

Mit dem Abschluss der Verträge über die Rückgabe der britischen Kronkolonie an die Volksrepublik China wurde Hongkong Mitte der achtziger Jahre zum Objekt von Drehbuchautoren und Regisseuren. Das „New Hongkong Cinema“ machte Raum und Architektur zu seinem zentralen Thema, griff über diesen Umweg in die politische Debatte über die Zukunft der Stadt ein und wuchs so in den neunziger Jahren zu einem „New Urban Cinema“ heran. Sein erster Vertreter ist Wong Kar Wai, in dessen Werk Hongkong letzten Endes stets die Hauptrolle spielt.

New Urban Cinema

Eine Reise durch Raum und Zeit in Wong Kar Wais Filmen „Happy Together“ und „2046“
Text: Nils Clauß

„I feel that all our films have grown out of a response to space. After all that is mostly all we have to go on... no script, no defined character, no structure... but there must be some starting point and in our case it has become a response to space. The space defines the possible light, the textures of an idea, movement or lack of movement. It suggests other relationships, it informs who the characters may or may not be.“

Wong Kar Wais Kameramann Christopher Doyle im Interview mit Nils Clauß

Eine wesentliche Gemeinsamkeit der zum „New Hongkong Cinema“ zählenden Regisseure ist der hohe Grad der Politisierung ihrer filmischen Arbeiten. Zu erklären ist dies mit der besonderen historischen Situation der Metropole. Am 1. Juli 1997 wurde die bis dahin britische Kronkolonie Hongkong an die Volksrepublik China übergeben. Diese Maßnahme war 1984 durch die „Sino-British Joint Declaration“ vereinbart worden. Der Vertrag schrieb einen ab 1997 auf 50 Jahre garantierten Sonderstatus für Hongkong vor. Das Wirtschafts- und Gesellschaftssystem in der sogenannten „Sonderregion Hongkong“ (Special Administrative Region – HKSAR) sollte laut Vereinbarung während dieses Zeitraums nach dem Leitsatz „Ein Land – zwei Systeme“ unangefochten erhalten bleiben.

Die 13 Jahre vom Vertragsabschluss bis zur Übergabe der Stadt bildeten für einen Großteil der Bevölkerung eine Phase der zunehmenden Ungewissheit und Zukunftsangst. Diese Stim-

mung wurde von Regisseuren in Hongkong aufgenommen und in Filmen thematisiert. Dies schlug sich neben explizit politischen Inhalten vor allem auch in einem verstärkten Bewusstsein für Raum und Architektur nieder. Konkret bedeutete das, dass den Zukunftsängsten der Menschen in Hongkong in allegorischen Darstellungen ihrer Stadt Ausdruck verliehen wurde. Mit diesem Kunstgriff brachten sich Filmemacher in Hongkong in die politische Debatte über die Zukunft ihrer Stadt ein. Sie begannen grundlegende Fragen, etwa nach ihrer eigenen Identität, ihrer eigenen Nationalität und ihrer kulturellen Zugehörigkeit, zu stellen. Da der Großteil der Bevölkerung zunächst wenig politisiert war, ist das politische Engagement dieser Filmemacher umso erstaunlicher. Selbst die Vereinbarung, die Stadt Hongkong an das kommunistische chinesische Festland abzutreten, stieß auf kaum wahrnehmbaren Widerstand in der stark kapitalistisch orientierten Bevölkerung.

Zu der Gruppe von Filmemachern, von der hier die Rede ist, zählten Ann Hui, Yim Ho, Tsui Hark, Alex Cheung und auch Wong Kar Wais späterer Mentor Patrick Tam. Sie alle hatten ihr Filmdebüt im Jahr 1979. Auch wenn diese Regisseure – anders als zum Beispiel die Filmemacher der französischen Nouvelle Vague – keinen gemeinsamen filmtheoretischen Hintergrund hatten, arbeiteten sie allesamt bis 1979 beim Fernsehen und kannten sich von dort. Trotz der kommerziellen Struktur

der Fernsehsender besaßen die Jungfilmer beachtliche Freiheiten. Sie begannen früh in kulturell-politischen Beiträgen soziale Themen wie Arbeitslosigkeit, Jugendfragen oder illegale Einwanderung zu behandeln. Mit Beginn ihrer Kino-Karriere setzten die Regisseure des „New Hongkong Cinema“ die Auseinandersetzung mit diesen Fragen fort. Nach den britisch-chinesischen Verträgen im Jahre 1984 wurde im „New Hongkong Cinema“ die Stadt Hongkong selbst zum Thema. Die damit einhergehende Suche nach einer eigenständigen Identität führte insbesondere bei den Filmemachern der achtziger Jahre zu einem „China syndrome“, wie es Stephen Teo bezeichnete. Einerseits wollten die Filmemacher auf ihrer eigenen Identität beharren und sich deshalb vom chinesischen Festland abgrenzen, andererseits versuchte eine neue Generation von Regisseuren sich aber auch verstärkt mit den Werten und Idealen des chinesischen Festlandes zu arrangieren.

