

Momente aus Licht, Bewegung und Erinnerung : zum Kino von Hou Hsiao-hsien

Autor(en): **Schmid, Dominic**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **57 (2015)**

Heft 351

PDF erstellt am: **24.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-863629>

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.

Momente aus Licht, Bewegung und Erinnerung

Dominic Schmid

Studium der Filmwissenschaften und der Japanologie in Zürich
und Berlin. Beschäftigt sich zurzeit hauptsächlich
mit japanischem und taiwanischem Kino. Lebt in Leipzig.

Zum Kino von Hou Hsiao-hsien

Der taiwanische Regisseur Hou Hsiao-hsien ist hier fast noch unbekannt. Sein Werk entwirft im Spannungsfeld zwischen persönlicher und historischer Geschichte poetische Momente und Bewegungen, die einen staunend von Gewissheiten befreien. Eine Würdigung.

Ein von sanftem Tageslicht ausgefülltes Wohn- und Esszimmer im klassischen chinesischen Stil. Fünf am Tisch kniende junge Intellektuelle essen, trinken, rauchen und diskutieren. Abgelenkt durch die mäandrierende Debatte über die Machtmissbräuche der Kuomintang-Regierung in Taiwan, gezeitet in einer ununterbrochenen Totale, nimmt man als Zuschauer den taubstummen Wen-ching kaum wahr, der mit seinem Rücken zur Kamera beginnt, allen Bier nachzuschenken. Auch noch nicht als Hinomi, die soeben neue Verpflegung an den Tisch gebracht hat, Wen-ching mit einer kaum wahrnehmbaren Geste auffordert, eine Schallplatte aufzulegen – vielleicht, um die schwere politische Stimmung aufzulockern. Erst als er zielstrebig eine Platte ausgesucht und aufgelegt hat und die anklingende Musik – eine Vertonung von Heines «Loreley» – langsam das politische Debattieren in den Hintergrund zu verdrängen beginnt, findet ein Umschnitt auf die beiden nunmehr von der Gruppe losgelösten Figuren statt. Nach einer Weile des stummen Zuhörens beginnt Hinomi mit kleinen Notizzetteln, die jeweils wie Zwischentitel im Stummfilm eingebildet werden, Wen-ching über die Herkunft des Liedes zu informieren und von den durch die schöne Loreley verhängnisvoll abgelenkten Rheinschiffen zu erzählen. Wen-ching, wie als Antwort, schildert schriftlich ein unmittelbar erinnertes Kindheits-erlebnis: «Ich konnte hören, bevor ich acht war. Ich erinnere mich an Ziegengemecker und an die

Stimme einer Opernsängerin. Diese hab ich immer nachgemacht. Meine Lehrerin meinte, ich würde mal Schauspieler.» Er fährt fort, die Umstände seines Gehörverlusts zu beschreiben. Hinomi blickt leicht beschämt nach unten, scheint zu erröten. Der wirkliche Dialog hat sich längst auf die Ebene der Blicke, der Gesten, aber auf eine Weise auch auf jene des Lichts und der Musik verlegt. Die Szene wechselt, und wir befinden uns in der geschilderten Erinnerung Wen-chings. Die «Loreley»-Melodie geht langsam über in Ziegengemecker und Operngesang, das Bild zeigt erst einen Operndarsteller, dann den kleinen Jungen, der zur Belustigung seiner Klasse dessen Gesten imitiert. Ob es sich dabei um Erinnerungs- oder Geschichtsbilder oder aber um eine nunmehr geteilte Vorstellung von persönlicher Vergangenheit handelt, wird nicht deutlich. Sicher ist nur, und das bemerkt auch jeder Zuschauer, der sich zuvor ganz auf den Inhalt der politischen Diskussion konzentriert hatte, dass das Verhältnis zwischen Hinomi und Wen-ching eine gänzlich neue Färbung angenommen hat.

