



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Kristalline Kontinua.
Eine Raum- und Zeitanalyse
Wong Kar-wais 2046“

verfasst von

Annamaria Rohner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie
(Mag. phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
2. Hongkong und Wong – Versuch einer filmischen Verortung	12
3. Raum	21
3.1. Orte und Räume der intradiegetischen Realität	22
3.1.1. Lebensraum: Hongkong	22
3.1.2. Individuelle und soziale Raumpraxis	24
3.1.3. Sehnsuchtsort: Garten	32
3.2. Filmische Darstellung der Orte und Räume	35
3.2.1. Setting	35
3.2.2. Statisches Bild	38
3.2.2.1. Einstellungsgröße	38
3.2.2.2. Tiefenschärfe	39
3.2.2.3. Perspektive	39
3.2.2.4. Licht	42
3.2.2.5. Bildaufbau	42
3.2.3. Bewegtes Bild	43
3.2.3.1. Seitwärtsschwenk	43
3.2.3.2. Seitwärtsfahrt	44
3.2.3.3. Vor- und Rückwärtsfahrt	45
3.2.3.4. Auf- und Abwärtsfahrt	46
3.2.4. Montage	46
4. Zeit	50
4.1. Phänomenologie der Zeit	50
4.1.1. Zeit als soziales Konstrukt	50
4.1.1.1. Strukturierung der Zeit	50
4.1.1.2. Kulturelles und kollektives Gedächtnis	53
4.1.2. Subjektives Zeiterleben	55
4.1.2.1. Zusammenspiel der Zeiten	55
4.1.2.2. Zeit-Bilder	59
4.1.2.3. Umgang mit Gegenwart	65
4.1.2.4. Umgang mit Vergangenheit	67
4.1.2.5. Stream of Consciousness: Gefühle und Erinnerungen Chow Mo-wans	73
4.1.3. Die Unfassbarkeit der Zeit	76
4.1.3.1. Geheimnisse in der Zeit	78
4.1.3.2. Zu-spät	79
4.1.3.3. Figuren als wandernde Seelen und Deleuze'sche Keime	81
4.2. Filmische Darstellung der Zeit	86
4.2.1. Setting	87
4.2.2. Tempi	87
4.2.2.1. Zeitlupe	88
4.2.2.2. Langsames Schauspiel	90
4.2.2.3. Niedrige Schnittfrequenz	90
4.2.2.4. Zwischentitel	91
4.2.2.5. Heterochronien	91
4.2.3. Montage	94
4.2.3.1. Heiliger Abend 1969 als synthetische Rückblende	97
4.2.3.2. Found-Footage-Style als kollektive Erinnerung	98
4.2.3.3. Leitmotiv Su Li-zhen	99

5. Der intradiegetisch fiktionale Zeit-Raum	103
5.1. Zug – Sinnbild für Zeit und Geschwindigkeit	103
5.2. Phänomen 2046	107
6. Conclusio	110
Bibliografie	112
Filmografie	115
Abbildungsverzeichnis	119
Anhang	120

1. Einleitung

In dieser Arbeit soll es um die Frage gehen, ob trotz der diskontinuierlichen Darstellungsweise in Wong Kar-wais „2046“^{1 2} zeitliche und räumliche Kontinua entstehen können und wenn ja, auf welche Weise diese sich manifestieren.

Der ursprüngliche Grund für diese Auseinandersetzung war die Faszination, die Wongs Bildsprache allein in ästhetischer Hinsicht auf mich ausübte. Nach und nach stellte sich ihre allegorische Qualität heraus, die mich aufs Neue in ihren Bann zog. Raum und Zeit kristallisieren sich als wichtige Themen in Wongs Oeuvre heraus und werden jeweils durch eine sehr signifikante filmische Sprache präsentiert. Wong scheint schon immer ein Faible für sehr differenzierte Darstellungsweisen von Zeit und Raum gehabt zu haben. Nach und nach hat er mit Kameramann Christopher Doyle und Wang ein richtiges Kompendium entwickelt, welches in *2046* zu kulminieren scheint, was auch der Grund ist, warum dieser Film für diese Untersuchung ausgewählt wurde.

Wong Kar-wai wird in historischen Studien von Teo (1997), Abbas (1997), Bordwell (2000), Fu/Desser (2000) aufgenommen und in Monografien von Lalanne/Martinez/Abbas/Ngai (1998), Teo (2005), Brunette (2005) gewürdigt.³ In der Film-Konzepte-Reihe erscheint 2008 eine Ausgabe zu ihm, die von Roman Mauer zusammengestellt wurde. In dieser wiederum setzten sich Lauritz, Stigelegger und Becker spezifisch mit der Zeit auseinander; Lindner beschäftigt sich vor allem mit der Bedeutung des Raums in Wongs Werk.

An der Universität Wien ließen sich vier wissenschaftliche Arbeiten zu Wong Kar-wai ausfindig machen. Auch in ihnen stellt die Konstruktion von Zeit und Raum auf verschiedenen Ebenen eine wichtige Rolle dar.

Der Ansatz dieser Arbeit unterscheidet sich von den bisherigen vor allem dadurch, dass er versucht, anhand der diskontinuierlichen Oberfläche die dahinterliegenden Kontinua

¹ *2046*, Regie: Kar-wai Wong, DVD-Video, Paramount DVD Collection (Orig. 2004 HK, CHN, F, I, D).

² Im Folgenden wird bei der Erstnennung eines besonderen Begriffs, Buch- oder Filmtitels, dieser in Anführungszeichen gesetzt und mit einer Fußnote versehen. Bei weiteren Erwähnungen wird er kursiv gesetzt und ohne Anführungszeichen und Fußnoten angegeben. Ausgenommen sind hiervon Begriffe des filmwissenschaftlichen Fachjargons, die in dieser Arbeit nicht hervorgehoben werden.

³ Vgl. Roman Mauer, „Einleitung. „Style is a choice, not a concept“, *Film-Konzepte* 12, Oktober 2008, S. 8

von Zeit und Raum auszumachen. Es handelt sich also eher um eine Abhandlung, die Film als philosophische Praxis sieht. Diese Herangehensweise findet ihre Ursache in der Beschäftigung mit Deleuze' „Zeit-Bild“⁴, die am Anfang der Überlegungen zu dieser Arbeit stand.

So betrachtete ich *2046* von Anfang an als ein „Kristallbild“⁵ in seiner großen Form sowie seinen kleinen Ausformulierungen. Die große Form meint den Film als Kristall, der in sich komplex, gesplittet, aufgedröselte und dennoch ganz ist. Durch seine Reflexionen breitet sich der Kristall in sein Umfeld aus und je weiter und größer der umliegende Raum ist, desto weiter streuen sich die Licht- und Bezugspunkte, bis sie sich in der Weite von Zeit und Raum verlieren und für den Menschen nicht mehr wahrnehmbar sind.⁶

Bezüglich dem Begriff der Kontinuität ist hier vordergründig, ob durch die filmische Darstellung ein zeitliches und ein räumliches Kontinuum, im Sinne jeweiliger „Ganzheiten“, ermöglicht wird oder nicht. Es handelt sich dabei nicht um das Raum-Zeit-Kontinuum der Relativitätstheorie.

Die diskontinuierliche filmische Narration ist die Ausgangslage der Betrachtungen. Sie ist diskontinuierlich im Sinne ihrer Achronologie und ihrer teilweisen Missachtung des Continuity Systems. Das Gefühl der achronologischen Zeit wird im Film *2046* oft vermittelt. Laut Musil liege es in der Natur des Menschen, sich um Chronologie zu bemühen: „[...] sie [die Menschen] lieben das ordentliche Nacheinander von Tatsachen, weil es einer Notwendigkeit gleichsieht, und fühlen sich durch den Eindruck, daß ihr Leben einen *Lauf* habe, irgendwie im Chaos geborgen.“⁷ Der Versuch, eine Ordnung im vermeintlichen Chaos zu finden, scheint also natürlich. Auch diese Arbeit versucht „Ordnung zu machen“ bzw.⁸ eine Struktur zu entdecken, die den einzelnen Phänomenen zugrunde liegt und sie aneinanderfügt. Bei der Ordnung, die hier entstehen soll, handelt es sich aber nicht um eine des Nacheinanders, sondern mehr um eine des Nebeneinanders.

⁴ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Übersetzt von Klaus Englert, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991; (Orig: *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris: Les Editions de Minuit 1985)

⁵ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 96

⁶ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 95

⁷ Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes und Zweites Buch*. Hrsg. v. Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 17 2003, S. 650

⁸ In dieser Arbeit wird das Wort beziehungsweise durch bzw. abgekürzt.

Die Annäherung und Untersuchung soll auf sehr interdisziplinäre Weise geschehen: So fließen gesellschaftstheoretische, philosophische und religionswissenschaftliche Ansätze, sowie kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung in die Betrachtung des Films ein. Darüber hinaus spielt auch der rezeptionsästhetische Aspekt eine wichtige Rolle.

Zur theoretischen Herangehensweise an die verschiedenen Orts- und Raumtypen in *2046* dienen vor allem Augés „Orte und Nicht-Orte“⁹, da die theoretische Schere zwischen „anthropologischem Ort“¹⁰ und „Nicht-Ort“¹¹ für die Analyse von Handlungsindikatoren hilfreich ist. Zur Ergänzung wurden Foucaults „Heterotopien“¹² und Oldenburgs „Dritte Orte“¹³ herangezogen, wodurch die in *2046* dargestellte raumbezogene Praxis nachvollziehbar werden soll. Die technischen Mittel zur Darstellung des Raumes werden anhand Khoulokis gut strukturiertem und detailliertem Werk „Der filmische Raum“¹⁴ erfasst.

In Puncto Zeit werden vor allem Bezüge zu Assmann, Bergson, Deleuze, Waldenfels und Ravignat hergestellt. Zusammen ergeben sie ein geeignetes theoretisches Fundament, um die Ebenen und Verweise der Zeit zu deuten. Bergson und Deleuze spielen vor allem in Bezug auf das subjektive Zeitempfinden eine prägende Rolle. Ravignat bietet anhand seiner Beschreibungen des Buddhismus eine religionswissenschaftliche Lesart der Zeit in ihrer Ganzheit.

Assmann geht mit diversen Formen der Erinnerung sehr strukturiert und detailliert um, was dazu führt, dass ihre Gedanken in verschiedenen Kapiteln der Zeitwahrnehmung prägend wirken. Auch Waldenfels bildet eine Art theoretisches Verbindungsglied, da er sich sowohl mit verschiedenen Zeit- als auch mit unterschiedlichen Raumtheorien beschäftigt.

⁹ Marc Augé, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Übers. Von Michael Bischoff, Frankfurt am Main: Fischer 1994 (Orig.: *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris: Editions du Seuil 1992)

¹⁰ Augé, *Orte und Nicht-Orte*, S. 53

¹¹ Augé, *Orte und Nicht-Orte*, S. 90

¹² Michel Foucault, „Von anderen Räumen“, *Raumtheorie*, Hg. Jörg Dünne und Stephan Günzel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006

¹³ Ray Oldenburg, „Our Vanishing Third Places“, *Planning Commissioners Journal* 25, Winter 1996/1997

¹⁴ Rayd Khouloki, *Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*. Berlin: Bertz + Fischer² 2009

Zu Zeit und Raum wird in sehr vielen Disziplinen geforscht. In den einzelnen Wissenschaften verästelnd sich wiederum mannigfache Meinungen und Ansätze. Martin Carrier stellt in seinem Werk „Raum-Zeit“¹⁵ fest: „Wenn man sich mit Zeit und Raum befasst, befasst man sich eben bei Weitem nicht nur mit Raum und Zeit.“¹⁶ Ein erster und wichtiger Schritt besteht also in der Ausschließung verschiedener Themengebiete bezüglich Zeit und Raum. So werden beispielsweise physikalische oder generell naturwissenschaftliche Erkenntnisse über Zeit und Raum ausgespart, da es sich bei dem zu untersuchenden Phänomen um ein mediales Konstrukt handelt, in dem die Darstellung von Zeit und Raum den physikalischen Gesetzmäßigkeiten nicht Folge leisten muss.

Aus diesem und folgendem Grund werden Raum und Zeit hier getrennt behandelt: In *2046* stellen beide sehr komplexe Phänomene dar, die durch eine Betrachtung aus jeweils verschiedenen Blickwinkeln sehr interessante Charakteristika offenbaren. Natürlich gibt es Bereiche, in denen es relativ schwer fällt, eine strikte Trennung vorzunehmen. Im Zweifelsfalle wird jedoch immer die Unterscheidung zwischen sinnlich Wahrnehmbarem als Raum und abstrakt Geistigem als Zeit getroffen.

Um die Ausgangslage einer ausgewogenen Betrachtung zu schaffen, werde ich versuchen, die Begriffe Raum und Zeit neutral zu verwenden und einer philosophischen Debatte zur Hierarchisierung ihrer Wichtigkeit aus dem Weg zu gehen. Es soll um eine unvoreingenommene Beobachtung ihres Zusammenspiels im Film *2046* gehen.

Bezüglich des Films werde ich versuchen die politische Leseweise weitestgehend auszublenden, da Wong in verschiedenen Interviews betont, dass es nicht seine Absicht sei, politische Filme zu machen. So erklärt er bei einer Pressekonferenz in Cannes: „I was inspired by the situation in Hong Kong, but it has never been my intention to make films with any political content whatsoever. I’m more interested in the film [itself].“¹⁷ Teo führt weiter aus: „Denying that he had anything political in mind, Wong insisted that his

¹⁵ Martin Carrier, *Raum-Zeit*. Berlin: Walter de Gruyter 2009

¹⁶ Carrier, *Raum-Zeit*, S. 7

¹⁷ Peter Brunette, *Wong Kar-wai*, Champaign: University of Illinois Press 2005, S. 103

chief interest was in developing his characters and seeing them through their personal journeys.“¹⁸

Dennoch drängen sich politische und geschichtliche Fakten immer wieder auf und scheinen *2046* in eine Richtung zu manövrieren. Da es Wong vielmehr darum zu gehen scheint, die Lebenssituation der Kantonesen und Kantonesinnen der 1960er zu vermitteln, werden politische und geschichtliche Aspekte in meine Überlegungen einfließen, um deren Lage nachvollziehbar zu machen. Ich werde allerdings davon absehen, mich zu einer Spekulation bezüglich des Zusammenhangs des Filmtitels und seiner Bedeutung für Hongkongs Zukunft hinreißen zu lassen.

Im Originalton wird im Film Kantonesisch, Japanisch und Mandarin gesprochen. Ich bin keiner dieser Sprachen mächtig, deshalb wurde hier mit der deutschen Fassung gearbeitet. Da Hongkong eine Sonderverwaltungszone ist, werde dort in keiner Weise zensiert, so die Sinologin Ingrid Fischer-Schreiber.¹⁹ Man kann also davon ausgehen, dass nichts absichtlich falsch übersetzt wurde. Um sicher gehen zu können, ließ ich mir zusätzlich von einigen Studierenden und Muttersprachlerinnen bestätigen, dass es sich um eine genaue Übersetzung ins Deutsche handle.

In Kapitel zwei soll zunächst ein kurzer Überblick über Hongkongs Filmlandschaft geboten werden, um klarzustellen, inwiefern Wong im lokalen Filmschaffen verwurzelt ist und inwiefern er sich anderer Strömungen bedient. Dieses Kapitel soll einen kurzen Eindruck vermitteln, hegt aber keine Ansprüche auf Vollständigkeit.

Die darauffolgenden zwei Kapitel behandeln Raum und Zeit getrennt voneinander und werden jeweils in zwei Subkapitel gesplittet. Das erste behandelt das jeweilige Thema aus einer theoretischen Perspektive, während beim zweiten der Fokus auf der technischen Artikulation liegt und die Herangehensweise eine filmanalytische und rezeptionsästhetische ist.

¹⁸ Stephen Teo, *Wong Kar-wai*, London: Palgrave Macmillan 3 2011 (Orig. London: BFI 2005), S. 134

¹⁹ Ingrid Fischer-Schreiber: Gastvortrag „Internet & Digitale Kultur in China“ an der FH JOANNEUM, Graz 15. Jänner 2014.

Im ersten Teil des Kapitels *Raum* werden die Räume und Orte des intradiegetisch realen Raums anhand Augés, Oldenburgs und Foucaults Theorien betrachtet. Auf diese Weise lässt sich die Situation der Kantonesen und Kantonesinnen, infolge dessen auch die Wahrnehmung des Protagonisten und Erzählers und somit auch die Narration des Films *2046* besser begreifen.

Der zweite Teil setzt sich in Anlehnung an Khoulokis Werk *Der filmische Raum* mit den Besonderheiten und Aussagen der Präsentation des filmischen Raums in *2046* auseinander. Da es sich bei der Darstellung des Zeit-Raums der intradiegetischen Fiktion um filmischen Raum handelt, wird dieser hier ebenfalls untersucht und der Darstellung des intradiegetisch realen Raums gegenübergestellt.

Im Kapitel *Zeit* wird der theoretische Teil in drei Arten – Zeit wahrzunehmen und zu denken – unterteilt. Zunächst wird die Zeit aus einer sehr alltagsbezogenen Perspektive betrachtet. Anfangs zeichnet sie sich durch ihre chronologische Abfolge aus. Nach und nach dehnt sie sich weiter aus und wird immer komplexer und vielschichtiger.

Die *Zeit als soziales Konstrukt* erkennt die Zeit als eine Möglichkeit einen Konsens im Alltag und zur gemeinsamen Geschichte zu finden. Hier fließen Aleida Assmanns Gedanken bezüglich des „kollektiven“ und „kulturellen Gedächtnisses“²⁰ ein.

In dem Kapitel *Subjektives Zeiterleben* wird eine Unterscheidung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft getroffen und geklärt, inwiefern diese Zeitebenen einander beeinflussen. Für den Film *2046* spielt diese Erläuterung aufgrund des Narrationsstils eine wichtige Rolle. Hier werden unter anderem die filmphilosophischen *Zeit-Bilder* Deleuze', Aleida Assmanns Erinnerungsarten und Waldenfels' Varianten des Vergessens das theoretische Fundament bilden.

In dem Kapitel *Die Unfassbarkeit der Zeit* wird es um jene Phänomene der Zeit gehen, die außerhalb des menschlichen Fassungsvermögens liegen. Was im Film durch die Figurenkonstellation und andere Geheimnisse und Phänomene der Zeit angedeutet wird, dem versuchen sich Assmann durch ihre „Anamnese“,²¹ Deleuze durch die Ganzheit der Zeit und Waldenfels durch die Urzeit zu nähern. In puncto

²⁰ Aleida Assmann, „Soziales und kollektives Gedächtnis“, Vortrag in der Veranstaltung: *Kulturelles Gedächtnis. China zwischen Vergangenheit und Zukunft*. 2.5.2006, Als Pdf-Link der Veranstaltungsdokumentation hinzugefügt, <http://www.bpb.de/veranstaltungen/dokumentation/128665/panel-2-kollektives-und-soziales-gedaechtnis>, 2.6.2014

²¹ Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck 1999

Figurenkonstellation sollen nicht nur buddhistische Vorstellungen zur Zeit, sondern auch mehrere Filme Wongs eingebracht werden: Zwischen *2046* und „Days of Being wild“²², „Chungking Express“²³ und „In the Mood for Love“²⁴ sollen Anknüpfungspunkte hergestellt werden und somit der größere Kontext, in dem der Film zu sehen ist, miteinbezogen werden.

Filmische Darstellung der Zeit führt die Möglichkeiten der akzentuierten Darstellung der Zeit an, wodurch Zeit als Zeit wahrnehmbar wird.

Im fünften Kapitel – *Der intradiegetisch fiktionale Zeit-Raum* – werden die Phänomene der raumgewordenen Zeit betrachtet. Dieses Kapitel stellt bereits eine Zusammenführung von Raum und Zeit in *2046* dar: Die Erkenntnisse der vorhergehenden Kapitel kulminieren hier auf interessante Weise. Da sie aus der Perspektive des Erzählers und Protagonisten entstehen, dienen sie weiters zur Entschlüsselung dessen Wahrnehmung und auf diese Weise der Entschlüsselung des Films.

Damit ein erster Begriff des Films *2046* entstehen kann, soll hier ein kurzer Überblick über die vordergründigen Handlungsstrukturen gegeben werden:

Der Protagonist und Ich-Erzähler ist Chow-Mo-wan. Er ist Schriftsteller und wohnt im Hotel Oriental im Zimmer 2047. Seine Freizeit verbringt er meist mit Frauen. Auf diese Weise gliedert sich die Erzählung in drei Episoden, die sich jeweils einer weiblichen Figur zuordnen lassen. Zu Bai Ling – der Bewohnerin des benachbarten Zimmers 2046 und Prostituierten – pflegt er eine eher sexuelle Beziehung, während er sich in Wang Jing-wen und die *neue* Su Li-zhen verliebt. Wang Jing-wen ist die Tochter des Besitzers des Hotel Oriental. Die *neue* Su Li-zhen ist in Singapur professionelle Kartenspielerin und wird deshalb die *neue* Su Li-zhen genannt, weil es in Chows Leben bereits einmal eine Su Li-zhen gegeben hatte, die nun als die *alte* Su Li-zhen bezeichnet wird. Die *alte* Su Li-zhen sowie Lulu alias Mimi erscheinen ebenfalls, beeinflussen das Geschehen aber vor allem aufgrund Chows Erinnerungen an sie. Lulu alias Mimi wird in dieser Arbeit

²² *A Fei jing juen*, Regie: Wong Kar-wai, Hongkong 1991.

²³ *Chung hing sam lam*, Regie: Wong Kar-wai, Hongkong 1994.

²⁴ *Fa yeung nin wa*, Regie: Wong Kar-wai, Hongkong 2000.

deshalb so genannt, weil sie in Chows Erinnerung und einem älteren Wong-Film Lulu geheißen hatte und sich jetzt – in *2046* – plötzlich Mimi nennt.

Wenn sich Chow nicht gerade mit Liebeskummer oder sexuellen Intermezzos beschäftigt, schreibt er an seinen Science-Fiction-Romanen *2046* und *2047*, die in der Zukunft spielen und durch seine Gefühle, Erfahrungen und Erinnerungen geprägt sind.

2. Hongkong und Wong – Versuch einer filmischen Verortung

1970er waren Filme aus Hongkong vor allem in Asien und in den Emigrierten-Communities verbreitet.²⁵ In den 70ern allerdings wurde das vormals beliebteste Hongkong-Genre Wuxia durch den Kung-Fu-Film abgelöst, was dem Hongkong-Kino zu internationaler Bekanntheit verhalf und den Weg zu anderen Märkten ebnete.²⁶ Zentrale Figur dieser Zeit war Bruce Lee, welcher auch als Garantie dafür zu sehen ist, dass das Hongkong-Kino für immer mit dem Kung-Fu-Film in Zusammenhang gebracht werden würde.²⁷ Die westlichen Rezipienten und Rezipientinnen in Europa und Amerika „begeisterten sich für die Exotik und Rasanz“²⁸, sowie für die Darstellung der Kampfkunst.²⁹

Nach Bruce Lees Tod wurde der Kung-Fu-Film auf regionalen Märkten langsam durch Polizeithriller, moderne Komödien und Gangster-Filme verdrängt, die in den 1980ern zu den Hauptgenres wurden. Als neue Stars galten Michael Hui mit seiner kantonesischen Komödie und vor allem Jackie Chan mit seinen Kung-Fu-Komödien.³⁰

Seit 1979 konnte sich in Hongkong eine Avantgarde (beispielsweise Ann Hui, Allen Fong, Yim Ho) etablieren, die auf gesellschaftskritische Inhalte und innovative Ästhetik setzte. Thematisiert wurden der Zwiespalt zwischen Tradition und Moderne, die rasende Entwicklung der Urbanität, die Identität Hongkongs hinsichtlich östlicher und westlicher Zugehörigkeit sowie Hongkongs ungewisse Zukunft.³¹ „But this side of trend was quickly overwhelmed by a rapid-fire revamping of popular genres.“³²

Und so bescherten in den frühen 90ern nicht die Avantgarde, sondern Kassenschlager Jacky Chan und John Woo dem Hongkong-Kino internationalen Respekt. Gleichzeitig aber war das Hongkong-Kino im Begriff seine regionalen Märkte zu verlieren,³³ was mit der Ausdifferenzierung des Publikumsgeschmacks, der Globalisierung und den asiatisch

²⁵ Vgl. David Bordwell, *Planet Hong Kong. Popular Cinema and the Art of Entertainment*, Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press 2000, S. 3

²⁶ Vgl. David Bordwell/ Kristin Thompson, *Film History. An Introduction*, New York: Mc Graw-Hill 2003; (Orig. *Film History. An Introduction*, New York: Mc Graw-Hill 1994), S. 654 f.

²⁷ Vgl. Bordwell, *Planet Hong Kong*, S. 3

²⁸ Kramer, *Geschichte des chinesischen Films*, S. 259

²⁹ Vgl. Kramer, *Geschichte des chinesischen Films*, S. 259

³⁰ Vgl. Bordwell/Thompson, *Film History. An Introduction*, S. 656

³¹ Vgl. Kramer, *Geschichte des chinesischen Films*, S. 260 f.

³² Bordwell/Thompson, *Film History. An Introduction*, S. 657

³³ Vgl. Bordwell, *Planet Hong Kong*, S. 5

akzentuierten und aufwändigeren Hollywood-Produktionen zusammenhing.³⁴ Die Rückgabe Hongkongs an China 1997 fiel mit einer wirtschaftlichen Krise ganz Asiens zusammen, was die Hongkonger Filmindustrie beinahe zum Stillstand brachte³⁵ und zu einer ruderlosen Filmlandschaft werden ließ.³⁶

Der typische Stil des kommerziellen Hongkong-Kinos wird meist als eine Überdosis von allem filmisch Möglichem geschildert. Bordwell hingegen ist von dessen künstlerischen Qualitäten überzeugt:

„Hong Kong cinema, in its drive for clarity and impact, has revitalized silent film-techniques. Slow- and fast-motion, dynamic editing, striking camera angles, and other devices that the avant-garde of the 1920s declared to be ‚purely cinematic‘ are stock in trade in this popular cinema. Its makers have intuitively rediscovered the short, sharp flashback, that serves to remind the audience of an earlier scene, as well as the ‚symbolic insert‘ beloved of early filmic storytelling.“³⁷

Er kritisiert Intellektuelle dafür, dass sie nur die schlechten Dialoge sähen, nicht aber auf die Bildsprache achteten.³⁸ Gleichzeitig gibt er aber auch zu, dass viele Hongkong-Regisseure und -Regisseurinnen das bereits Dagewesene ohne den Versuch etwas verbessern zu wollen unüberlegt wiederholen.³⁹ Auf diese Weise büße die hochgeschätzte „Exotik und Rasanz“⁴⁰ an Vitalität ein und werde zu diesem Zuviel an bedeutungsentleerten Handlungen und Stilmitteln, das einigen Kritikern und Kritikerinnen missfällt. So schreibt beispielsweise Brunette, dass er von typischem Hongkong-Kino nicht viel halte: „Frankly, I just get bored watching all that slow-motion martial arts stuff and all those endless gunfights, interrupted occassionally by the most appalling sentimentality.“⁴¹ Gleichzeitig beschäftigt er sich aber eingehend mit Wong Kar-wai, welcher ja ebenfalls ein Hongkong-Regisseur ist.

³⁴ Vgl. Petra Rehling, „Hello, do you like Pineapple?“. Das Ende einer chinesisches-kulinarischen Reise.“ Film-Konzepte 12, Oktober 2008, S. 10-21

³⁵ Vgl. Bordwell/Thompson, *Film History. An Introduction*, S. 659

³⁶ Vgl. Rehling, „Hello, do you like Pineapple?“, S. 13

³⁷ Bordwell, *Planet Hong Kong*, S. 7

³⁸ Vgl. Bordwell, *Planet Hong Kong*, S. 6

³⁹ Vgl. Bordwell, *Planet Hong Kong*, S. 12

⁴⁰ Kramer, *Geschichte des chinesischen Films*, S. 259

⁴¹ Brunette, *Wong Kar-wai*, S. XIV

In Hongkong ist Wong Kar-wai zunächst für sein „glitzy appeal“⁴² – er trägt in der Öffentlichkeit immer schwarze Sonnenbrillen –, für die Starbesetzung all seiner Filme, für seine langen Drehzeiten und schlussendlich dafür, dass er der international angesehenste Hongkong-Regisseur ist, bekannt.⁴³ In Hongkong hat er mit seinen Filmen dennoch keinen Erfolg. Sein erster Film *As Tears go by*⁴⁴, der „nahtlos an das Gangsterkino John Woos“⁴⁵ anknüpft, füllte als einziger die regionalen Kinokassen.⁴⁶ Seine weiteren Filme fanden vor allem im Westen Anklang. Bei Jurys, Kritikern und Kritikerinnen ist er weltweit gern gesehen: So erging über *Chungking Express*, *Ashes of Time*⁴⁷ und *In the Mood for Love* ein regionaler sowie internationaler Preisregen.

Aufgrund seines internationalen Ruhms beeinflusste er – obwohl man sich seine Filme nicht ansah – die asiatische Filmindustrie in den 90ern nachweislich. So prägte seine anfängliche MTV-Ästhetik lokale sowie internationale Werbefilme. Filmemacher und Filmemacherinnen erkannten in seinen Manierismen eine Goldgrube und produzierten – an den hiesigen Geschmack angepasste – Adaptionen seiner Filme.⁴⁸ „Sein Humor, das Spiel mit Genre-Klischees, die Besetzung von Darstellern und Darstellerinnen als Parodie oder Negation ihres Images, sowie seine [...] Kameratechniken wurden mit asiatischer Effizienz schnell zu Stilmitteln in weniger komplexen Filmen.“⁴⁹

Er selbst beteuert, nicht Kunst zu machen, sondern lediglich ein nicht sehr erfolgreicher kommerzieller Regisseur zu sein.⁵⁰ Im Folgenden soll anhand seiner Arbeitsweise und seines Stils eine Verortung im Hongkong-Kino geschehen sowie Bezüge zum avantgardistischen Filmschaffen hergestellt werden.

In einer Hinsicht ist Wong sehr eng mit dem Filmschaffen Hongkongs verbunden, nämlich in wirtschaftlicher: Das Besondere an Hongkongs Filmszene ist unter anderem jene ihrer massenhaften Produktion. Eine Folge dieses Fließbandfilms ist das Pre-Selling der Filme: Damit ein Film finanziert wird, muss er im Voraus verkauft werden.

⁴² Teo, *Wong Kar-wai*, S. 6

⁴³ Vgl. Teo, *Wong Kar-wai*, S. 6

⁴⁴ *Wong gok ka moon*, Regie: Wong Kar-wai, Hongkong 1988.

⁴⁵ Rehling, „Hello, do you like Pineapple?“, S. 12

⁴⁶ Vgl. Rehling, „Hello, do you like Pineapple?“, S. 12

⁴⁷ *Dung che sai duk*, Regie: Wong Kar-wai, Hongkong/VR China/Taiwan 1994

⁴⁸ Vgl. Rehling, „Hello, do you like Pineapple?“, S. 13

⁴⁹ Rehling, „Hello, do you like Pineapple?“, S. 13

⁵⁰ Vgl. Bordwell, *Planet Hong Kong*, S. 270

Die Produzenten und Produzentinnen waren in erster Linie daran interessiert, ob es sich nun um einen Cop- oder Gangsterfilm handelte.⁵¹ Des Weiteren waren der Plot und die Besetzung von Bedeutung.⁵² Bei seinem ersten Film sei Wong noch zu unerfahren gewesen, was Veränderungen des Skripts betraf, mittlerweile wisse er, welche Tricks er anwenden könne und dennoch finanziert werde.⁵³

Was die Genres betrifft, so bewegt sich Wong im typischen Hongkonger Rahmen: Er macht Gangsterthriller (*As Tears go by*, „Fallen Angels“⁵⁴, *Days of Being Wild*), eine Mischung aus Cop- und Gangsterthriller (*Chungking Express*); Melodramen („Happy Together“⁵⁵, *In the Mood for Love*, *2046*, „My Blueberry Nights“⁵⁶), einen Wuxia Film (*Ashes of Time*) und einen Kung-Fu-Film („The Grandmaster“⁵⁷); wobei Wong allen Filmen eine gehörige Portion Schwermut beimengt und sie – egal welchem Genre sie zuordenbar sind – ihre melodramatische Ader nur schwer verbergen können. Auf diese Weise wird die Liebe eigentlich in all seinen Filmen zu einem wichtigen formenden und vorantreibenden Element.