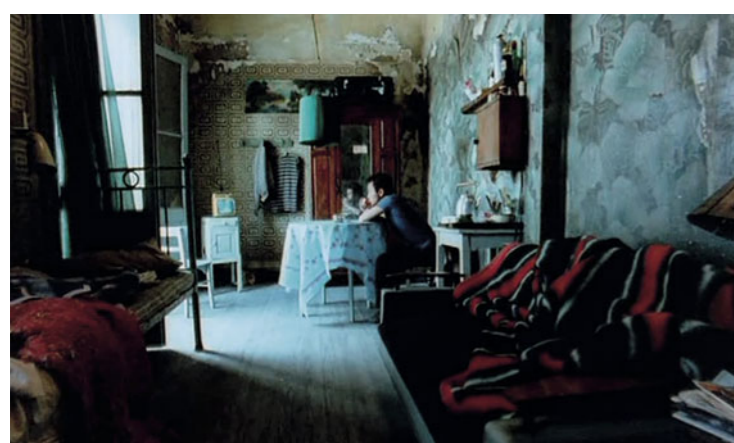
Ein gutes Beispiel für diesen Gedanken der Doppelidentität ist Yim Hos Film „Homecoming“ (Sishui liunian) aus dem Jahr 1984. „Homecoming“ erzählt von einer jungen Frau aus Hongkong namens Shan Shan, die ihre Verwandten in ihrer Geburtsstadt auf dem chinesischen Festland besucht. In dem Film werden die Wertvorstellungen einer stark materialistisch orientierten Hongkonger Gesellschaft einer immateriell denkenden chinesischen Gesellschaft gegenübergestellt. Der Film entsprach dem Zeitgeist, auch wenn manche in dem Heimkehr-Thema nichts anderes als kommunistische Propaganda sahen. Die Menschen in Hongkong brachten dem System der Volksrepublik China zunehmend Verständnis entgegen. Shan Shans Heimreise ist eine „symbolische Reise“. Ho macht in seinem Film deutlich, dass die Menschen in Hongkong, die sich größtenteils mit der Rückführung an China abgefunden hatten, in ihrer Vorstellung „Heimat“, „Mutterland“ und „Nation“ gleichsetzten. Die widersprüchlichen Gesellschaftsordnungen schienen durchaus vereinbar.

Während das Filmschaffen vieler Regisseure in den achtziger Jahren – ganz wie in Hos „Homecoming“ – lange von einer Faszination für das chinesische Festland geprägt war, kam es infolge der blutigen Niederschlagung der Studentenbewegung auf dem Pekinger Tiananmen-Platz im Juni 1989 zu einem dramatischen Stimmungsumschwung. Das Tiananmen-Massaker politisierte nicht nur die Filmemacher, sondern die ganze Bevölkerung von Hongkong. Die Menschen fühlten sich an die Kulturrevolution der Jahre 1967 bis 1976 erinnert und hatten plötzlich Angst vor der bevorstehenden Übergabe im Jahre 1997. Sie gingen auf die Straße, um für Freiheit und Menschenrechte zu demonstrieren. Das Begehren nach mehr Eigenständigkeit und die damit einhergehende Frage nach einer eigenen Identität beschäftigte auch das „New Hongkong Cinema“. Beispiele für diesen Stimmungswandel sind Filme wie Ann Huis „Song of Exile“ (Ketu qiuhun, 1990), Stanley Kwans „Full Moon in New York“ (Ren zai Niuyue, 1990) und Clara Laws „Farewell China“ (Ai zai biexiang de jije, 1990).