Die Poesie dieser Szene in *A City of Sadness* (Beiqing chengshi, 1989), entstanden aus einer vielfach geschichteten und ineinanderfließenden Mischung aus Geschichte, Politik, Erinnerung, Alltag und wortloser Interaktion, ist typisch für das Kino von Hou Hsiao-hsien. Immer schwingt aber auch die Gefahr mit, ob dieser sinnlichen Reiz- und Informationsüberflutung den Faden beziehungsweise wie die Rheinschiffer den Halt in der Erzählung zu verlieren und gleichsam in den Felsen der Langeweile zu prallen. Hous Bedeutung fürs Kino steht im direkten Gegensatz zu seiner Bekanntheit. So werden wohl auch nicht wenige Zuschauer Hous neuestem Meisterwerk *The Assassin* (Nie yin niang, 2015), der trotz Regiepreis in Cannes in Europa kaum irgendwo ins Kino kommt, gleichgültig bis irritiert gegenüber treten, nicht gewillt, über Verständnisschwierigkeiten bei der von zahlreichen Ellipsen geprägten, schon fast kryptischen Erzählung hinwegzusehen und sich von der rauschhaften Schönheit und Anmut der Inszenierung tragen zu lassen.

Ein Fehler, denn Wirkung und Kraft von Hou Hsiao-hsiens Kino liegen gerade in dessen Inszenierungsweise begründet, in seinem nur scheinbar distanzierenden Blick auf die Figuren und ihre Welt. Dem Plot steht dabei die elementare Funktion zu, den Bildern und den sich verdichtenden Momenten eine Ordnung zu geben. Nie steht eine Figur oder eine Szene im Dienst der blossen Erzählung. Egal ob es sich um autobiografische Erinnerungen, um die Auseinandersetzung mit der dramatischen und komplexen Geschichte Taiwans oder um das Ausloten der Befindlichkeiten der taiwanischen Jugend zur Jahrtausendwende handelt – immer lässt Hou seinen Figuren ihre letzte Unergründlichkeit und verhindert ein abschliessendes moralisches Urteil. →



Good Men, Good Women (1995) Wie stellt man Geschichte dar?

Millennium Mambo (2001) Erinnerungsartige Erzählfragmente





Goodbye South, Goodbye (1996) Kleingangster und Nichtsnutze

A City of Sadness (1989) Stille Verzweiflung



Schon *The Boys from Fengkuei* (Fenggui lai de ren, 1983), Hou Hsiao-hsiens vierte Regiearbeit (die ersten drei sind seichte Studiokomödien und werden bei Besprechungen von Hous Filmografie in der Regel ignoriert), enthält Sequenzen, die Fragen nach dem Blick und nach unterschiedlichen Perspektiven mit einer formalen Eindringlichkeit aufwerfen, die an Antonioni erinnern, hätte dieser leichtfüßige Geschichten über jugendliche Kleinstkriminelle gedreht, die aus dem Fischerdorf in die zweitgrößte Stadt des Landes kommen und nebst Trinken, Schlägereien und Mädchen nicht viel anderes im Kopf haben. In der schönsten Szene des Films wird den Dreien ein Kinoticket für ein «europäisches Double-Feature» in der obersten Etage eines leer stehenden Hochhauses verkauft. Oben entpuppt sich das Ganze als Betrug, das Kino als offene Wand zur Stadt hin. Eine selbstironische Absichtserklärung des Regisseurs? Die Jungs ärgern sich, ihr Geld statt für Unterhaltung für eine schöne, doch langweilige Aussicht ausgegeben zu haben – einer der vielen spitzen Kommentare in Hous Filmen. In einem weitläufigen Schwenk zeigt uns Hou einen langen Blick auf die Stadt und verweist auf das Potenzial zu einer unendlichen Anzahl von Geschichten, Zusammenhängen und *Momenten*, die sich jenen erschliessen mögen, die nur etwas aufmerksamer hinschauen.