Wie oben bereits erwähnt, ist Wong für seine langen Drehzeiten bekannt. Zwar hat er durch die dreimonatige Drehdauer von *Chungking Express* auch bewiesen, dass er sehr schnell sein kann. In der Regel jedoch braucht er lange; wie man an der fünfjährigen Drehdauer von *2046* erkennen kann. Ein Grund dafür ist, dass Wong – obwohl seine Karriere im Filmgeschäft als Drehbuchautor begann – ohne fertiges Skript zu drehen beginnt. Er versucht sich, so Mauer, eher im Cassavete`schem Stil,⁵⁸ was bedeutet, dass er zunächst seine Idee mit der Crew bespricht und dann weiterentwickelt. Bis alle das richtige Gespür für die Atmosphäre des Films entwickelt haben, dauere es meistens etwas, so Wong. Sobald das jedoch geschehen sei, gehe der Rest sehr schnell und wie von selbst.⁵⁹

⁵¹ Vgl. Brunette, *Wong Kar-wai*, S. 118

⁵² Vgl. Brunette, *Wong Kar-wai*, S. 127

⁵³ Ebda.

⁵⁴ *Duo luo tian shi*, Regie: Wong Kar-wai, Hongkong 1995.

⁵⁵ *Cheun gwong tsa sit*, Regie: Wong Kar-wai, Hongkong 1997.

⁵⁶ *My Blueberry Nights*, Regie: Wong Kar-wai, Hongkong / VR China, 2007.

⁵⁷ *Yi dai zong shi*, Regie: Wong Kar-wai, Hongkong / VR China, 2013.

⁵⁸ Vgl. Mauer „Einleitung“, S. 4

⁵⁹ Vgl. Brunette, *Wong Kar-wai*, S. 128

Das Skript entstehe dann während der Drehtage rund um die Drehzeiten. Um den richtigen Rhythmus des Films zu finden, setze zu diesem Zeitpunkt bereits die Montage ein.⁶⁰

Da er meist mit derselben Crew arbeitet, stellt dies kein Problem dar: Der Kameramann Christopher Doyle zählt seit Wongs zweiten Film zum Stammteam, William Chang hat bisher sogar alle Wong-Filme ausgestattet und seit einigen Jahren übernimmt er auch den Schnitt.⁶¹ Seine Zusammenarbeit mit ihnen beschreibt Wong so, dass er Chang erzählt, worum es im Film gehen soll. Dieser entwickle anschließend das Set und auf dieses wiederum reagieren Wong und Doyle. Da Chang alle Lichtquellen positioniere, wisse Doyle, wie er filmen könne.⁶² Weiters sagt er: „We build the whole rhythm of the film so Chris Doyle knows how to dance with the camera.“⁶³ Doyle müsse den Rhythmus und die Farbe, im Sinne der Stimmung des Films kennen, um zu wissen was der entsprechende Filmstil sei.⁶⁴

Auch die Besetzung der Schauspieler und Schauspielerinnen fällt oft ähnlich, immer aber hochkarätig, aus. So zählen beispielsweise Tony Leung Chiu Wai, Maggie Cheung, Faye Wong und Zhang Ziyi zu den erfolgreichsten Stars Asiens.

Da die einzelnen Darsteller und Darstellerinnen in seinen Filmen häufig ähnliche Rollen spielen, entwickle er innerhalb seines Oeuvres ein wahres „Referenzuniversum“,⁶⁵ wie Rehling es bezeichnet. Diese Art der Selbstzitation sei ein Stilmittel des Hongkong-Kinos. Darüber hinaus schreibt Rehling, dass Hongkong-Regisseure sich gerne gegenseitig zitieren und auf das „implizierte, kollektive Hintergrundwissen ihrer Zuschauer“⁶⁶ und Zuschauerinnen bauen, indem sie beispielsweise Bezüge zu den Filmografien, Biografien oder Images der Regisseure und Regisseurinnen sowie Darsteller und Darstellerinnen herstellen.⁶⁷ Bordwell führt hierzu die Verzerrung von Star-Images als ein Wiedererkennungsmerkmal Wongs an.⁶⁸

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Vgl. Brunette, *Wong Kar-wai*, S. 136 ff.

⁶² Vgl. Brunette, *Wong Kar-wai*, S. 130 f.

⁶³ Brunette, *Wong Kar-wai*, S. 131

⁶⁴ Vgl. Brunette, *Wong Kar-wai*, S. 131

⁶⁵ Rehling, „Hello, do you like Pineapple?“, S. 11

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Vgl. Rehling, „Hello, do you like Pineapple?“, S. 11

⁶⁸ Vgl. Bordwell, *Planet Hong Kong*, S. 277

Als weitere Zeichen der Handschrift Wongs bezeichnet Bordwell den Einsatz mehrerer Verfahren im Umgang mit der Zeit, die besondere Verwendung der Musik, einen sehr eigenen Blick der Kamera sowie einen eher diskontinuierlichen Narrationsstil.⁶⁹ Um der Zeit Ausdruck zu verleihen, wird häufig Slow-Motion angewendet. Außerdem entwickelt Wong die „Zeitcollage“⁷⁰ und das „Stretch-Printing“-Verfahren.⁷¹

Die Musik spielt deshalb eine wichtige Rolle, weil sie nicht rein beschreibend eingesetzt wird, also nicht als musikalische Artikulation der ohnehin kommunizierten Stimmung dient,⁷² sondern vielmehr zum Teil einer ausdrucksstarken Atmosphäre wird, auf einen tieferen Sinn verweist und sehr häufig intertextuelle Bezüge herstellt. Anfangs bediente sich Wong seiner sehr häufig imitierten MTV-Ästhetik.

Der Blick auf das filmische Geschehen changiert zwischen „a nearly hypnotic stare and a teasing glimpse.“⁷³ Kurze Aufnahmen einer Landschaft, die eher einer Halluzination gleichen, anstatt als Teil des Films wahrgenommen zu werden, stehen den langen Close-ups der einzelnen Figuren gegenüber.⁷⁴ Innen- wie Außenaufnahmen werden durch Wände, Dekor und Gitter eingegrenzt und der Blick auf die eigentliche Handlung blockiert.

In einem Interview erklärt Wong, dass sein Hintergrund vor allem von filmischer und literarischer Natur sei: Als er 1963 mit seinen Eltern mit fünf Jahren von Shanghai nach Hongkong gezogen war, verbrachte er viel Zeit in Kinos und las sehr viel klassische, chinesische Literatur. Seine Geschwister waren in Shanghai geblieben und schrieben ihm in Briefen von Balzac, Tolstoi und Gorky. Um mit seinen Geschwistern kommunizieren zu können, beschäftigte er sich dann mit dieser Literatur. Nach und nach befasste er sich auch mit japanischer, südamerikanischer und amerikanischer Literatur.⁷⁵ Die lose Struktur seiner Narration habe er sich von Manuel Puig, einem lateinamerikanischen Schriftsteller, abgeschaut, erzählt er weiter.⁷⁶

⁶⁹ Vgl. Bordwell, *Planet Hong Kong*, S. 274 ff.

⁷⁰ Andreas Becker, „Perspektiven der Erinnerung. Die Inszenierung der Zeit bei Wong Kar-wai“, *Film-Konzepte* 12, Oktober 2008, S. 94

⁷¹ Bordwell, *Planet Hong Kong*, S. 277

⁷² Vgl. Bordwell, *Planet Hong Kong*, S. 278

⁷³ Bordwell, *Planet Hong Kong*, S. 279

⁷⁴ Vgl. Bordwell, *Planet Hong Kong*, S. 279

⁷⁵ Vgl. Brunette, *Wong Kar-wai*, S. 114

⁷⁶ Vgl. Brunette, *Wong Kar-wai*, S. 115

Teo bezeichnet Wong als einen literarischen Filmemacher. Er meine dies nicht in dem Sinne, dass Wong Literaturverfilmungen drehe, sondern sieht ihn eher als einen Alain Resnais, der sich von literarischen Werken inspirieren lasse, ihre Inhalte in die Sprache des Films übersetze und durch Komposition, Licht und Kamerabewegungen zum Publikum spreche.⁷⁷ „Wong’s literariness is a sensibility of telling stories in cinematic style.“⁷⁸

In filmischer Hinsicht bewundere Wong Bertolucci, Godard, Bresson, Antonioni und Ozu.⁷⁹ Wobei „Liebe 1962“⁸⁰ von Antonioni zu einem seiner Lieblingsfilme zähle, da er ihm gezeigt habe, dass es in einem Film auch um einen Ort und nicht ausschließlich um die Figuren gehen kann.⁸¹

Mit der Bezeichnung Wongs als „Avant-pop“-Filmemacher⁸² scheint Bordwell zunächst also recht zu behalten. So sind nicht nur Genres, Themenwahl und größtenteils auch die Musik auf den Geschmack der breiten Massen angelegt. Selbst die Stilmittel sind jenen des kommerziellen Hongkong-Kinos nicht unähnlich: Slow-Motion, auffällige Kamerawinkel, Rückblenden und das für Hongkong-Kino typische Zitieren kommen in aller Ausführlichkeit zum Einsatz.

Dennoch wirken seine Filme ganz anders als die meisten Hongkong-Filme. Bordwell denkt, dass dies daran liege, dass sich Wong mehr mit der Atmosphäre seiner Filme und der Intensivierung der Gefühle beschäftige: „[...] Wong stands out from his peers by abandoning the kinetics of comedies and action movies in favour of more liquid atmospherics. He dissolves crisp emotions into vaporous moods.“⁸³ Er betont aber auch, dass man seine Filme nicht als Metaphern für Hongkongs historische Situation sehen dürfe: „To treat these lovelorn films as abstract allegories of Hong Kong’s historical situation risks losing sight of Wong Kar-wai’s naked appeal to our feelings about young romance, its characteristic dilemmas, moods, and moves.“⁸⁴

⁷⁷ Vgl. Teo, *Wong Kar-wai*, S. 3

⁷⁸ Teo, *Wong Kar-wai*, S. 3

⁷⁹ Vgl. Bordwell, *Planet Hong Kong*, S. 270

⁸⁰ *L'eclisse*, Regie: Michelangelo Antonioni, Italien / Frankreich 1962

⁸¹ Vgl. Brunette, *Wong Kar-wai*, S. 119

⁸² Bordwell, *Planet Hong Kong*, S. 261

⁸³ Bordwell, *Planet Hong Kong*, S. 281

⁸⁴ Bordwell, *Planet Hong Kong*, S. 280

Nach Brunette könne man Wong in einer Hinsicht aber bestimmt als postmodernen Filmemacher bezeichnen, nämlich in der, dass er immer neue Wege suche, um seine Geschichten zu erzählen.⁸⁵ So bleibt er trotz tiefer Verwurzelung im Hongkong-Kino nicht bei der praktischen Anwendung des Hongkong-Stilmittelkompendiums stehen, sondern erweitert dieses: Er lässt sich von der internationalen Film- und Literaturlandschaft inspirieren, was sich beispielsweise durch das weiche Licht im Stile klassischer Hollywoodfilme und die diskontinuierlichen Erzählweise,⁸⁶ die von Manuel Puig⁸⁷ entlehnt auch an die Ästhetik der französischen Nouvelle Vague erinnere, manifestiere.⁸⁸

Er entwickelte auch neue filmische Ausdrucksformen und bemüht sich, jedem Film einen eigenen stilistischen Charakter zu verleihen, was ihn sehr von den typischen Filmemachern und Filmemacherinnen Hongkongs abhebt.⁸⁹

Durch seine differenzierte filmische Ausdrucksweise könne in Wongs Filmen die Tiefgründigkeit an der Oberfläche ausgemacht werden.⁹⁰ Und so kommt es, dass er es vermag, nicht nur die Sinne, sondern auch den Intellekt seines Publikums anzusprechen.⁹¹ Seine elliptische Allegorik lässt zu, dass er in alle Richtungen deutbar wird: „Europeans tend to see him as Godardian, Tarantino and other ‚independent‘ Americans call him brother; critics claim him as the allegorist of postmodern urban culture and Hong Kong’s pre-1997 anomie.“⁹² Wobei Bordwell erklärt, dass es sich bei ihm eher um einen Truffaut handle, als um einen Godard, da ersterer sich ähnlich obsessiv mit den Gefühlsregungen seiner Figuren beschäftigt habe.⁹³

Melancholie und Schwelgerei scheinen in Wongs Werken tatsächlich sehr vordergründig zu sein. Bei sorgfältiger Rezeption scheinen sich allerdings Tore zu ganz anderen Gefilden zu öffnen, wodurch man – ganz im Sinne Deleuze’ *Zeit-Bilder* – zwar von den populären Szenenbildern ausgeht, sie aber hinter sich lassen kann, um tiefere Inhalte

⁸⁵ Vgl. Brunette, *Wong Kar-wai*, S. XV

⁸⁶ Vgl. Roman Mauer, „Der Wind im Vorhang. Modernität und Melodramatik in *Days of Being Wild*.“ Film-Konzepte 12, Oktober 2008, S. 46

⁸⁷ Vgl. Brunette, *Wong Kar-wai*, S. 115

⁸⁸ Vgl. Mauer, „Der Wind im Vorhang“, S. 46

⁸⁹ Vgl. Bordwell, *Planet Hong Kong*, S. 12

⁹⁰ Vgl. Brunette, *Wong Kar-wai*, S. XVI

⁹¹ Vgl. Teo, *Wong Kar-wai*, S. 8

⁹² Bordwell, *Planet Hong Kong*, S. 270

⁹³ Vgl. Bordwell, *Planet Hong Kong*, S. 281

kennen zu lernen. Auf diese Weise erzählt *2046* plötzlich nicht mehr von den amourösen und sexuellen Beziehungen des Protagonisten Chow, sondern vom Wesen der Zeit und den Charakterzügen Hongkongs. In einem Interview bestätigt Wong, dass es ihm um Gefühle und Stimmungen von Orten und Momenten gehe.⁹⁴ In seinen Filmen manifestiert sich dies durch explizite textuelle Verweise sowie durch den Einsatz filmischer und narrativer Stilelemente, was in den folgenden Kapiteln genauer untersucht werden soll.

⁹⁴ Vgl. Brunette, *Wong Kar-wai*, S. 118

3. Raum

Der Zusammenhang von Orten und Räumen wird in der Philosophiegeschichte immer wieder neu und anders erklärt. So kann sowohl der Raum eine mehrere Orte einschließende Ganzheit bilden, aber auch umgekehrt kann der Ort einen alles umfassenden Über-Ort bilden und seinerseits die Räume eingrenzen. Meist ist jedoch ersteres der Fall:

„Der eine Raum (spatium) wird durch die Ausbildung der Dinge gebildet. [...] Dieser Raum umfaßt eine Vielfalt an Orten (loci). Terminologisch wird der Raum eher der Eigengröße und Eigengestalt des Körpers, der Ort eher seiner Lage (situs) in bezug auf andere Körper zugeordnet.“⁹⁵

Näher sollen weder Differenz noch Zusammenhang zwischen Ort und Raum bezeichnet werden. Für diese Arbeit ist ausschließlich von Belang, ob nun der Ort oder der Raum als größeres Kontinuum gilt. Hier soll die gängigere Vorstellung des Raums als eine mehrere Orte umfassende Ganzheit angewendet werden.

Demzufolge kann man also beobachten, dass der Film *2046* durch ein sehr heterogenes Raumgefüge und diverse Raum- und Ortstypen geprägt ist. Sie alle gehören zum diegetischen Raum des Films. Durch diesen Raum wird man von einem intradiegetischen Erzähler geführt, was bedeutet, dass der Erzähler als eine vermittelnde Instanz zwischen Diegese und Zuschauenden fungiert und die einzelnen Räume der diegetischen Welt zusammenhält.

Eine generelle Unterscheidung zwischen den verschiedenen dargestellten Raumtypen im Film *2046* kann man mit der groben Splittung in intradiegetisch realen Raum und intradiegetisch fiktiven Raum vornehmen. Hinzuzufügen ist hier, dass es sich beim intradiegetisch fiktiven Raum genau genommen um Zeit als Raum handelt. Da sie allerdings durch die filmischen Mittel des Raums dargestellt wird, wird der intradiegetisch fiktionale Zeit-Raum innerhalb des Kapitels *Filmische Darstellung der Orte und Räume* analysiert.

⁹⁵ Bernhard Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen. Modi leibhaftiger Erfahrung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S. 31

Zunächst wird es um eine Typologie der Räume und Orte gehen, die den Lebensraum für die Figuren darstellen.

3.1. Orte und Räume der intradiegetischen Realität

3.1.1. Lebensraum: Hongkong

„Kolonisiert von den Briten im 19. Jahrhundert, besetzt von den Japanern im zweiten Weltkrieg, angeschwollen durch den Strom von Flüchtlingen aus dem kommunistischen China nach 1949, [...]; übernommen von den Multinationalen, als es sich zu einer internationalen Stadt entwickelte; und nun vor der Übergabe an China – Hongkongs Geschichte ist voll von Schock und radikalen Veränderungen.“⁹⁶

Seit 1949 die Volksrepublik China ausgerufen wurde, gab es immer wieder Wellen der Migration. Menschen flohen vom – von Unruhen geschüttelten – Festland in die damalige britische Kronkolonie. In zahlreichen „public-housing“-Programmen wurde versucht mehr Platz auf der begrenzten Fläche Hongkongs zu schaffen. Auf die Lebenssituation der Kantonesen und Kantonesinnen wirkt sich dies beispielsweise in eklatanter Raumnot aus. Dies prägt in weiterer Folge die filmische Repräsentation des Raums in *2046*.

Da der Großteil der Bevölkerung aus Flüchtlingen und Expatriierten bestand, wurde Hongkong meist als vorübergehender Aufenthaltsort – egal wie lange der Aufenthalt eigentlich dauerte – betrachtet.⁹⁷ Abbas schreibt weiter: „Die Stadt [Hongkong] ist weniger ein Ort als vielmehr ein Übergangsraum.“⁹⁸

Darüber hinaus sei Hongkong als Hafenstadt zwar daran gewöhnt, eine Kreuzung zwischen verschiedenen Räumen zu sein, in Zukunft würde sie jedoch „in zunehmendem Maß an den Schnittpunkten verschiedener Zeiten oder Geschwindigkeiten liegen.“⁹⁹ Erkennen könne man dies am damals (1997) größten Bauprojekt – nämlich einem Flughafen auf Lantau. Bezüglich *2046* ist das von Belang, da in den 1960ern aufgrund

⁹⁶ Ackbar Abbas, *Hongkong: Kultur und die Politik des Verschwindens*. Hg. Von Christina Lutter u. Markus Reisenleitner, Übers. von Susan Ingram u. Markus Reisenleitner, Wien: Löcker 2003; (Orig. *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), S. 59

⁹⁷ Vgl. Abbas, *Hongkong: Kultur und die Politik des Verschwindens*, S. 20

⁹⁸ Ebda.

⁹⁹ Ebda.

der Prognose eines Bevölkerungszuwachses und erhöhten Verkehrsaufkommens eine Mass Transit Railway Study in Auftrag gegeben wurde.¹⁰⁰ Dass Wong Kar-wai anhand dieses historischen Ereignisses auf den Geschwindigkeitsanstieg innerhalb Hongkongs hinweisen wollte, ist also naheliegend. Und die Geschwindigkeit nimmt zu, denn wie in allen Großstädten wird auch in Hongkong unablässig gebaut und verändert. Die Stadt befindet sich in einem andauernden Umbruch. Die Rasanzen, die Unstetigkeit des Lebensumfelds und die Anzahl der Transiträume steigen. Wie ephemere Hongkong ist, beschreibt Wong in einem Interview 1995: „[...] things change very fast in Hong Kong. The locations of my first two films [*As tears go by*, 1988; *Days of Being wild* 1991] have disappeared already. Even in *Chungking Express* [1994], my fourth film, some locations have disappeared, changed into other things.“¹⁰¹

Die Migranten und Migrantinnen bringen ihre Kulturen mit. Hongkong wird zu einem wahren Schmelztegel. Diese Vielfalt wurde jedoch meist verkannt, indem es als das vielfach Fremde und nicht als einzigartige Eigenheit betrachtet wurde:

„Die Importmentalität sah Kultur ebenso wie alles andere als etwas an, das von anderswo her stammte: von der chinesischen Tradition, die auf legitime Weise auf dem chinesischen Festland oder in Taiwan verortet war, oder vom Westen. Was Hongkong betraf, war es, so ein beliebter Ausdruck, ‚eine kulturelle Einöde‘.“¹⁰²

Abbas schreibt, „dass Hongkong bis in die siebziger Jahre nicht realisierte, dass es überhaupt eine Kultur haben konnte.“¹⁰³ Dies hat vermutlich vor allem damit etwas zu tun, dass sich die Einwohner und Einwohnerinnen Hongkongs aufgrund ihrer Vergangenheit voller radikaler Veränderungen nicht gerne erinnern: „Als ob es darum ginge, sich vor dieser Reihe von Traumata zu schützen, haben die Menschen Hongkongs wenig Erinnerung und kein Gefühl für die Vergangenheit. Die allgemeine Einstellung zu allem und jedem [...] ist Auslöschen und Weitergehen.“¹⁰⁴ Das Gedächtnis wiederum ist ein prägendes Element von Identität und damit von Kultur. Und Hongkongs Kultur habe

¹⁰⁰ „Hong Kong“, Urbanrail.net, Hg. Robert Schwandl, <http://www.urbanrail.net/as/cn/hong/hongkong.htm>, 30. 5. 2014

¹⁰¹ Brunette, *Wong Kar-wai*, S. 118

¹⁰² Abbas, *Hongkong: Kultur und die Politik des Verschwindens*, S. 24

¹⁰³ Ebda.

¹⁰⁴ Abbas, *Hongkong: Kultur und die Politik des Verschwindens*, S. 59

man erst als Kultur an sich wahrgenommen als sie bereits im Begriff war zu verschwinden, nämlich ab dem Zeitpunkt, als die Sino-British Joint Declaration 1984 unterzeichnet wurde.¹⁰⁵

Die Stadt Hongkong kann also nicht nur als Transitort betrachtet werden. In sich ist sie ebenfalls durch Geschwindigkeit und Verschwinden auf allen Ebenen geprägt. Die Kultur Hongkongs als solche existiert zwar zur Zeit, in der der Film spielt, wird jedoch nicht wahrgenommen. Durch diese innere Vielschichtigkeit und den fehlenden Zusammenhalt vermittelt Hongkong als Ort keine Einheitlichkeit, was hinsichtlich Augés Definition bezüglich der *anthropologischen Orte* und *Nicht-Orte* noch interessant sein wird. (siehe Kapitel *Individuelle und soziale Raumpraxis* und *Sehnsuchtsort: Garten*)

Zunächst soll es jedoch um den individuellen Umgang der Hauptdarstellenden mit ihrer räumlichen Umgebung gehen. Dies sei Augé zufolge interessant und wichtig, da man anhand der Beobachtung des Individuums und seinen Entwicklungen im Zusammenhang mit dem Raum deren Verbindung zur Geschichte, welche stärker denn je sei, ausmachen könne.¹⁰⁶

3.1.2. Individuelle und soziale Raumpraxis

Chow zieht nach Hongkong und nimmt sich ein Hotelzimmer. Als urbaner Nomade mietet er sich in eine Parzelle ein, die er ebenso schnell wieder loswerden kann wie er sie erhalten hat. Er bleibt mobil.

Hotelzimmer sind Räume des Über- und Durchgangs. Der Aufenthalt wird vom Bewohnenden als befristet betrachtet, da er oder sie sich andernfalls für eine Unterkunft entschieden hätte, wo er oder sie sesshaft werden kann. Das Wohnen im Hotelzimmer ist eine Art Notlösung des Niederlassens, weil es sich in Wirklichkeit nicht um ein Niederlassen handelt.

So wenig das Hotelzimmer für einen Menschen einen Ort von Dauer darstellt, so wenig handelt es sich um einen Ort der Identität, da alle Hotelzimmer einander ähneln. Die Möbel im ersten Zimmer sind die gleichen wie im zweiten und so weiter. Einzig durch die Zimmernummer und eventuell auch über die Anordnung der Möbel lassen sie sich

¹⁰⁵ Vgl. Abbas, *Hongkong: Kultur und die Politik des Verschwindens*, S. 53

¹⁰⁶ Vgl. Augé, *Orte und Nicht-Orte*. S. 140 f.

unterscheiden. Das vermeintliche Zuhause vermittelt Gefühle der Anonymität und Identitätslosigkeit. Gleichzeitig stellt es keinen Ruhepol oder wahren Rückzugsort dar, sondern den Inbegriff des Durchgangs.

Im Film *2046* kommt hinzu, dass die Wände der Hotelzimmer in vielerlei Hinsicht durchlässig sind: Sie sind derart dünn, dass man sehr vieles durchhört und sich durchbiegen lassen. Außerdem befinden sich zwischen den einzelnen Brettern Ritzen, durch die Wang Jing-wen und Chow Mo-wan Briefe austauschen. Irgendwo zwischen den beiden Zimmern 2046 und 2047 befindet sich sogar eine Glasscheibe, die zwar gemustert, getönt und vergittert ist, aber dennoch Einblick in das angrenzende Zimmer gewährt. Die eigenen vier Wände versuchen also Privatsphäre vorzugaukeln, können ihr Versprechen aber nicht halten.

Wie Waldenfels schreibt, geben „Fülle und Leere [...] Zündstoff für Raumkonflikte.“¹⁰⁷ Wenn Bai Ling vor Wut über den Lärm aus dem Nachbarzimmer mit einem Kissen gegen die Wand schlägt bis diese sich durchbiegt,¹⁰⁸ handelt es sich definitiv um das Problem der Fülle, Enge und die hinzukommende Unmöglichkeit, sich von anderen abzugrenzen. Im Film wird Enge auf verschiedene Arten vermittelt. Zum einen dadurch, dass es beinahe nur Innenaufnahmen gibt, was den Eindruck eines „Drinne ohne Draußen“¹⁰⁹ erzeugt. Die Raumerfahrung wird als „Raummangel, bei dem der Ort zusammenschrumpft und sich sein räumliches Umfeld verliert,“¹¹⁰ empfunden. Die beklemmende Enge äußert sich in Raumflucht, welche als dritte Art des Umgangs mit Raum in diesem Kapitel noch genauer beschrieben werden wird.

Augé hat Orten des Transits und der Unpersönlichkeit in seinem Buch *Orte und Nicht-Orte* ein ausführliches Kapitel gewidmet. Gerade solche Orte wie das Hotelzimmer beschreibt er jedoch nicht als Orte, sondern als *Nicht-Orte*, welche durch die Über-Moderne hervorgebracht worden sind:¹¹¹ Sie entstehen an einen Zweck gebunden oder durch die Beziehung, die das Individuum zu ihnen hat.¹¹² Es handelt sich um Orte des Transits, des Verkehrs, des Handels und der Freizeit.¹¹³ Die Individuen lassen ihre

¹⁰⁷ Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 88

¹⁰⁸ *2046* (HK/CHN/F/1/D 2004), 0:30

¹⁰⁹ Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 56

¹¹⁰ Ebda.

¹¹¹ Vgl. Augé, *Orte und Nicht-Orte* S. 92 f.

¹¹² Vgl. Augé, *Orte und Nicht-Orte*, S. 110

¹¹³ Vgl. Augé, *Orte und Nicht-Orte*, S. 93

Identitäten an den Rändern eines solchen *Nicht-Ortes* zurück, um in eine anonyme Masse überzugehen, die keinerlei Sinn für Gemeinschaftlichkeit entwickelt, sondern stumm bleibt und weiterreilt. Es sind Orte der Geschwindigkeit, Bewegung und andauernden Veränderung.¹¹⁴

Ein Hotelzimmer in Hongkong ist definitiv ein Ort, der zweckgebunden entstanden ist. Irgendwo mussten die Menschen von Auswärts unterkommen. Da die Existenzberechtigung eines Hotelzimmers darin liegt, Menschen, die weiterziehen und sich nicht niederlassen wollen, eine Unterkunft zu bieten, lässt sich das Transitorische als ein sehr wesentliches Merkmal feststellen und das Hotelzimmer demzufolge als Transitraum bezeichnen.

Was die Anonymität und die Identitätslosigkeit betrifft, so lassen sie sich im Film *2046* weniger drastisch, als Augé es tut, beschreiben: Herr Chow kennt den Besitzer des Hotels, dessen Töchter, sowie seine Angestellten. Diese wiederum kennen ihn, seine Interessen und seinen Beruf. Eine Begrüßung oder ein kurzes Gespräch findet bei jedem Aufeinandertreffen statt. Mit der älteren Tochter Jing-wen freundet er sich später sogar an. Waldenfels beschreibt es als „Multilokalität“¹¹⁵, wenn an Orten, die für etwas Bestimmtes vorgesehen sind, eine andere Handlung als die vorgesehene stattfindet.¹¹⁶ Schroer führt weiter aus: „Verräumlichung ist ein sozialer Prozess, in dem gleichermaßen die Wirkmacht räumlicher Strukturen, kollektive Vorstellungen über Räume, aber eben auch die schöpferische Kraft der Individuen berücksichtigt werden muss.“¹¹⁷ Demzufolge hängt die Wichtigkeit eines Ortes eben immer auch von seiner Benutzung durch Individuen ab. Im Film *2046* bedeutet dies, dass Chow, wenn er den *Nicht-Ort* Hotel betritt, weder seine Identität abgibt noch in vollständige Anonymität übergeht, auch wenn ihm sein Hotelzimmer so etwas vermitteln könnte.

Ein weiteres konstituierendes Element des *Nicht-Orts* ist die Beziehung des Subjekts zum Ort. Die Individuen im Film *2046* gehen mit dem Hotelzimmer als Zuhause bzw. den Gefühlen von Identitätslosigkeit, Anonymität und Transitorik unterschiedlich um. Auf diese Weise lassen sich drei Arten der Raumpraxis bezüglich des *Nicht-Orts* in *2046* feststellen: Bei der ersten Art versuchen sich die Charaktere in den Dingen

¹¹⁴ Vgl. Augé, *Orte und Nicht-Orte*, S. 120 ff.

¹¹⁵ Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 93

¹¹⁶ Vgl. Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 93

¹¹⁷ Markus Schroer, „Sozialer Raum. Verräumlichung“, *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Hg. Stephan Günzel, Stuttgart: Metzler 2010, S. 203

wiederzufinden, bei der Zweiten ziehen sie sich auf einen mentalen Raum zurück und bei der Dritten meiden sie den *Nicht-Ort* als Zuhause, indem sie ausgehen.