Die Abwendung von der Volksrepublik China kommt in dem Filmschaffen einiger Regisseure ganz besonders in der Raum- und Architekturdarstellung zur Geltung. Ein wesentliches Beispiel hierfür ist Mak Tai-wais Film „The Wicked City“ (Yao-shou Dushi) aus dem Jahre 1992. Der von Tsui Hark produzierte Film basiert auf einer japanischen Comicgeschichte. Die Handlung des Comics wird in Maks Film nach Hongkong verlegt; sie zeigt, wie die Stadt kurz vor der Souveränitätsübergabe 1997 von Monstern belagert wird. Das von I. M. Pei entworfene Bürogebäude der „Bank of China“ ist das Hauptquartier der Monster, die versuchen, die Bevölkerung mit einer Droge namens „Happiness“ zu kontrollieren. Während Maks provokante filmische Inszenierung eine sehr deutliche Sprache sprach, hüllten die meisten Regisseure ihre politischen Botschaften in eine weniger direkte und weniger radikale Symbolik. Da in Hongkong 1988 eine Zensurverordnung erlassen wurde, um Filme zu kontrollieren, die das Verhältnis zu anderen Ländern gefährden könnten – womit natürlich vor allem die Volksrepublik China gemeint war –, nahmen nur sehr wenige Regisseure direkt auf das Jahr 1997 Bezug, die meisten unterwarfen sich einer Art Selbstzensur. Auch deshalb wurden Raum und Architektur für viele Filmemacher zu Symbolträgern, um den Zeitgeist der Übergangsphase darzustellen. Man könnte sogar so weit gehen und für die neunziger Jahre eine eigene „New Urban Cinema“-Bewegung konstatieren.

Regisseure wie Stanley Kwan, Eddie Fong, Clara Law, Alex Law, Lawrence Ah Mon und Fruit Chan nahmen sich des Themas auf eindrucksvolle Art und Weise an. Keinem von ihnen gelang es jedoch, Raum und Architektur so viel Ausdruckskraft zu verleihen wie Wong Kar Wai. Im gesamten Werk Wongs spielt die Stadt Hongkong – und dabei vor allem die ungewisse Zukunft der Metropole nach 1997 – mindestens eine genauso große Rolle wie die konkrete Handlung des jeweiligen Films. Seine Arbeiten sind allesamt auch metaphorische Darstellungen einer Stadt, die sich im politischen Wandel befindet und ihre Identität und ihre Wurzeln hinterfragt. Filmkritiker sehen in dem Regisseur einen „allegorist of postmodern urban culture and Hong Kong’s pre-1997 anomie“.

Eine allegorische Auseinandersetzung mit der Hongkong-Thematik findet insbesondere in Wong Kar Wais Film „Happy Together“ aus dem Jahre 1997 und in seinem Opus Magnum „2046“ statt, das nach fünf Jahren Produktionszeit im Jahre 2004 fertiggestellt wurde. Während „Happy Together“ sich inhaltlich sehr stark auf die benannte Anomie in den Jahren vor der Rückführung bezieht, beschreibt „2046“ detailliert die Gefühle und Ängste, welche die Menschen in Hongkong in den ersten Jahren nach der Souveränitätsübertragung heimgesucht haben. Obwohl „2046“ direkte Bezüge zu Wongs vorherigen Filmen „Days of Being Wild“ (1991), „In the Mood for Love“ (2000) sowie dem Kurzfilm „The Hand“ (2004) herstellt, ist der politisch orientierte Erzählstrang als eine Fortsetzung von „Happy Together“ zu verstehen.



„Happy Together“

„Happy Together“ ist ein Film über zwei junge homosexuelle Männer aus Hongkong, die im Mai 1995 nach Argentinien auswandern. Die beiden Protagonisten Lai Yiu Fai und Ho Po Wing (gespielt von Tony Leung Chiu Wai und Leslie Cheung Kwok Wing) hoffen, fernab von der Heimat ihre eingefahrene Beziehung neu beleben zu können. Als Yiu Fai und Po Wing vergeblich nach den Iguazu-Wasserfällen im Norden des Landes suchen, geraten die beiden in Streit und beenden schließlich ihre Beziehung. Getrennt voneinander ziehen sie nach Buenos Aires. Yiu Fai mietet sich ein kleines Zimmer und nimmt einen Job als Türsteher in einer Tango-Bar an. Dort läuft ihm irgendwann Po Wing über den Weg. Als dieser eines Tages von Unbekannten zusammengeschlagen wird, nimmt Yiu Fai den Hilfesuchenden auf und beherbergt ihn in seinem Zimmer. Auch wenn sich Yiu Fai anfangs fürsorglich um Po Wing kümmert, finden die beiden nicht mehr als Paar zusammen. Ihr Zusammenleben entwickelt sich zunehmend zum Alptraum. Als Yiu Fai beginnt, in einem chinesischen Restaurant zu arbeiten, lernt er den jungen Taiwanese Chen Chang