Der zweite Teil von Hou Hsiao-hsiens autobiografisch geprägter *Coming-of-Age-Trilogie*, zu der auch *A Summer at Grandpa's* (Dong dong de jiaqi, 1984) und *Dust in the Wind* (Lian lian feng chen, 1987) gehören, ist *A Time to Live, a Time to Die* (Tongnian wangshi, 1985). Er erzählt vom Erwachsenwerden in der taiwanischen Provinz, nachdem die Familie das chinesische Festland Ende der vierziger Jahre nach dem Sieg der Kommunisten hatte verlassen müssen. Gedreht im selben Dorf, in dem Hou aufwuchs, zeigt der Film, wie unterschiedlich die verschiedenen Familienmitglieder mit dieser Entwurzelung umgehen. Von zentraler Bedeutung ist dabei die Art, wie Hou es vermag, durch die Inszenierung des Raums das Leben der Familie in seiner Mehrschichtigkeit erfahrbar zu machen. Innere Bildrahmungen durch Türen und Fenster, Erweiterungen des Bildraums durch Spiegel und eine immer wieder auf das Off verweisende Tonspur und eine Anordnung der Familienmitglieder, Vater, Mutter, Grossmutter und fünf Brüder, im Raum lassen auf die Vielzahl komplexer Beziehungen schliessen, die in Handlung oder Dialog unausgesprochen bleiben. Die Tatsache etwa, dass der Vater über Jahrzehnte heimlich an Tuberkulose litt und dass seine Distanzierung von der Familie – sichtbar in jeder einzelnen Einstellung im Innern des Hauses – in der Vorsicht begründet war, niemanden anstecken zu wollen, wird erst lange nach seinem Tod und einer berührenden Trauersequenz aufgedeckt. Der Zuschauer, der in seiner eigenen Lesart der Inszenierung diese Distanz vielleicht als emotionale Entfremdung verspürt hat, sieht das eigene Wahrnehmungsvermögen rückwirkend zwar nicht gänzlich infrage,

zumindest aber unter das Vorzeichen gestellt, dass jedes Bild über Geheimnisse, jeder Blick über Bedeutungen verfügt, die einem beim ersten Hinschauen allesamt zu entgehen drohen. Die potenzielle Tragik solch vorschneller Urteile über unzureichend gelesene Bilder macht der Film in einer schwer erträglichen Schlusszene nur allzu deutlich: Das letzte Familienmitglied der älteren Generation fällt unter den Augen der nunmehr aufgewachsenen Jungen langsam dem Tod anheim und bleibt nach dessen Eintreten schlafend gewähnt mehrere Tage am Boden liegen. Weder die schockierenden Bilder und Umstände dieses Todes noch der verächtliche Blick, mit dem der Leichenbestatter die Brüder bedenkt, vermögen etwas an der Poesie des Vorangegangenen zu mindern oder mit Schuld zu beladen. Zu stark haben sich die Eindrücke von Spaziergängen mit der Grossmutter eingepägt, die einen geheimen Weg in die alte Heimat zu kennen vorgibt, doch immer wieder von aufmerksamen Rikschafahrern nach Hause gebracht wird, die sich dann die Fahrtkosten von der verärgerten Mutter erstatten lassen.

Zeit, Raum, Licht

Nebst der Rauminnszenierung ist Hou Hsiao-hsiens Verhältnis zur Zeit eine weitere wesentliche Eigenart seiner ästhetischen Strategie und im Gegensatz zur Handhabung der Kamera auch die konstantere. Das Verhältnis zur Zeit äussert sich insbesondere in den sehr langen Einstellungen. Es ist naheliegend, dass eine Bildsprache, die hauptsächlich auf Totalen beruht, die zudem über eine enorme Informations- und Zeichendichte verfügen, eine gewisse Dauer voraussetzt. Doch die durchschnittliche Einstellungslänge bei Hou Hsiao-hsien reicht von etwa einer halben Minute im frühen Werk bis zu zwei Minuten in seinen neueren Filmen und geht weit über die bloss epistemologische Notwendigkeit hinaus. Sie ermöglicht dem Zuschauer sowohl eine Wahrnehmung vom Vergehen der Zeit selbst als auch eine deutliche Ahnung vom Platz einer Figur in der Anordnung von Zeit, Raum und Licht. Fern der Virtuositätsbestrebungen gewisser Filmemacher im Umgang mit der Plansequenz dienen Hous minutenlange Einstellungen in ihrer Zurückhaltung einzig der Wahrnehmungserweiterung in Bezug auf die Figuren und deren Welt.