Bai Ling und Lulu alias Mimi verkörpern die erste Art der Raumpraxis, indem sie ihre Zimmer mit Fotos, Spitzendeckchen und anderem Dekor ausstatten. Dadurch soll dem Raum seine Zweckmäßigkeit, sein Transit-Charakter und seine Unpersönlichkeit genommen werden. Für sie bedeutet das Hotelzimmer als ihr Heim tatsächlich eine „Ausweitung des leiblichen Innen- und Eigenbereichs.“¹¹⁸

Chow Mo-wan hingegen kann seinen „Innen- und Eigenbereich“¹¹⁹ nicht auf seine räumliche Umgebung ausdehnen und repräsentiert die zweite Art der Raumpraxis, indem er versucht der physischen Welt zu entgehen: Er flieht in seine Phantasie und seine Erinnerungen und bringt andere Orte und Räume hervor, um es sich in ihnen heimisch zu machen:

„Ich ging nicht mehr aus. Es wurde vermutet, ich sei ruhiger geworden. Doch tatsächlich schrieb ich an einem Roman mit dem Titel 2046. Er handelte von Liebe und von Männern und Frauen, die alles riskieren, um nach 2046 zu kommen. [...] Es war eine frei erfundene Erzählung, in die ich auch eigene Erlebnisse eingearbeitet hatte. Viele meiner zahlreichen Begegnungen fanden sich in meinem Roman wieder. Ich fühlte mich immer wohler in meiner erfundenen Welt.“¹²⁰

Chows Beziehung zu seinem Zuhause macht diesen tatsächlich zu einem nichtigen Ort und könnte als Mischung aus Ignoranz und Flucht vor diesem gedeutet werden. In seiner Welt scheint er häufig keine Rolle mehr zu spielen. So bleibt er zwar rein körperlich in seiner materiellen Umwelt verhaftet, im Geiste befindet er sich allerdings in ganz anderen Gefilden. Das Hotelzimmer ist sowohl geografischer als auch mentaler Zwischenstopp: Er reist häufig spontan nach Singapur. Auch bezüglich seines Wohnortes ist er sehr flexibel, wie man in früheren Wong-Filmen bereits erkennen kann. Mental kann die Gegenwart als Zwischenstopp gesehen werden, in die er nur gelegentlich zurückzukommen scheint. Stattdessen begibt er sich meistens auf gedankliche Reisen in die Vergangenheit oder in die fiktive Zukunft.

¹¹⁸ Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 77

¹¹⁹ Ebda.

¹²⁰ 2046 (HK/CHN/F/1/D 2004), 00:26

Die dritte Art des Umgangs mit dem *Nicht-Ort* als Zuhause ist auszugehen, und diese ist den meisten Figuren gemein. Persönliche Nähe – und damit ist nicht körperliche Nähe gemeint – wird vor allem in Lokalen oder Restaurants gelebt. Das sind die Orte, an denen sich die Charaktere über ihre Wünsche und Vorstellungen austauschen. An dieser Stelle kommen die Orte des unverbindlichen sozialen Umgangs ins Spiel, die Oldenburg als *Dritte Orte* und als essentiell für die Gesellschaft bezeichnet.¹²¹ Mit Hilfe seiner Theorie können Beziehungsaspekte sowie soziale Sehnsüchte der Figuren im Zusammenhang mit den gegebenen räumlichen Strukturen erläutert werden.

„Most needed are those ‚third places‘ which lend a public balance to the increased privatization of home life. Third places are nothing more than informal public gathering places. The phrase ‚third places‘ derives from considering our homes to be the ‚first‘ places in our lives, and our work places the ‚second‘.“¹²²

Im Grunde scheint es ihm um ein Gefühl der Zugehörigkeit, des amüsanten Austauschs und des individuellen Wachstums durch Geselligkeit zu gehen. Rein äußerlich sind die *Dritten Orte* daran zu erkennen, dass sie Orte des Konsums und quasi „ums Eck“ sind, Nachbarn und Nachbarinnen zusammenbringen und keiner Kette angehören, sondern eine gewisse Eigenständigkeit wahren.¹²³ Am Ende erklärt er: „third places often seem to depend on a mysterious chemistry“.¹²⁴ Oldenburgs ausführliche Beschreibungen *Dritter Orte* sind hier nicht weiter von Belang, es soll viel mehr um die Unterscheidung zwischen *Ersten*, *Zweiten* und *Dritten Orten* und ihre Spezifität in 2046 gehen: Hotelzimmer sind zwar temporäre Behausungen, gelten hier aber dennoch als *Erste Orte*. Die *Zweiten Orte* sind schwerer zu ermitteln, in erster Linie fallen sie mit den *Ersten Orten* zusammen: Chow ist Schriftsteller und wird oft an seinem Schreibtisch im Hotelzimmer dargestellt. Bai Ling und Lulu sind Prostituierte. Ob sie nur ihre Partner zuhause empfangen oder auch Kunden, kommt nicht klar hervor. Sicher ist jedoch, dass Chow Mo-wan Bai Ling besucht. Hier stellt sich die Frage, ob der Sex zwischen den beiden privat ist oder nicht. Sie sieht ihn als ihren Partner, er sie jedoch als Prostituierte.

¹²¹ Vgl. Oldenburg, „Our Vanishing *Third Places*“, S. 6

¹²² Oldenburg, „Our Vanishing *Third Places*“, S. 6

¹²³ Vgl. Oldenburg, „Our Vanishing *Third Places*“, S. 7 ff.

¹²⁴ Oldenburg, „Our Vanishing *Third Places*“, S. 10

Da es sich meist nicht um sein Zimmer handelt, in dem sie miteinander schlafen, könnte man zunächst sagen, dass nur ihre Sichtweise zählt und das Umfeld ihres Treffens als privat beschrieben werden kann. Doch trotz all der Neckereien und der Leichtigkeit ihres Zusammenseins, wird ihre Beziehung durch einen Vertrag geregelt, der sich im Akt der Geldübergabe manifestiert. Das Profane bleibt.

In den vier Wänden dieser Hotelzimmer spielt sich eine Menge ab: Dem *Ersten Ort*, dem Zuhause, werden Charakterzüge des *Zweiten Ortes*, des Arbeitsplatzes, beigemischt. Das Zusammensein ist durch eine soziale und geschäftliche Vertraglichkeit geregelt.

Selbst wenn Chow mit Wang Jing-wen in seinem Hotelzimmer an Martial Arts Romanen arbeitet, geschieht das für seine Arbeit. Sie schreibt dann als Assistentin für ihn. Sie gehen ebenfalls einen Vertrag ein.¹²⁵

Die *Dritten Orte* stellen vertragsfreie Zonen dar: Hier trifft man sich, um sich zu vergnügen, zu unterhalten und unverbindliche Freundschaften zu pflegen. Sie sind frei von Verpflichtungen und Versprechungen. Und gerade diese Unverbindlichkeit stellt ihren Reiz dar, da Treffen in den *Ersten Orten* immer eine Verbindlichkeit innewohnt. Sei es, ob man jemanden zum Essen einlädt und diese Person dann ein Gastgeschenk mitbringt oder ob man mit jemandem intim wird und sich die Frage nach der Art der Beziehung zwischen Besuchenden und Besuchten unweigerlich in den Raum stellt.

Im Film kann man diese Unterscheidung am Verhalten von Bai Ling und Chow Mo-wan zueinander erkennen: Nachdem sie ihre sexuelle Beziehung beendet haben, begegnen sie einander zufällig in Lokalen oder Restaurants und tun so, als kennen sie einander nicht.¹²⁶ Selbst ganz am Ende, als die beiden nur noch befreundet sind, plaudern sie im Lokal relativ unbekümmert. Und erst als sie bei ihr zuhause sind, spricht sie ihn auf das an, was schon die ganze Zeit in der Luft lag: „[...]Warum kann es zwischen uns nicht so wie früher sein? Bitte geh nicht. Bleib heute Nacht bei mir. [...]“¹²⁷ Der Umgang in Lokalen bleibt also unverbindlich, sobald allerdings privates Terrain betreten wird, spielt der Beziehungscharakter wieder eine Rolle.

¹²⁵ Vgl. 2046 (HK/CHN/F/I/D 2004), 00:52

¹²⁶ Vgl. 2046 (HK/CHN/F/I/D 2004), 1:04

¹²⁷ 2046 (HK/CHN/F/I/D 2004), 1:56

Restaurants und Lokale sind keine *Nicht-Orte*, doch sie sind auch nicht ihr Gegenteil. Sie laden ein zu verweilen, wobei diese Einladung eine begrenzte ist, denn ohne zu konsumieren wird der Gast plötzlich sehr unwillkommen. Die Einladung gilt, solange es sich für die Gaststätte finanziell lohnt. Indem sie sich als Dritter Ort ausweist ermöglicht sie den Gästen Gemeinschaftlichkeit mit anderen Gästen, welche aber eben rein unverbindlich bleibt. Das Leben an der Oberfläche scheint nicht lückenlos glücklich zu machen und einige Wünsche offen zu lassen. Um der Lücke und dem Fehlen näher zu kommen, soll die Beschreibung der *anthropologischen Orte* nach Augé herangezogen werden.

Nach Augé handelt es sich bei *anthropologischen Orten* um ein gesellschaftliches Gefüge, in dem sich jeder Mensch sozial aufgehoben und in der Welt und der Geschichte eingebettet und verortet fühlt. Sie zeichnen sich durch ihre Identität, Relationalität und Historizität aus:¹²⁸ Die Ursprünge der Gemeinschaft wurzeln tief in der Vergangenheit. Es handelt sich also um gewachsene Strukturen, die ein Organisch-Soziales hervorbringen.¹²⁹ Durch verschiedene Traditionen, Rituale sowie die geometrische Anordnung der Gemeinde werden diese gewachsenen Strukturen im Alltag gelebt und bewusst gemacht.¹³⁰

Der *anthropologische Ort* bietet jedem Individuum seinen oder ihren Platz innerhalb der Gemeinschaft und damit in der Zeit und im Raum – jedem Individuum wird das Gefühl der Einbettung in den Kosmos zuteil.

Es fällt auf, dass es nicht um den Ort im Sinne seines geografischen Standpunkts geht. Tatsächlich spielen die Begrifflichkeit „Ort“ allein deswegen eine Rolle, um der Gemeinschaft und alles sie Betreffende eine gewisse Einheitlichkeit zu verleihen.¹³¹

Zentral sind in Augés Überlegungen vielmehr die tiefe Verbundenheit zwischen den Mitgliedern der Gemeinschaft, aber auch die Verbundenheit zu den Ahnen und somit zur Vergangenheit.

Genau dieses Gefühl scheint den Menschen in 2046 zu fehlen und die Ursache für ihre Rastlosigkeit zu sein. Wie weiter oben bereits ausgeführt, wurde die Kultur Hongkongs

¹²⁸ Vgl. Augé, *Orte und Nicht-Orte*, S. 64

¹²⁹ Vgl. Augé, *Orte und Nicht-Orte*, S. 66 f.

¹³⁰ Vgl. Augé, *Orte und Nicht-Orte*, S. 69

¹³¹ Vgl. Augé, *Orte und Nicht-Orte*, S. 65 f.

in den 60ern nicht als solche wahrgenommen. Kultur sei von den Kantonesen und Kantonesinnen eher als etwas Fremdes betrachtet worden, das von woanders herkam bzw. importiert wurde.¹³² Aufgrund ihrer wechselhaften und zum Teil sehr tragischen Vergangenheit vermieden die Bewohner und Bewohnerinnen Hongkongs, sich zu erinnern.¹³³ Auf diese Weise ignorierten sie ihre Vergangenheit und das, was daraus entstanden war.

Die gewachsenen Strukturen werden negiert bzw. scheinen für die Einwohner und Einwohnerinnen Hongkongs zu fehlen: Nach Identität wird gesucht. Ein soziales Netz besteht, wobei die Geborgenheit in der Gemeinschaft einer sozialen Unverbindlichkeit und Vertraglichkeit weicht. Auch den sozialen Konstrukten fehlen die Tiefe und die Wurzeln.

Dass die Figuren diesen *anthropologischen Ort* vermissen, tritt vor allem dadurch in Erscheinung, dass sie unablässig nach Liebe suchen. Natürlich könnte man auch nach anderen *anthropologischen Orten* suchen, unterschiedlichste Formen der Gemeinschaft wären denkbar. In 2046 geht es allerdings immer um die gegenseitige Liebe zwischen zwei Menschen. Vermutlich ist es der weiteste Rahmen eines Beziehungsgeflechts, den sich die Großstadtnomaden und -nomadinnen mit ihrer Sehnsucht nach Geborgenheit und Wärme und dem gleichzeitigen Wunsch nach Mobilität und Unverbindlichkeit vorstellen können. So kommt es, dass die Liebe zum Zauberwort wird, denn sie „steht für das utopische, man könnte auch sagen: religiöse Gegenbild alles dessen, was in der Gesellschaft faktisch im argen [sic!] liegt.“¹³⁴

Hier stellt die Liebe eine verkürzte und etwas verzerrte Miniatur des *anthropologischen Ortes* dar: Die Liebe bietet Geborgenheit und tiefe Verbundenheit im Hier und Jetzt zu einer anderen Person. Darüber hinaus bedeutet sie in gewisser Art und Weise auch eine Geborgenheit in der Zeit, denn sie löst häufig das viel besagte Empfinden aus, die andere Person schon ewig zu kennen und mit ihr auf diese Weise in der Vergangenheit verwurzelt zu sein. Zudem hat eine Liebesbeziehung immer etwas Dauerhaftes und etwas, das man in die Zukunft denkt, träumt und treibt. Wenn sie das verliert, besteht sie auch schon nicht mehr. Die gewachsenen Strukturen der Liebe bestehen also einem reinen Gefühl nach. Es ist vielmehr so, dass man selber die Macht hat, sie zu gestalten

¹³² Vgl. Abbas, *Hongkong: Kultur und die Politik des Verschwindens*, S. 24

¹³³ Vgl. Abbas, *Hongkong: Kultur und die Politik des Verschwindens*, S. 59

¹³⁴ Assmann, *Erinnerungsräume*, S. 110

und ihr Wachstum in die Zukunft voranzutreiben. Denn auch Liebende können Traditionen und geometrische Überschneidungen in ihrem Zusammenleben schaffen und auf diese Weise einen neuen und sehr individuellen *anthropologischen Ort* entwickeln.

Der Protagonist prägt für diese modifizierte Form des *anthropologischen Ortes* den zentralen Begriff 2046. Diese Zahl ist zunächst bloß die Nummer eines Hotelzimmers und bezeichnet somit einen Ort. Dieser bezeichnete Ort dient aber auch wieder rein der Einheitlichkeit, denn in Wirklichkeit meint 2046 einen Zustand, der sich aus einem ganzen Bündel von Gefühlen zusammensetzt: Die Liebe. Diesen Zustand hatte Chow Mo-wan damals in *In the Mood for Love* mit Su Li-zhen im Hotelzimmer 2046 erfahren. Seither sucht er nach ihm: In einem Hotelzimmer, das ebenfalls die Nummer 2046 trägt und in diversen Momenten und weiblichen Bekanntschaften, die den damaligen ähneln. In seinen Sci-Fi-Romanen erfindet er eine Stadt, welche die „verloren gegangenen Erinnerungen“¹³⁵ beherbergt, und wohin deshalb viele Menschen pilgern.

Im Film *2046* tritt der Zustand 2046 bzw. die modifizierte Form des *anthropologischen Ortes* noch in einer anderen Art in Erscheinung, und zwar durch Wang Jing-wen und ihren japanischen Freund.

3.1.3. Sehnsuchtsort: Garten

Wang Jing-wen und „ihr Japaner“ – wie ihr Vater ihren Freund nennt – lieben einander. Sie haben sich zur richtigen Zeit am richtigen Ort getroffen und einander nicht verpasst. Sie haben das geschafft, was Chow bereits seit langem versucht, wie aus älteren Wong Kar-wai-Filmen hervorgeht.

Die Andersartigkeit ihres Zustands wird anhand der Gartenszene¹³⁶ dargestellt, welche einer Fata Morgana ähnlich, nicht in den formalen Rahmen des restlichen Films zu passen scheint. Dieser visuelle Gegensatz wird im Kapitel *Filmische Darstellung der Orte und Räume* genauer besprochen werden.

¹³⁵ *2046* (HK/CHN/F/1/D 2004), 1:57

¹³⁶ Vgl. *2046* (HK/CHN/F/1/D 2004), 00:20

An dieser Stelle lässt sich sagen, dass der paradiesische Zustand, in dem sich beide befinden, bereits durch den üppig grünen und blühenden Garten ausgedrückt wird. Der Garten vollendet den Kontrast dieser Sequenz, indem er sich als Gegenstück zu den urbanen Innenräumen an sich präsentiert: Bei Gärten handelt es sich um Orte, die lange Zeit brauchen, um zu entstehen, und nicht aus dem Boden gestampft werden, um anonymen Massen zu dienen. Sie wirken grenzenlos, weit und laden zum Verharren ein. Ein solcher Naturraum taucht in allen Wong Kar-wai Filmen auf und überall stellt er einen Sehnsuchtsort der Charaktere dar: In *Days of Being wild* ist es der tropische Regenwald und in *Happy Together* gibt es einen Wasserfall. In *In the Mood for Love* sind es die Angkor Wat Ruinen, wobei es sich hier nicht um einen Sehnsuchtsort der Natur, sondern um einen Sehnsuchtsort der Kultur und Geschichte handelt. In der Welt von *2046* genügt bereits der Anblick eines solchen Gartens um ebenfalls den Gedanken an Ursprünglichkeit zu hegen. Sie alle aber stellen Orte des Ursprungs, der Identität und Einheit dar und machen durch ihre Gegensätzlichkeit zum urbanen Raum dessen Probleme bewusst. Die Regeln, nach denen diese Orte funktionieren, sind in ihrer Wesensart begründet: Ihre Entwicklung hat lange gedauert. Sie ruhen in sich und werden lange bestehen, außer sie werden absichtlich oder durch eine Katastrophe zerstört. Sie strahlen jene Ruhe, Allgegenwart, Geborgenheit, ja sogar Geduld aus, wonach man sich sehnt und wovor man Achtung verspürt.

Der urbane Raum kann all dies nicht bieten, da er eine solche Achtung nicht genießt und sich einem ständigen Wandel zu unterziehen hat – sei es aufgrund architektonischer Umbauarbeiten oder neuer sozialer Nutzung.

Des Weiteren lassen sich die Aufnahmen der Natur als Heterotopie lesen, denn sie zeichnen sich dadurch aus, dass sie Orte innerhalb der Gesellschaft sind, die nach anderen Regeln funktionieren.¹³⁷ Neben der unterschiedlichen filmischen Darstellungsweise und dem visuellen Stadt-Natur-Kontrast kann sich die Natur aufgrund ihrer eigenen Vergangenheit und Geschwindigkeit als „Heterochronie“¹³⁸ von der Stadt abgrenzen: Gerade so, als tickten die Uhren dieser Orte anders als die des urbanen Raums. Langsam, bedächtig und sehr tiefgründig scheint die Zeit an diesen

¹³⁷ Vgl. Foucault, „Von anderen Räumen“, S. 320 f.

¹³⁸ Foucault, „Von anderen Räumen“, S. 324

ursprünglichen Orten zu vergehen, während in der Stadt der nervöse Sekundenzeiger die Geschwindigkeit diktiert.

Der Zustand der Verliebtheit oder des Liebens kann ebenfalls als Heterotopie gesehen werden. Gewissermaßen befinden sich Betroffene in einer Krise bzw. einem anderen Zustand als dem normalen und geordneten Zustand, in dem sich der Rest der Welt befindet.¹³⁹ Auch ihre Zeit vergeht in einem anderen Tempo. Die Liebenden im Garten bedeuten im Film *2046* also eine Heterotopie schlechthin. Von Dauer ist sie allerdings nicht: Das Bild des Gartens wird zum Teil durch eine grüne Wand verdeckt, was auf die allgegenwärtigen grünen Wände des Oriental Hotels verweist. Da dem Vater Wang Jing-wens das Hotel gehört und er gegen ihre Beziehung mit einem Japaner ist, kann dies so gedeutet werden, dass die grüne Wand den Garten, das Paradies und das gemeinsame Glück der beiden beschneidet. Durch die Beeinflussung des Vaters reagiert Wang Jing-wen wie gelähmt bis gar nicht auf die Liebesschwüre ihres Freundes, wodurch der paradiesische Zustand ihres gemeinsamen Glücks ein jähes Ende nimmt.



Abb. 1: Wang Jing-wen und ihr Freund: Liebe im Garten

¹³⁹ Vgl. Foucault, „Von anderen Räumen“, S. 322

3.2. Filmische Darstellung der Orte und Räume

3.2.1. Setting

Rein formal betrachtet, trägt das Setting zur Konstituierung des filmischen Raums bei. Da im Film *2046* das Setting aber besonders durch Zeitebenen geprägt ist, fällt diese Einteilung zunächst nicht so leicht. Aus diesem Grund wird das Setting sowohl hier als auch im Kapitel *Filmische Darstellung der Zeit* untersucht. Ausführlicher bleibt die Analyse im Kapitel Raum, da dem Raum immer das Körperliche und Materielle zugeordnet wird. Die Zeit hingegen steht eher für ein abstrakt Geistiges, welches sich im Setting durch verschiedene Stile oder einzelne Gegenstände manifestiert. Es soll also nicht verwundern, wenn im Folgenden auch verschiedene zeitliche Zuordnungen stattfinden.



Abb. 2: Der Flair der 50er

Die Räume der intradiegetischen Realität sind in den 1960er-Jahre angesiedelt und werden durch Einzelschauplätze des Hotels sowie Lokale, Restaurants, Casinos, Garküchen und Taxis repräsentiert. Außenaufnahmen sind spärlich und bestehen in einer Sequenz, die bei Tag in einem Garten gefilmt wurde, und in mehreren nächtlichen Aufnahmen auf Straßen bzw. vor porösen Mauern.

Das Interieur im Hotel ist ganz im Stile der 50er gehalten: dunkelfarbige, karierte Vorhänge, Telefone mit Wählscheiben, Häkeldeckchen, Aschenbecher aus dickwandigem Glas, Lampen, deren Einzellämpchen sich strahlenförmig anordnen und so weiter. Hin und wieder erkennt man Elemente der Op-Art und Pop Art, die für die 60er typisch waren. So wird der brave 50er-Flair durch bunte, auffällige Lampenschirme und Tapeten mit Orbit-Mustern ergänzt.

Bei den Szenen im Zug dominiert der futuristische Einrichtungsstil der 60er. Weiche bis bauchige Formen überwiegen; wenn es Kanten gibt, dann sind auch die abgerundet. Auf Ornamente oder Materialien mit Struktur wurde gänzlich verzichtet. Das glatte und künstlich geformte Interieur wird in klaren, knalligen Farben gehalten und erweckt einen recht synthetischen Eindruck. Der Stil sollte futuristisch sein, allerdings aus der Perspektive eines in den 60ern lebenden Schriftstellers.

Beim Setting des intradiegetisch realen Raums dominieren kräftige Rot- und Grünnuancen, welche durch die low-key-Lichtverhältnisse in Kombination mit punktueller Beleuchtung besonders hervorgehoben werden. Die Hauptfarben des Films werden im intradiegetisch fiktionalen Raum durch ein kühles Blau ergänzt. Außerdem entsteht die Farbgebung hier meist dadurch, dass die Lichtquellen an sich gefärbt sind und ihre Umgebung in intensive und strahlende Rot-, Grün- und Blaunuancen hüllen.

Die Gestaltung des Raums zeichnet sich außerdem durch ihre komplexen Verschachtelungen aus. Trennwände, Vorhänge und Gitter verstellen die Sicht auf das Geschehen oder den restlichen Raum. Die Räume werden dadurch optisch verengt und verkleinert. Dieses Raumbild wird durch Flure ergänzt, die an sich schon schmal und eng sind. Raumabtrennungen sind zahlreich, alle sind jedoch auf irgendeine Art und Weise durchlässig im Sinne von schallundicht, rissig oder durchsichtig. Oft wirken die Figuren zwischen dem üppigen Interieur, den kräftigen Farben und sämtlichen räumlichen Abtrennungen wie eingesperrt und erdrückt.

Um dem entgegenzuwirken wurden die Räume wahrscheinlich mit einer kaum überschaubaren Anzahl an Spiegeln ausgestattet. Vor Ort mögen sie als Erweiterung dienen, in den Filmbildern verstärken sie den Eindruck der Verschachtelung des Raumes noch weiter. Agotai schreibt dazu:

„Der Spiegel tritt zwar materiell nicht in Erscheinung, gibt jedoch mehrere Ansichten des Raums wieder. [...] Filmisch ausgedrückt liefert der Spiegel falsche Anschlüsse, da er die Orientierung obstruiert. Da der Spiegel materiell nicht fassbar ist, kann seine Wirkung als Erweiterung des räumlichen Sehens verstanden werden. Ähnlich wie das Labyrinth führt auch der Spiegel sinnbildlich die Komplexität verschiedener Raumqualitäten vor Augen.“¹⁴⁰

Die auffälligsten Merkmale des Filmbilds sind Heterogenität, Komplexität und Enge. Sie sind die Symptome, deren Ursache in Hongkongs politischer und kultureller Situation liegt. Wäre Hongkong keine Kronkolonie in dem von Unruhen geprägten China, würde es weder eine so starke Zuwanderung, noch ein strikt umgrenztes Territorium als Zufluchtsort und in weiterer Folge keinen Platzmangel geben. Hongkong ist kein Ort der weiten Flächen und riesigen Räume, sondern vielmehr ein Ort der engen Gänge, verwinkelten Gassen und kargen Kammern. Wäre der kulturelle Raum Hongkongs nicht derart heterogen und im Zerfall begriffen, würden auch die einzelnen Filmbilder und damit der gesamte filmische Raum einheitlicher und kontinuierlicher dargestellt werden.

Der intradiegetisch fiktionale Raum der Stadt 2046 und des Zeittunnels wird auf filmischer Ebene nicht nur völlig anders präsentiert (siehe dazu vor allem unter *Einstellungsgrößen* und *Auf- und Abwärtsfahrten*), sondern besteht auch aus rein animierten Filmszenen. Die Bilder wirken wie luzide Skizzen auf schwarzem bis dunkelgrauem Grund. Bei den Aufnahmen der Stadt ist kurz ein rosaroter Himmel in weiter Ferne zu sehen, ansonsten dominiert der dunkle Hintergrund. Die Outlines der Gebäude sind selbstleuchtend und wirken deshalb eher grell und neonartig. Ein von Leuchtstoffröhren bekanntes Flackern durchzuckt sie hin und wieder und verleiht ihnen einen pulsierenden Eindruck.

¹⁴⁰ Doris Agotai, *Architekturen in Zelluloid. Der filmische Blick auf den Raum*, Bielefeld: Transcript 2007, S.113

3.2.2. Statisches Bild

3.2.2.1. Einstellungsgröße

Die Einstellungsgrößen bestimmen die Weite des Blicks, den Rezipienten und Rezipientinnen auf den Raum des Films werfen dürfen. Im Film *2046* beschränkt sich das Spektrum der Einstellungsgrößen in erster Linie auf den sehr nahen Bereich und changiert zwischen Detailaufnahmen und der Halbnah-Einstellung. Die Regel sind Großaufnahmen – sei es von Gesicht, Händen oder Beinen. Amerikanische oder gar Halbnaheinstellungen bilden die Ausnahmen. An der Enge der Einstellungen lässt sich sehr leicht feststellen, dass hier in puncto Raumpräsentation nicht sehr großzügig verfahren wird und diese aufgrund dessen sehr heterogen ausfällt.

Ein Beispiel für eine Ausnahme ist die Gartensequenz, weil sie die beiden Personen in einer Amerikanischen Einstellung zeigt und darüber hinaus sehr viel von ihrer räumlichen Umgebung preisgibt, was in den anderen Einstellungen der intradiegetisch realen Welt dieses Films nicht üblich ist.¹⁴¹

Einzig im fiktionalen Raum der Romane gibt es Establishing Shots und zwar von dem Zug, der in die Stadt 2046 fährt und von dieser Stadt selbst.¹⁴² Die erwartete Aufnahme der Skyline in einem durch Urbanität geprägten Film sieht hier etwas anders aus. Es handelt sich nämlich nicht um die filmrealistische Aufnahme der Stadt, in der der Film spielt, sondern um animierte Bilder einer Stadt.

Die Gründe warum Wong Kar-wai Hongkongs Skyline nicht in einer Einstellung präsentiert, sind die, dass erstens dadurch ein allzu homogenes Bild von Hongkong vermittelt werden würde und dass zweitens die reine Abbildung von Architektur nicht das Lebensgefühl eines Ortes vermitteln kann.¹⁴³

Wie bereits erwähnt, verzichtet er im intradiegetisch realen Raum auf Establishing Shots. Des Weiteren und in logischer Folge daraus lässt er auch die sogenannten Re-Establishing Shots außen vor. Erstere werden eingesetzt, um einen allgemeinen ersten Überblick über die Szene zu geben. Letztere entstehen durch den Master Shot, der während des Drehs eine Art Absicherung darstellt, um dem Cutter als Füllmaterial zu dienen und den Rezipienten und Rezipientinnen eine erneute Orientierung am

¹⁴¹ Vgl. *2046* (HK/CHN/F/1/D 2004), 00:20

¹⁴² *2046* (HK/CHN/F/1/D 2004), 00:03

¹⁴³ Welf Lindner, „Impressionen von einem unsteten Ort. Zur Raumkonstruktion bei Wong Kar-wai.“ *Film-Konzepte* 12, Oktober 2008, S. 65

Schauplatz des Films zu gewähren.¹⁴⁴ Wong unterwandert also das Continuity System und betont auf diese Weise die Heterogenität dieser Stadt, um ein Gefühl für ihr Innenleben bei Zuschauenden zu wecken.¹⁴⁵ Sein Kameramann Christopher Doyle meint dazu:

„I don't know what to call our ‚trademark‘ shots in English. In Chinese we say ‚kong jing‘. They are about atmosphere and metaphor, not space. The only thing they ‚establish‘ is a mood or a totally subjective point of view. They are clues to an ‚ambient‘ world we want to suggest but not explain.“¹⁴⁶

Hongkongs Wesen wird nicht allein durch kleine Einstellungsgrößen ein Gesicht verliehen. Die folgenden Punkte werden neben Heterogenität vor allem auch die klaustrophobischen und labyrinthischen Merkmale des urbanen Raums herausarbeiten.

3.2.2.2. Tiefenschärfe

Durch die geringe Tiefenschärfe wird von Vorder-, Mittel- und Hintergrund immer nur die Handlungsebene scharf abgebildet. Dies bedeutet, dass die Figuren, ihre Mimik und Gestik gut erkennbar sind, der Rest des Bildes aber in Unschärfe verschwindet. Die Wahrnehmung der Rezipienten und Rezipientinnen hat sich also auf die Figuren allein zu konzentrieren, wodurch auch hier keine Tiefe des Raums entstehen kann.

Als Kontrast dazu wird die Gartenszene mit höherer Tiefenschärfe aufgenommen. Dadurch, dass nicht nur der Mittelgrund – also die Ebene auf der sich die Figuren befinden – sondern auch der Hintergrund scharf sind, und dass sich die Figuren einige Meter von der Kamera entfernt befinden, entwickelt das Bild eine für den Film ungewohnte Weite, Tiefe und Offenheit.¹⁴⁷

3.2.2.3. Perspektive

Diese Beobachtungen, dass hier Großaufnahmen und geringe Tiefenschärfe beinahe inflationär zum Einsatz kommen, lassen sich zu der Diagnose zusammenfassen, dass es

¹⁴⁴ Hans Beller, „master shot“, *Lexikon der Filmbegriffe* <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4201>, 29. Mai 2014;

¹⁴⁵ Vgl. Lindner, „Impressionen von einem unstillen Ort“, S.65

¹⁴⁶ Christopher Doyle, *Buenos Aires*, Tokyo: Prenom H. Co. 1997;

¹⁴⁷ Vgl. 2046 (HK/CHN/F/1/D 2004), 00:20

sich vor allem um körperperspektivische Aufnahmen handelt. Dies wiederum verweist auf einen eher figurenzentrierten Film.¹⁴⁸

Die Körperperspektive wechselt sich relativ regelmäßig mit parallelperspektivischen Bildern ab. Die Verwendung des Teleobjektivs sorgt dabei für Verflachung. Der Hintergrund scheint näher an der Figur zu sein als er es tatsächlich ist. Die Linien verlaufen parallel horizontal oder senkrecht und konvergieren nirgends. Perspektivisch wird also auch hier die Flächigkeit betont und jegliche Tiefe in Bildern vermieden.¹⁴⁹

Eine Ausnahme stellt der Eingang des Zeittunnels dar: Es handelt sich hier zwar nicht um eine absolut symmetrische Zentralperspektive, da am Ende der Kamerafahrt die blauen Glaswände auf beiden Seiten unterschiedlich stark den Eingang des Tunnels verdecken.¹⁵⁰ Das spielt jedoch keine Rolle, da das Bild dennoch den Eindruck immenser Tiefe hervorruft. Der Eingang sieht aus wie der Schalltrichter eines Horns von oben und da sich dieser kreisrunde, metallisch glänzende Schlot in der Mitte zu einem schwarzen Loch verjüngt, entsteht nicht nur Bildtiefe, es handelt sich vielmehr bereits um eine Art optische Sogwirkung.