(gespielt von Chang Chen) kennen. Die beiden freunden sich an. Gleichzeitig erkennt Yiu Fai, wie wichtig ihm das Verhältnis zu seinem Vater ist, und er versucht, den Kontakt zu ihm wieder herzustellen, was ihm jedoch nicht gelingt. Trotzdem richtet Yiu Fai letzten Endes alles darauf aus, so schnell wie möglich nach Hongkong zurückzukehren. Bevor er im Februar 1997 dann tatsächlich nach Hause fliegt, besucht er die Iguazu-Wasserfälle. Auf seinem Rückflug nach Hongkong macht Yiu Fai eine Zwischenlandung in Changs Heimatstadt Taipeh und hält nach dem Freund Ausschau. Dieser aber ist noch in Argentinien. Auf einem Abstecher zu einer Insel vor der Südspitze des Landes, die als das „Ende der Welt“ beschrieben wird, beschließt auch Chang, in seine Heimatstadt zurückzureisen. Der Einzige, der in Argentinien zurückbleibt, ist Po Wing. Allein gelassen und verzweifelt bezieht er das Zimmer von Yiu Fai.

Obwohl der Film fast ausschließlich in Argentinien spielt, sind Raum und Architektur gerade in Bezug auf Hongkong von grundlegender Bedeutung. Die kulturell-politischen Umstände während der Übergangsphase Hongkongs werden

durch die Darstellung der Umwelt, in der sich die Hauptfiguren bewegen, noch weitreichender und inhaltsreicher in Szene gesetzt als in den anderen Filmen Wong Kar Wais. „Happy Together“ ist unmittelbar vor der Rückgabe Hongkongs entstanden, Wong Kar Wai selber sagt: „I am not sure that after July first it would be approved, the subject is very sensitive.“ Dass die beiden Protagonisten Yiu Fai und Po Wing ins Ausland emigrieren, gibt auf authentische Art und Weise die Lebenssituation der Menschen in Hongkong zwischen 1989 und 1997 wieder. Ähnlich wie Yiu Fai und Po Wing – auch wenn das im Film nicht explizit benannt wird – sind in den neunziger Jahren nach dem Drama auf dem Tiananmen-Platz sehr viele Menschen emigriert. „Obwohl mein Film in Buenos Aires spielt, dreht sich alles um Hongkong“, betont Wong Kar Wai.

„Happy Together“ verdeutlicht, dass die Architektur eines Lebensraumes nicht nur aus einer gebauten, sondern auch aus einer gesellschaftlichen und politischen Ordnung besteht. Die privaten, öffentlichen und ersehnten Lebensräume werden im Film unmittelbar mit der Identität der Protagonisten ver-

Happy Together

Regie

Wong Kar Wai

Drehbuch

Wong Kar Wai

Kamera

Christopher Doyle

Darsteller

Leslie Cheung, Tony Leung, Chang Chen, Shirley Kwan

Musik

Danny Chung

92 Minuten

Hongkong 1997

knüpft. Yiu Fais Zimmer wird beispielsweise von seinem räumlichen Umfeld nahezu völlig isoliert und steht in (fast) keinem erkennbaren Verhältnis zum öffentlichen (Außen-)Raum. Wenn Innen- und Außenraum miteinander in Bezug gesetzt werden, sagen sie zwar viel über die Psyche der Protagonisten aus, aber wenig über die räumlichen Verhältnisse zwischen Innen und Außen. Durch die räumliche Abschottung von der Außenwelt wird die mentale Desorientierung von Yiu Fai und Po Wing deutlich gemacht.

Doch auch der Außenraum selbst, sprich das Wohnumfeld der Protagonisten, Yiu Fais Arbeitsplätze und der Stadtraum von Buenos Aires, visualisiert ihre Einsamkeit. Zwischen den einzelnen Orten bestehen keine Verbindungen, und den Räumen fehlt oft die Tiefenwirkung, auch sind die Figuren in die räumliche Struktur außerhalb ihrer Privatsphäre nicht eingebunden. Yiu Fais Arbeitsplatzwahl (im öffentlichen Raum) wird zur Identitätssuche. In Anbetracht der mangelnden Integration der Protagonisten in die Gesellschaft wird der Außenraum in „Happy Together“ überwiegend als politisch ambivalenter Raum abgebildet. Das Verhältnis zu Raum und Architektur wird zum Indikator für die Instabilität der Figuren und zum Symbol für ihren Verlust an Halt und für ihr Heimweh. Ähnlich wie Yiu Fai und Po Wing in Argentinien fühlen sich die meisten Menschen in Hongkong keinem Land zugehörig. Nach einer langen Phase der Kolonialherrschaft wurde mit der Übergabe Hongkongs an die Volksrepublik China im Jahre 1997 das Zugehörigkeitsgefühl der Bevölkerung erneut und verstärkt auf die Probe gestellt.

