



Wong-Film „2046“ mit Tony Leung, Zhang Ziyi und Gong Li: „Jede Erinnerung ist in Tränen gebadet“ heißt das Motto einer melodramatischen

FILM

Der gebrochene Herzensbrecher

Das neue Werk des Regisseurs Wong Kar-wai, der durch Filme wie „Chungking Express“ zu einer Kultfigur des ostasiatischen Kinos wurde, ist ein Melodram, das neue Maßstäbe setzt: In „2046“ trauert ein leidenschaftlicher Zocker und Entwurzelter um die Liebe seines Lebens. *Von Urs Jenny*

Google liefert in einem Sekundenbruchteil gut 360 000 Einträge zu „Wong Kar-wai“, davon etwa 90 000 zu seinem Film „2046“. Das US-Magazin „Time“, sonst eher patriotisch, hat Wong Kar-wais „2046“ auf den Spitzenplatz seiner Filmbestenliste für 2004 gesetzt. Bei uns wird der Film, auf den treue Fans seit zwei, drei, vier Jahren gewartet haben, zum ersten großen Ereignis des Kinojahres 2005.

Leute, die Wongs Filme lieben – und seit seinem letzten, „In the Mood for Love“, sind das eine Menge –, scheuen sich nicht, von einem besonderen „Suchtfaktor“ zu sprechen: Man will diese Geschichten wieder und wieder sehen, weil sie so schmerzschön und bittersüß sind, und doch wird niemand behaupten, sie gingen wie Sirup herunter. Wongs Filme handeln zuerst und zuletzt von der Liebe und eigentlich von nichts anderem; er repräsentiert, wie niemand sonst im heutigen Weltkino, auf seine sparsame, verschwiegene und doch schwergerisch elegante Art die Kunst des Melodrams in Vollendung.

In seinem neuen Film „2046“ gibt es – und wer „In the Mood for Love“ kennt, diese intime Chronik einer Liebe, die an sich selbst scheitert, wird sich darüber nicht

wundern – kein Auto, kein Schiff und kein Flugzeug zu sehen, auch kein Meer und nur ein Stück Baum und ein Eckchen Himmel beim schrägen Blick aus dem Zimmerfenster des Helden.

Der Film spielt in den sechziger Jahren hauptsächlich in Hongkong und zeigt von der ganzen Stadt doch nicht mehr als ein paar enge, ausgetretene Gassen, ein paar

Restaurants ohne Glamour, das Entree einer schäbigen Absteige namens Oriental Hotel, dazu Stiegen und schmale Korridore, in denen man sich aneinander vorbeidrängelt auf dem Weg zum Hauptschauplatz, den Zimmern 2046 und 2047 – und trotz dieses Minimalangebots an Sehenswürdigkeiten steht außer Frage, dass einem aus Wongs Bildern geradezu



Regisseur Wong in Cannes 2004, „2046“-Szene mit Faye Wong: Ein Einzelgänger auf der Suche



Sehnsuchtsreise in die Zukunft und zurück

überströmend Farbenreichtum und Pracht entgegenkommen, die Fülle der Alltäglichkeit und der Nervenkitzel des Dramas, der Sog der Leidenschaft und das Elend des verfehlten, vergeudeten Lebens, bewegt und getragen von einem dunklen, fatalistischen Grundstrom der Melancholie.

In Zimmer 2047 haust Mr. Chow, gelangweilter Gelegenheitsjournalist, unterbezahlter Schundromanschreiber, passionierter Zocker und Trinker, vor allem jedoch ein Herzensbrecher aus gebrochenem Herzen. Er hat eine ziemlich unwiderstehliche Charmeurstour, um die Damen, die sich für kürzer oder länger in Zimmer 2046 einquartiert haben, scheinbar absichtslos für sich einzunehmen – mit besonderem Erfolg alle Jahre wieder am 24. Dezember: Dann schmelzen offenbar auch in Hongkong in einer Bar (mit einem Christmas-Song von Nat King Cole als Herzerweicher) einsame Seelen mit besonderer Anlehnungsbedürftigkeit dahin.

Tony Leung, zum fünften Mal Star eines Wong-Films, ist als Mr. Chow, diesmal mit schmalem Schnurrbärtchen und etwas Brillantine im Haar, zum Idealtyp des „Asian Lover“ einer versunkenen Epoche gereift, der auch beim Lächeln noch einen Schmerz in der Tiefe der samtschwarzen Augen ahnen lässt: ein ferner Verwandter von Arthur Schnitzlers ewigen Liebesmelancholikern wie Anatol.