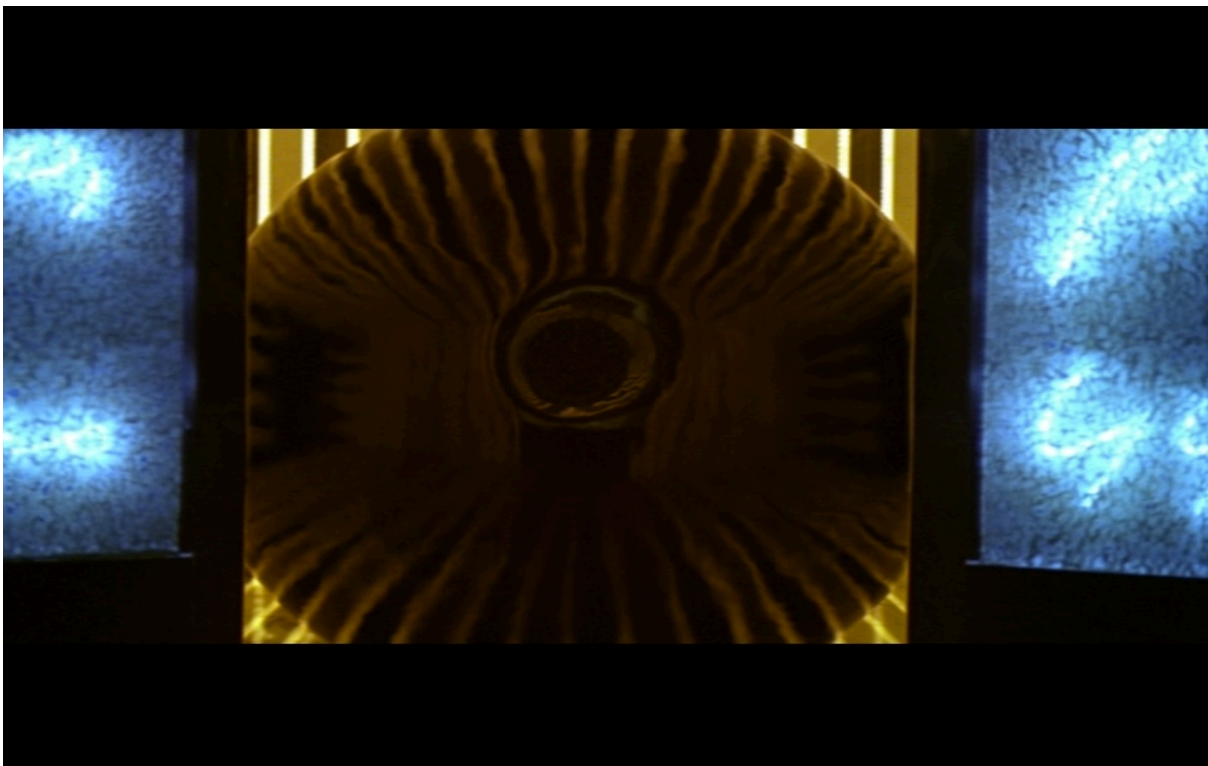


Abb. 3: Eingang zum Zeittunnel

¹⁴⁸ Vgl. Khouloki, *Der filmische Raum*, S. 115

¹⁴⁹ Vgl. Khouloki, *Der filmische Raum*, S. 78

¹⁵⁰ Vgl. 2046 (HK/CHN/F/1/D 2004), 00:04

Eine weitere Perspektive wird ebenfalls eingesetzt: die Vogelperspektive. Einige Male wird beispielsweise das Bett zum Schauplatz, wenn ein Paar sich liebt¹⁵¹ oder Su Li-zhen sich im Bett reckt.¹⁵² Allen Aufnahmen ist gemein, dass sie den Ort der Handlung nicht zur Gänze, sondern relativ fragmentiert präsentieren. Dieser abgeschnittene Raum hinterlässt ein Gefühl von Enge und legt die Frage nach der Position der Kamera und der – eventuell damit zusammenhängenden – geringen Höhe des Raums nahe, was Raumarmut in einer weiteren Dimension bedeuten würde.



Abb. 4: Wang Jing-wen an der Rezeption

Ein anderes Beispiel für die Vogelperspektive bietet Wang Jing-wen, als sie wie hypnotisiert dem Rauch ihrer Zigarette nachstarrt. Um genau zu sein, handelt es sich hier eher um eine verstärkte Aufsicht. Sie zeigt die Frau in ihrer gespenstisch langsamen Art. Links im Hintergrund ist die ganz in Grün gehaltene Rezeption des Hotels. Hinter dem Tisch der Rezeption befindet sich eine Wand aus Reliefglas mit einer mittigen Öffnung, die der Kommunikation mit den Gästen dienen soll. Wang Jing-wen sitzt am Tisch und blickt dem Rauch ihrer Zigarette nach, der sich in das rechte obere Eck des Bildes verflüchtigt. Das Empfangsbüro, Wang Jing-wen und der Rauch geben ein

¹⁵¹ Vgl. 2046 (HK/CHN/F/1/D 2004), 00:48

¹⁵² Vgl. 2046 (HK/CHN/F/1/D 2004), 01:46

abgeschlossenes Bild ab. Durch die Aufsicht wird die hermetische Atmosphäre verstärkt fühlbar.¹⁵³

3.2.2.4. Licht

2046 wird durch eine Film noir-Ästhetik geprägt. Der reduzierte Einsatz des Hauptlichts führt zu diffusen bis dämmerigen Lichtverhältnissen.

Die Ebenen, auf denen keine Handlung stattfindet, werden spärlich und punktuell durch intradiegetische Lichtquellen beleuchtet, während die Gesichter und Körper der Darstellenden meist gut ausgeleuchtet sind. Hartes und weiches Licht wechseln sich je nach Umgebung ab. Hinzuzufügen ist hier, dass es sich bei den meisten Aufnahmen um solche handelt, die bei Nacht oder in Innenräumen gefilmt wurden. Außenaufnahmen bei Tageslicht beschränken sich auf die Szenen, die am Balkon oder im Garten des Oriental Hotels stattfinden.

In der Mehrheit der Szenen lässt sich die Lichtgebung als von Chiaroscuro inspiriert bezeichnen. So schreibt Teo: „single characters glow like Rembrandt portraits [...] [.] colours glow like jewels in the dark [...] [and] Wong’s cinematographers are almost as adept at rendering chiaroscuro as the great Caravaggio.“¹⁵⁴ Die starken Hell-Dunkel-Kontraste könnten räumliche Tiefe suggerieren, doch entweder der Kontrast fällt so hart aus, dass der Hintergrund in Schwärze versinkt, oder die Dunkelheit wird mit geringer Tiefenschärfe kombiniert. Auf diese Weise kann weder auf die eine noch auf die andere Art der Eindruck räumlicher Tiefe entstehen.

Das Licht im intradiegetisch fiktionalen Raum ist meist intensiv farbig, wodurch der gesamte Bildraum in die Hauptfarben des Films Rot und Grün getaucht wird.

3.2.2.5. Bildaufbau

Entweder das Bild wird durch die auffälligen Unterschiede zwischen der Schärfe bzw. Helligkeit des Vordergrundes und der Unschärfe bzw. Dunkelheit des Hintergrundes zerrissen oder das Geschehen wird durch den unscharfen Vordergrund beschnitten: Wände enger Flure, Raumtrenner, Vorhänge oder Dekor ragen ins Bild und verdecken den Ort der Handlung. Das Geschehen wird oft auch erst durch Spiegel hindurch

¹⁵³ Vgl. 2046 (HK/CHN/F/1/D 2004), 00:24

¹⁵⁴ Teo, *Wong Kar-wai*, S. 150

sichtbar, durch dessen Ränder allerdings wieder beschnitten. Selbst bei Dialogen, die im Schuss-Gegenschuss-Verfahren montiert werden, wird der oder die Sprechende durch sein oder ihr Gegenüber teilweise verdeckt.

Wie verwinkelt und eng die Innenräume im Film *2046* sind, wird durch die Breite des Bildes, 2,35:1, besonders betont. Denn wie viel Fläche das Filmbild auch zur Verfügung stellt, Tiefe und Weite werden dennoch nicht erzeugt. Der tatsächliche Handlungsraum nimmt nur einen kleinen Bruchteil des Gesamtbildes ein; manchmal die Hälfte, manchmal aber auch nur ein Fünftel.

Durch die Staffelung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund könnte man meinen, dass der Eindruck von Tiefe hervorgerufen wird. Dies ist jedoch nicht der Fall, da auch hier die Schärfe nur auf jene Ebene verlagert wird, auf der sich die eigentliche Handlung abspielt. Wenn mehr als nur eine Ebene scharf ist, scheinen die Ebenen zueinander kaum Abstand zu haben.¹⁵⁵

Was durch die Bildkomposition entsteht sind also durchwegs Flächigkeit und ein Gefühl von Enge. Auf Letzteres soll hier noch weiter eingegangen werden, da man bei der filmischen Erzeugung eines Gefühls von Enge bzw. Klaustrophobie zwei Arten unterscheiden kann: Bei der ersten Art entsteht der Eindruck von Klaustrophobie durch die Relation zwischen einer Figur und ihrer Umgebung. Rezipienten und Rezipientinnen identifizieren sich mit der Figur und können ihre Empfindungen verstehen. Bei der zweiten Art wird der Blick auf das Geschehen begrenzt, was bedeutet, dass die Kamera so positioniert ist, dass sich irgendetwas zwischen ihr und dem Geschehen befindet und den Weg versperrt. In *2046* hat man es – wie es in diesem Subkapitel bereits geschildert wurde – mit beiden Vermittlungsarten eines klaustrophobischen Gefühls zu tun.¹⁵⁶

3.2.3. Bewegtes Bild

3.2.3.1. Seitwärtsschwenk

Schwenks werden bekanntlich dafür eingesetzt, um einen Überblick über eine Szene, das Setting oder das Geschehen zu vermitteln.¹⁵⁷ Diese Eigenschaft kommt in *2046* allerdings nur sehr selten, und wenn dann nur sehr minimalistisch, zum Tragen: Nach

¹⁵⁵ Vgl. Khouloki, *Der filmische Raum*, S. 118

¹⁵⁶ Vgl. Khouloki, *Der filmische Raum*, S. 120 f.

¹⁵⁷ Vgl. Khouloki, *Der filmische Raum*, S. 60

der Ermordung Lulus bzw. Mimis bewegt sich die Kamera beispielsweise in einem Schwenk vom Spiegel, übers Bett bis zu den Fotos und den zersplitterten Bilderrahmen. Orientieren kann man sich anhand dieser Bilder allerdings nicht, da auch sie ausschließlich zwischen Groß- und Detailaufnahme changieren.¹⁵⁸

Am häufigsten werden jene Kameranäherungen eingesetzt, die mit einem Bild beginnen, das zu ungefähr vier Fünftel von einer Wand im Vordergrund eingenommen wird. Im letzten Fünftel kann man den Ausschnitt eines Geschehens ausmachen. Die Kamera bewegt sich während des Schwenks auf dieses Fünftel zu, sodass der Blick auf das Geschehen erweitert wird. Am Ende der Kamerabewegung wird nur noch die Hälfte des Filmbildes von der Wand verdeckt. Bei einer solchen Bewegung liegt die Schärfe von Anfang an auf dem Geschehen. Der Vordergrund solcher Bilder zeichnet sich meist durch Unschärfe und Dunkelheit aus. Durch dieses überlagerte und verdeckte Geschehen wird ein Gefühl von Klaustrophobie suggeriert. Der Raum scheint so eng zu sein, dass nicht einmal die Kamera eine übersichtlichere Position einzunehmen vermag. Weiters wird den Rezipienten und Rezipientinnen durch die sich langsam und leise anschleichende Kamera eine voyeuristische Haltung aufgedrängt. Das wiederum unterstreicht, wie wenig Privatsphäre die Charaktere dieses Films tatsächlich haben: So sind nicht nur die Wände in vielerlei Hinsicht undicht, sondern die Enge und das Winkelhafte der Räume laden dazu ein, andere Personen ungesehen und aus nächster Nähe zu beobachten oder zu belauschen.

3.2.3.2. Seitwärtsfahrt

Seitwärtsfahrten zeigen in *2046* meist Personen im Gehen, die sich eben voneinander verabschiedet haben. Im Schuss-Gegenschuss-Verfahren entfernen sie sich von dem vermeintlichen Treffpunkt.¹⁵⁹ Sie werden in der klassischen Großaufnahme im Profil gezeigt. Ergänzt werden diese Aufnahmen durch Großaufnahmen ihrer gehenden Beine, die verdeutlichen, dass sich die beiden Personen voneinander entfernen. Auch bei diesen Aufnahmen liegt der Fokus auf den Figuren, der Hintergrund ist unscharf. Anhand der Schatten sieht man, dass die Figuren relativ eng an der Mauer entlang gehen.

¹⁵⁸ Vgl. *2046* (HK/CHN/F/1/D 2004), 00:16

¹⁵⁹ Vgl. *2046* (HK/CHN/F/1/D 2004), 01:51

Wie fast immer in *2046* bleibt unklar, wohin die beiden gehen. Die Seitwärtsfahrt macht klar, dass sie gehen. Die Wand im Hintergrund legt nahe, dass sie sich vom selben Ort entfernen, und die Montage vermittelt, dass sie sich voneinander entfernen. Unklar bleibt jedoch, was am Ende der eingeschlagenen Richtung liegt. Mit anderen Worten: Wieder einmal wird den Rezipienten und Rezipientinnen jeglicher räumliche Überblick verwehrt. Die Bewegungen im Raum werden derart zerlegt und fragmentarisch repräsentiert, als ob sie nicht im Raum, sondern vor und entlang einer Fläche stattfänden.¹⁶⁰ Der Raum der filmischen Agitation wird wieder auf einen engen Gang verschmälert und verkürzt.

3.2.3.3. Vor- und Rückwärtsfahrt

Vorwärts- und Rückwärtsfahrten werden im intradiegetisch realen Raum des Films sehr sporadisch und dezent eingesetzt. Wenn sie vorkommen, dann treten sie sehr langsam und nur über kurze Strecken in Erscheinung. Erwähnenswert scheinen sie nur zu sein, was die Aufnahmen des Zeittunnels oder des Zeittunnel-Eingangs betrifft. Bei Ersterem werden die Fahrten durch Animation verstärkt und erzeugen den Eindruck enormer Schnelligkeit und schwindelerregender Tiefe des Raums bzw. der Zeit.¹⁶¹ Genauer wird dies im Kapitel *Der intradiegetisch fiktionale Zeit-Raum* beschrieben. Vorwärts- und Rückwärtsfahrten den Eingang des Zeittunnels betreffend entwickeln eine andere Form der Intensität: Die Kamerafahrten sind sehr langsam. Die Tiefe des Raums wird durch die Zentralperspektive verstärkt. Die Maserung des Eingangs rund um den schwarzen Fleck in der Mitte erzeugt die Empfindung von Tiefe und kann deshalb nicht als schwarzer Punkt, sondern eben als das bereits erwähnte schwarze Loch bezeichnet werden. Die Maserung und das schwarze Loch vermitteln den Eindruck eines pulsierenden Organs, das fähig ist, jemanden einzusaugen und peristaltisch in sein Inneres zu befördern.¹⁶²

¹⁶⁰ Vgl. *2046* (HK/CHN/F/1/D 2004), 0:08

¹⁶¹ Vgl. *2046* (HK/CHN/F/1/D 2004), 0:03

¹⁶² Vgl. *2046* (HK/CHN/F/1/D 2004), 00:04

3.2.3.4. Auf- und Abwärtsfahrt

Wie in Kapitel *Einstellungsgrößen* erwähnt, handelt es sich bei den Aufnahmen des Zeittunnels und der Stadt 2046 um die einzigen Orte, die mittels Establishing Shots präsentiert werden. Darüber hinaus sind sie auch die einzigen Orte, die immer durch eine bewegliche Kamera aufgenommen wurden. Diese Bilder gewähren von Anfang an einen guten Überblick über das räumliche Gefüge der Stadt 2046 und stellen die einzigen erwähnenswerten Auf- und Abwärtsfahrten im Film *2046* dar. Zunächst folgt die Kamera in einer Aufwärtsfahrt dem zu schweben scheinenden Schienennetz und den darauf dahinrasenden Zügen. Weiter wird der Blick von links nach rechts freigelegt, um in der nächsten Einstellung mit rasantem Tempo zwischen die Hochhäuser und immer tiefer in die Stadt hineingelenkt zu werden. Das Bild der Großstadt manifestiert sich. Dass es sich nicht um eine normale Großstadt handelt, legen die animierten Bilder nahe: Vom schwarzen bis dunkelgrauen Grund heben sich die leuchtenden Outlines der Objekte und diverser Leuchtreklame besonders markant ab. Die folgende Abwärtsfahrt verstärkt diesen Eindruck: Die Gebäude scheinen nicht enden zu wollen. Sie gehen weiter, überlappen sich mit anderen Hochhäusern und bilden so etwas wie Stockwerke in der Stadt. Die luzide flackernden Gebäude gehen optisch nahtlos ineinander über, was wohl durch eine stellenweise Durchsichtigkeit der Ebenen ermöglicht wird.¹⁶³ Der Blick verwandelt sich in einen Röntgenblick, der sich nicht mit der Oberfläche der Stadt zufrieden gibt, sondern all ihre Tiefenschichten aufnehmen will. Weite, Tiefe und Fülle entfalten sich in dieser Fiktion vor unseren Augen.

3.2.4. Montage

Hat man nun das gesamte filmische Material gesammelt, rückt die Abfolge und Aneinanderreihung in den Vordergrund. Khouloki spricht von der „Organisation des Films in der Zeit.“¹⁶⁴ Die Montage bedeutet aber vor allem auch die Organisation des filmischen Raums, denn es liegt in ihrer Macht, Rezipienten und Rezipientinnen durch die Zusammensetzung einzelner Einstellungen einen Überblick über den Raum zu geben, oder einzelne Einstellungen zusammenhanglos dastehen und den Zuschauer oder

¹⁶³ Ebda.

¹⁶⁴ Khouloki, *Der filmische Raum*, S. 86

die Zuschauerin desorientiert im Dunkeln tappen zu lassen. Khouloki erklärt: „Das wichtigste Kriterium für die Wahrnehmung eines Zusammenhangs zwischen Einstellungen sind sogenannte Invarianten oder invariante Strukturen.“¹⁶⁵ Es gäbe sowohl akustische, als auch visuelle Invarianten. Diese Analyse wird sich vor allem mit den visuellen Invarianten beschäftigen.

Angelehnt an Khouloki wird auch diese Analyse mit der Unterscheidung zwischen Ort und diegetischem Raum beginnen. Der diegetische Raum umfasst alles im Film Sichtbare und Nicht-Sichtbare und wird durch die Montage „in Teilansichten verschiedener Orte“¹⁶⁶ unterteilt. Diese Orte sind die Schauplätze der Handlung und ihre Teilansichten meinen die Einstellungen, durch die diese Orte für die Rezipienten und Rezipientinnen ersichtlich werden.¹⁶⁷

Burch stellt nun drei Konzepte vor, wie zwei Einstellungen montiert werden können und wie daraus die Vorstellung eines Ortes entstehen kann. Das erste Konzept beschreibt zwei Einstellungen von demselben Ort, die einander überlappen und auf diese Weise einen homogenen Raumeindruck vermitteln. Beim zweiten Konzept folgt der ersten Einstellung eine Einstellung desselben Ortes, allerdings ohne eine Überlappung. Die räumliche Verbindung der Teilansichten wird ausschließlich suggeriert. Deshalb kann man von einem geteilten Ort sprechen. Das dritte Konzept zeigt zwei Teilansichten von verschiedenen Orten. Ihr Zusammenhang besteht nicht auf räumlicher sondern auf metaphysischer Ebene.¹⁶⁸

Die Montage in *2046* funktioniert in erster Linie nach dem zweiten Konzept. Die Teilansichten desselben Ortes liegen zwar sehr knapp nebeneinander und man weiß auch, dass es sich um denselben Ort handelt, dennoch lassen sich nur selten und auch dann nur sehr vage Überlappungen feststellen. Dies liegt an all dem, was bisher über den filmischen Raum in *2046* gesagt wurde: Weder Einstellungsgrößen, noch Tiefenschärfe, Beleuchtung, Bildkomposition oder Kamerabewegungen geben viel vom Raum preis. Der Film bietet keine Orientierung innerhalb seiner Hauptorte (Hotel Oriental, Zug nach 2046). Diese Orte bleiben in einzelne Schauplätze fragmentiert. Man weiß zwar, dass die engen Flure die Verbindungselemente der einzelnen Orte sind, wie sie zusammenhängen, bleibt allerdings unklar. Selbst die Grundrisse bzw. das räumliche

¹⁶⁵ Khouloki, *Der filmische Raum*, S. 87

¹⁶⁶ Khouloki, *Der filmische Raum*, S. 92

¹⁶⁷ Vgl. Khouloki, *Der filmische Raum*, S. 92

¹⁶⁸ Vgl. Noël Burch, *Theory of Film Practice*, London: Praeger Publishers 1973, S. 8 ff.

Gefüge innerhalb der Hotelzimmer 2046 und 2047 lassen sich aufgrund fehlender Establishing und Re-Establishing Shots¹⁶⁹ nur zum Teil rekonstruieren. Dies liegt zum einen an denselben Gründen, aus denen sich die größeren Orte nicht zu einer Einheit verbinden lassen, aber auch daran, dass zwischen diesen beiden Räumen eine enorme Ähnlichkeit besteht. Denn wie die meisten Zimmer eines Hotels haben auch diese beiden Zimmer ungefähr dasselbe Mobiliar. Die visuellen Invarianten, von denen weiter oben die Rede war, werden hier also außer Kraft gesetzt, da sie verdoppelt sind und deshalb eher für Verwirrung als Orientierung sorgen.

Labyrinthisch kann man 2046 insofern nennen, als dass sehr viele Aus- und Eingänge der filmischen Teilräume (Hotel, Lokale und so weiter) im Verborgenen bleiben; im Gegensatz zu dem ominösen Eingang des Zeittunnels, welcher wiederholte Male langsam und eindringlich dem Zuschauenden eingeprägt wird. Außerdem wird „bei labyrinthischen Raumkonstruktionen [...] in der Regel verhindert, dass der Zuschauer seinen gegenwärtigen, über die Kameraposition definierten Standpunkt in das richtige Verhältnis zu den zuvor eingenommenen Standpunkten setzen kann.“¹⁷⁰

Es handelt sich also um einen Raum, in dem man desorientiert bleibt, ohne dass mit falschen Anschlüssen auf der Blickachse oder komplizierten Kamerabewegungen gearbeitet wird. Zuschauende erhalten zwar keinen geografischen Überblick über das Geschehen, aber es wird auch kein panisches Gefühl vermittelt. Denn sowohl Kamerabewegung, als auch Licht und Montage entsprechen einem gewissen Kontinuitätsprinzip, welches durch das Verhalten der Figuren, die sich in ihrer Umgebung orientieren können, unterstrichen wird.

Darüber hinaus gibt es einige Konstanten, auch wenn diese oft zum Verwechseln ähnlich scheinen: So bilden der Eingang vor Chows Raum und der Flur davor eine Einheit. Auch der Bereich zwischen den Zimmern 2046 und 2047 scheint eine fixe Verbindung einzugehen. Wie sich diese Teile allerdings wieder zusammenfügen lassen, bleibt verborgen.

Demnach kann man von einem bedingt labyrinthischen Raum sprechen: Der geografische Überblick wird zwar verwehrt, das Kontinuitätsprinzip in der Montage wird jedoch soweit verfolgt, dass Rezipienten und Rezipientinnen nicht den Eindruck

¹⁶⁹ Hans Beller, „master shot“, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4201>

¹⁷⁰ Khouloki, *Der filmische Raum*, S. 122

haben, im Kreis herumgeführt zu werden. Vielmehr wird das Labyrinthische erst durch die knappe Raumpräsentation mittels statischen und bewegten Bildern hervorgerufen, wodurch das Klaustrophobische als zentraler Aspekt der filmischen Darstellung des Raums betrachtet werden kann.

4. Zeit

4.1. Phänomenologie der Zeit

4.1.1. Zeit als soziales Konstrukt

Bereits Platon unternimmt eine Unterscheidung zwischen Zeiteinheiten und Zeitarten, wobei die Himmelsgestirne als Werkzeuge der Zeit dienen. Die Zeiteinheiten sind demnach Jahre, Monate, Tage, Nächte. Die Zeitarten hingegen stellen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft dar.¹⁷¹

Im Folgenden soll es zunächst um die verschiedenen Arten der Zeiteinheiten gehen.

4.1.1.1. Strukturierung der Zeit

Der alltägliche Umgang mit Zeit ist gleichzusetzen mit der traditionellen Zeitlehre, welche die Zeit arithmetisch und numerisch als Zahl begreift.¹⁷² Um wieviel Uhr kommen wir an? Am Wievielten hat Emanuel Geburtstag? Wie lange dauert das noch? Die Antworten bestehen aus Jahreszahlen, Monaten, Tagen, Stunden, Minuten und Sekunden, die alle zueinander eine Beziehung eingehen und auf diese Weise eine Struktur bilden. Die Zeit wird zerlegbar in Einheiten und ist messbar. Das Nacheinander der Zeiteinheiten legt nahe, dass die Zeit als Linie oder Schnur gedacht werden kann, auf der die Zeiteinheiten oder auch Ereignisse sich ordentlich aneinander reihen.

Uhren und Kalender zählen in westlich geprägten Kulturen mittlerweile zur Grundausstattung jeder einzelnen Person. Sie sind die Werkzeuge der Menschen, um mit Zeit umgehen zu können: Ihre Funktion ist es, Zeit einheitlich und messbar zu machen und chronologisch darzustellen. Ihre Materialisierung als Kalender und Uhr trägt weiter dazu bei, dass sie für Menschen trotz ihrer Komplexität und Abstraktheit „alltagstauglich“ wird, ohne dass man sie in all ihren Zügen begreifen muss. In einer Gesellschaft der Geschwindigkeit ermöglicht sie kalkuliertes zwischenmenschliches Aufeinandertreffen und wird so zu einem Instrument der sozialen Übereinkunft.

¹⁷¹ Vgl. Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 134

¹⁷² Vgl. Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 158

In *2046* treten Uhren und Kalender mannigfach in Erscheinung. Sie kommen zwar nicht so inflationär zum Einsatz wie in *In the Mood for Love*, wo in zahlreichen Einstellungen die Handlungsebene zur Hälfte bzw. bis zu drei Vierteln von einer großen Uhr im Vordergrund überdeckt wird. In *2046* verhelfen neben der Aufnahme von Uhren und Kalendern diverse andere Mittel der Zeit zu ihrer Omnipräsenz. Zum Beispiel weisen Kalender immer wieder auf den 24. Dezember hin. Uhren kommen vor allem im Zusammenhang mit Bai Ling vor. So befinden sich nicht nur in ihrem Zimmer Uhren, die immer wieder im Hintergrund auszumachen sind. Uhren rücken auch in den Fokus der Handlung, als Chow ihr eine Uhr schenkt. Chow und Bai Ling pflegen eine eher sexuelle Beziehung zueinander. Als sie einander kennen lernen, befinden sich beide in ganz unterschiedlichen Zeitsphären: Er trauert seiner vergangenen Liebe Su Li-zhen nach. Für Chow ist Bai Ling eine Frau für Stunden, aber nicht für die Zukunft. Sie hingegen stellt sich eine Zukunft mit ihm vor. Es wird klar, dass sie gar nicht zueinander finden können. Die Uhr, die er ihr schenkt, wird zum Symbol einer tickenden Zeitbombe, die explodiert, als Bai ihre Wünsche äußert.

Da sich im Laufe des Films eine Veränderung von Bai Lings Persönlichkeit ausmachen lässt, kann sie als mehrdimensionale Figur bezeichnet werden.¹⁷³ Ihre Entwicklung wird durch kommerzielle filmische Mittel ausgedrückt: Wie in der Realität erkennt man die Veränderungen einer Person an ihrer Erscheinung, ihrem Habitus und ihren Äußerungen. So wirkt Bai Ling am Ende des Films nicht mehr stark, schön, laut und wild wie am Anfang, sondern eher blass, schwach und still. Ihre glamouröse Garderobe ist Kleidern mit zurückhaltender Ornamentik und Farbigkeit gewichen. Die Tatsache, dass sie ihn noch immer liebt und vermisst, wurde für die Rezipienten und Rezipientinnen durch ihr Äußeres sichtbar. Am Ende ihres letzten Auftritts fasst sie dies jedoch noch einmal in Worte: „Warum kann es zwischen uns nicht so wie früher sein? Bitte geh nicht.“¹⁷⁴

Diese gewohnte Art der filmischen Darstellung entspricht der Anlehnung der Figur an das gängige Zeitverständnis – nämlich der Uhr-Zeit. Dadurch kann Bai Ling einer Art kommerziellem Zeit-Bild zugeordnet werden.

¹⁷³ Vgl. Werner Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, Paderborn: Fink² 2008, S. 101

¹⁷⁴ *2046* (HK/CHN/F/I/D 2004), 1:56

Neben dem profanen Kalender wird durch religiöse Festtage eine gewisse Struktur geboten. Diese Art der Strukturierung nimmt einen anderen Stellenwert im Leben der Menschen ein: Festtage besitzen nicht nur eine äußere, zeitliche Möglichkeit zur Strukturierung, sie spielen vor allem durch ihre Bedeutung eine wichtige Rolle, denn durch das Praktizieren unterschiedlicher Traditionen und Rituale wird ihre innere Struktur lebendig.

In *2046* kommt den Weihnachtstagen eine wichtige Bedeutung zu. Dies kann unter anderem als Hinweis darauf gedeutet werden, wie westlich Hongkong ist, denn das sonst so bekannte chinesische Frühlingsfest wird mit keiner Silbe erwähnt. Der Heilige Abend stellt hingegen eine Landmark in der Zeit dar. Denn so verschachtelt die Erzählung und somit die Zeitstruktur des Films sein mag, die Weihnachtsszenen kehren wieder und zeigen, „wo“ man sich bei all diesen Vor- und Rückblenden nun eigentlich in der Zeit befindet. Durch Zwischentitel und verbal wird angekündigt: Es ist mal wieder soweit, der 24. Dezember ist da! Ein Jahr muss also vergangen sein. Auf diese Weise werden die Weihnachten zu einem zeitlichen Fixum, einer Wiederholung, welche der Zeit im Film *2046* ihren Rhythmus verleiht.

Und jedes Jahr, außer in 1969, kann man Nat King Coles schwelgerischem *The Christmas Song* lauschen und Chow Mo-wan dabei beobachten, wie er sein Haar sorgfältig kämmt, bis es perfekt gegelt und akkurat gescheitelt ist. Jedes Jahr versucht er sich mit einer seiner Freundinnen zu treffen. Dies wiederum verleiht den Weihnachten als Praxis einen rituellen Charakter.

Gezeigt werden Weihnachtsabende von 1966 bis 1969: 1966 trifft Chow zufällig Lulu, 1967 geht er mit Bai Ling etwas trinken, 1968 lädt er Wang Jing-wen zum Essen ein und 1969 verbringt er Weihnachten im Spielcasino auf der Suche nach der neuen Su Li-zhen. Jedes Jahr sucht er nach zwischenmenschlicher Nähe: „Jedes Jahr am 24. Dezember verlangen viele Menschen nach ein bisschen Wärme.“¹⁷⁵ Das hat ihn vermutlich dazu inspiriert, die Weihnachten in seinen Romanen als kalte Gebiete in der Zeit darzustellen, wo man das Bedürfnis hat, sich an anderen zu wärmen (siehe *Der intradiegetisch fiktionale Zeit-Raum*).