Neben dem Thema Identität geht es in „Happy Together“ also auch um die Beziehungen zwischen Hongkong, der Volksrepublik China und Taiwan. Über diesen groß-chinesischen Kontext wird das „China-Syndrom“ der Bevölkerung Hongkongs deutlich, welches sich sowohl durch Zuneigung als auch durch Ablehnung gegenüber der Volksrepublik ausdrückt. Vor diesem Hintergrund ist das Auswanderungsmotiv des Films zu lesen und so erklären sich die Emigration nach Argentinien als auch die Rückkehr nach Hongkong als zwei Seiten einer Medaille. Insbesondere durch Yiu Fais Wunsch, nach Hongkong zurückzukehren, werden Begriffe wie Heimat, Herkunft und kulturelle Zugehörigkeit hinterfragt und miteinander in Beziehung gesetzt. Einerseits haben sowohl Buenos Aires als auch Hongkong eine koloniale Vergangenheit und sind beides Immigrantstädte, andererseits wird im Film bewusst mit den geographischen Antipoden gespielt, wenn zum Beispiel Stadtaufnahmen Hongkongs auf den Kopf gestellt werden.

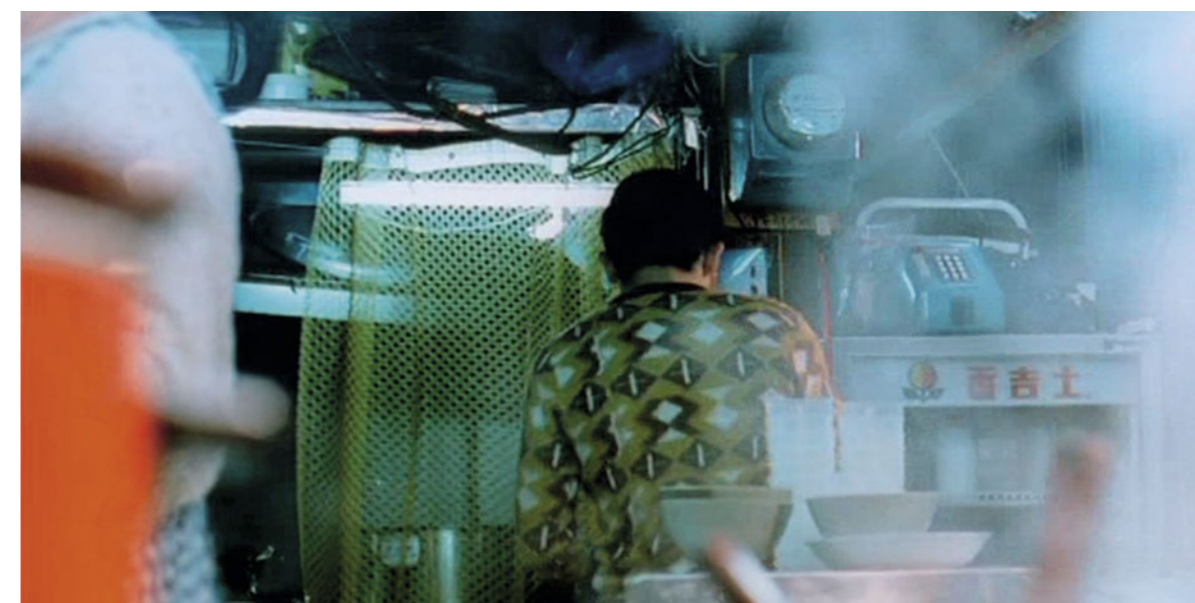
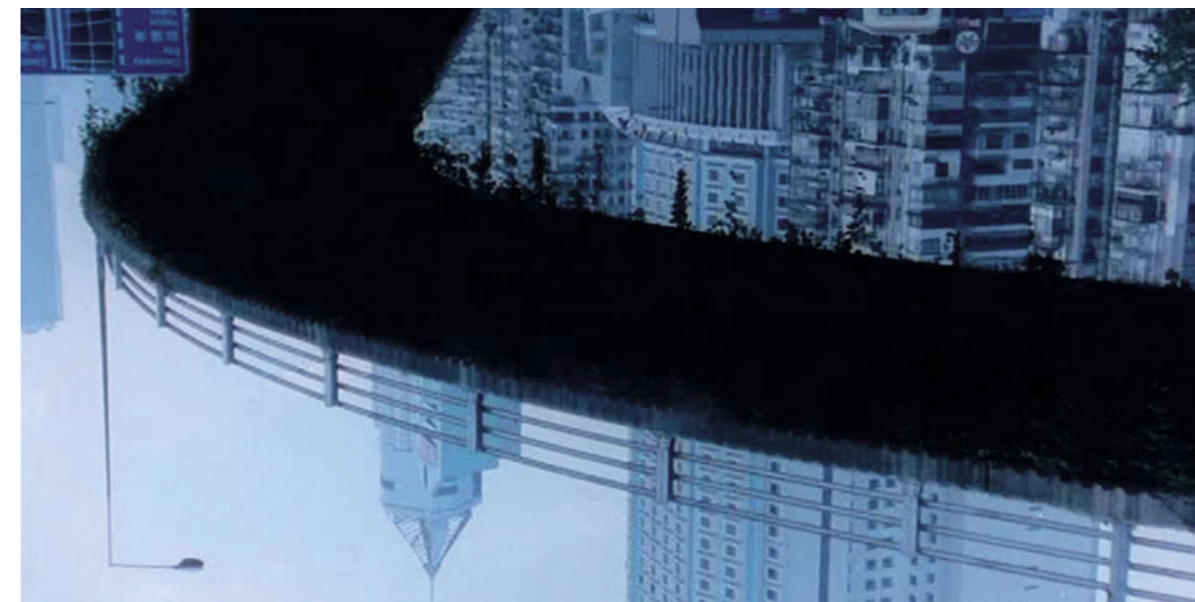
Die metaphorische Darstellung von Stadt in „Happy Together“ bezieht sich auf die Ereignisse des Jahres 1997. Die politische Ordnung von Raum und Architektur spiegelt sich in dem Verhältnis zwischen Yiu Fai und seinem Vater als symbolischer Verweis auf die Wieder-Zusammenführung von Hongkong