In Verbindung mit der Angewohnheit, seinen Schauspielern weder ein Drehbuch zu geben noch mit ihnen die Szenen zu proben, sich stattdessen auf eine knappe Beschreibung der Handlung und der Dialoginhalte zu beschränken, entsteht dabei mitunter ein Effekt, der dem Kino Robert Bressons nicht unähnlich Momente emotionaler Katharsis schafft. In *Dust in the Wind* etwa, als der junge Kadett Ah-yuan jenen Brief erhält, der ihn über die Heirat seiner Freundin mit einem anderen unterrichtet, hat kaum etwas in der emotionalen Anordnung des Films zuvor auf den unmittelbaren und schier endlosen Tränenschwall auf dem Feldbett vorbereitet, was die Szene umso berührender macht und fast alle vorhergehenden Szenen in neuem Licht erscheinen lässt. →

... die durchschnittliche Einstellungslänge bei Hou Hsiao-hsien reicht von etwa einer halben Minute im frühen Werk bis zu zwei Minuten in seinen neueren Filmen ...

Die Hauptmerkmale von Hou Hsiao-hsiens Inszenierung – die distanzierte Kamera, der grosszügige Umgang mit der Zeit, die Weigerung, die Figuren einer Handlung oder einfach nachvollziehbarer Psychologie zu unterordnen – verleihen ihr einen Anstrich dokumentarischer Authentizität. Über die Rauminszenierung sowie Ausstattung, Farbe, Licht, Musik (und im späteren Werk auch durch Bewegung der Kamera) wird diese Authentizität aber sofort wieder gebrochen. Es entsteht ein poetischer Effekt, der im gegenwärtigen Kino einzigartig ist und der Momente wie den eingangs beschriebenen aus *A City of Sadness* entstehen lässt. Berenice Reynaud beschreibt ihn als «eine der schönsten und genauesten Repräsentationen der Entstehung der Liebe im zeitgenössischen Kino». Auf diesem Film basiert, wenn auch aus anderen Gründen, Hous Ruf als einer der wichtigsten und innovativsten Filmemacher unserer Zeit. Durch die Prämierung 1989 mit dem Goldenen Löwen in Venedig gelang es ihm auch, die sogenannte Taiwanische Neue Welle, zu der Filmemacher wie Edward Yang, Tsai Ming-Liang und in beschränktem Masse auch Ang Lee gehören, ins internationale Arthouse-Rampenlicht zu stellen.

Je nach Sichtweise vielleicht noch grössere Bedeutung trägt der Film aber in der politischen Diskussion um die von 1949 bis 1987 währende Herrschaft der Kuomintang-Partei, die nach deren Niederlage im chinesischen Bürgerkrieg nach Taiwan übersiedelte und dort eine Militärdiktatur errichtete. Zwei Jahre nach Aufhebung der staatlichen Zensur gedreht, ist *A City of Sadness* der erste Film, der den berüchtigten «Zwischenfall» vom 28. Februar 1947 und die darauffolgenden Jahre des «Weissen Terrors» darstellt, dem mehrere Zehntausend taiwanische Zivilisten zum Opfer fielen. Die zentrale Debatte, die sich dabei um den Film rankt, betrifft Hous Weigerung, die Massaker direkt zu zeigen und sich stattdessen einzig auf deren Auswirkungen auf eine fiktive Familie zu beschränken. «Historie ist bei Hou Hsiao-hsien ein kaum merklicher Stimmungswandel bei Tisch, eine aus dem Stimmengewirr heraus tretende Frage oder die Sekunde zwischen zwei Blicken», beschreibt Katja Nicodemus diesen Zugang zur Geschichte. Anhand von drei Brüdern der Familie Lin entwirft der Film ein dichtes Netzwerk aus Kultur, persönlicher Erinnerung und der Geschichte des Landes während der turbulenten Jahre zwischen dem Ende der japanischen Besatzung 1945 und der Machtübernahme Chiang Kai-sheks 1949, als von der Familie durch verschiedene Tragödien, Gangstergeschichten und gescheitertem Widerstand beinahe niemand mehr übrig bleibt.