¹⁷⁵ *2046* (HK/CHN/F/1/D 2004), 1:29

4.1.1.2. Kulturelles und kollektives Gedächtnis

Aleida Assmann beschreibt das kulturelle Gedächtnis als Dokumentation und Aufbewahrung der Vergangenheit innerhalb von Archiven, Bibliotheken und Museen.¹⁷⁶ An einer anderen Stelle nennt sie diese Form der Erinnerung „Memoria“.¹⁷⁷ Die Werkzeuge dieser Erinnerungsart seien Schreibfeder und Schlüssel. Die Schreibfeder als Signum der Schrift, die ihrerseits der Sprache eine dauerhafte Materialität gibt.¹⁷⁸ Die Geschichtsschreiber und Geschichtsschreiberinnen erfassen die Zeit als chronologischen Ablauf der Ereignisse. Auch hier wird die Zeit also als Linie wahrgenommen.

Der Schlüssel ist Zeichen des Verwahrens: Festgehaltenes befindet sich in einem Speicher und wird so doppelt durch Dauerhaftigkeit geprägt. Auf diese Weise wird das Wissen über die Vergangenheit festgehalten, bewahrt und gleichzeitig vom Lauf der Zeit und den ihr innewohnenden Veränderungen verschont bzw. ausgeschlossen.¹⁷⁹ Diese Form der Erinnerung stiftet ein kulturelles Gedächtnis, indem es auf unterschiedliche Arten und unverfälscht in die Öffentlichkeit getragen wird. So wurde beispielsweise in 2046 schwarz-weißes Filmmaterial von einer Demonstration zur Zeit der Kulturrevolution gezeigt. Dieses Stückchen Geschichte scheint dem Archiv entliehen und frei von jeglichen Eingriffen präsentiert zu werden.

Deleuze zufolge handelt es sich hier um jene filmische Darstellung der Geschichte, die durch explizite Bilder erfolgt, im Gegensatz zu jener, welche elliptisch durch *hors champ* auftritt.¹⁸⁰

Um einen Mischfall handelt es sich, wenn der filmische Raum eine auffallend beengte Wohnsituation zeigt. Diese Enge hängt mit der Geschichte Chinas zusammen. Viele Chinesen und Chinesinnen waren aufgrund von Unruhen im Festlandchina nach Hongkong geflohen. Bei dem Versuch all diese Menschen aufzunehmen, entstanden eben diese winzigen und verschachtelten Zimmer. Die Bilder zeigen zwar explizit Enge, die Verbindung zur politischen Lage bleibt allerdings implizit. Für jemanden, der Hongkong und dessen Platzmangel gar nicht kennt, könnte es sich hier also auch einfach um den individuellen Stil des Regisseurs handeln.

¹⁷⁶ Vgl. Assmann, „Soziales und kollektives Gedächtnis“, <http://www.bpb.de/veranstaltungen/dokumentation/128665/panel-2-kollektives-und-soziales-gedaechtnis>, S. 3

¹⁷⁷ Assmann, *Erinnerungsräume*, S. 93

¹⁷⁸ Vgl. Assmann, *Erinnerungsräume*, S. 93

¹⁷⁹ Ebda.

¹⁸⁰ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 129 f.

Um eine visuell elliptische Darstellung handelt es sich beispielsweise, wenn Herr Wang seiner Tochter den Umgang mit ihrem japanischen Freund verbietet. Er hasst *Japaner*, aber es wird nicht explizit geklärt warum. Dass der Grund aber die japanische Besatzung Hongkongs im 2. Weltkrieg ist, wird durch die laut ertönende Arie *Casta Diva* aus Bellinis Oper *Norma* nahe gelegt: Norma bringt als gallische Priesterin doppelte Schande über sich und ihre Herkunft, indem sie mit Pollione – einem Prokonsul aus dem feindlichen römischen Lager – eine Liebesbeziehung eingeht.¹⁸¹

Durch das Beharren des Vaters auf die Abneigung gegen „Japaner“ findet dieser Teil der Geschichte weiter Gehör, was das kollektive Gedächtnis an diese Zeit weiter existieren lässt. Dieses Gedächtnis wird von Generation zu Generation weitergetragen und unterliegt deshalb dem Fluss der Zeit bzw. Veränderungen, im Gegensatz zum oben beschriebenen kulturellen Gedächtnis. Außerdem ist die Existenz des kollektiven Gedächtnisses an seine Funktionalität im Leben der Menschen gebunden.¹⁸² Denn als Vater Wang die Beziehung und die Heirat seiner Tochter mit dem Japaner endlich zulässt, hat er eingesehen, dass ihm das Glück seiner Tochter wichtiger ist als die alten Geschichten. Er lässt die Vergangenheit hinter sich und entzieht auf diese Weise der Erinnerung an die Zeit der japanischen Besatzung – zumindest was den Freund seiner Tochter betrifft – ihre Berechtigung.

Eine Personifizierung des Gedächtnisses ist die *neue* Su Li-zhen. Sie stammt aus Phnom Penh und lernt Chow 1963 in Singapur im Casino kennen. In einem Voice-over erzählt Chow:

„Sie war eine professionelle Spielerin. Es hieß auch eine Falschspielerin. Man nannte sie die ‚schwarze Spinne‘, denn sie kleidete sich gern schwarz und sie zog auch nie ihren schwarzen Handschuh aus. Nur sie wusste warum. Hatte man sie beim Falschspielen

¹⁸¹ Vgl. „Norma“, *Opernführer. The virtual Opera House*, Hg. Heinz Kern, <http://www.opera-guide.ch/opera.php?uilang=de&id=19#synopsis>, 20. 5. 2014

¹⁸² Vgl. Assmann, „Soziales und kollektives Gedächtnis“, <http://www.bpb.de/veranstaltungen/dokumentation/128665/panel-2-kollektives-und-soziales-gedaechtnis>, S. 2

erwischt und ihr die linke Hand abgehackt? Verborg der Handschuh am Ende eine Prothese. Das wusste niemand.“¹⁸³

Ihre Vergangenheit bleibt für alle verborgen. Dass sie immer Schwarz trägt, könnte darauf hinweisen, dass sie in Trauer ist und ein Vorfall in der Vergangenheit ihr Leben überschattet. Dies erscheint sogar sehr naheliegend, wenn man bedenkt, dass sie aus Phnom Penh stammt und die Handlung in den 60ern spielt. Da Phnom Penh die Hauptstadt Kambodschas ist und diese vom Vietnamkrieg alles andere als verschont blieb, wird hier mehrfach implizit auf den Vietnamkrieg angespielt.

4.1.2. Subjektives Zeiterleben

4.1.2.1. Zusammenspiel der Zeiten

Die Trennlinie zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft lässt sich hier nicht so leicht ziehen, wie es bei der Zeit als sozialem Konstrukt möglich ist. Und so soll der Versuch unternommen werden, einerseits charakteristische Merkmale der einzelnen Zeitebenen herauszufiltern und andererseits ihr Zusammenspiel zu untersuchen. Die Gegenwart besteht im Jetzt, welches durch unsere sinnliche Wahrnehmung, Empfindungen und Bewegungen geprägt wird. Die Bewegungen laufen in die Zukunft fort. Die Empfindungen gründen auf Erfahrungen, die in der Vergangenheit liegen. Die Vergangenheit wiederum existiert in ihrer Virtualität in der Zeit. Erst durch die Mittlerfunktion des Gedächtnisses kann sie sich auswirken. Die Aktivität des Gedächtnisses prägt also die Gegenwart, indem sie das Fundament für Gedanken und Empfindungen liefert. Wenn Pläne und Visionen für die Zukunft gesponnen werden, handelt es sich ebenfalls um gedankliche Arbeit, die auf dem – im Gedächtnis gespeicherten – Wissen basiert. Des Weiteren werden Bewegungen, die in der Gegenwart angefangen haben, in die Zukunft fortgesetzt und ausgedehnt.

Bereits hier fällt auf, dass die Zeiten doppelt gesehen werden müssen: Einerseits aus der Perspektive der Gegenwart bzw. dem Jetzt der sinnlichen Erfahrung und andererseits aus der Perspektive der Psyche und der Identität.

¹⁸³ 2046 (HK/CHN/F/1/D 2004), 1:42

Zunächst soll jedoch ein genauerer Blick auf die gegenseitige Abhängigkeit von Gegenwart und Vergangenheit geworfen werden. Gehen wird vom aktuellen Moment der Gegenwart aus: ich schreibe, Sie lesen. Wie lange dauert dieser Moment? Hat er sich nicht bereits in die Vergangenheit verflüchtigt oder ist er nicht bereits in den nächsten Moment übergegangen, weil er in die Zukunft vorseilt?

Die Flüchtigkeit dieses Moments macht ihn schwer fassbar, gehen wir dennoch von ihm aus und versuchen ihn zu begreifen: Allein der Akt des Schreibens und Lesens setzt voraus, dass diese Fertigkeiten erlernt wurden, in der Vergangenheit als Erinnerungen verwahrt und mittels Gedächtnis abrufbar bleiben. Das Gedächtnis ist ein konstituierendes Element der Wahrnehmung und somit des aktuellen Moments. Bergson beschreibt dies so: Die Erinnerung leiht „der gegenwärtigen Tätigkeit jene Wärme, welche ihr Leben gibt.“¹⁸⁴

Das Erkennen der Buchstaben und Wörter, das Erfassen ihrer Zusammenhänge, das Verstehen des Inhalts und schlussendlich die Assoziationen, die wir ausgehend von dieser einen Textstelle haben, aktivieren unterschiedliche Schichten unseres Gedächtnisses, so Bergson. In den äußersten Hüllen befinden sich die Erinnerungen, die zufällig gespeichert wurden. Gleichzeitig aber sind jene die persönlichsten. Denn die Erinnerungen werden von Schicht zu Schicht banaler bzw. praxisbezogener. Jenes Wissen, welches zur Alltagsbewältigung benötigt wird, befindet sich in der innersten Schicht. Diese Schicht weist kaum persönliche Anteile auf und bedarf meist keiner Erinnerungsarbeit, sondern läuft automatisch ab.¹⁸⁵

„[D]ie genau lokalisierten persönlichen Erinnerungen, deren ganze Reihe den Lauf unseres vergangenen Lebens bezeichnen würde, bilden zusammen die letzte, weiteste Hülle unseres Gedächtnisses. Sie sind ihrem Wesen nach so flüchtig, daß sie nur durch Zufall einmal Gestalt gewinnen [...]. Aber diese äußerste Hülle kehrt enger und enger in konzentrischen Kreisen wieder, die dieselben Erinnerungen umfassen, aber verkleinert, immer ärmer an persönlicher, origineller Färbung, immer banaler und dadurch immer verwendbarer für die gegenwärtige Wahrnehmung [...] wird. Es kommt ein Augenblick, wo sich die derart reduzierte Erinnerung so gut in die gegenwärtige Wahrnehmung

¹⁸⁴ Vgl. Henri Bergson, *Materie und Gedächtnis. Und andere Schriften*, Übers. Von R. v. Bendemann, Julius Frankenberger und Eugen Lerch, Frankfurt am Main: Fischer ⁷ 1964; (Orig. *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris, 1939), S. 166

¹⁸⁵ Vgl. Bergson, *Materie und Gedächtnis*, S. 127

einfügt, daß sich nicht sagen läßt, wo die Wahrnehmung aufhört und die Erinnerung anfängt.“¹⁸⁶

Würden die Erinnerungen nicht unsere Wahrnehmung beeinflussen, wären wir unseren rein sinnlichen Eindrücken überlassen, deren Sinn und Zusammenhang uns verschlossen blieben. Bernhard Waldenfels schreibt dazu:

„Beschränkt sich die Wahrnehmung auf ein passives Rezipieren oder Registrieren, so haben wir es lediglich mit physischen Daten zu tun, nämlich mit Eindrücken oder Gegenständen, die in der Wahrnehmung wirklich gegenwärtig sind, sich also auf die Punktualität des Zeitmoments zusammenziehen, ohne sich dem Zeitablauf zu überlassen.“¹⁸⁷

Sofern die Wahrnehmung des Jetzt über reine sinnliche Wahrnehmungen und körperliche Reflexe hinausgehen soll, benötigt es Erinnerungen, die durch das Gedächtnis abrufbar werden. In dieser Hinsicht ist das Jetzt also von der Vergangenheit abhängig.

Des Weiteren ist zu untersuchen, welche Beziehung Vergangenheit und Gegenwart zur Zukunft pflegen: Gäbe es die Zukunft nicht, hätten wir keine Ziele und damit keinen Ansporn, tätig zu sein. Die Gegenwart wird also auch durch die Zukunft bestimmt. Wie Heidegger es beschreibt, entwerfen wir uns auf das Zukünftige hin, da wir um Bevorstehendes und nicht um Zurückliegendes in Sorge sind.¹⁸⁸ Bergson beschreibt die Beziehung der Gegenwart zu Vergangenheit und Zukunft folgendermaßen:

„[...] denn es ist die Zukunft, zu welcher der jetzige Augenblick hinstrebt, es ist die Zukunft, auf die ich gerichtet bin, und wenn ich jene unteilbare Gegenwart, dies unendlich kleine Element der Zeitkurve, festlegen könnte, so würde sie die Richtung der Zukunft zeigen. Der psychische Zustand, den ich ‚meine Gegenwart‘ nenne, muß also zugleich eine Wahrnehmung der unmittelbaren Vergangenheit und eine Bestimmung der unmittelbaren Zukunft sein.“¹⁸⁹

¹⁸⁶ Bergson, *Materie und Gedächtnis*, S. 127

¹⁸⁷ Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 154

¹⁸⁸ Vgl. Martin Heidegger zitiert nach Thomas Vašek, „Wer hat an der Zeit gedreht?“ *Hohe Luft. Philosophie-Zeitschrift*, 3/2014, S. 80

¹⁸⁹ Bergson, *Materie und Gedächtnis*, S. 154

Die Möglichkeit, Visionen und Prognosen für die Zukunft zu entwickeln, basiert auf Erfahrungen und Wissen, das bis jetzt angehäuft wurde; also auf der Vergangenheit. Man kann die Gegenwart nun auf diesen kurzen unscheinbaren Moment des Übergangs verkürzen und ihre „Uneigentlichkeit und Zerstreutheit“¹⁹⁰ nach Merleau Ponty akzeptieren. Man könnte allerdings auch sagen, dass in ihr die Zeiten kulminieren. „Die normale Zeiterfahrung sucht ihr Zentrum in einem aktuellen Gegenwartsfeld, von dem aus die Linien vor- und zurücklaufen. In diesem Sinne gehören Zukunft und Vergangenheit zu unserer Gegenwart.“¹⁹¹ Das Jetzt verleiht den anderen Zeiten ihre Form. Erst durch die Gegenwart können Vergangenheit und Zukunft manifest werden und sind deshalb von ihr abhängig: „Die [...] Erinnerung ist virtuell; aktuell kann sie nur durch die Wahrnehmung werden, von der sie angezogen wird. An sich machtlos leiht sie sich Leben und Kraft von der gegenwärtigen Empfindung, in der sie sich materialisiert.“¹⁹²

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass sich die Zeitebenen durch ihre gegenseitige Verschränkung bis zu einem gewissen Grad bedingen. Welche Abhängigkeiten nun stärker oder schwächer beurteilt werden, hängt von der Perspektive ab. Laut Vašek spalte sich die heutige Philosophie bezüglich der Zeit in zwei Lager: Auf der einen Seite seien die Präsentisten, welche von der Gegenwart ausgehen und nur den jetzigen Augenblick für real halten. Auf der anderen Seite die Äternalisten, welche auch die Vergangenheit und die Zukunft für real halten.¹⁹³

Der gegensätzliche Ansatz der Präsentisten und Äternalisten wird im Sinne ihrer zeitlichen Schwerpunkte in Deleuze' *Das Zeit-Bild* aufgegriffen. Er ließ allerdings sowohl der Vergangenheit als auch der Gegenwart ihre Ganzheit zukommen und hat dadurch die Phänomene der „Vergangenheitsschichten“¹⁹⁴ und der „Gegenwartsspitzen“¹⁹⁵ hervorgebracht.

¹⁹⁰ Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 229 f.

¹⁹¹ Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 156

¹⁹² Bergson, *Materie und Gedächtnis*, S. 145

¹⁹³ Vgl. Vašek, „Wer hat an der Zeit gedreht?“ , S. 81

¹⁹⁴ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 132

¹⁹⁵ Ebda.

In 2046 werden beide *Zeit-Bilder* von Bedeutung sein, denn einerseits handelt es sich um eine Erzählung, die dem *Stream of Consciousness* sehr nahe kommt und andererseits handelt es sich bei der Erzählfigur um einen nostalgischen Schriftsteller.

4.1.2.2. *Zeit-Bilder*

Bei der Analyse anhand der *Zeit-Bilder* ist zu bedenken, dass das Konzept des *Zeit-Bilds* als Gegensatz zum *Bewegungs-Bild* entstanden ist. Das *Bewegungs-Bild* beschreibt Merkmale des klassischen Erzählkinos, während das *Zeit-Bild* Filme von Ozu und Welles, der Nouvelle Vague und des Neorealismus behandelt. Das Fundament für Deleuze's Theorie bildet Bergsons *Materie und Gedächtnis*, in dem es vor allem darum geht, das Gedächtnis zu ontologisieren. Dem Gedächtnis komme also ein eigener Seins-Status zu, da es nicht als reiner Lieferant für die Wahrnehmung gesehen werden könne.¹⁹⁶ Das Gedächtnis funktioniere nach einer rein zeitlichen und nicht räumlichen Ordnung, was zur Folge habe, dass die Zeit ohne ihre Gebundenheit an den Raum erfahrbar werden könne.¹⁹⁷

Das *Zeit-Bild* ist in der filmischen Analyse also als geistiges Prinzip zu betrachten, da es sich vom *Bewegungs-Bild* durch seine Bedeutungskonstruktion unterscheidet, die nicht mehr an den Raum und die Bewegungen gebunden ist. Die Rezeption eines *Zeit-Bildes* geleitet uns dadurch von einer reinen Verfolgung der optischen Aktionen auf ganz andere Ebenen der rationalen und emotionalen Erfassung filmischen Materials.¹⁹⁸ Deleuze vergleicht Filme mit Kristallen, denn wie diese könne auch ein Film Reflexionen in immer weitere Kreise streuen und dadurch neue Bezugspunkte schaffen.¹⁹⁹ Außerdem könne man vom kleinsten Kreislauf eines Kristalls ausgehen, um der Zeit auf den Grund zu gehen, da er ihre Differenzierung in zwei Strahlen klar mache:²⁰⁰

„Der Kristall enthüllt den verborgenen Grund der Zeit, das heißt ihre Differenzierung in zwei Strahlen, den der vorübergehenden Gegenwart und den der sich bewahrenden

¹⁹⁶ Vgl. Oliver Fahle, „Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze“, *montage/av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 11/1/2002, http://www.montage-av.de/pdf/11_2002/11_1_Oliver_Fahle-Zeitspaltungen.pdf, 30.5. 2014, S. 101

¹⁹⁷ Vgl. Fahle, „Zeitspaltungen“, S. 103

¹⁹⁸ Vgl. Fahle, „Zeitspaltungen“, S. 98 ff.

¹⁹⁹ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 95

²⁰⁰ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 132

Vergangenheiten. Die Zeit lässt die Gegenwart vorübergehen und bewahrt zugleich die Vergangenheit in sich.“²⁰¹

Diese Zeitspaltung verleihe dem *Kristallbild* seine prägenden Merkmale: Ununterscheidbarkeit und Wechselseitigkeit des aktuellen und virtuellen Bildes. „Der Kristall tauscht unaufhörlich [...] das vorübergehende aktuelle Bild der Gegenwart und das sich bewahrende virtuelle Bild der Vergangenheit aus: beide sind verschieden und doch ununterscheidbar.“²⁰² Das reale Objekt reflektiere sich im virtuellen Bild wie in einem Spiegelbild, wohingegen das virtuelle Bild seinerseits das Reale umgebe und reflektiere. So entstehe die Ununterscheidbarkeit zwischen den aktuellen und virtuellen Bildern.²⁰³ Darin sieht Deleuze den Kernvorgang der Zeit und somit den Ursprung der *Zeit-Bilder*. Dieser kleinste Kreislauf wird in *Filmische Darstellung der Zeit* sowohl in *Tempi* als auch in *Montage* noch von Bedeutung sein, da in diesen Kapiteln anhand verschiedener Stilmittel dieser Kreislauf, der meist unbewusst bleibt, den Rezipienten und Rezipientinnen bewusst gemacht wird.

Ausgehend vom Strahl der Gegenwart entwickelt Deleuze das *Zeit-Bild* der *Gegenwartsspitzen*. Um die Gegenwart als Gesamtheit der Zeit betrachten zu können, müsse man sie von ihrer Aktualität lösen. Das Ereignis habe dann nichts mehr gemeinsam mit dem Raum, der ihm als Ort dient, noch mit dem vorübergehenden gegenwärtig Aktuellen.

Dem heiligen Augustinus zufolge ginge es um die Gegenwart der Zukunft, die Gegenwart der Gegenwart und die Gegenwart der Vergangenheit, so Deleuze.²⁰⁴ Es handle sich um eine dem Ereignis innerliche Zeit, die durch die Gleichzeitigkeit der Gegenwarten konstituiert werde. Die impliziten Gegenwarten ergänzen einander. Dies sei damit zu erklären, dass ein Ereignis nicht aus dem Nichts entstehe und auch nicht im Nichts ende. Es gebe einen Grund für ein Ereignis und der könne in der Gegenwart der Vergangenheit oder in der Gegenwart der Zukunft oder beidem seinen Ursprung haben. Wichtige

²⁰¹ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 132

²⁰² Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 112

²⁰³ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 95 f.

²⁰⁴ Vgl. Heiliger Augustinus zitiert nach Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 135

Merkmale dieses *Zeit-Bildes* sind, dass die Gegenwart im Plural zu sehen, deaktualisiert, simultan und implizit seien.²⁰⁵

Das *Zeit-Bild* der *Vergangenheitsschichten* entstehe aus der Perspektive der Vergangenheit. Der unendlich kurze Moment der Gegenwart ziehe unendlich schnell vorbei und gehe in die Vergangenheit über. Zur Veranschaulichung dient die Figur eines Kegels, in dem die Vergangenheit den Großteil der Masse des Kegels beanspruche. Der Gegenwart bliebe nur die Kegelspitze, doch auch dies nur für einen Moment, denn im nächsten befinde sie sich ebenfalls im Rumpf des Kegels bzw. in der Vergangenheit.²⁰⁶ Die Gegenwart könne also als "unendlich zusammengezogene Vergangenheit, die sich an der äußeren Spitze des Schon-da konstituiert,"²⁰⁷ bezeichnet werden.

Diese sogenannten *Vergangenheitsschichten* koexistieren: Sie befinden sich ohne eine Rangordnung oder einer chronologischen Ordnung in unserem Gedächtnis. Die Kindheit, die Jugend, das Erwachsenenalter scheinen zwar aufeinanderzufolgen, doch sie tun es nur von dem Standpunkt einer früheren Gegenwart aus betrachtet. Das Aufeinanderfolgende sei demnach die „vorübergehende Gegenwart“²⁰⁸, und nicht die Vergangenheit.²⁰⁹

Die Zeit im Allgemeinen könne hier als paradox und achronologisch betrachtet werden. Einerseits sei die Vergangenheit präexistent und andererseits seien ihre Schichten, Sedimente und Regionen koexistent, die zusammengezogene Vergangenheit sei als Gegenwart existent.²¹⁰

Im *Zeit-Bild* der *Vergangenheitsschichten* gibt es den aktuellen Moment der Gegenwart, allerdings wird er vor allem in seiner Vergänglichkeit gesehen. Im Moment seiner Existenz ist er bereits im Begriff zu vergehen bzw. in Vergangenheit überzugehen. Die Zukunft findet in diesem *Zeit-Bild* keine Erwähnung.

²⁰⁵ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 134 f.

²⁰⁶ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 132 f.

²⁰⁷ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 133

²⁰⁸ Ebda.

²⁰⁹ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 133

²¹⁰ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 134

Das *Zeit-Bild* der *Gegenwartsspitzen* ist de-aktualisiert – also ohne dieses Nacheinander zu denken – und dadurch schwieriger zugänglich. Das Jetzt der *Gegenwartsspitzen* kann als ein Jetzt von Dauer betrachtet werden, welches alle Zeiten vereint, sie nebeneinander und gleichzeitig bestehen lässt, denn im Gegensatz zum Bild der *Vergangenheitsschichten* wird die Zukunft hier in die Überlegungen miteinbezogen. Dass die Zukunft zwar nicht im Bild der *Vergangenheitsschichten* dafür aber im Modell der *Gegenwartsspitzen* Platz findet, ist ein weiterer Punkt, der Deleuze von den spezifisch äternalistisch oder präsentistisch denkenden Philosophen unterscheidet.

Fahle schreibt bezüglich der *Zeit-Bilder*, dass sie zwar theoretisch unterschieden werden könnten, in Filmen aber meist zusammen vorkommen, sodass man stets beide im Auge behalten solle.²¹¹ Auch in *2046* können beide *Zeit-Bilder* ausgemacht werden. So kann das Modell der *Gegenwartsspitzen* auf den Film als Ganzes angewendet werden: *2046* kann in drei Episoden eingeteilt werden, die sich jeweils an einer weiblichen Figur orientieren. Die Episoden funktionieren nicht als drei voneinander getrennte Blöcke, sondern dröseln sich auf. Es entstehen Zeit-Felder, die nebeneinander existieren und jeweils unterschiedliche Verbindungen zueinander eingehen. So bilden die einzelnen weiblichen Charaktere einen oberflächlichen Zusammenhang zwischen den einzelnen Zeit-Feldern, wodurch eben der Eindruck der Episoden entsteht.

Eine andere Verbindung ist allen gemein und in der Tiefe der Zeit zu finden. Hier kommen die *Vergangenheitsschichten* ins Spiel, denn als Ursprung der Handlung in *2046* kann immer noch Su Li-zhen aus *In the Mood for Love* gesehen werden. Des Weiteren spielen die *Vergangenheitsschichten* im Sinne der Vergänglichkeit eine tragende Rolle, was sich vor allem in der Zeitlupenästhetik und dem Gewähr-werden des Zu-spät äußert.

Dass das *Bewegungs-Bild* in *2046* durch das *Zeit-Bild* abgelöst wird, lässt sich anhand der impliziten Bewegungen der Figur Wang Jing-wen feststellen. Wang Jing-wen liebt einen Japaner. Ihr Vater verbietet ihr jedoch die Beziehung zu ihm, weswegen ihr Freund wieder nach Japan geht. Ihre Sehnsucht nach ihm wird durch ihre überaus langsamen Bewegungen dargestellt. Permanent scheint sie sich mental ihrer Umgebung zu entziehen. Sie befindet sich in anderen Sphären der Zeit, was auf filmischer Ebene durch

²¹¹ Vgl. Fahle, „Zeitspaltungen“, S. 105

eine Art Heterochronie dargestellt wird: Der Rauch ihrer Zigarette, der sich in normalem Tempo nach oben schlängelt, hebt die zeitlupenartige Langsamkeit ihrer Bewegungen hervor (siehe *Heterochronie*). Es ist so, als wäre für sie die Zeit dermaßen gedehnt wie für jemanden, der an chronischen körperlichen Schmerzen leidet.²¹² Ob sie nun zwischen den Spitzen der Gegenwart hin und her irrt oder in die Schichten der Vergangenheit eintaucht, spielt hier keine Rolle mehr. Sie ist dem aktuellen Moment entrückt und verweist dadurch auf eine andere Zeit und einen anderen Ort, wodurch dem *Bewegungs-Bild* seine Aussagekraft als vermeintlich einziger Instanz genommen wird.

Anfangs wird Wang Jing-wen vor allem im Hotel ihres Vaters gezeigt. Das kühle Grün der Wände, Gitter und Gittermuster dominieren diese Bilder. Besonders deutlich wird die hermetische Atmosphäre des Hotels dargestellt, als Wang Jing-wen in leichter Aufsicht an der Rezeption des Hotels gezeigt wird, was bereits in dem Kapitel *Perspektive* näher beschrieben wurde. Unterstrichen wird dieser Eindruck durch die Opernarie *Casta Diva*. Wobei *Casta* nicht nur für keusch, sondern im weiteren Sinne auch für eingesperrt und isoliert stehen kann. Nach und nach beginnt sie sich von ihrem Vater zu emanzipieren, was durch die Farbe Rot signalisiert wird.

Im Kapitel *Sehnsuchtsort: Garten* wurde bereits die Gartenszene mit dem Japaner und Wang Jing-wen geschildert. Wang Jing-wen trägt hier ein rotes Kleid, was damit interpretierbar ist, dass sie ihren Freund wirklich liebt und ihn begleiten will. Ihre Umgebung ist grün. Das Grün des Gartens und der Wände des Hotels steht für die Welt ihres Vaters und ist so dominant, dass sie sich ihm nicht widersetzen kann.

Aufgrund des Verbots ihres Vaters, ihrem Freund zu schreiben, bietet Chow ihr an, dass ihr Freund seine Briefe an ihn adressieren solle. Chow würde sie dann an sie weitergeben. Die Briefübergabe erfolgt durch die Ritzen der Hotelwände, wodurch die Durchlässigkeit der grünen Wände bzw. des väterlichen Einflusses klar gemacht wird.

Die Farbe Rot wird dominant, als sie ohne das Wissen ihres Vaters beschließt, als Garderobistin in einem Nachtclub ihr eigenes Geld zu verdienen. Die Garderobe hat nur ein kleines Fenster nach draußen und ihre Innenwände sind gitterartig mit rotem Stoff bezogen.

²¹² Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 166 f.

Als sie zu Weihnachten nach langer Zeit wieder mit ihrem japanischen Freund telefonisch Kontakt aufnimmt, beobachtet Chow sie durch eine Fensterscheibe hindurch, in der rote und grüne Lichter der Weihnachtsdekoration reflektiert werden. Um besseren Empfang zu haben, lehnt sie sich besonders weit nach rechts. Ihr Kopf befindet sich dadurch genau hinter dem Blinken des roten Lämpchens, während das grüne weit entfernt ist. Spätestens durch diese Einstellung wird klar, dass sie den Vater „verlässt“, um mit ihrem Freund zusammen sein zu können.



Abb. 5: Jing-wen telefoniert mit ihrem Freund

Die letzte Einstellung, die Wang Jing-wen im intradiegetisch realen Raum zeigt, ist diesem seltsam enthoben. Frei von jeglichem Rot, Dunkelgrün oder Gittern wird sie in einer Großaufnahme vor weißem Grund gezeigt. Ihre Haare spielen im Wind.²¹³ Sie scheint sich endlich von allem, was sie zurückhielt, gelöst zu haben.

Ironischerweise manifestiert sich das Zeit-Bild hier gerade erst durch die räumliche Situation, wodurch Deleuze´ und Bergsons Gedanken zur Unabhängigkeit der Zeit in ihre

²¹³ 2046 (HK/CHN/F/1/D 2004), 1:33

Schranken gewiesen werden. Denn die Zeit bedarf einer räumlichen Metaphorisierung, um dem Menschlichen zugänglich zu werden.²¹⁴

Um den Ansatz der *Zeit-Bilder* für eine Filmanalyse fruchtbarer zu machen, werden im Folgenden – wie Fahle es empfiehlt²¹⁵ – weitere Überlegungen zum Umgang mit der Zeit in *2046* einfließen.

4.1.2.3. Umgang mit Gegenwart

In *2046* gibt es drei Arten, mit der Gegenwart umzugehen, die explizit erwähnt werden: Zeit vertreiben, Zeit vergeuden und Zeit borgen. Die ersten beiden lassen sich als Gegensatzpaar in Bezug auf die Einstellung zur Gegenwart sehen.

„[Bai Ling:] Werden Ihre Freundinnen Sie heute nicht vermissen? Werden sie sich nicht ärgern?