und der Volksrepublik China. Yiu Fais Re-Immigration nach Hongkong steht für eine Rückkehr zu seinen chinesischen Wurzeln. Und sein Zwischenstopp in Taiwan – als letzte Station im Film – für eine Ausweichmöglichkeit, falls sich das Verhältnis zu seinem Vater – sprich die Zukunft Hongkongs – negativ entwickeln sollte. Yiu Fais Gefühle bei der Heimreise unmittelbar vor dem Handover sind eine Mischung aus Zuversicht und Ungewissheit. Sein Wunsch nach einem Happy Together spiegelt die Befindlichkeit der Menschen in Hongkong und wohl auch des Regisseurs Wong Kar Wai: „Im Moment weiß niemand, welche Änderungen auf uns zukommen. Es herrscht eine große Unsicherheit. In den nächsten zwei Jahren wird es ein gegenseitiges Abchecken, ein Ausloten von Möglichkeiten geben. Beide Seiten werden testen, wie weit sie gehen können, wo die Grenze ist. [...] Wenn ich nicht den Film machen kann, den ich will, gehe ich weg. ‚Happy Together‘ war eine gute Lektion für mich. Wohin oder wie weit ich auch gehe, Hongkong bleibt immer ein Teil von mir. Wo immer es mich hintreibt, ich werde immer in derselben Art arbeiten wie in meiner Heimatstadt.“

„2046“

„2046“ dreht sich um den Schriftsteller Chow Mo-wan (Tony Leung Chiu Wai), dessen Figur aus „In the Mood for Love“ bekannt ist. Mo-wan versackt als Spieler in Singapur. Dort geht er mit Su Li-zhen (Gong Li), die den gleichen Namen trägt wie seine verloren geglaubte Liebe, eine Liaison ein. Su Li-zhen, eine Frau mit großen spielerischen Qualitäten, zieht den Schriftsteller aus dem finanziellen Sumpf und ermöglicht seine lange geplante Rückkehr nach Hongkong. Zurück in Hongkong im Jahre 1966, trifft er auf einer Weihnachtsparty auf Mimi (Carina Lau Kar-ling aus „Days of Being Wild“), die sich jetzt Lulu nennt. Als Mo-wan feststellt, dass Lulu ein Zimmer mit der Nummer 2046 (genau wie das Hotelzimmer seiner regelmäßigen ehebrecherischen Begegnungen mit Su Li-zhen in „In the Mood for Love“) bewohnt, wird er schicksalhaft von seiner Vergangenheit eingeholt: Der Schriftsteller zieht in das benachbarte Zimmer des Hotels mit der Nummer 2047 ein. In der filmischen Handlung, die während der Weihnachtsfeiertage 1967, 1968 und 1969 spielt, werden zwei Beziehungen des Frauenhelden Mo-wan in den Vordergrund gestellt: Die Verbindung zu Wang Jing-wen (Wong Faye), der Tochter des Hotelbesitzers, sowie das Verhältnis zu der Hausbewohnerin Bai Ling (Zhang Ziyi). Beide beziehen vorübergehend das benachbarte Zimmer 2046. Von Jing-wen fühlt sich Mo-wan heftig angezogen. Doch führt diese eine von ihrem Vater nicht tolerierte Beziehung zu einem Japaner namens Tak (Kimura Takuya). Die Beziehung zu Bai Ling andererseits versteht Mo-wan als reine Liebschaft und kehrt ihr den Rücken, als sie sich in ihn zu verlieben scheint.

