zurollenden 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 Vincenzo Bellinis Arie «Casta Diva», die im Laufe von 2046 immer wieder zu hören ist: «A noi volgi, il bel sembiante, senza nube e senza vel» – zeige uns dein schönes Antlitz, unbewölkt und ohne Schleier.

Johannes Binotto

Regie, Buch: Wong Kar-wai; Kamera: Christopher Doyle, Kwan Pun Leung, Lai Yui Fai; Schnitt: William Chang; Szenenbild: William Chang; Musik: Peer Raben, Shigeru Umebayashi; Ton: Claude Letessier. Darsteller (Rolle): Tony Leung (Chow Mo-wan), Gong Li (Su Li Zhen), Takuya Kimura (Tak), Faye Wong (Wang Jing Wen/wjw1967), Zhang Ziyi (Bai Ling), Carina Lau (Lulu/Mimi), Chang Chen (cc1966), Siu Ping-lam (Ah Ping), Wang Sum (Mr. Wang / Zugführer), Maggie Cheung (slz1960), Thongchai McIntyre (Bird), Dong Jie (Wang Jie Wen). Produktion: Paradis Films, Orly Films, Block 2 Pictures; Produzenten: Wong kar-wai, Chan Ye-Cheng, Ren Zhonglun. 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

«DIE ZUSCHAUER SIND DABEI PASSAGIERE IN EINEM ZUG, DER DURCH VERSCHIEDENE BAHNHÖFE FÄHRT.»

FILMBULLETIN 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.

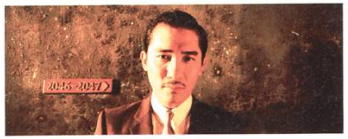
WONG KAR-WAI Es sind zwei Filme, die zwei verschiedene Themen behandeln. IN THE MOOD FOR LOVE ist eine Liebesgeschichte, sie handelt von zwei Personen; in 2046 geht es um eine einzige Person, einen Schriftsteller, der herausfinden will, was Liebe bedeutet, der wiederfinden will, was er verloren hat – 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.

FILMBULLETIN 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 Drehen 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.

FILMBULLETIN 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



«WAS WIR IM FILM ZEIGEN, IST KEIN EXAKTES ABBILD DER SECHZIGER JAHRE, ES IST MEINE ERINNERUNG DARAN.»

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.

FILMBULLETIN 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.

FILMBULLETIN 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.

FILMBULLETIN Wie wichtig ist die Erinnerung? Ist sie nicht nur deshalb so angenehm, weil sie die Vergangenheit verklärt?

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.

FILMBULLETIN 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.

FILMBULLETIN Stimmt es, dass das Fertigstellen von Filmen für Sie eher problembeladen 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 bestmöglichste Fassung ist in dem Moment, wo man sich von ihr abwendet.

FILMBULLETIN 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.

FILMBULLETIN 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 wie eine Signatur. Ich sagte ihm, dass ich die Musik in LILI MARLEEN sehr mochte. Einerseits ist sie sehr deutsch, andererseits erinnerte sie mich an Shanghai. Eines Tages wolle ich einen Film über Shanghai in den dreissiger Jahren machen, und ich wollte, dass er dafür die Musik schriebe. 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 gäbe 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 Jokey bin, der die Musik an die richtigen Stellen packt.

«ICH WOLLTE IN SCOPE DREHEN, DAMIT DAS PUBLIKUM BEGREIFT, WIE ENG DIE RÄUME WIRKLICH SIND.»

FILMBULLETIN 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.

FILMBULLETIN 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.

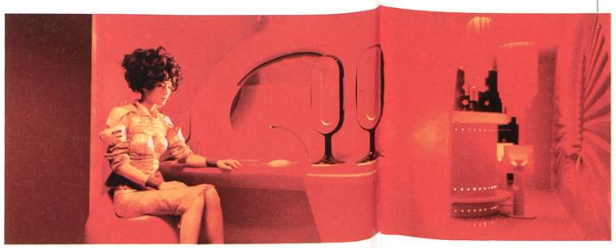
FILMBULLETIN Unter den Darstellern nimmt *Tony Leung* eine besondere Rolle ein – er hat in fast allen Ihrer Filme gespielt.

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.

FILMBULLETIN 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.

FILMBULLETIN Während des Nachspanns hört man auch Radiostimmen über die Übernahme von Hongkong durch China sprechen – ist das das 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 Radioberichte, 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