Seine Partnerinnen in diesem Reigen, der sich wie eine sanfte Folge von Tête-à-têtes entfaltet, sind Damen von zweifelhafter Provenienz, denen die Berufsbezeichnung „Flittchen“ kaum Unrecht tut – doch man könnte ebenso gut sagen: alleinstehende junge Frauen in einer selbstsüchtigen Männerwelt, in der sie nichts geschenkt kriegen –, und ihre Darstellerinnen bilden ein Bukett der Schönheiten des ostasiatischen Kinos dieser Jahre.

Gong Li, Faye Wong, Zhang Ziyi, Carina Lau, Maggie Cheung: Sie alle spielen für

Wong Kar-wai, obwohl er sie weder ein Drehbuch sehen lässt noch eine Stargage bietet; sie nehmen aus Liebe auf sich, was er ihnen an Unberechenbarkeiten zumutet, weil sie wissen, dass er sie, auch wenn er ihnen am Ende den Hals umdreht, auf der Leinwand ganz herrlich zum Blühen und Glühen bringt.

Das hinreißende Zentralstück, die Liebe des Jahres 1968, gehört Zhang Ziyi, die man bisher nur als Kinoprinzessin mit den Kulleraugen und den niedlichen Löffel-öhrchen kannte. Wie sie in der Rolle einer Kokotte, die unter dickem Make-up noch die vorwitzige kleine Göre erraten lässt, mit jugendlustigem Überschwang den vorsichtigen Fuchs über den Haufen rennt, und wie dann eine Leidenschaft, die – aus Stolz, aus Angst, aus Eigenliebe – weder er ihr noch sie ihm eingestehen will, weil man einander nichts schuldig bleiben will, sich in überreizte Hassliebe verwandelt: Das ist, auf engstem Raum zu einem Ballett spannungsgeladener Gesten choreografiert, noch einmal die typisch Wongsche Geschichte einer Liebe, die an sich selbst scheitert, ein Stück Melodram, dessen Lebendigkeit schmerzt.

Die Liebe in ihrer Zerbrechlichkeit, Flüchtigkeit, Anfälligkeit, Hinfälligkeit, Vergeblichkeit, dazu das Glück, sich zu erinnern, so sehr wie die Qual, nicht vergessen zu können: Das ist Wongs Thema, also das allerallgemeinste der Welt. Und da sein Erfolg daher kommt, dass seine Filme rund um die Welt jeden rühren, der ins Kino geht, um sich ans Herz rühren zu lassen – warum wieder und wieder Hongkong, dessen turbulente Geschichte doch nur in Fußnoten vorkommt? Warum wieder und wieder die sechzig Jahre?

Wong Kar-wai, 46, ein breitschultriger Hüne, stets mit schwarzer Brille bewaff-



nach der verlorenen Zeit

PROKINO (L.); AFP (R.)

net, der seine meisten Landsleute um einen Kopf überragt, kann nur immer wieder versichern, dass er immer wieder nicht anders kann. Er finanziert und produziert seine Filme auf die eigensinnigste, ökonomisch unvernünftigste, langwierigste Weise: wie ein Lyriker, für den alles oder nichts vom Gelingen einer Metapher abhängt – und wer das nicht mag, wie es ist, muss es lassen.

„Jede Erinnerung ist in Tränen gebadet“, heißt das Motto von „2046“, und für Wong ist der heilige Ort der Erinnerung seine kleinbürgerliche Hongkong-Kindheitswelt der sechziger Jahre. Ein erstes Mal hat er sie 1990 in dem Film „Days of Being Wild“ nostalgisch heraufbeschworen, und etwa ein Jahrzehnt später – mit derselben Hauptdarstellerin in derselben Rolle – ein zweites Mal in „In the Mood for Love“.

Wong ist auf sein in der Realität längst platt gemachtes Sehnsuchts-Hongkong nicht fixiert, weil er dort verwurzelt wäre, sondern im Gegenteil, paradoxerweise, weil er mit seiner Mutter als fünfjähriger Flüchtling aus Shanghai in dieser Fremde eine Zuflucht gefunden hat, an die er sich klammert – dabei findet er filmend die Aura dieses besonderen Quartiers seit langem nicht mehr in Hongkong, nur noch in Macao oder der Chinatown von Bangkok wieder. Er legt Wert darauf, dass seine Helden, auch wenn das für keinen Zuschauer von Belang ist, Shanghai-Flüchtlinge sind wie er selbst, und in „Days of Being Wild“ wird deutlich, dass ihr „gebrochenes Herz“ – die spezifische Bindungsunfähigkeit, an der sie leiden – aus dem Trauma ihrer frühen Entwurzelung herrührt.

Mal um Mal hat Wong versucht, diesem Kindheitsbann zu enttrinnen, in „Chungking Express“ (1994) in die neonkühle Hektik des heutigen Hongkong, in „Happy Together“ (1997) sogar bis nach Südamerika, und Mal um Mal, so weit er auch ausholte, kam er auf seiner Suche nach der verlorenen Zeit wieder zu Hause an.