Zusammen mit Jing-wen schreibt Mo-wan an einer Science-Fiction-Serie, die den Titel 2046 – ein weiterer Handlungs-





strang des Films – trägt. Die Geschichte handelt von schwermütigen Menschen, die in der Zukunft nach Liebe und Halt suchen. Der Ort, an dem beides angeblich zu finden sei, trägt den Namen „2046“. Die bizarre erotische Geschichte beruht auf den Charakteren, die Mo-wan in seinem realen Leben begegnet sind. Auf Jing-wens Frage, ob sich manche Dinge im Leben nie ändern, beginnt Mo-wan eine weitere Geschichte zu schreiben, die den Titel „2047“ trägt. In dieser Erzählung verlässt ein Japaner (ebenso Kimura Takuya) 2046 und verliebt sich in einen Androiden (auch gespielt von Wong Faye) auf der Reise zurück in die Vergangenheit. Obwohl die Geschichte ursprünglich auf Jing-wens Freund bezogen sein sollte, stellt Mo-wan fest, dass er hiermit seine ganz eigene persönliche Geschichte erzählt. „2047“ wird somit zu einer idealisierten Version von „In the Mood for Love“.

Während „Happy Together“ die Angst vor dem Ungewissen in der Zeit nach der bevorstehenden Souveränitätsübertragung thematisiert, gibt „2046“ mehr als nur eine ungeklärte Stimmungslage wieder. Die Idee für „2046“ ist direkt im Anschluss an die Dreharbeiten für „Happy Together“ entstanden. Da von der Idee bis zur Umsetzung des Films sieben Post-1997-Jahre verstrichen sind, spiegelt er wie kein anderer Film den Zeitgeist dieser turbulenten Phase wider. „2046“ ist über die Jahre gewachsen. Ideen wurden immer wieder verworfen, und ständig wurde neues Material gedreht. Um die politische Kritik

des Films differenzierter zu verstehen, darf die im Jahre 2047 bevorstehende vollständige Eingliederung Hongkongs in das chinesische System nicht isoliert betrachtet werden, sondern muss auf konkrete politische Ereignisse nach 1997 bezogen werden.

In der Zeit nach der Souveränitätsübertragung wurde Hongkong mit einer Reihe von politischen und wirtschaftlichen Problemen konfrontiert. Neben der Finanzkrise auf den asiatischen Märkten seit 1998 destabilisierte vor allem der Ausbruch der Vogelgrippe SARS im Jahr 2003 das Wirtschaftssystem Hongkongs. Die Arbeitslosenzahlen stiegen auf kritische Werte, und die von der Volksrepublik eigens ernannte Regierung unter Tung Chee-hwa war mit dem Krisenmanagement völlig überfordert. Am 1. Juli 2003 gingen 500.000 Menschen auf die Straße, um gegen ein geplantes Anti-Subversions-Gesetz der Regierung zu demonstrieren. Viele befürchteten, dass durch eine gesetzliche Verankerung des sogenannten Artikels 23 die Presse- und Religionsfreiheit erheblich eingeschränkt werden könnte. Letztlich wurde das Vorhaben erfolgreich gekippt. Zum ersten Mal in der Geschichte der Volksrepublik hatte das Volk gegen die Regierung gesiegt.

Dieses politische Klima und die Erwartungen und Befürchtungen der Menschen in Hongkong angesichts der endgültigen Eingliederung in die Volksrepublik China im Jahre 2047

werden in „2046“ anhand der inszenierten Lebensräume reflektiert. Ähnlich wie in „Happy Together“ wird auch in „2046“ Raum in isolierten Privatraum, fragmentierten Stadtraum und fiktiven Raum unterteilt. In „2046“ scheint das Private im Vergleich zu „Happy Together“ noch stärker an Bedeutung zu verlieren, deshalb werden die Protagonisten in „2046“ noch weniger in privaten Räumlichkeiten heimisch. Sie beziehen lediglich Hotelzimmer, wodurch der Schwerpunkt auf dem temporären und nicht auf dem individuellen Charakter liegt. Ein persönlicher Bezug entsteht für Mo-wan allein durch die von ihm fetischisierte Zimmernummer 2046. Das reicht ihm, um sich in einem allzeit austauschbaren Nicht-Ort zu Hause zu fühlen. Privater Raum wird austauschbar, unbestimmt und letztlich charakterlos.