[Chow Mo-wan:] Die sehen mich oft genug. Sie treffen auch andere Männer. Ich treffe sie, wenn ich sie treffe. Ansonsten lasse ich sie ihren Lebensunterhalt verdienen.

[Bai Ling:] Tja, eins verstehe ich wirklich nicht: Gefällt Ihnen dieses lockere Leben? Sie verschwenden Ihre Zeit. Suchen Sie sich ein richtiges Mädchen.

[Chow Mo-wan:] Das ist leicht gesagt. Ich bin jemand der nichts hat. Ich habe nur Zeit. Und die muss ich mir vertreiben.

[Bai Ling:] Und dazu dienen Ihnen Menschen?

[Chow Mo-wan:] So würde ich es nicht ausdrücken. Sie vertreiben sich die Zeit auch mit mir.“²¹⁶

Bai Ling will keine Zeit vergeuden und erlebt die Gegenwart mit der Zukunft im Hinterkopf. Sie sieht im Jetzt eine Chance, um ihren Zielen in der Zukunft näher zu kommen. Aufgrund dessen wird die Zeit in der Gegenwart häufig als zu knapp wahrgenommen.

Chow hingegen sieht in der Gegenwart eine Belastung, deshalb wird sie von ihm als zu lange empfunden. Dies könnte beispielsweise mit chronischen Schmerzen zu erklären sein. Bei Chow handelt es sich allerdings um den klassischen Fall der Langeweile.

²¹⁴ Vgl. Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 120

²¹⁵ Vgl. Fahle, „Zeitspaltungen“, S. 106

²¹⁶ *2046* (HK/CHN/F/1/D 2004), 0:42

„Wieder anders sieht es aus, wenn die Zeit zu lang wird. Sie kann zu lang werden, wenn jemand von chronischen Schmerzen heimgesucht wird, die anhalten und nicht kommen und gehen wie akute Schmerzattacken. Doch der normale Fall ist die Langeweile [...]. In der Langeweile haben wir zu viel Zeit. Der zeitliche Ablauf macht sich bemerkbar in der Weise, daß die Zeit sich ins Unendliche dehnt, dass sie nicht vergehen will. [...] Der Überdruß an dem nicht enden wollenden Gleichmaß verführt dazu, ‚die Zeit totzuschlagen‘.“²¹⁷

Chow will sich die Zeit vertreiben und sieht in der Gegenwart eine Belastung, da sie von seiner Vergangenheit überschattet wird. Die Flucht vor ihr und gleichzeitiger Erinnerungsarbeit raubt ihm jeglichen Nerv für eine Aktivität in der Gegenwart. Er versucht sich sowohl seiner Vergangenheit als auch seiner Gegenwart zu entledigen, indem er sich betrinkt.

„[Bai Ling:] Was für ein trauriger Abend.

[Chow Mo-wan:] Wir könnten noch was trinken gehen.

[Bai Ling:] Sie trinken wohl gern.

[Chow Mo-wan:] Trinken ist einfach. Ich trinke, ich schlafe und ich vergesse.“²¹⁸

Sich zu betrinken, bedeutet vor allem auch den Vernichtungsversuch der Vergangenheit in der Gegenwart: Einerseits um sich nicht erinnern zu müssen und andererseits um irgendwann die Erinnerung auszulöschen.

Der Zeitvertreib bringt des Weiteren die Idee der geborgten Zeit hervor. Da die Zeit nichts Materielles sondern etwas Abstraktes und Transitorisches ist, ist das ein etwas paradoxer Gedanke. Was passiert überhaupt, wenn man jemandem etwas borgt? Man borgt etwas her und hat es dann nicht, weil es ja der/die andere hat. Irgendwann gibt derjenige/diejenige einem die ausgeborgte Sache zurück. Wenn man jemandem seine Zeit borgt, borgt einem das Gegenüber als Gegenleistung seine/ihre Zeit, was zwar zu einem Austausch führt, die Rücknahme der eigenen Zeit aber verwehrt. Man kriegt zwar fremde Zeit, die eigene aber bleibt verloren. Verborgte Zeit ist also verschenkte und verlorene Zeit.

²¹⁷ Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 166 f.

²¹⁸ 2046 (HK/CHN/F/1/D 2004), 0:42

„[Bai Ling:] Und heute Abend: wie ist es da? Wer vertreibt sich mit wem die Zeit?
[Chow Mo-wan:] Das spielt keine Rolle. Bis Mitternacht borge ich mir Ihre Zeit und danach machen wir's umgekehrt.“²¹⁹

Chow könnte dies auch anders formulieren. Er könnte zum Beispiel mit Bai Ling die Zeit gemeinsam verbringen. Das ist hier nicht der Fall: Er deutet sie beide als einzelgängerische Individuen, indem er ihre gemeinsame Zeit auseinanderdividiert.

4.1.2.4. Umgang mit Vergangenheit

In *2046* können Erinnern und Vergessen als Umgangsformen mit der Vergangenheit ausgemacht werden. Erinnerungen treiben die Handlung voran: Chow beispielsweise erfindet von der erinnerungslosen Lulu inspiriert den Ort 2046, der alle verloren gegangenen Erinnerungen beherbergt – quasi eine begehbare Vergangenheit. Der Ort kann als Symptom der Sehnsucht nach der Vergangenheit und diesem Sich-in-ihr-verlieren gesehen werden. „Denn niemand kehrte je von dort zurück. Nur ich [Protagonist aus 2047].“²²⁰ Nicht nur die intradiegetische Fiktion wird durch Erinnerungen geprägt, auch die Gegenwart wird dermaßen überlagert, dass sich ein Déjà-vu-Erlebnis an das andere reiht. Wie der Erinnerungsprozess abläuft und wie dieser durch das individuelle Vorstellungsvermögen beeinflusst wird, soll im Folgenden genauer erläutert werden.

Erinnern bezeichnet den Vorgang, der die Erinnerungen aus der Vergangenheit in die Gegenwart holt. Die Erinnerungen befinden sich zunächst in der *allgemeinen Vergangenheit* und werden vom aktuellen Moment ausgehend gesucht.²²¹ Wurde eine passende Erinnerung gefunden, wird sie in Form eines *Erinnerungsbildes* aktualisiert.

„Die Vergangenheit vermischt sich nicht mit der mentalen Existenz der Erinnerungsbilder, die sie in uns aktualisieren. Es ist die Zeit in der sie sich bewahrt: Sie ist das

²¹⁹ *2046* (HK/CHN/F/I/D 2004), 0:42

²²⁰ *2046* (HK/CHN/F/I/D 2004), 0:02

²²¹ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 110

virtuelle Element, in das wir eindringen, um die ‚reine Erinnerung‘ aufzufinden, die sich in einem ‚Erinnerungs-Bild‘ aktualisieren wird.“²²²

Deleuze orientiert sich an Bergson und unterscheidet zwischen aktuellen, virtuellen und mentalen Bildern: Das aktuelle Bild entspreche der Gegenwart, das virtuelle Bild sei reine Erinnerung und befinde sich „außerhalb des Bewusstseins und in der Zeit.“²²³ Mentale Bilder hingegen seien eine Art Mischform aus beidem. Bei ihnen handle es sich zwar um virtuelle Bilder, allerdings in aktualisierter oder im Prozess der Aktualisierung befindlicher Form – also um *Erinnerungsbilder*, Träume oder Phantasievorstellungen.²²⁴ Das *Erinnerungsbild* unterscheide sich von den anderen mentalen Bildern dadurch, dass es aus einer „ursprünglichen Virtualität“²²⁵ geschöpft werde bzw. das Zeichen der Vergangenheit trage. Sie seien nicht virtuell, sondern aktualisieren vielmehr ihrerseits die Virtualität.²²⁶

„Vorstellen ist nicht *erinnern*. Ohne Zweifel hat die Erinnerung in dem Maße, wie sie sich vergegenwärtigt, das Bestreben in einem Bilde zu leben; das Umgekehrte aber findet nicht statt, das reine und einfache Bild wird mich nicht zur Vergangenheit zurückführen, es sei denn, dass ich es wirklich in der Vergangenheit aufgesucht habe und so dem kontinuierlichen Prozess gefolgt bin, welcher es aus der Dunkelheit ins Licht führte.“²²⁷

Gelingt ein Wiedererinnern, wird der Prozess des sich Erinnerns sogleich abgeschlossen. Durch Verwirrung bzw. Scheitern dieses Wiedererkennens, suchen wir weiter nach brauchbaren Informationen, die zu diesem aktuellen Bild, welches uns an irgendetwas erinnert, passt. Unser Gedächtnis schafft dann Verknüpfungen zu *Deja-vu*-Erlebnissen, allgemeinen Ereignissen in der Vergangenheit, Traumbildern, Phantasiebildern, der Kunst oder ähnlichem.²²⁸

²²² Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S.132

²²³ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 110

²²⁴ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 109

²²⁵ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 110

²²⁶ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 110

²²⁷ Bergson, *Materie und Gedächtnis*, S. 152

²²⁸ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 78

Aleida Assmann erklärt diesbezüglich: „Erinnern ist kein passiver Reflex der Wiederherstellung, sondern der produktive Akt einer neuen Wahrnehmung.“²²⁹ So werde auf Basis der ursprünglichen Erinnerung eine neue Emotion generiert. Assmann bezeichnet dies als die „sekundäre Gegenwart“²³⁰, die vermutlich Deleuze’ *Erinnerungsbildern* entspricht. Die primäre Gegenwart, so Assmann, habe als Erinnerung an Vitalität eingebüßt und werde jetzt mit neuen Emotionen bestückt.²³¹ Dieses gewollte „Auffrischen“ der Erinnerung bezeichnet Assmann an einer anderen Stelle als „Recollection“²³², welche sich von *Memoria* (siehe *Kulturelles und kollektives Gedächtnis*) und „Anamnese“²³³ (siehe *Die Unfassbarkeit der Zeit*) unterscheidet. Ihr Werkzeug sei der Pinsel. „Der Pinsel dokumentiert nicht, er modelliert eine Atmosphäre.“²³⁴ Anhand dieser Beschreibung lässt sich bereits feststellen, dass es sich hier um einen sehr subjektiven, kreativen, ja poetischen Prozess der Erinnerung handelt. Individualisierend und konstruierend füge sich dieser Prozess in die ursprüngliche Erinnerung ein und mache aus ihr, was ihm beliebt.²³⁵

„Vergessen und Verlust, insbesondere aber Schuld und Gewissen treiben die individualisierende Erinnerung hervor, die beschönigt und verdrängt. Solcher unreinen und gebrochenen Erinnerung wird das Ideal einer reinen und direkten Erinnerung gegenübergestellt.“²³⁶

Diese Gegenüberstellung entspricht der Beschreibung des „*Mémoire volontaire*“²³⁷ und des „*Mémoire involontaire*“.²³⁸ Ersteres entspricht der *Recollection* und wird hier folgendermaßen definiert: „Dieses Bildgedächtnis entspricht [...] der auf Handeln hin gespannten Bewußtseinslage, die nur jene Elemente der Vergangenheit vergegenwärtigt, welche die zukünftigen Erwartungen nähren.“²³⁹

²²⁹ Assmann, *Erinnerungsräume*, S. 106

²³⁰ Assmann, *Erinnerungsräume*, S. 105

²³¹ Vgl. Assmann, *Erinnerungsräume*, S. 105

²³² Assmann, *Erinnerungsräume*, S. 93

²³³ Assmann, *Erinnerungsräume*, S. 93 f.

²³⁴ Assmann, *Erinnerungsräume*, S. 93

²³⁵ Vgl. Assmann, *Erinnerungsräume*, S. 94

²³⁶ Assmann, *Erinnerungsräume*, S. 94

²³⁷ Assmann, *Erinnerungsräume*, S. 238

²³⁸ Assmann, *Erinnerungsräume*, S. 239

²³⁹ Assmann, *Erinnerungsräume*, S. 238

Diese selektive Vergegenwärtigung ist vor allem beim Protagonisten Chow festzustellen, der sich immer an dieselben zurückliegenden Ereignisse erinnert. Auf diese Weise werden dieselben *Erinnerungsbilder* immer wieder belebt und immer weiter reduziert und banalisiert, sodass die Aufnahmen Su Li-zhens aus *In the Mood for Love* am Ende nicht nur vervielfacht, sondern nahezu fetischisiert wurden: wie sie ging, wie sie aß, wie sie zögerte; wo sie zusammen waren und was Chow an diesen Orten sonst noch wahrgenommen hatte: Die Laterne im Regen, die bröckelige Mauer, das Zimmer 2046 und so weiter.

Die Masse der virtuellen Bilder verdunkelt die aktuellen Bilder, so Deleuze. Das virtuelle Bild hingegen werde klar und rein, wenn es auf das Aktuelle verweise. Je mehr virtuelle Bilder es gebe, desto undurchsichtiger und dunkler werde das Aktuelle.²⁴⁰ „Wenn die virtuellen Bilder sich derart vermehren, wird die ganze Aktualität der Person von ihnen absorbiert, während die Person nur noch eine Virtualität unter anderen ist.“²⁴¹ Die Figuren sind so sehr mit ihrer Vergangenheit beschäftigt, dass sie schauen, ohne wirklich zu sehen. Sie nehmen nur wahr, was durch den Filter der Vergangenheit an die Vergangenheit erinnert.

Dem *Mémoire volontaire* setzt Assmann das *Mémoire involontaire* entgegen. Hier werde die Erinnerung selbst aktiv, indem sie „urplötzlich ins Bewußtsein einbricht und alle Muster des Willens und Wollens sprengt.“²⁴² Hierbei handelt es sich, so Assmann, um ein Ereignis, welches im Begriff war, vergessen zu werden. Dieses Ereignis musste in der Vergangenheit allerdings von großer Bedeutung gewesen sein, sodass es als reine Erinnerung in der Vergangenheit weiter existierte und ganz unversehens aktualisiert wurde:

„Konserviert wird im Gedächtnis ohne Unterstützung des Bewußtseins, was einmal von höchster Erlebnisqualität war, und es überdauert außerhalb der Reichweite des Willens im Vergessen, bis es plötzlich durch eine Erinnerung zurückgeholt wird.“²⁴³

²⁴⁰ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 98

²⁴¹ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 97

²⁴² Assmann, *Erinnerungsräume*, S. 239

²⁴³ Ebda.

Einer solchen Erinnerung des *Mémoire involontaire* begegnet man in *2046*, nachdem Chow Lulu bzw. Mimi nachhause gebracht hat:

„Als ich das Hotelzimmer verließ, fiel mir eine Nummer auf, die mir bekannt vorkam. Hätte ich Lulu an diesem Abend nicht getroffen, hätte ich die Nummer nicht bemerken können und ich hätte niemals ‚2046‘ geschrieben.“²⁴⁴

Zunächst wird das *Mémoire involontaire* aktiviert. Im Anschluss an diese schockartige Erinnerung setzt sich ein ganzer Bilderreigen des *Mémoire volontaire* in Gang: Einzelne Ereignisse mit Chows verflossener großer Liebe Su Li-zhen werden selektiv herausgehoben und imaginativ überhöht. Im Zusammensein mit anderen Frauen erkennt er dann immer genau diese selektierten und fetischisierten Bilder der Su Li-zhen und erlebt sie als *Déjà vu*, was durch die filmische Umsetzung erkennbar wird.

Der Verlust der Vergangenheit wird in *2046* auf verschiedene Arten thematisiert: Einmal heißt es, die Leute würden nur in die Stadt 2046 fahren, um ihre verlorengegangenen Erinnerungen wieder zu finden. Ein anderes Mal betrinken sich die Menschen, um zu vergessen. Dann wieder kann sich Mimi zwar an ihren früheren Namen Lulu, aber partout nicht an die Freundschaft zu Chow oder ihre große Liebe erinnern.

Um die Diversität des Vergessens fassen zu können, wird zunächst Bergsons Differenzierung in zwei Arten der Störung der Erinnerung angeführt. Bei der ersten können Erinnerungen zwar in einem Bild wachgerufen und aktualisiert werden, allerdings haben sie für die Gegenwart keine Bedeutung, da diese nicht fortgesetzt wird. Dies passiert, wenn sich die Gegenwart so grundlegend verändert hat, dass Erinnerungen wertlos werden, da sie keine Verwendung mehr haben. Dieses Vergessen findet zum Beispiel bei dem weiter oben genannten Beispiel des japanischen Freundes von Wang Jing-wen statt. Hongkongs Vergangenheit zufolge sollte man sich von ihm – wie von allen Japanern und Japanerinnen – fern halten. Herr Wang erkennt allerdings, dass dies beim Freund seiner Tochter nicht der Fall ist, da er ganz im Gegenteil diese sogar glücklich macht.

²⁴⁴ *2046* (HK/CHN/F/1/D 2004), 0:13

Bei der zweiten Erinnerungsstörung kann reine Erinnerung nicht mehr in Bildern wachgerufen werden. Sie bestehen zwar in einer Vergangenheitsschicht, doch die Gegenwart kann keinen Bezug zu ihnen herstellen.²⁴⁵ Diesen Ansatz denkt Deleuze weiter und erklärt, dass die Erinnerungsunfähigkeit auf sich transformierenden Vergangenheitsschichten beruhe: „Die reine Erinnerung ist jedesmal eine Schicht oder ein Kontinuum, das sich in der Zeit bewahrt. Jede Vergangenheitsschicht besitzt ihre Verteilung, ihre Fragmentierung, ihre leuchtenden Punkte [...]“²⁴⁶ Die Schichten verändern sich unablässig, wodurch sich die – in der Zeit – eigentlich entfernten Punkte einander annähern und nahe Punkte sich voneinander entfernen können.²⁴⁷ Lässt man sich auf einer bestimmten Schicht nieder um einen Punkt zu finden, kann man fündig werden und sich erinnern oder man findet nichts, was bedeutet, dass der Punkt auf einer anderen Schicht verortet ist und man weitersuchen muss.²⁴⁸ Befindet sich die Schicht mit dieser einen spezifischen Erinnerung sehr weit entfernt, ist es möglich, dass man sie gar nicht findet, sie verloren und vergessen hat.

In 2046 gibt es eine Konstellation zwischen Lulu alias Mimi und Chow, die sehr jener in „Letztes Jahr in Marienbad“²⁴⁹ ähnelt: Ein Mann erzählt einer Frau etwas über ihre gemeinsame Vergangenheit und sie kann sich nicht daran erinnern. Chow befindet sich Deleuze' Überlegungen zufolge auf einer Schicht in der Nähe von der Schicht, auf der die Erinnerung an Lulu alias Mimi verortet ist. Diese hingegen ist in ihrer Wahrnehmung auf einer Schicht, die von der Erinnerung an Chow weit entfernt ist, weswegen sie sich nicht an ihn erinnern kann. Möglicherweise lässt sich dies damit erklären, dass Chow in ihrem Leben nie eine derart wichtige Rolle gespielt hat, sie deshalb die Erinnerung an ihn nicht gepflegt hat und ihn in Vergessenheit geraten ließ. Mysteriös wird es allerdings, als man erfährt, dass sie auch ihre damalige große Liebe Yuddie vergessen hat.

„Das Vergessen unterliegt nicht unserer freien Verfügung, und doch beunruhigt es uns. Beschreiben lässt es sich nur als Verlust eines Wissens, Könnens oder Gefühls, als Verdunkelung, als Entzug. Sofern es uns beunruhigt, ist das Vergessene da und nicht da [...]“²⁵⁰

²⁴⁵ Vgl. Bergson, *Materie und Gedächtnis*, 128 ff.

²⁴⁶ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 163 f.

²⁴⁷ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 160 f.

²⁴⁸ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 164

²⁴⁹ *L'Année dernière à Marienbad*, Regie: Alain Resnais, Frankreich/Italien 1961.

²⁵⁰ Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 157

Waldenfels zufolge führe das Vergessen in die „tiefsten Tiefen der Zeiterfahrung“²⁵¹ und unterscheidet demzufolge drei Arten des Vergessens: „Normales Vergessen“²⁵², „Vorvergessen“²⁵³ und „Urvergessen“²⁵⁴. Das *normale Vergessen* bezeichne eine Art „Verlernen, in dem das Lernen rückgängig gemacht wird.“²⁵⁵ Eingepprägtes verliere seine Prägung, ob es sich nun tatsächlich um bewusst erlernte Wissensbestände oder sonstige episodische Erlebnisse handle.²⁵⁶

Das *Vorvergessen* betreffe Erlebnisse, die niemals bewusst erlebt worden sind, beispielsweise die frühe Kindheit, Traum- und Rauschzustände.²⁵⁷

Im *Urvergessen* erreiche das *Vorvergessen* seine äußerste Grenze. Was hier vergessen wird, sei niemals Gegenwart gewesen, denn es handle sich gewissermaßen um eine *Urvergangenheit*, eine Vergangenheit, die vor unserer Existenz bestehe, uns betreffe und beunruhige.²⁵⁸

Bei Lulu alias Mimi in *2046* treffen die ersten beiden Arten des Vergessens kaum zu, außer ihre damalige große Liebe hätte sich in eine lange Schlange anderer großer Lieben gesellt, sodass es unmöglich wäre, sich an jede einzelne zu erinnern. Viel wahrscheinlicher ist, dass es sich um die letzte Art des Vergessens handelt. Vor allem, wenn die Szene am Ende des Films in die Überlegungen miteinbezogen wird. In dieser taucht Lulu alias Mimi nämlich trotz ihres vermeintlichen Todes plötzlich auf und ist „eifersüchtig wie eh und je.“²⁵⁹ Dieses Urvergessen hängt mit einer Urvergangenheit zusammen, welche im Kapitel *Die Unfassbarkeit der Zeit* näher beschrieben wird.

4.1.2.5. *Stream of Consciousness: Gefühle und Erinnerungen Chow Mo-wans*

Der Bewusstseinsstrom als Form der Erzählung kommt zunächst dem *Zeit-Bild* der *Gegenwartsspitzen* am nächsten. Denn die Figur hat auf alle Zeitebenen und Empfindungen Zugriff. Der Erzählstrom durchquert die einen Zeit-Felder und tangiert

²⁵¹ Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 158

²⁵² Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 157

²⁵³ Ebda.

²⁵⁴ Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 157

²⁵⁵ Ebda.

²⁵⁶ Vgl. Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 155

²⁵⁷ Vgl. Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 155

²⁵⁸ Vgl. Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 156 ff.

²⁵⁹ *2046* (HK/CHN/F/I/D 2004), 1:36

die anderen. Bei manchen scheint er verharren zu müssen, da sie ihn in die Tiefe zerren und in die *Vergangenheitsschichten* einweihen.

Die Narration in *2046* erfolgt in erster Linie durch den Protagonisten Chow Mo-wan. Es handelt sich also um einen homodiegetischen Erzähler mit interner Fokalisierung. Die Abfolge des Erzählten ist an die Wahrnehmung des Protagonisten Chow Mo-wan gebunden. Sie folgt all seinen Gedanken, Gefühlen und vagen Assoziationen und riskiert von Zeit zu Zeit den Bruch mit jeglicher Kohärenz, nur um seinem Bewusstsein so nahe wie möglich zu bleiben. Auf diese Weise verflüssigen sich die Grenzen zwischen Realität und Fiktion, sowie Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Für diese spezielle Art des Erzählens wurde in der Literatur – abgeleitet von der Psychologie – der Begriff des *Stream of Consciousness* geprägt. Diesem zufolge ist das aktuelle Ereignis aufgrund seiner Vor- und Rückbezüge in der Zeit Teil eines Erlebnisstroms und hat selbst fließenden Charakter.²⁶⁰ In einer Erzählung dieser Art werden Chronologie, Taten und Fakten unnütz. Viel wichtiger und prägender scheinen hingegen Momente, sinnliche Eindrücke, Gefühle und Erinnerungen zu sein. Auf diese Weise werden Rezipienten und Rezipientinnen durch den *Stream of Consciousness* nicht nur über die Spitzen der Gegenwart, sondern bis in die tiefen Schichten der Vergangenheit hineingeleitet. Letzteres ist in *2046* aufgrund des Wesens und der Vergangenheit des Protagonisten von Bedeutung. Um die Masse der *Erinnerungsbilder* begreifbar zu machen, soll der Hauptcharakter an dieser Stelle noch einmal kurz beschrieben werden: Chow Mo-wan ist Journalist und Schriftsteller. Er wohnt in einem Hotel im Zimmer 2047. Sein Privatleben verbringt er in Restaurants, Bars, Casinos, Spielhöhlen und mit möglichst vielen Frauen. Er lebt sexuell sehr freizügig und ohne sich gefühlsmäßig zu involvieren. „Ich habe mich schnell an dieses Leben gewöhnt und daran, das richtige Spiel zu beherrschen. Ich wurde so etwas wie ein Frauenheld. Aber woher soll auch die ewige Liebe kommen?“²⁶¹ An einer anderen Stelle erklärt er, dass er seiner großen Liebe schon begegnet ist, aber sie hat gehen lassen: „Vor einigen Jahren, da war ich mal an einem Happy End. Aber ich habe es verstreichen lassen.“²⁶²

²⁶⁰ Vgl. Johannes Linschoten. *Auf dem Wege zu einer phänomenologischen Psychologie. Die Psychologie von William James*. Übersetzt von Franz Mönks. Berlin: Walter de Gruyter & Co 1961 (Orig.: *Op weg naar een fenomenologische Psychologie*; Utrecht: Uitgeverij erven J. Bijleveld 1959), S. 230

²⁶¹ *2046* (HK/CHN/F/I/D 2004), 0:09 ff

²⁶² Vgl. *2046* (HK/CHN/F/I/D 2004), 1:35

Dieses Happy End hätte er mit Su Li-zhen aus *In the Mood for Love* erleben können: Chow und seine Nachbarin Su Li-zhen fanden damals heraus, dass ihre Ehepartner eine Affäre miteinander hatten. Die beiden Betrogenen verbringen immer mehr Zeit miteinander und verlieben sich ineinander. Um aber nicht untreu wie ihr Ehepartner bzw. ihre Ehepartnerin zu werden, treffen sie sich ausschließlich, um Kung Fu-Geschichten zu schreiben. Chow Mo-wan empfindet die Situation als aussichtslos und beschließt, nach Singapur zu gehen. Da sie, nachdem er sie gefragt hat, ob sie mitkommt, zu lange mit ihrer Antwort zögert, reist er schließlich alleine ab. Dieser Gelegenheit trauert Chow Mo-wan nach, denn sie hätte sein Happy End sein können, wenn er es nicht verstreichen hätte lassen. Diese Trauer belastet ihn und hält ihn davon ab, die Gegenwart unbeschwert zu erleben. Was ihm widerfährt, führt ihn immer wieder zurück in seine Vergangenheit. In gewisser Weise umgeht er die Gegenwart, was die Vergangenheit daran hindert zu vergehen,²⁶³ denn diese wird durch das *Mémoire volontaire* bereits durch die vagsten Assoziationen und Ähnlichkeiten wach gerufen und in Form von *Erinnerungsbildern* belebt. Es entsteht ein Reigen von Episoden mit verschiedenen Frauen, der sich aber unablässig um diese eine dreht, die er gehen hat lassen. Was nicht in den Reigen passt, wird ausgespart. Was hineinpasst, wird zeitlich gedehnt, unzählige Male wiederholt und auf diese Weise fetischisiert: die bröckelige Mauer beim Abschied, der Regen, ihr wiegender Gang, die Abschiedstränen, die Taxifahrten. All diese Elemente tauchen den ganzen Film über immer wieder auf und werden durch Zeitlupe und Nahaufnahmen gefeiert. Beispielhaft wird dies im Kapitel *Leitmotiv Su Li-zhen* besprochen.

Selbst wenn er an seinen Science-Fiction Romanen schreibt, geht es eigentlich immer um seine Erinnerungen und Erfahrungen, die er in die fiktive Zukunft projiziert. Im Off-Kommentar erzählt der Protagonist: „Es war eine frei erfundene Erzählung, in die ich auch eigene Erlebnisse eingearbeitet hatte... Viele meiner zahlreichen Begegnungen fanden sich in meinem Roman wieder. Ich fühlte mich immer wohler in meiner erfundenen Welt.“²⁶⁴ Den Erinnerungsbildern, die in der Fiktion materialisiert werden, ist eigen, dass sie durch noch mehr bewusste Imagination geprägt werden als die normalen Erinnerungsbilder. In ihnen kulminieren reine Phantasie und reine

²⁶³ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 165

²⁶⁴ 2046 (HK/CHN/F/1/D 2004), 0:26

Erinnerung und bringen etwas Neues hervor, das Aufschlüsse über die Vorstellungen, Wünsche und Sehnsüchte des Protagonisten gibt.

„Ich versprach ihr [Wang Jing-wen] einen Roman zu schreiben, der von meinen Erfahrungen inspiriert sei und der von den Gefühlen ihres Freundes handeln würde. Und nur so zum Scherz sollte er 2047 heißen. Aber diese Geschichte ging mir zu nah. Schon bald ging es in ihr nicht mehr um ihren Freund. Es ging um mich. ... Ich selbst wurde zu einem Japaner.“²⁶⁵

Durch dieses Voice-Over wird beispielsweise klar, dass er sich in Wang Jing-wen verliebt hat und gerne an der Stelle ihres Freundes wäre. Des Weiteren wird klar ausgedrückt, wie komplex die Erzählsituation in *2046* tatsächlich ist: Es gibt nämlich außer dem Protagonisten Chow noch einen weiteren intern fokalisierten Erzähler: Die Einleitungssequenz wird durch den Binnenerzähler Tak und nicht durch den Protagonisten Chow zitiert, was die Erzählsituation von Anfang an destabilisiert:

„Im Jahr 2046 umspannt ein endloses Schienennetz die Erde. Hin und wieder fährt ein geheimnisvoller Zug nach 2046. Die Reisenden kommen nur aus einem einzigen Grund hierher: Sie wollen ihre verloren gegangenen Erinnerungen wiederfinden. Es heißt, nichts ändert sich je in 2046. Doch niemand weiß, ob das stimmt. Denn niemand kehrte je von dort zurück. Nur ich.“²⁶⁶

Bei diesem Binnenerzähler handelt es sich um Tak - die Hauptfigur seines Romans *2047*. Tak hat sehr viele Ähnlichkeiten mit seinem Schöpfer, was immer wieder die Frage aufwirft, an welchen Stellen Tak ein Eigenleben entwickelt oder er das Alter-Ego Chows verkörpert.

4.1.3. Die Unfassbarkeit der Zeit

Die Zeit wird in diesem Kapitel als unfassbar bezeichnet, weil sie sich nicht mehr wie in den vorhergehenden Kapiteln durch eine Linie bzw. als soziales Konstrukt oder durch

²⁶⁵ *2046*, (HK/CHN/F/I/D 2004), 1:13

²⁶⁶ *2046* (HK/CHN/F/I/D 2004), 0:02 f.

die Identität jedes/jeder einzelnen zusammenhalten lässt. Sie weist darüber hinaus und entzieht sich so dem menschlichen Erkenntnisvermögen.

Waldenfels und Assmann deuten mit ihrem *Urvergessen* und ihrer *Anamnesis* eine Urvergangenheit an, die besteht und dennoch unfassbar bleibt. Deleuze spricht von einem *Schon-da*, welches sich nicht nur auf das Subjekt bezieht, sondern präexistent ist: "Das Gedächtnis ist nicht in uns, wir sind es, die wir uns in einem Seins-Gedächtnis, in einem Welt-Gedächtnis bewegen."²⁶⁷ Wenn Waldenfels auf eine Zeit hinweist, die weit über die Grenzen des Erinnerbaren jedes und jeder einzelnen hinausreicht, meint er dasselbe wie Deleuze. Allerdings erweitert er dessen Überlegungen um die Dimension des Unerwartbaren:

„Sie [die Urvergangenheit] weist einen Kern des Unerinnerbaren auf. Eine Vergangenheit, die unsere eigenen Erinnerungen übersteigt, enthält ihrerseits eine Zukunft, die über unsere eigenen Erwartungen hinausgeht. Dem Unerinnerbaren entspricht der Kern des Unerwartbaren.“²⁶⁸

Diese Urvergangenheit bezeichnet die Unergründlichkeit der Zeit, welche eine gewisse Beunruhigung beim Menschen hinterlässt, da dieser durch sie der Grenzen seiner Erkenntnis gewahr wird. Dabei handelt es sich um jene Phänomene, die sich außerhalb unseres Bewusstseins – also während des Traums, während einer Ohnmacht oder nach dem Tod – befinden.