Nie hat er so weit ausgeholt wie für „2046“. Als er vor fünf Jahren mit den Dreharbeiten in Bangkok begann – mit einem japanischen und einem thailändischen Popstar in den Hauptrollen –, war von einer Art Gangstergeschichte die Rede, deren Schauplatz eine futuristische Megalopolis im Jahr 2046 sein sollte. Ein paar Bilder von damals sind in dem nun vollendeten Film aufbewahrt – wie Erinnerungsstücke, wie Rätselfetzen aus einem



Wong-Film „Chungking Express“ (1994)*: Hektische Gegenwart



Wong-Film „In the Mood for Love“ (2000)*: Nostalgischer Schmerz

anderen Traum –, doch sie erscheinen nun als Zitate eines Autors, der 1969 in Hongkong in seinem Hotelzimmer 2047 einen im Jahr 2046 spielenden Science-Fiction-Roman schreibt.

Damals, vor fünf Jahren, hatte Wong die Arbeit an dem ausufernden, auch in seinen finanziellen Risiken unabsehbaren Projekt „2046“ kurz nach dem Start abgebrochen. Plötzlich erschien es ihm wichtiger, den kleinen, überschaubaren Film mit Maggie Cheung und Tony Leung, den er in den Monaten davor gedreht, aber aus Unzufriedenheit nicht fertig gestellt hatte, mehr oder weniger noch einmal neu zu drehen – in einer anderen Tonart, nämlich „In the Mood for Love“, und als kleines Souvenir an das gescheiterte andere Projekt gab er dem Hotelzimmer, in dem das heimliche Paar sich trifft, die Nummer 2046.

Als dann Wong – ein Asket, der nie aufgibt – erneuert (doch wie eh und je ohne Drehbuch) mit „2046“ begann, stand noch lange nicht fest, wie die Figur von Tony Leung darin heißen sollte. Wongs erraticischer Produktionsrhythmus ließ Leung

* Tony Leung mit Valerie Chow (o.), Maggie Cheung (u.).

auch Zeit, im Lauf der Jahre seit „In the Mood for Love“ etwa zehn andere Filme (als wichtigsten Zhang Yimou „Hero“) zu drehen, und in dieser Zeit hat sich auf Wongs tastende, suchende, experimentierende Weise das Utopieprojekt mit wundersam irrationaler Eigendynamik in ein weiteres Retrostück verwandelt: Wer Nostalgiker ist, kann nicht als Futurist reüssieren.

Als Heimkehrer in das kleine Biotop, das sein magischer Blick zum Kosmos weitet, hat Wong „2046“ mit „Days of Being Wild“ und „In the Mood for Love“ zu einer Trilogie zusammengeschlossen. Durch Schauplätze, Leitmotive, Musikzitate und die Lebensläufe der Hauptfiguren (wie ihrer Darsteller) haben sich die drei Filme auf eine Art ineinander verzahnt, die Wong selbst offenbar anfangs nicht gewollt und gegen die er sich sogar gesperrt hat. Nun aber (obwohl für keinen „2046“-Zuschauer von Belang sein muss, was in den beiden früheren Filmen geschah) steht das Ganze im Schein einer Zwangsläufigkeit da, als hätte es nie anders kommen können.

Warum der Film aber überhaupt „2046“ heißt, ist eine ganz andere Geschichte. Das futuristische Projekt entstand, als die Briten Hongkong an Peking übergeben hatten mit

der Garantie, dass dort noch 50 Jahre lang, also bis 2046, alles unverändert beim Alten bleiben sollte. Wong nahm dieses Versprechen als poetisch-metaphorische Garantie: Seine „2046“-Welt ist eine kühle, von schönen Androidinnen animierte Megalopolis ewiger Gegenwart, in der – ohne dass das im fertigen Film visuell plausibel würde – alle Erinnerung aufgehoben ist und alle Zeit stillsteht.

Mr. Chow, als er im Jahr 1969 auf Anregung seiner derzeitigen Nachbarin in Zimmer 2046 seinen Roman schreibt, befördert die Erinnerung an das Liebesglück, das er ein paar Jahre zuvor (in „In the Mood for Love“) in diesem Zimmer 2046 erlebt hat, in diese immerwährende Zukunft, wobei aber im Film die derzeitige Zimmernachbarin (die man als unglücklich Verliebte schon aus „Days of Being Wild“ kennt) und ihr japanischer Freund als Darsteller agieren: Alles in allem ist das ein arg artifizielles, doch reizvoll phantastisches Bild dafür, wie ein Autor seine Vergangenheit in die Gegenwart/Zukunft/Ewigkeit eines Kunstwerks transponiert. So gibt es sie also, wenn auch nur im Kino, die wiedergefundene Zeit. ♦