Gerade im Hinblick auf die Jahre 2046 und 2047 – sprich im Hinblick auf die Eingliederung der Sonderverwaltungsregion Hongkong in die Volksrepublik China – ist diese (existente, aber eben auch nicht-existente) Raumdichotomie besonders aufschlussreich. Obschon es eine Trennwand zwischen den Hotelzimmern 2046 und 2047 gibt, ist diese nicht viel mehr als eine semipermeable Membran. Geräusche dringen von einem ins andere Zimmer, und die löchrige Wand weckt in Mo-wan voyeuristische Gefühle. Obwohl diese Trennwand die Räume voneinander scheidet, inszeniert Wong Kar Wai die beiden Zimmer (insbesondere auch über die Beziehungsgeflechte der

2046**Regie**

Wong Kar Wai

Drehbuch

Wong Kar Wai

Kamera

Christopher Doyle

Darsteller

Tony Leung, Gong Li, Zhang Ziyi, Faye Wong, Carina Lau, Maggie Cheun, Takuya Kamura, Chang Chen

Musik

Shigeru Umebayashi

125 Minuten
Hongkong 2004



Protagonisten) als einen Raum. Wie Wong Kar Wai anmerkt, entstand die Idee zu 2046 „... from the promise the Chinese government gave to the Hong Kong people, of 50 years of no change. 2046 is the last year of that promise“. Wong, der sich darüber hinaus fragt, „is there anything similar that is so unchanged in life?“, scheint offensichtlich fasziniert von diesem Versprechen, aber zweifelt deutlich den absurden Gedanken einer vollständigen Stagnation an. Als ironischer Kommentar zu einem unerfüllbaren Versprechen wird durch die fehlende Raumdichotomie der Übergang von dem Jahr 2046 in das Jahr 2047 auch visuell als etwas identisch Unverändertes dargestellt. 2046 und 2047 sind diesbezüglich, vor allem auch durch den fiktionalen Handlungsstrang im Film selbst, nicht nur als Räume oder Orte, sondern auch als ein Seelenzustand (im übertragenen Sinne) der Bevölkerung Hongkongs zu verstehen.

Das Motiv der Angst vor politischen Veränderungen wird in „2046“ durch die Aufstände im Jahre 1966 paraphrasiert. Beeinflusst durch die chinesische Kulturrevolution kam es 1966 in Hongkong zu politischen Unruhen, wodurch sich die Kolonialregierung letztendlich zu einer Reihe von politischen Veränderungen genötigt sah. Ähnlich wie 1997 (mutmaßlich auch 2047) markiert 1966 das Ende einer Ära und den Beginn einer neuen – ungeachtet welcher politischen Natur. Mo-wan wird durch die politischen Unruhen nicht nur zum Gefangenen von Zimmer 2047, sondern auch zum Gefangenen seiner eigenen Vergangenheit. Er verschanzt sich in seinem Hotel und verliert den Kontakt zur Außenwelt. Der Großteil des Handlungsstrangs der sechziger Jahre spielt dann auch meist in den abgeschotteten vier Wänden. Den wenigen desintegrierten Fragmenten von Außenraum wird ein utopisches Stadtbild im Jahr 2046 gegenübergestellt. In dieser futuristischen Szenerie, entwickelt von BUF (einer französischen Firma für visuelle Effekte), überzieht ein gigantisches Transrapid-Netzwerk den Globus und verbindet die Vergangenheit mit dem Jahr 2046. Das hier gezeichnete urbane Utopia ist von einem roten Schleier überzogen. In Höhe, Weite und Dichte wächst die Stadtsilhouette ins Unermessliche. Auch in dieser architektonischen Darstellung bezieht sich Wong Kar Wai auf das Versprechen der chinesischen Regierung, demzufolge sich fünfzig Jahre lang nichts verändern werde. Das fiktionale Stadtbild treibt den Gedanken an einen doch möglichen Wandel visuell auf die Spitze. Hongkong ist kaum noch wiederzuerkennen, dennoch werden durch ausgewählte architektonische Wahrzeichen und auch durch Anzeigetafeln in chinesischer Schrift bewusste Assoziationen kreiert. Das von Mo-wan mystisch besetzte 2046 wird an der Realität gespiegelt und somit rein fiktiv, Wong Kar Wai zeichnet die utopische Welt von 2046 als Dystopie. Wong, der wohl größte Nostalgiker des Hongkong-Kinos, tritt in der Zeitmaschine in Form eines Zuges die symbolische Reise in Richtung Vergangenheit an. Dort, auf der Suche nach verloren geglaubten Erinnerungen und Beziehungen, fragt er sich am Ende des Films: „Why can't it be like before?“