Ohne über gewisse Kenntnisse taiwanischer Geschichte und Kultur zu verfügen, ist es schwierig, die Handlung von *A City of Sadness* bei einem erstmaligen Sehen in ihrer Gänze nachzuvollziehen, wobei einem auch Hous elliptische Erzählweise dabei wenig hilft. Das beeinträchtigt aber kaum die monumentale Wirkung des Films, der es über seine

Form vermag, nach wie vor dringliche Fragen nach dem Zusammenhang von Geschichte, Erinnerung und deren Repräsentation zu stellen.

Geteilte Erinnerung, geteilte Geschichte

Das hierzulande wohl bekannteste Werk in Hou Hsiao-hsiens Filmografie ist *The Puppetmaster* (Xi meng rensheng, 1993), der zweite Teil der mit *A City of Sadness* begonnenen historisch-politischen Trilogie. *The Puppetmaster* weitet nun das historische Spektrum sowie die Komplexität der historischen Repräsentation aus und erzählt anhand der Lebensgeschichte des Puppenspielers Li Tian-lu vom Leben unter der kolonialen Besetzung Taiwans durch das japanische Kaiserreich. Dabei geht es nicht um grosse politische Bewegungen oder um antikolonialen Widerstand, sondern um den Alltag der einfachen Leute, die sich den politischen Umständen anpassen, darunter leiden oder auch davon vereinnahmt werden, etwa wenn zum Beispiel Li Tian-lus Puppenspiel durch die Japaner zu Propagandazwecken vereinnahmt wird. Der Film oszilliert dabei stets zwischen Formen des Dokumentarischen und jenen des Biopics. Mit Schauspielern nachgestellte Momente aus Li Tian-lus Leben werden von dessen Erzählung begleitet, vorweggenommen und reflektiert, und etwa in der Mitte des Films taucht plötzlich auch der echte Li Tian-lu auf. Die Bilder verfügen über einen merkwürdigen Status zwischen Erinnerung und Inszenierung. Die persönliche Geschichte wird dem Individuum entnommen und zu einem geteilten Gut gemacht – ähnlich der imaginierten Erinnerung Wen-chings in *A City of Sadness* an Ziegegemecker und Operngesang.

Der dritte Teil der Trilogie, *Good Men, Good Women* (Haonan haonu, 1995), geht nochmals einen Schritt weiter und hinterfragt die Darstellbarkeit von Geschichte an sich. Dazu verwendet er eine aus drei zeitlichen Ebenen bestehende, nicht lineare narrative Struktur, einen imaginierten Film im Film, sowie zahlreiche Sequenzen, in denen Ereignisse aus der Geschichte in der Erzählung der Gegenwart gespiegelt scheinen. Der Zugang zum Film gestaltet sich dadurch noch ein wenig schwieriger als bei anderen Filmen Hous.

Good Men, Good Women ist jedoch nebst seiner kühnen narrativen Struktur auch wegen einer einschneidenden Neuerung in Hous filmischer Ästhetik von Bedeutung: Die Kamera, bis dahin immer relativ unbewegt und höchstens mal eine kleine Rekadrierung vornehmend, beginnt mit diesem Film sich beinahe unentwegt zu bewegen. Die Kamera bewegt sich wie eine neugierige oder sich anpirschende Katze, die vorher immer auf grosser Distanz zum abgebildeten Geschehen blieb, in das Bild beziehungsweise in den Raum hinein und untersucht diffuse farbige Spiegelungen auf Goldfischgläsern und TV-Bildschirmen. Von vielen Punkten und Flächen im Bildausschnitt wird oft gar nicht klar, wo deren Ursachen in der von der Kamera eingefangenen Realität liegen. Unschärfen optischer oder auch materieller Art – etwa wenn eine ganze Szene durch einen transluzenten Vorhang

«Historie ist bei Hou Hsiao-hsien ein kaum merklicher Stimmungswandel bei Tisch, eine aus dem Stimmengewirr heraus tretende Frage oder die Sekunde zwischen zwei Blicken.»