Des Weiteren geht es um jene Phänomene, die sich schlicht nicht vom Menschen erfassen lassen, da es sich um eine nicht belegbare Phase vor oder nach der Menschheit oder da es sich um keine oder andere Parameter als die gewohnten – nämlich Zeit, Raum und Materie – handelt.

Religiöse Begründungen und die Gleichsetzung der Urzeit mit dem Göttlichen helfen, mit diesen Phänomenen umzugehen. Assmann beispielsweise spricht von der mystischen *Anamnesis* als einer Teilnahme am Göttlichen.²⁶⁹ Es handle sich im Gegensatz zu *Recollection* (siehe *Umgang mit Vergangenheit*) um eine Art „Gegen-Erinnerung“²⁷⁰, da

²⁶⁷ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 132

²⁶⁸ Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 156

²⁶⁹ Vgl. Assmann, *Erinnerungsräume*, S. 109

²⁷⁰ Assmann, *Erinnerungsräume*, S. 94

sie frei „von subjektiven und aktiven Zügen der Imagination“²⁷¹ sei. Bei dieser göttlichen Erinnerung scheinen sich die Wichtigkeit und die Grenzen der Identität aufzulösen und in etwas Größeres überzugehen.

Die Zeit im Sinne einer intrafilmischen Zeit deutet in *2046* immer wieder über ihre eigenen Grenzen hinaus. Dies geschieht durch Sci-Fi-Szenen, durch die komplexe Figurenkonstellation, durch das unablässige Bedauern eines Zu-späts und durch mysteriöse bis irrationale Szenen, die auf eine Art göttliche Urzeit verweisen.

4.1.3.1. Geheimnisse in der Zeit

Der Protagonist bzw. sein fiktives Alter-Ego versucht in *2046* ein Stück seiner Vergangenheit loszuwerden, indem er es einem Ort anvertraut, der es für alle Zeit bewahren soll:

„Früher stieg jemand, der ein Geheimnis hatte, auf einen Berg. Er suchte sich einen Baum und schnitzte ein Loch in den Stamm. Und dort flüsterte er sein Geheimnis hinein. Anschließend verschloss er das Loch mit Lehm. So blieb das Geheimnis für alle Zeit verborgen.“²⁷²

Eine ähnliche Text-Passage spielte schon in *In the Mood for Love* eine wichtige Rolle, als der Protagonist Chow sein Geheimnis einem Loch in den Mauern einer alten Ruine anvertraut. In *In the Mood for Love* prägte eine ähnliche Text-Passage das Ende des Films, in *2046* stellt sie nun die Ursache für viele Sequenzen dar. Chow hatte versucht, das Geheimnis an einen Ort zu verbannen, in der Zeit existiert es allerdings weiterhin und scheint sich in ihr zu verzweigen und fortzupflanzen, sofern es nicht vergessen wird.

Die Verzweigung des Geheimnisses in der Zeit wird sinnbildlich durch den Widerhall des Geheimnisses innerhalb des Zeitzuges dargestellt: Tak vertraut es einem Androiden an, dieser erzählt es weiter und so erklingt es im Zeittunnel wie ein Echo immer wieder und wieder.

²⁷¹ Assmann, *Erinnerungsräume*, S. 107

²⁷² *2046* (HK/CHN/F/1/D 2004), 0:04 f.

Die Zeit wird von Chow unterschätzt: einem Ort vertraut er sein Geheimnis an und meint es damit wegzusperren und von sich selbst fernhalten zu können. Dass das Geheimnis in der Zeit fortbesteht, lässt er zunächst außer Acht. Er wird jedoch bald erkennen, dass ihn eben dieses Geheimnis immer und immer wieder einholt. Die zeitliche Ausdehnung wird dadurch explizit, dass sie durch den Zeitzug und den Zeittunnel eine räumliche Ausdehnung annimmt. Ob dies ihrer eigentlichen Ausdehnung gerecht wird, bleibt offen. Wie auch in der Sprache so kann auch im Film die Zeit nur anhand bekannter und bewährter Mittel umschrieben werden – nämlich dem Raum.

4.1.3.2. Zu-spät

Das Ereignis des Zu-späts wurde in der Zeit begründet, bevor wir uns unseres Handelns und Einwirkens bewusst werden. Erst nachträglich lässt sich unser Handeln als falsch einstufen und als Zu-spät bedauern. Meist lässt sich im Nachhinein nicht mehr eruieren, wo genau die Ursache des Zu-späts liegt: Denn wäre dies nicht passiert, hätte das gar nicht stattgefunden und jenes erst recht nicht. Der Grund für ein Zu-spät kann bis in unsere Vorvergangenheit und Urvergangenheit hinausgeschoben werden und lässt sich nirgends feststellen. Waldenfels schreibt dazu:

„Diese Urvergessenheit äußert sich als eine originäre unaufhebbare Form der Verspätung, die unsere Existenz durch und durch bestimmt[...]. Diese unaufhebbare Verspätung wiederholt sich in allen einschneidenden Ereignissen, deren Wirkung ihrer Erfassung, Deutung und Bewältigung vorausgeht [...].“²⁷³

Deleuze würde es anhand der aktuellen und virtuellen Bilder schildern, denn während eine Handlung des aktuellen Bildes in seine Virtualität übergeht, wird erst im Zuge des folgenden aktuellen Bildes begriffen, dass die vergangene Handlung einen Fehler darstellte. Das Zu-spät kann, so Deleuze, demnach nicht als Unfall in der Zeit, sondern als eine Dimension der Zeit betrachtet werden:

„Das Zu-spät ist kein in der Zeit sich ereignender Unfall, es ist eine Dimension der Zeit selbst. Als Dimension der Zeit ist es dasjenige, das, durch den Kristall hindurch, sich der statischen Dimension der Vergangenheit entgegensetzt, so wie sie im Innern des Kristalls

²⁷³ Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 157 f.

lastet und fortbesteht. Es ist eine sublimen Klarheit, die sich dem Undurchsichtigen entgegenstellt, doch ihre Ankunft ereignet sich zu spät, dynamisch.“²⁷⁴

Die Dynamik der Vergangenheit, welche Deleuze zufolge auf das Zu-spät zurückzuführen ist, äußert sich darin, dass eine Person, die ein Zu-spät erkannt hat, sich einem ständigen Abwägen der vergangenen Handlungen hingibt. Nach zwei Wens hätte es sich nämlich auch auf diese oder andere Weise zutragen können. So bleibt die Vergangenheit zumindest in der Vorstellung der einzelnen Personen dynamisch, denn nachträglich lässt sich die Vergangenheit nicht ändern. Und so quittiert Chow immer wieder mit schulterzuckendem Bedauern das Ende einer Beziehung, beschäftigt sich mental aber weiterhin mit diesem Abwägen bis tief in die Vergangenheit hinein, was *2046* zu einer wahren Gedenkfeier des Zu-späts macht: Hätten sich Chow Mo-wan und Su Li-zhen in *In the Mood für Love* nicht verpasst, würde es den Film *2046* nicht geben, da er sie nicht suchen und sie auch nicht vergessen müsste. In zahllosen Aufnahmen feiert der Film das Zu-spät der Beziehung zwischen Chow und der *alten* Su.

Chow und die *neue* Su hatten sich zu spät getroffen, weil ihnen beiden die Vergangenheit „passiert“ war und diese sich wie ein Keil zwischen sie drängt. Keiner von beiden ist in der Lage, seine Vergangenheit zu überwinden, und so reiht sich ihre Begegnung zu den zahlreichen Zu-späts in Chows Biografie. Die Figur Su Li-zhen stellt aufgrund ihres mystischen Auftritts neben der Personifizierung des kollektiven Gedächtnisses (siehe *Kulturelles und kollektives Gedächtnis*) auch eine Personifizierung der Urvergangenheit dar. Denn die Rätsel ihrer Erscheinung bleiben ungelöst, weder erfährt man, was sich unter ihrem schwarzen Handschuh verbirgt, noch lernt man ihre Vergangenheit kennen. Sie bleibt ein Geheimnis und „wie eine Chrysantheme, die in voller Blüte steht, schließlich vergeht und eine ungewisse Antwort hinterlässt.“²⁷⁵

Als er sie bittet mit nach Hongkong zu kommen, erklärt sie nur, dass er ihre Vergangenheit nicht kenne. Worauf er erwidert: „Wenn du deiner Vergangenheit entfliehen kannst, dann komm zu mir.“²⁷⁶ Etwas verzögert kommentiert er diese Situation im Voice-over.

²⁷⁴ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 130

²⁷⁵ *2046* (HK/CHN/F/1/D 2004), 1:51

²⁷⁶ *2046* (HK/CHN/F/1/D 2004), 1:49

„Jetzt, da ich daran denke, wird mir klar, dass diese Worte eigentlich an mich gerichtet waren. Man kann eine Liebe nicht durch eine andere ersetzen. Ich hatte die erste Su Lizhen in ihr gesucht. Auch wenn es mir selbst nicht bewusst war. Aber sie muss es bemerkt haben.“²⁷⁷

Nach dem Abschied von Chow bleibt sie weinend, mit zerronnener Schminke und mit einem vom Abschiedskuss verschmierten Mund zurück. Auch Bai bricht nach dem Abschied von Chow in heftiges Schluchzen und Weinen aus. Beiden Abschieden wohnt das Zu-spät inne, was in mehreren langen Einstellungen zelebriert wird.

Alle Zu-späts werden mit folgenden oder ähnlichen Worten quittiert und auf gewisse Weise verschoben: „Man erkennt eine verwandte Seele nicht, wenn man sie zu früh trifft oder auch zu spät. Zu einer anderen Zeit oder an einem anderen Ort wäre unsere Geschichte womöglich anders verlaufen.“²⁷⁸

4.1.3.3. *Figuren als wandernde Seelen und Deleuze'sche Keime*

In diesem Kapitel wird ein näherer Blick auf die Figurenkonstellation und die Charakterentwicklung der Figuren geworfen. In *2046* kann man an zwei Figuren Zeit im Sinne von Veränderung und im Sinne von mysteriöser Wiederholung erkennen. Bei Bai Ling ist ersteres der Fall und so kann im Laufe des Films eine Entwicklung ihres Charakters bzw. ein Bruch ihrer Persönlichkeit festgestellt werden (siehe *Strukturierung der Zeit*). „Das Selbst ist weder einheitlich noch beständig.“²⁷⁹ Dies wird im kommerziellen Kino zwar nicht so gesehen, denn eine solche Entwicklung weist lediglich auf eine tiefgründigere Charakterzeichnung hin. In *2046* hingegen deutet es auf einen größeren Kreislauf, unter anderem den des Buddhismus, hin.

„Sie [, die sich von ihrem Fortbestand überzeugen wollen, indem sie in Erinnerungen an ihre früheren Leben versinken] glauben, daß ihr Selbst ein homogener Block ist, während er, wie der Buddhismus es lehrt, ein Aggregat ist, und jedes der Elemente ist im Wesentlichen vergänglich, flüchtig und abhängig von vielfältigen Polen.“²⁸⁰

²⁷⁷ *2046* (HK/CHN/F/I/D 2004), 1:51

²⁷⁸ *2046* (HK/CHN/F/I/D 2004), 1:32

²⁷⁹ Patrick Ravnant, *Reinkarnation. Fernöstliche Weisheiten*, übersetzt von Jutta Hein, München: Wilhelm Heyne Verlag 1985; (Orig. Paris: M.A. Editions 1984), S. 82

²⁸⁰ Ravnant, *Reinkarnation*, S. 90

Durch die Figurenzeichnung anderer Charaktere tritt dies noch klarer hervor. Lulu alias Mimi beispielsweise kann sich, als sie Chow zu Weihnachten 1966 trifft, weder an ihn, noch an ihre damalige große Liebe erinnern.

„[Lulu/Mimi lachend:] aber das ist doch nicht wahr.

[Chow Mo-wan:] Warum sollte ich lügen?

[Lulu/Mimi:] Kennen Sie mich wirklich?

[Chow Mo-wan:] [19]64 warst du in Singapur Tänzerin.

[Lulu/Mimi:] Genau.

[Chow Mo-wan:] Du nanntest dich damals Lulu.

[Lulu/Mimi:] Das ist lange her. Jetzt nicht mehr.

[Chow Mo-wan:] Wie heißt du jetzt?

[Lulu/Mimi:] Was geht Sie das an? [...]Sagen Sie, kennen wir uns wirklich?

[Chow Mo-wan:] Hast du mich tatsächlich vergessen? Du sagtest damals ich sehe deinem verstorbenen Freund ähnlich. Du hast mir gezeigt, wie man Cha-Cha-Cha tanzt.

[Lulu/Mimi:] Ja und weiter?“²⁸¹

Obwohl Chow ihr alles ausführlich berichtet und obwohl ihr damaliger Freund genau wie ihr jetziger einem Vogel ohne Beine gleiche, weil er nie landete, kann sie sich nicht erinnern. Noch in derselben Nacht – nachdem Chow gegangen war – wird sie von ihrem Freund getötet. Am Ende des Films taucht sie trotz ihres vorherigen Todes plötzlich wieder auf, was Chow in einem Voice-Over folgendermaßen kommentiert: „Ich war sehr niedergeschlagen, als ich Lulu wiedersah. Sie war eifersüchtig wie eh und je.“²⁸²

Ihr Erscheinen widerspricht jeder logischen Kausalität. Sie macht im selben Leben und in mehreren Leben immer wieder dasselbe durch ohne davon zu wissen oder sich zu erinnern. Durch ihre Figur wird ein größeres Ganzes der Zeit im Sinne des Buddhismus angedeutet.

Schulen des Mahayana – einer Strömung des Buddhismus – zufolge werden nach dem Tod Gedanken, Wahrnehmungen und Gefühle gesammelt und vermenget:

„[I]n einer Art riesigem Sammelbecken des kollektiven Unbewußten oder des Bewußtseins des Innersten [...]wird alles – nämlich Gedanken, Wahrnehmungen und

²⁸¹ 2046 (HK/CHN/F/1/D 2004), 0:10

²⁸² 2046 (HK/CHN/F/1/D 2004), 1:36

Gefühle – gesammelt], damit es dann in anderen Zeiten des Lebens und des Schicksals wieder verteilt werden kann. Dieses riesige, nichtmanifestierte Geistige trägt die Masse der dunklen Eindrücke und Erinnerungen, alle latenten Neigungen, den Keim aller Triebe in sich.“²⁸³

Des Weiteren beschreibt Ravnant, dass einzelne Körper und der Kosmos einander durchdringen und verwandeln.

„In dem Maß, wie diese Beobachtung [des Gewebes von gegenseitigen Verbindungen bis ins Unendliche] weiterbesteht, wiederholt sich auch das Karma, die Diktatur der Reize und Ablehnungen, die Hölle des Samsara, der Entwicklung und des Kreislaufs der Wiedergeburten.“²⁸⁴

Lulu alias Mimi durchlebt also immer wieder die Hölle des Samsara. Sie befindet sich in einem nicht endenden Kreislauf. Auf diese Weise wird sie nach dem Buddhismus zum Sinnbild des ewigen Rads der Leidenschaften. Sie wird sich immer wieder in diesen Vogel ohne Beine verlieben, eifersüchtig sein und nach dem tragischen Ende einer Beziehung leiden oder sterben. Sie vergisst und macht deshalb immer wieder dasselbe durch. Ob in einem Leben oder in mehreren: Sie ist gefangen im Rädchen der Gegenwart. Wie Sisyphus kann auch sie als negative Heldin der Vergeblichkeit bezeichnet werden, deren „Tun sich endlos im Kreis dreht.“²⁸⁵

Explizit wird die Verknüpfung des Films *2046* zum Buddhismus durch den Zugführer: „Sie kennen ja die Lehren des Buddhismus und seine wichtigsten Gebote? Die fünf Niedergänge der himmlischen Wesen. Diese Gebote erzählen von den Göttern. Es heißt dort, dass selbst Götter das Gleiche erleiden wie wir.“²⁸⁶

Die hier angedeutete Seelenwanderung lässt sich in *2046* und darüber hinaus in mehreren Filmen Wong Kar-wais in Form interessanter Verquickungen zwischen den Figuren erkennen. Deleuze bezeichnet sie als die Keime eines Kristalls und kommt mit seiner Beschreibung der buddhistischen Reinkarnation verblüffend nahe. So ist er

²⁸³ Ravnant, *Reinkarnation*, S. 88 f.

²⁸⁴ Ravnant, *Reinkarnation*, S.85

²⁸⁵ Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 165

²⁸⁶ *2046* (HK/CHN/F/1/D 2004), 1:21 f.

ebenfalls der Meinung, dass die Zeit in ihrer Ganzheitlichkeit zu sehen ist und erklärt, dass nicht die Zeit in uns sei, sondern wir in der Zeit seien: „Die Zeit ist nicht das in uns befindliche Innerliche, sie ist ganz im Gegenteil die Innerlichkeit, in der wir sind und leben, in der wir uns bewegen und uns verändern.“²⁸⁷

Bezüglich der Figurenkonstellation ist vor allem der Gedanke, dass der Zeitkristall, der zwar nur ein Keim sei, gleichzeitig aber das ganze Universum in sich trage, interessant:

„Das Kristallbild besitzt zwei Aspekte: innere Grenze [limite] aller inneren Kreisläufe, aber auch äußere, variable und deformierbare Hülle[enveloppe] aller Begrenzungen [confins] der Welt, jenseits der Bewegungen der Welt. Der kleine Kristallisationskeim und das unendliche kristallisierbare Universum: all dies ist einbegriffen im Ausdehnungsvermögen des Ganzen, gebildet vom Keim und vom Universum.“²⁸⁸

Der Kristall selbst sei ein ausgedehnter und wachsender Keim und deshalb bestehe auch eine gewisse Homogenität zwischen Kristall und Keim. Der Kristall sei ein „geordnetes Ganzes“²⁸⁹, der aus vielen verschiedenen Keimen bestehe. Die Keime wiederum seien zusammengesetzte Elemente, die entweder verkümmern oder gedeihen.²⁹⁰

In *2046* stellen die einzelnen Figuren diese Keime dar, sie dehnen sich in verschiedene Richtungen aus, wodurch Überschneidungen zu anderen Figuren – auch in anderen Wong Kar-wai Filmen – entstehen. Diese Überschneidungen äußern sich in unterschiedlicher Weise, wie im Folgenden näher beschrieben werden soll.

Wong Kar-wai geht in seiner Figurenzeichnung von einigen wenigen Charakterzügen aus, die er immer wieder neu kombiniert. Manche Schauspieler und Schauspielerinnen verkörpern immer dieselbe Figur, wie es zum Beispiel bei Maggie Cheung als Su Li-zhen der Fall ist. Dann wieder scheint ein Charakter von einem anderen absorbiert zu werden.

Ein anderes Beispiel wäre Chow selbst: Wie in *In the Mood for Love* ist er auch in *2046* der Protagonist, er trägt denselben Namen und hat Erinnerungen an seine Vergangenheit bzw. an *In the Mood for Love*. Dennoch scheint er sich vom „cuckold and

²⁸⁷ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 113

²⁸⁸ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 111

²⁸⁹ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 122

²⁹⁰ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 122

something of a wimp“²⁹¹ in *In the Mood for Love* zu einem egoistischen Draufgänger entwickelt zu haben, sodass er viel eher einen Yuddie – den Geliebten Lulu – aus *Days of Being Wild* zu verkörpern scheint, als den braven und betrogenen Ehemann Chow Mo-wan – wie er aus *In the Mood for Love* bekannt ist. Das einzige Merkmal dieser Veränderung ist Chows Menjou-Bärtchen. Tony Leung darüber:

„Wong told me that it was the same character as before, but that I should treat him as a completely new character. This was quite different and challenging to do, so I asked Wong if I could at least have a moustache to represent this change in the same character for me.“²⁹²

Wie Yuddie scheinen auch andere nach ihrem Tod eine Seelenwanderung durchzumachen, so scheint die ermordete Lulu alias Mimi nicht nur in sich selbst, sondern auch in der temperamentvollen Bai Ling eine Nachfolgerin bzw. eine neue physische Hülle gefunden zu haben.

Chow Mo-wan und Bai Ling sind nicht nur ähnliche Typen wie Yuddie und Lulu aus *Days of Being Wild*, sie haben auch ein ähnliches Verhältnis zueinander: Sie pflegen eine – in erster Linie – sexuelle Beziehung und diese nimmt denselben Lauf wie Yuddies und Lulus: Beide Frauen wollen die Beziehung anfangs nicht, lassen sich aber von dem Charme der Männer einwickeln und verlieben sich. Ihre Gefühle werden jedoch nicht erwidert. Irgendwann beenden die Männer die Beziehung.

Weiters werden verschiedene Schauspielerinnen in unterschiedlichen Rollen durch denselben Namen und dadurch, dass sie denselben Mann lieben, verbunden, wie man am Beispiel der beiden Su Li-zhens erkennen kann.

Aufgrund dieser Überschneidungen fließen drei weitere Wong Kar-wai-Filme in die Überlegungen zu *2046* mit ein. Stephen Teo schlägt vor, *Days of Being wild*, *In the Mood for Love* und *2046* als Trilogie zu behandeln und bringt dafür sehr naheliegende Argumente: So bestehen allein durch den Soundtrack, die Figurenkonstellation sowie die Figurenkonzeption Ähnlichkeiten zwischen den Filmen. Des Weiteren erklärt er, dass die drei Filme zeitlich aneinandergereiht genau die Dekade von 1960 bis 1970

²⁹¹ Teo, *Wong Kar-wai*, S. 142

²⁹² Brunette, *Wong Kar-wai*, S. 102 f.

abdecken: So findet *Days of Being Wild* zwischen 1960 und 1962 statt, *In the Mood for Love* deckt die Periode von 1962 bis 1966 ab und *2046* dauert von 1966 bis 1970.²⁹³

Diese Trilogie soll hier um einen Film erweitert werden, und zwar um *Chungking Express*: In der zweiten Episode dieses Films spielen Tony Leung und Faye Wong mit. Sie tragen hier zwar nicht die Namen Chow Mo-wan und Wang Jing-wen, sondern #663 und Faye. Dass die Namen der Darsteller und Darstellerinnen sich im Laufe der Zeit ändern können, sieht man unter anderem aber auch an Lulu. In *Days of Being wild* hatte sie Lulu geheißen, in *2046* heißt sie plötzlich Mimi, da sie sich irgendwann diesen Namen gegeben hatte. Faye und Jing-wen werden ohnehin nicht nur durch dieselbe Schauspielerin, sondern auch sonst durch ähnliche Charakterzüge verbunden: So denken sowohl Faye als auch Wang Jing-wen ständig an einen anderen Ort und geben sich beinahe unablässig ihren Tagträumen hin.

Auf den ersten Blick passt der – in den 90ern verortete – *Chungking Express* nicht in die Trilogie der 60er, die von Teo vorgeschlagen wurde. Dennoch sind ihre Gemeinsamkeiten erwähnenswert. So verpassen Chow alias #663 und Wang Jing-wen alias Faye sich immer und überall, weil er in beiden Fällen seiner früheren Liebe nachtrauert und sie in beiden Filmen ständig in Tagträumen schwelgt und nicht wirklich ansprechbar ist. Irgendwann scheint es in beiden Filmen zwischen ihnen zu „klappen“, doch dann ist es immer Wang Jing-wen/Faye, die es wegzieht und die Beziehung beendet. Chow verschiebt die Beziehung gedanklich dann immer auf einen anderen Zeitpunkt, denn „zu einer anderen Zeit und an einem anderen Ort, wäre [ihre] Geschichte vielleicht anders verlaufen.“²⁹⁴ Wang Jing-wen trägt also dieser Argumentation zufolge die Zukunft bzw. das Ungewisse in sich und webt so die Fäden der Narration in *2046* in die Zukunft weiter.

4.2. Filmische Darstellung der Zeit

Die Zeit wird in *2046* filmisch durch das Setting, sowie durch die gängigen Formen der Zeitartikulation – nämlich Tempi und Rhythmen²⁹⁵ – erfasst. Tempi beziehen sich dabei

²⁹³ Vgl. Teo, *Wong Kar-wai*, S. 135

²⁹⁴ *2046* (HK/CHN/F/I/D 2004), 1:32

²⁹⁵ Vgl. Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 158

eher auf einzelne Einstellungen oder Szenen, während der Rhythmus das Gesamtwerk im Auge behält.

4.2.1. Setting

Die simpelste Darstellung der Zeit wird durch das Verwenden von Uhren und Kalendern als Requisiten möglich. Durch ihren Zusammenhang mit Bai Ling werden sie zu wichtigen Handlungsträgern, was im Kapitel *Strukturierung der Zeit* bereits untersucht wurde.

Die Handlung von *2046* findet in den 60ern und in der vom Protagonisten imaginierten Zukunft statt. Das Ambiente des Films wurde also mehrfach zeitlich eingefärbt: So entspricht ein Teil der Aufnahmen dem Hongkong der 1960er Jahre und der andere Teil eben dem, was sich ein Schriftsteller in den 60ern unter der Zukunft vorstellen konnte. Durch eine genauere Differenzierung können die Szenen im Hotel Oriental, sowie in Bars und Restaurants Hongkongs als filmische Gegenwart ausgemacht werden. Schnitte zu Singapurs Spielcasinos und Garküchen hingegen stellen meist eine Rückblende und die Visionen zu den Romanen *2046* und *2047* eine visuelle Reise in die Zukunft dar.

Das Setting erfordert eine mehrfache gedankliche Bewegung in der Zeit: Als Rezipient bzw. Rezipientin identifiziert man sich zuerst mit den Figuren der 60er-Jahre in Hongkong, um in weiterer Folge die Zukunftsvision des Protagonisten nachvollziehen zu können.

4.2.2. Tempi

In *2046* lassen sich zwei Geschwindigkeiten feststellen: einerseits schnelle und unruhige, ja beinahe hektische Sequenzen und andererseits schwebende bis lähmende Langsamkeit. Wie Waldenfels erwähnte, ist immer von Belang in Bezug worauf etwas zu langsam oder zu schnell ist.²⁹⁶ Die schnellen Passagen würden sich in einem anderen Film mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht von dem restlichen Tempo abheben. Im Kontext zu der getragenen Langsamkeit des restlichen Films, welche hier zur Geschwindigkeitsnorm erhoben wird, stechen diese Szenen allerdings nahezu hervor.

²⁹⁶ Vgl. Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 163

Die Schnelligkeit dieser Sequenzen entsteht durch schnellere Bewegungen, höhere Schnittfrequenz, Zeitraffung und durch den Einsatz von flackerndem Licht. Das höhere Tempo kennzeichnet beispielsweise eine Szene, die durch folgendes Voice-Over untermalt wird:

„Am 22. Mai wurde eine nächtliche Ausgangssperre verhängt. Bomben und Attentate hatten Panik ausgelöst. Eine Wirtschaftskrise war die Folge. Ich ging nicht mehr aus. Es wurde vermutet, ich sei ruhiger geworden. Doch tatsächlich schrieb ich an einem Roman mit dem Titel 2046.“²⁹⁷

Auditiv leiten Bombenexplosionen und das dramatische Main Theme die Sequenz ein. Auf der visuellen Ebene sehen wir zunächst verwackeltes Found Footage. Dieses Wackeln und der harte Rhythmus werden durch flackerndes Licht und das – durch harte Schnitte aneinandergefügte – Bildmaterial fortgesetzt. Chows Füllfeder kritzelt im Zeitraffer. Die Kamera und sogar die Darsteller und Darstellerinnen bewegen sich schnell. Durch den Einsatz eines Prismenfilters überlappt sich innerhalb desselben Bildes eine Partie des Bildes immer wieder. Der Filter spaltet das Bild auf und vervielfacht es, wodurch wiederum ein überladener Eindruck entsteht.

Ganz im Sinne Deleuze' werden alle anderen Filmbilder in *2046* viel eher ihrer Verpflichtung zur Bewegung enthoben: Die Bilder scheinen zu erstarren, die Darstellenden verharren ungewöhnlich lange in ihren Bewegungen, Schnitte lassen auf sich warten. Durch die gefrierenden Bewegungen scheint auch die Zeit zu gerinnen, wodurch sie effektiv zur Protagonistin wird.

4.2.2.1. Zeitlupe

Als ein Verfahren, das wie eine Nahaufnahme in der Zeit funktioniert, nimmt Slow Motion die Zeit tatsächlich unter die Lupe. Dadurch, dass sich Slow Motion-Aufnahmen vom profanen Ablauf der Zeit unterscheiden, wird das Gezeigte durch seine „Langsamkeit“ intensiviert und hervorgehoben. Was im normalen Ablauf der Zeit nicht aufgefallen wäre, erhält plötzlich Gewicht. Etwas Wesentliches passiert und deshalb

²⁹⁷ *2046* (HK/CHN/F/1/D 2004), 0:26

werden Rezipienten und Rezipientinnen zum genaueren Hinsehen aufgerufen. In anderen Filmen würde in einem solchen Moment jemand vielleicht heimlich eine Waffe im Mantel verstecken oder ähnliches. Bei Wong Kar-wai ist das nicht der Fall. Eigentlich passiert relativ Alltägliches in unheimlich langen Einstellungen. Da das Besondere hier also nicht im ersichtlichen Geschehen liegt, erhalten die Momente, die hier in Zeitlupe gezeigt werden, eine metaphysische Ebene. Sie zeigen Alltägliches und doch werden sie durch die verlangsamte Darstellung dem Alltag absolut enthoben. Die Figuren, die hier filmisch beinahe erstarren, entschweben in andere Sphären.

„Wong löst diese affektiven Schlüsselmomente aus der Zeit, isoliert sie in ihrem eigenen Universum, der hermetischen ‚Traumzeit der Liebenden‘, die nach anderen Uhren funktioniert. Diese Traumzeit erscheint als Parallele zur profanen Existenz, der Film erschafft durch die Aufhebung der Zeit einen sakralen Zeit-Raum, der dem Rezipienten ermöglicht, den Liebenden näher zu kommen, in einen fast intimen Austausch zu treten.“²⁹⁸

Andreas Becker spricht von der „Anwesenden Abwesenheit“²⁹⁹, Marcus Stiglegger von der „Traumzeit der Liebenden“³⁰⁰. Beide meinen dasselbe: Die Figuren schwelgen in Erinnerungen und Träumereien über ihre Liebsten, sie befinden sich in anderen zeitlichen Schichten, was durch die zerdehnte und deshalb andersartige Gegenwart zum Ausdruck gebracht wird.

Vor allem das Auseinandergehen nach den Abschieden zwischen Chow Mo-wan, Su Li-zhen und Bai Ling prägt sich ein. Unendlich langsam schweben die Darstellenden weg – sie werden sich des Zu-späts bewusst und befinden sich bereits in Trauer. Bordwell schreibt dazu: „The freeze-frame is demanded partly because without it we could not see the essential moment, but the freeze-frame can also tantalize us by coming a little to late.“³⁰¹

Darüber hinaus funktioniert der wiegende Schritt als *Déjà vu*: Er war der Su Li-zhen aus *In the Mood for Love* eigen. Chow erinnert sich, die Rezipienten und Rezipientinnen erinnern sich. Die Bilder machen eine doppelte Bewegung in die Vergangenheit: Die

²⁹⁸ Marcus Stiglegger, „Die Traumzeit der Liebenden. Wong Kar-wais performatives Kino“, *Film-Konzepte* 12, Oktober 2008, S. 76 ff.

²⁹⁹ Becker, „Perspektiven der Erinnerung“, S. 92

³⁰⁰ Stiglegger, „Die Traumzeit der Liebenden“, S. 73

³⁰¹ Bordwell, *Planet Hong Kong*, S. 279

Erinnerung an die alte Su Li-zhen wird einerseits durch diese neuen und ähnlichen Bilder belebt und gefestigt. Die neuen Bilder werden andererseits aufgrund ihrer zeitlichen „Zerdehnung“ gespeichert und können basierend auf der gedanklichen Verknüpfung zu Su Li-zhen kaum noch in Vergessenheit geraten.