Goodbye South, Goodbye (1996) «Langweiligster» Gangsterfilm

Goodbye South, Goodbye (1996) Ziellos, aber immer in Bewegung





The Puppetmaster (1993) Alltag in Zeiten der Besatzung

Millennium Mambo (2001) Shu Qi



hindurch gefilmt wird – oder immer wieder das Bild überlagernde Spiegelungen entheben das Filmmaterial dessen indexikalischer Eindeutigkeit. Nicht alles hierbei ist ganz neu für Hous Kino. Die Bewegung der Kamera beschränkt sich in *Good Men, Good Women* noch auf die in der Gegenwart spielenden Sequenzen, doch spätestens ab *Goodbye South, Goodbye* (Nanguo zaijian, nanguo, 1996) setzt sich diese neue Ästhetik bei Hou durch und findet in *Millennium Mambo* (Qianxi manbo, 2001) den vorläufigen Höhepunkt.

Bewegung und zukünftige Erinnerungen

Kongruent zum neuen Verhalten der Kamera erzählen beide Filme von zielloser, sich aber in unablässiger Bewegung befindlicher Jugend. Der marginalisierte Kleingangster Kao, sein nichtsnutziger Bruder Flat-Head und dessen Freundin Pretzel sind in *Goodbye South, Goodbye* getrieben vom postmodernen Stadt- leben und kapitalistischen Zwängen, warten in engen und ärmlichen Apartments auf die neuste halblegale Geldbeschaffungsmöglichkeit und versuchen nervös, die dabei immer wieder entstehende tote Zeit zu überbrücken. Ob es wohl einen Film gebe, der besser dieses Gefühl des blossen Rumhängens vermitteln kann, fragt sich der Filmkritiker Kent Jones rhetorisch, und tatsächlich handelt es sich wohl um den «langweiligsten» Gangsterfilm, der je gedreht wurde. Das Dreiergespann verbringt die grösste Zeit des Films mit aktivem Nichtstun, um in plötzlich einbrechender Hektik kurz ihr Ding zu drehen und darauf wieder in eine angespannte Lethargie zu verfallen. Zufrieden und entspannt wirken sie eigentlich nur in der Bewegung per Auto oder Motorrad von einem Gelegenheitsort zum anderen – Sequenzen, die Hou in langen Tracking-Einstellungen filmt und mit treibender elektronischer Musik unterlegt. Es sind die Höhepunkte dieses grossartigen Films.

Bei *Millennium Mambo* schliesslich noch von einer elliptischen Erzählweise zu sprechen, täte dem Film Unrecht; besteht er eigentlich nur noch aus unscharfen, erinnerungsartigen Erzählfragmenten. Die Handlung wird im Grunde bereits in der ersten Einstellung in der Voice-over zusammengefasst, während auf der Bildebene die hypnotischste Einstellung in Hous Schaffen zu sehen ist: Eine junge Frau, gespielt von Shu Qi, die auch in *The Assassin* die Titelrolle spielt, läuft tänzerisch leicht durch eine Fussgängerpassage auf einer Brücke, umhüllt von diffusem Licht und vorbeirauschendem Verkehr, dreht sich im Gehen ab und an Richtung Kamera um, lässt schliesslich über eine Treppe im Fluchtpunkt der Unterführung den Zuschauer hinter sich. Die ganze Einstellung läuft in Zeitlupe ab, nebst dem Voice-over hören wir sphärische Technomusik, die auch in die nachfolgende Partyszene hinüberträgt. Die Stimme der jungen Frau aus dem Off spricht aus dem Jahr 2010, während die Handlung des Films in seiner eigenen Gegenwart angesiedelt ist. Dieser Kunstgriff macht die Gegenwart der jungen Frau – Partys, Sex, den Job als Bar-Hostess, nicht loskommen können vom Loser-Boyfriend, eine neue, auch nicht wirklich mehr Erfolg

versprechende Beziehung zu einem älteren Gangster – zu einer fernen Erinnerung, und wie eine solche ist sie auch inszeniert: fragmentarisch, nichtlinear, unscharf. Man könnte denken, der Film wolle explizit Jacques Morice' Beschreibung von Hous Werk illustrieren, dass diese wie «Vorahnungen zukünftiger Erinnerungen» wirken. Wenn die junge Frau auf der Brücke zum Ende des Films am verschneiten Filmfestival im Norden Japans so etwas wie Ruhe gefunden hat, scheinen die vergangenen Filmmomente bereits so weit weg zu liegen wie ein rauschhafter Traum verflossener Jugend, aus dem man soeben, sich noch die Augen reibend, aufgewacht ist. Von allen Filmen Hou Hsiao-hsiens ist *Millennium Mambo* vielleicht der rätselhafteste. Auch ist er mir der liebste.

Rückkehr des Meisters

Und jetzt, nach acht Jahren Wartezeit, *The Assassin*. Die bewegte Kamera, selbst von einer japanischsprachigen Hommage an Ozu (*Café Lumière / Kōhī jikō*, 2003), dem Episodenfilm *Three Times* (*Zui hao de shi guang*, 2005) und einem Ausflug nach Paris (*Le voyage du ballon rouge*, 2007) ungebändigt, ist auf einmal wieder ruhiger geworden. Die Innenszenen erinnern in ihrer unwirklich prunkvollen Ausstattung an den einzigen anderen Film, den Hou bisher auf dem chinesischen Festland gedreht hatte, *Flowers of Shanghai* (*Hai shang hua*, 1997), und vermögen diesen gleich von dessen Status als visuell schönster aller seiner Filme zu entheben. Im Gegensatz zu *Flowers of Shanghai*, der einzig in den Innenräumen verschiedener «Flower-Houses» im Shanghai des ausgehenden 19. Jahrhunderts spielt und von den Beziehungen zwischen verschiedenen Kurtisanen und deren «Meistern» erzählt, spielt die Handlung von *The Assassin* zur Zeit der Tang-Dynastie des 9. Jahrhunderts, vor allem aber auch draussen. Vermarktet als *Wuxia*-Film, beschränken sich die Kampfhandlungen auf vier bis fünf Sequenzen, die allerdings von einer kinetischen Eleganz sind, die man so in dem Genre noch nicht gesehen hat. Die Inszenierung der Landschaft, in ihren subtilen Bewegungen und vor allem ihrer Farbe, gehört mit zum Atemberaubendsten, was man seit langem im Kino hat sehen können, und obwohl der Film formal mit seinen direkten Vorgängern nicht mehr allzu viel gemeinsam hat, ist er doch unverkennbar das Werk des taiwanischen Meisters. ×

Die Inszenierung der Landschaft, in ihren subtilen Bewegungen und vor allem ihrer Farbe, gehört mit zum Atemberaubendsten, was man seit langem im Kino hat sehen können.

- Literatur: Symposium: «Hou Hsiao-hsien. In Search of Lost Time», Reverse Shot, 2008
- Kent Jones: «Cinema With a Roof Over Its Head» in: Film Comment, Sept/Oct 1999
- Jacques Morice: «La Memoire impressionnée» in: «Cahiers du Cinéma», no. 474, Décembre 1993
- Katja Nicodemus: «Ein ganzes Land in einem Bild» in: Die Zeit, 8. Januar 2015
- Berenice Reynaud: *A City of Sadness*. London 2002
- Richard I. Suchenski (Hg.): *Hou Hsiao-hsien*. Wien, Film-museumSynemaPublikationen 23, 2014, Englisch
- Retrospektive: Im Januar 2016 im Stadtkino Basel