4.2.2.2. *Langsames Schauspiel*

In 2046 fällt vor allem Faye Wong durch ihren Schauspielstil auf. Sie verkörpert Wang Jing-wen und den Androiden im Zeitzug. Ihre zögerlichen Bewegungen und Reaktionen erinnern an ein Tableau Vivant, das eben aus einer ewigen Starre erwacht. Man würde Slow Motion vermuten, wäre da nicht der zügig sich nach oben schlängelnde Zigarettenrauch. Ihr zaghaftes Wesen und ihre Neigung zu verzögerten Reaktionen wirken sich auf die Eigenschaften der Androiden aus. So können nicht nur Wang Jing-wen, sondern auch die Androiden als Personifizierung des Zu-späts betrachtet werden. Besonders auffällig und effektiv ist das Mittel dieses langsamen Schauspiels, wenn sie im selben Bild mit sehr schnellen Bewegungen kombiniert wird (siehe *Heterochronie*).

4.2.2.3. *Niedrige Schnittfrequenz*

Die allein zurückgebliebene Su Li-zhen wird nach der Abschiedsszene mit Chow Mo-wan über eine Minute lang durch ausschließlich zwei Einstellungen aufgenommen. Zuerst wird sie weinend in einer Großaufnahme gezeigt. Dann wischt sie in einer Nah-Einstellung das verschmierte Rot ihrer Lippen weg und geht. Kurz verweilt die Kamera auf dieser Leerstelle, bevor Chow und Su sich in Zeitlupe voneinander entfernen. Der Schmerz macht den Moment zu einem jener Momente, die den Betroffenen ewig im Gedächtnis bleiben, denn es sind die Augenblicke der großen Gefühle, an die wir uns erinnern. Dadurch, dass Rezipienten und Rezipientinnen so lange mit diesem Abschiedsschmerz konfrontiert werden, prägt sich der Augenblick auch ins Gedächtnis des Zuschauers oder der Zuschauerin. Deleuze' These zum kleinsten Kreislauf, auf dem der *Zeitkristall* beruht, wird durch diese Beobachtung bestätigt. Während der Aktualität dieser Bilder, sind sie bereits Teil der Virtualität und gehen in die Vergangenheit über. Dieser Vorgang ist natürlich. Hier wird er allerdings durch die vielfache Langsamkeit (Schnittfrequenz, Slow Motion, langsame Bewegungen) und die Intensität der Momente den Rezipienten und Rezipientinnen bewusst gemacht. Haben diese bereits *In the Mood*

for Love gesehen, funktionieren diese Bilder zusätzlich als Déjà vu, wodurch der Prozess des Erinnerns doppelt gefestigt werden würde.

4.2.2.4. Zwischentitel

Ein weiteres Indiz für das geringe Tempo bzw. den absoluten Stillstand der äußeren Bewegung des Films sind die Zwischentitel, in denen meist angedeutet wird, wie viel Zeit zwischen dem vorhergehenden und dem nachfolgenden Filmbild vergeht. Als Chow beispielsweise versucht einen seiner Romane umzuschreiben und ihm dies partout nicht gelingen will, wird dies dargestellt, indem er mit dem Füller in der Hand über dem weißen und unbeschriebenen Papier zu erstarren scheint. In anderen Filmen werden viele Handlungen oder Handlungen, die viel Zeit beanspruchen, meist durch den Zeitraffer dargestellt. Da es sich hier jedoch um ein inneres und nicht ein äußeres Ringen handelt, hätte es optisch keinen Unterschied gemacht, wenn hier der Zeitraffer eingesetzt worden wäre.³⁰²

Ansonsten werden Zwischentitel verwendet, um den 24. Dezember einzuleiten, wodurch sie nicht nur das Tempo einzelner Sequenzen bestimmen, sondern auch der Rhythmisierung des Films dienen.

4.2.2.5. Heterochronien

Foucaults Begriff der *Heterochronien* scheint hier besonders angemessen zu sein, da innerhalb eines Filmbildes zwei verschiedene Geschwindigkeiten nebeneinander bestehen. Der Grund für diese Tempi-Kombination ist, dass es die profane Zeit und das subjektive Zeiterleben gibt. Letzteres manifestiert sich in der „anwesenden Abwesenheit“³⁰³ – wie Andreas Becker die mentale Abwesenheit der Figuren beschreibt. Die Ursache dafür wiederum ist meist die Liebe bzw. die Sehnsucht nach ihr. Wie im Kapitel *Sehnsuchtsort: Garten* bereits ausgeführt wurde, stellt sie Liebe eine Art subjektive Parallelwelt dar und kann deshalb nicht nur als *Heterotopie*, sondern, wie sich hier manifestiert, auch als *Heterochronie* betrachtet werden.

³⁰² Vgl. 2046 (HK/CHN/F/1/D 2004), 1:34 f.

³⁰³ Becker, „Perspektiven der Erinnerung“, S. 92

Aus rezeptionsästhetischer Perspektive wirkt diese filmisch umgesetzte *Heterochronie* auf den ersten Blick wie eine Kombination aus Zeitlupe und Zeitraffer. Technisch handelt es sich um keines von beiden. Die „Zeitcollage“³⁰⁴ – wie Andreas Becker sie bezeichnet – entsteht nämlich dadurch, dass sich am Set einzelne oder mehrere Schauspieler und Schauspielerinnen sehr langsam bewegen, während sich alle anderen sehr schnell bewegen. Wong darüber:

„Meistens drehen wir schon so. Man muß vorher wissen, von welchem Moment an eine Szene in Zeitlupe übergehen soll. Aber wir machen das ganz billig wie bei einem Studentenfilm, und es ist sehr lustig. Man muß den Schauspielern sagen, daß sie extrem langsam spielen sollen, während die Leute um sie herum rennen müssen. Es ist verrückt, keiner weiß was wir tun am Set, und erst hinterher begreifen sie, wozu es gut war. Seit *Chungking Express* ist das sehr beliebt, viele haben versucht das zu imitieren.“³⁰⁵

Das klingt sehr simpel, ist aber sehr effektiv, wenn es darum geht, das Vergehen der Zeit und unterschiedliche Wahrnehmungsweisen zu visualisieren. In *2046* wird dieser Trick vor allem eingesetzt, wenn Faye Wong als Androide am Fenster eines Zeitzuges steht.

Androiden leiden generell unter verlangsamten Reaktionen.

Intensiviert wird das *Heterochronische* einer solchen Situation dadurch, dass der „schnelle Teil des Bildes“ ruckartig abzulaufen scheint und Schlieren hinterlässt.

„[H]e [Wong Kar-wai] devised the technique of shooting action at only eight, ten, or twelve frames per second and then ‚stretch printing‘ the result to the normal twenty-four frames. The comparatively long exposure during filming makes movement blur, while the printing process, repeating each frame two to three times, produces a jerky pulsation.“³⁰⁶

Der fließende Ablauf eines Films wird unterbrochen, sein fotografischer Ursprung klar gemacht. Das *Heterochronische* wird hier also nicht in Bezug auf verschiedene Tempi verschärft, sondern in Bezug auf die zusätzliche Gleichzeitigkeit verschiedener Zeitschichten. Indem diese Bilder Schlieren hinterlassen, heben sie sich als

³⁰⁴ Becker, „Perspektiven der Erinnerung“, S. 94

³⁰⁵ Andreas Kilb/Peter Körte, „Der besondere Geschmack der Erinnerung. Interview mit Wong Kar-wai“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13.1.2005, S.37

³⁰⁶ Bordwell, *Planet Hong Kong*, S. 277

singularisierte Momente vom Zeitfluss ab. Die Spuren, die von ihnen zurückbleiben, weisen darauf hin, dass sie bereits vergangen sind, während das „langsame Filmbild“ in einem homogenen Zeitfluss abläuft. Diese intensivere Form der *Heterochronie* findet man vor, als Chow gedankenverloren im Spielcasino sitzt. Er scheint zu erstarren, während die debattierende, spielende Menge sich schnell, hektisch und ruckartig bewegt. Seine Stimme aus dem Off stellt Überlegungen an, wie es der neuen Su Li-zhen wohl geht, was sie macht und wie es war, als sie sich das letzte Mal gesehen hatten, was die mentale Ferne seiner Zeit zu der profanen Zeit seiner Umgebung untermalt. Der Sog der Erinnerungen zieht ihn immer weiter in die Vergangenheit.



Abb. 6: Chow Mo-wan im Spielcasino

Sowohl Wang Jing-wen als auch Chow Mo-wan sind körperlich im gefilmten Raum anwesend, befinden sich aber mit ihren Gedanken und Gefühlen in gänzlich anderen Gefilden. Ihre mentale Abwesenheit bedeutet eine Entrückung aus dem aktuellen Geschehen.

„Die Aufnahmen machen anschaulich, dass es den Menschen in Wongs Filmen nicht gelingt, eine gemeinsame Sphäre der Gegenwart zu bewohnen. Sie schweifen entweder in die Zukunft ab oder in die Vergangenheit. Sie denken nur zeitlich versetzt an den

anderen. Was bei dem einen Fantasie ist, wird von dem anderen verspätet in der Erinnerung wahrgenommen.“³⁰⁷

Die pluralen Zeitebenen innerhalb eines Filmbildes drücken eben diese Verschiebung der subjektiven Zeit im Vergleich zu anderen subjektiven Zeitempfindungen oder im Vergleich zur profanen Zeit bzw. der allgemeinen Zeit aus.

4.2.3. Montage

Die Montage orientiert sich am Bewusstseinsstrom des Protagonisten, was eine sehr verschachtelte bis wirre Narration zur Folge hat. Seine Gedanken und Gefühle werden sehr stark durch die Sehnsucht nach der verflommenen Su Li-zhen beeinflusst. Folglich fungiert sie als Leitmotiv. Der Blick auf die filmische Gegenwart wird meist derart durch Erinnerungen und Visionen verstellt, dass häufig unklar ist, auf welcher Zeitebene sich die Erzählung gerade befindet. Diese Komplexität erreicht der Film durch eine lange Reihe von Analepsen, Prolepsen und Wiederholungen, die sich rund um das Leitmotiv scharen. Da das Leitmotiv Su Li-zhen in der Vergangenheit verortet ist, spielt die Montage der Rückblenden und *Erinnerungsbilder* eine herausragende Rolle.

Nicht nur die selektierten Momente mit Su Li-zhen tauchen immer und überall auf, sondern auch das wiederkehrende Ritual des Heiligen Abends (siehe *Strukturierung der Zeit*) stellt eine Art der Rhythmisierung dar. Nach Waldenfels wird neben dem Tempo der Rhythmus als zweite Möglichkeit, die Zeiterfahrung zu artikulieren, bezeichnet, denn er präge die Art des Fließens: „Der Rhythmus übernimmt die Funktion einer Gliederung der Bewegung. Zum Rhythmus gehört die *Wiederkehr des Gleichen*, die durch den Takt markiert wird.“³⁰⁸

Auch für Wong Kar-wai stellt der Rhythmus eine vorantreibende und sehr stark formende Kraft dar: „To me, music creates the rhythms. [...] the rhythm of the film is very important. So you have to get the rhythm, and then everything comes out slowly after that.“³⁰⁹ Da er hier ausgehend von der Musik argumentiert, wird klar, dass er mit Rhythmus vor allem auch die Schnittfrequenz und überhaupt das Tempo des Films meint. Das Tempo ist langsam schwebend bis schwerfällig träge.

³⁰⁷ Becker, „Perspektiven der Erinnerung“, S. 96

³⁰⁸ Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 159

³⁰⁹ Brunette, *Wong Kar-wai*, S. 128

Der Soundtrack spielt dabei eine wichtige Rolle, da die Filmmusik in *2046* einerseits durch schwermütige und beinahe bedrohliche Melodien und andererseits durch beschwingten traditionellen amerikanischen Pop mit Rumba-, Swing- und Jazz-Akzenten geprägt wird. Abgerundet wird diese Zusammenstellung durch die Belcanto-Arie *Casta Diva* aus der Oper *Norma* von Bellini,³¹⁰ die die schwermütige, tragische und sehr elegante Atmosphäre des Films auf den Punkt bringt und ihrer Tiefgründigkeit Ausdruck verleiht.

Das Main Theme wird durch *Decision* aus dem Soundtrack von *A Short Film About Killing* geprägt.³¹¹ Diese Melodie verleiht dem Film eine sehr tragische und auch beunruhigende Note, von ihr existiert auch eine leichtere Rumba-Version, die beispielsweise eingesetzt wird, als Bai Ling und Chow sich nach ihrer Trennung hin und wieder in Restaurants über den Weg laufen. Meist wird jedoch die düstere Variante verwendet.

Einige der verwendeten Songs stehen für die Zeit, in der der Film spielt. Beispielsweise kommen *The Christmas Song* von Nat King Cole, *Sway* von Dean Martin, *Siboney* und *Perfidia* zum Einsatz.³¹² Sie handeln im weitesten Sinne von der Sehnsucht nach zwischenmenschlicher Wärme. *The Christmas Song* kehrt immer zu Weihnachten wieder und handelt von beschaulicher Nähe und Geborgenheit. Wieder aufgegriffen wird dieses Thema durch den kubanischen Song *Siboney*, der das Heimweh nach der Stadt Siboney besingt. *Sway* bezieht sich auf eine andere Art von Nähe und *Perfidia* handelt von Liebe und Betrug. Nicht nur inhaltlich, sondern auch durch ihre Melodie verleihen sie dem Film seine schwelgerische Note und lassen die Rezipienten und Rezipientinnen glauben, nachträglich an der Stimmung der 1960er teilhaben zu können.

Eine weitere grundlegende Idee zur Verwendung von Pop-Songs ist jene, dass Rezipienten und Rezipientinnen im Alltag, wenn sie diese Songs zufällig hören, an den Film und die jeweiligen Szenen erinnert werden sollen. Auf diese Weise erweitert Wong das seinen Filmen innewohnende Erinnerungsspektrum auf das alltägliche Leben der Rezipienten und Rezipientinnen.³¹³

Nicht nur Tempo und Musik führen uns hinter das filmische Bild, auch durch die visuelle Umsetzung der *Erinnerungsbilder* Chows kommt man der Ausdehnung der Zeit näher.

³¹⁰ Vgl. *2046. Bande originale du film de Wong Kar-wai*. CD, Block 2 Music Company 2004;

³¹¹ Ebda.

³¹² Ebda.

³¹³ Vgl. Bordwell, *Planet Hong Kong*, S. 278

Zur genauen Analyse der *Erinnerungsbilder* sollte man zunächst zwischen Rückblenden und Erinnerungsbildern unterscheiden: Rückblenden seien – laut Deleuze – eher notdürftige Mittel zur besonderen Darstellung der Zeit, da nicht nur eine "Unzulänglichkeit der Rückblende bezüglich des Erinnerungsbildes" sondern auch eine "Unzulänglichkeit des Erinnerungsbildes bezüglich der Vergangenheit" bestehe.³¹⁴ Das *Erinnerungsbild* entstehe immer erst durch den Aktualisierungsprozess, bei einer Rückblende handle es sich aber nicht um ein „sich erinnern“, sondern eher um eine synthetische Produktion von Erinnerung - also um ein Bild, das sich als *Erinnerungsbild* ausbe. Bergson erklärt es so, dass ein *Erinnerungsbild* nicht von sich aus ein Vergangenheitszeichen besitze, sondern erst durch den Prozess des Erinnerns ein solches erhalte.³¹⁵

Aufgrund ihrer Unzulänglichkeit erhalten Rückblenden also ausschließlich durch das Schicksal oder die Verzweigungen in der Zeit ihre Berechtigung, Vergangenheit darzustellen.³¹⁶ In *2046* lassen sich wie bei Mankiewicz die Verzweigungen der Zeit als ihre Ursache ausmachen. Dabei gehe es um „eine Fragmentierung jeglicher Linearität, aber auch um unendliche Verzweigungen und ebenso viele Kausalitätsbrüche.“³¹⁷ Die ineinander verschränkten Erzählungen dienen also weder der Kausalität noch der Lösung diverser Rätsel, sondern führen auf immer tiefgründigere Geheimnisse zurück.³¹⁸ So scheinen sich die Episoden in *2046* ineinander zu verschlingen und längst nicht mehr nur über die verschiedenen Beziehungen Chow Mo-wans zu erzählen, sondern uns in die Komplexität der Zeit einzuweihen. Hier wird die Zeit als unfassbares Phänomen wieder aufgegriffen. Sie verzweige sich und lasse damit die Unterscheidung zwischen Möglichem und Unmöglichem außer Acht. Auch Deleuze argumentiert das Nicht-Begreifliche mit einer Urzeit. Die Personifizierung dieser Urzeit bzw. Akausalität stellt Lulu alias Mimi dar.

Da es sich bei *2046* aber nicht nur für den Protagonisten um Erinnerungen handelt, sondern auch bei Rezipienten und Rezipientinnen älterer Wong-Filme Erinnerungen wach gerufen werden, handelt es sich bei *2046* selten um synthetische Rückblenden.

³¹⁴ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 76

³¹⁵ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 76

³¹⁶ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 75

³¹⁷ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 70

³¹⁸ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 72

Häufig wird die Aufmerksamkeit von Déjà vu oder Wiederholungen eingefangen, wodurch sich das virtuelle Bild nochmals einprägt.

Wie durch alle wahrgenommenen Bilder visualisieren auch diese die grundlegendste Operation der Zeit und das konstituierende Element des Zeitkristalls, nämlich die Spaltung der Zeit in Gegenwart und Vergangenheit. Das Besondere an diesen Bildern ist jedoch, dass sie bereits als *Erinnerungsbilder* funktionieren, wodurch die doppelte Bewegung in der Zeit sogar auf eine vielfache Bewegung in der Zeit ausgedehnt wird. Eine Verästelung in der Zeit entsteht.

Wong bedient sich also längst nicht nur der Rückblende, sondern setzt verschiedene Mittel zur Visualisierung der Zeit ein. Im Allgemeinen kann man sagen, dass sich eine Verzweigung der Zeit überall dort befindet, wo sich Chow Mo-wan an Su Li-zhen erinnert, sie in jemand anderem sucht oder sie bereits in jemand anderen projiziert. Die Zeit verzweigt sich also ununterbrochen, was durch das ganze Kompendium der Rückblenden und *Erinnerungsbilder* ausgedrückt wird. Im Folgenden soll diese Sammlung beispielhaft aufgeschlüsselt werden.

4.2.3.1. Heiliger Abend 1969 als synthetische Rückblende

Verzweigungspunkte, die sich als Rückblenden äußern, lassen sich zu Weihnachten 1969 erkennen: Chow trifft sich mit Bai Ling, da diese ihn um eine Empfehlung für einen Nachtclub in Singapur bittet. Sie erzählt ihm, dass sie zu Weihnachten 1969 in diesem Lokal gewesen sei und auf ihn gewartet habe. Sie habe ihn vermisst und habe diesen Ort aufgesucht, da Chow und sie sich dort zu Weihnachten 1967 das erste Mal näher gekommen waren. Für einen kurzen Augenblick sieht man Bai Ling, alleine an einem Tisch sitzend, den Oberkörper auf den Tisch gelehnt und auf die Seite starrend. Diese Einstellung wird zwar nicht explizit als eine Phantasie Chows bezeichnet, dennoch legt die interne Fokalisierung des Erzählers und Protagonisten diesen Zusammenhang nahe.

Chow erinnert sich außerdem, was er zu Weihnachten 1969 getan hatte: Er war nach Singapur gefahren und ins Spielcasino gegangen um die neue Su Li-zhen zu suchen. Da er sie nicht gefunden hatte, spielte er. In der geschäftigen, spielsüchtigen Masse – die im *Stretch-Printing*-Verfahren dargestellt wird - erstarren seine Bewegungen: Er erinnert sich daran, wie er die neue Su Li-zhen kennen lernte und sich mit ihr traf. Hier geht nun

die Rückblende in eine Binnen-Rückblende über, da Chow, sobald er den Namen der neuen Su erfährt, unwillkürlich an die alte Su denken muss:

„Vor einigen Jahren liebte ich eine verheiratete Frau. Sie hieß auch Su Li-zhen. Ihretwegen habe ich Hongkong verlassen und kam nach Singapur. Ich hätte mir nie vorstellen können, hier eine andere Su Li-zhen zu treffen. Ich erzählte der neuen Su Li-zhen sehr viel über die alte Su Li-zhen.“³¹⁹

Das Voice-over leitet eine weitere Rückblende ein: Ein kurzer Schnitt zeigt die alte Su Li-zhen, wie sie sich auf einem Bett rekelt und in einen Sessel gelehnt raucht. Wobei nicht ganz klar ist, ob es sich tatsächlich um eine Erinnerung oder um eine Phantasie Chows handelt. Dann springt die Narration zurück auf die Zeitebene der Binnen-Rückblende, was man an der Gesprächssituation zwischen Chow und der neuen Su Li-zhen erkennt.

Das Zusammentreffen von Bai Ling und Chow Mo-wan stellt über die Erinnerung an den Heiligen Abend 1969 einen mehrfachen Verzweigungspunkt dar: Der Zwischenschnitt, der Bai Ling wartend zeigt, tarnt sich zunächst als Rückblende, stellt sich bei genauerer Betrachtung jedoch als Phantasie Chows heraus.

Chow erinnert sich seinerseits, was er an jenem Abend tat. Seine Erinnerung verästelt sich vielfach in weitere Erinnerungen und Phantasien. Die Rückblende – als das klassischste Mittel, um die Verzweigung der Zeit darzustellen – wird in *2046* sehr komplex und raffiniert eingesetzt. So, dass der Schnitt „zurück“ in die Gegenwart als nahezu verwirrend empfunden wird.

4.2.3.2. Found-Footage-Style als kollektive Erinnerung

Bei der filmischen Darstellung der nonfiktionalen Vergangenheit – beispielsweise durch Reenactments, Found-Footage-Materialien oder Geschichten von „früher“ – verhält es sich anders, da hier das kollektive Gedächtnis aktiviert wird. Unterschiedliche Vergangenheitsebenen beziehen sich nun nicht mehr nur auf eine Person, sondern auf viele voneinander völlig unabhängige Personen und Orte, wodurch „ein Gedächtnis der Welt“³²⁰ entstehe.³²¹

³¹⁹ *2046* (HK/CHN/F/I/D 2004), 1:45 f.

³²⁰ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 156

In *2046* wird eine schwarz-weiße, verwackelte und deshalb sehr „alt und echt“ wirkende Filmsequenz eingefügt, die einen Aufstand zeigt und für die Kulturrevolution stehen soll. Und egal ob es sich hier nun um ein Reenactment oder um Found Footage handelt, der Effekt bleibt derselbe: Das kollektive Gedächtnis wird aktiviert und man begibt sich auf die Suche nach Erinnerungen an diese historischen Tatsachen.

4.2.3.3. Leitmotiv Su Li-zhen

Zunächst nimmt man die Bilder als Momente wahr, die für Chow von außergewöhnlicher Eindrücklichkeit sein müssen, da sie in besonderer Art, beispielsweise in Zeitlupe, präsentiert werden. Dabei muss nicht immer explizit die *alte* Su Li-zhen erkennbar sein: Es kann sich allein um gehende Frauenbeine handeln und so weiter. Kennt man *In the Mood for Love* ist eine doppelte Zuordnung möglich: Einerseits könnte es sich um Chows Erinnerungen handeln, die er entsprechend der *Recollection* oder dem *Mémoire volontaire* formt und den aktuellen Bildern einspeist. Andererseits zählt das Bilderrepertoire aus *In the Mood for Love* nach der Rezeption dieses Films auch zu den eigenen Erinnerungen, wodurch sehr viele Szenen in *2046* als Déjà vu funktionieren.

Wie weiter oben im Kapitel *Umgang mit Vergangenheit* bereits beschrieben wurde, befindet er sich in einer „auf Handeln hin gespannten Bewußtseinslage, die nur jene Elemente der Vergangenheit vergegenwärtigt, welche die zukünftigen Erwartungen nähren.“³²² Er selektiert Erinnerungen an Su und verkürzt sie auf einige wenige Merkmale, sodass sie sich einfacher in aktuelle Bilder einfügen lassen. Beharrten Erinnerungen auf all ihre Einzelheiten, wären sie kaum auf aktuelle Momente anwendbar. Der Film transportiert diese Art des Hegens und Pflegens einer Sehnsucht durch einige Szenen, die mit jenen aus *In the Mood for Love* beinahe identisch sind: Der Kader, die Kameraperspektive, das Setting und das Licht sind gleich gewählt. Wieder stehen Chow und Su – diesmal allerdings die *neue* - vor einer Mauer mit bröckeligem oder fehlendem Verputz und verabschieden sich voneinander. Das Déjà vu des Abschieds wird zelebriert: Wieder gehen sie in verschiedene Richtungen auseinander, was in der typischen Wong-Kar-Wai Zeitlupenästhetik festgehalten wird. Und wieder verleiht eine Straßenlampe dem nächtlichen Regen Kontur. Die Wiederholung all dieser Merkmale leitet den Prozess des Sich-Erinnerns ein. Das virtuelle *Erinnerungsbild* ist

³²¹ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 156

³²² Assmann, *Erinnerungsräume*, S. 238

dem aktuellen Bild dermaßen ähnlich, dass man beinahe von einer Vervielfältigung und Vertiefung der Vergangenheit in der Gegenwart sprechen könnte, wären da nur nicht dieses schwarze Kleid und der schwarze Handschuh der *neuen* Su Li-zhen. Die *alte* hatte nie Schwarz getragen.

Die Taxi-Szene aus *In the Mood for Love*, in der Chow schlafend an der Schulter Su Li-zhens lehnt, wird in *2046* auf verschiedene Arten wieder aufgenommen: Einmal sitzt Bai Ling an Su Li-zhens Stelle und Chow lehnt sich an ihre Schulter, während er nach ihrer Hand tastet, dann wieder werden *Erinnerungsbilder* mit Su Li-zhen selbst gezeigt. Zum Schluss sitzt er allein im Taxi und lehnt sich ans Fenster. Der Off-Kommentar zitiert währenddessen eine Stelle aus einem seiner Romane: „Es schien, als hätte er einen langen Zug bestiegen, der durch die endlose Nacht einer ungewissen Zukunft entgegenfuhr. Jeder, der nach 2046 fährt, kommt nur aus einem einzigen Grund hierher. Er will seine verloren gegangenen Erinnerungen wiederfinden.“³²³ Alle Taxi-Szenen werden in einer klassischen Rückblenden-Ästhetik – nämlich in Schwarz-Weiß und Sepia – gehalten, was ihnen den Erinnerungscharakter alter, etwas vergilbter Schwarz-Weiß-Fotos gibt.

Obwohl sich die Szene mit Bai Ling und Chow in der filmischen Realität und Gegenwart befindet, unternehmen auch diese Bilder eine doppelte Bewegung in die Vergangenheit. Zum einen unterliegen sie der natürlichen Spaltung der Zeit in zwei Richtungen – nämlich in die Gegenwart und in die Vergangenheit. Das virtuelle Bild befindet sich ohnehin im Prozess des Speicherns. Zum anderen stellen sie eine Verknüpfung zu den Taxifahrten von *In the Mood for Love* – also eine Verknüpfung zu *Erinnerungsbildern* – dar und beleben diese. Die Schwarz-Weiß-Ästhetik verleiht ihnen bereits das Siegel der Vergangenheit.

³²³ *2046* (HK/CHN/F/1/D 2004), 1:57



Abb. 7: Chow Mo-wan und Bai Ling im Taxi

Und auch die Szene von Weihnachten 1968 erinnert an die Restaurantszenen von *In the Mood for Love*. Die Aufnahmen werden durch einen Prismenfilter erfasst, was bewirkt, dass sich das Filmbild vervielfacht. Chow Mo-wan und Wang Jing-wen sind plötzlich doppelt und mehrfach zu sehen. Die virtuellen Bilder vervielfachen sich. Welches Bild ist das aktuelle und reale? Welche die Virtuellen? Geht es wirklich um die Tochter des Hotelbesitzers oder versucht Chow in ihr wieder Su Li-zhen zu sehen? „Je mehr virtuelle Bilder es gibt, desto undurchsichtiger wird das Aktuelle.“³²⁴ „Wenn die virtuellen Bilder sich derart vermehren, wird die ganze Aktualität der Person von ihnen absorbiert, während die Person nur noch eine Virtualität unter anderen ist.“³²⁵ Die Verwendung des Objektivs lässt also wieder die Vermutung zu, dass Chow auch in Wang Jing-wen immer nur Su Li-zhen sieht und sich deshalb in sie bzw. in das Double von Su Li-zhen verliebt.

³²⁴ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 97

³²⁵ Ebda.



Abb. 8: Heiliger Abend 1969: prismatische Momente

Verschiedene Phänomene und Darstellungsweisen in *2046* vermitteln die Zeit als ein sehr vielschichtiges und komplexes Gebilde. So ist sie nicht nur ein kollektives Gut, sondern nimmt auch zutiefst subjektive Färbungen an. Aktuelle Momente dehnen sich, doch sie tun es meist aufgrund einer Vergangenheit, die die Gegenwart mental besetzt.

Die Vorstellung der Zeit als lineares Nacheinander weicht hier nach und nach dem Bild einer ausgedehnten Zeit. Auf diese Weise wird die Unfassbarkeit der Zeit angedeutet. Durch diese Unfassbarkeit wiederum wird die Zeit plötzlich unvorstellbar. Und so bleibt sie an die Materialität des Raums gebunden. Waldenfels vermerkt dazu: „Der Raum rächt sich, indem er durch die Hintertüre der Sprache zurückkehrt.“³²⁶ Der Raum bleibt also das Medium, denn sowohl auf verbaler als auch auf filmischer Ebene dient das Vokabular des Raums zur Metaphorisierung der Zeit.³²⁷ Spätestens hier muss man erkennen, dass sich die Zeit niemals zur Gänze abbilden lässt und immer an die Sinne des Menschen gebunden bleibt. Ihre Unfassbarkeit ist demnach nicht darstellbar und kann allein durch die narrative Lücke angedeutet werden.

³²⁶ Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 122

³²⁷ Vgl. Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 122

5. Der intradiegetisch fiktionale Zeit-Raum

Wie in den vorhergehenden Kapiteln bereits festgestellt wurde, kann bezüglich der Darstellung des intradiegetisch realen Raums eine Marginalisierung und Ignoranz der räumlichen Umgebung des Protagonisten erkannt werden, was sich in seiner Phantasie und Imagination in den Romanen 2046 und 2047 insofern niederschlägt, dass die Raumdarstellung sehr viel weiter, tiefer und großzügiger ausfällt.

Die Zeit hingegen wird auch in der intradiegetisch realen Welt in ihrer Vielschichtigkeit betont. Allein der Narrationsstil zeigt, dass Zeit nicht als ein rein chronologisches Nacheinander betrachtet werden kann, sondern Tiefe aufweist und sich sogar in ihrer Unergründlichkeit verschließt.

In der intradiegetischen Fiktion werden jeweils die Marginalisierung des Raums und die Ausdehnung der Zeit überspitzt dargestellt, was im Folgenden ausführlich beschrieben werden soll.

5.1. Zug – Sinnbild für Zeit und Geschwindigkeit

Der Zug ist ein interessantes Phänomen von Raum und Zeit, denn Raum und Zeit bilden die Grundlage für Bewegung.³²⁸ Bereits im alten Griechenland wurde diskutiert, wie denn nun Zeit und Wandel zusammenhingen. Die einen machten keinen Unterschied zwischen beiden und erklärten Zeit für eine Illusion, andere wieder sagten, die Zeit hänge vom Wandel ab, denn nur durch ihn wäre sie erkenntlich. Aristoteles differenzierte die beiden, da Bewegung unterschiedlich schnell verlief, wohingegen die Zeit im immer gleichen Tempo voranschreitet.³²⁹ Natürlich hat sich die Zeitphilosophie weiterentwickelt, doch wendet man Aristoteles Feststellung auf den Zug an, sieht man sich einer etwas komplexeren Verquickung von Bewegung, Raum und Zeit gegenübergestellt: Der Zug ist ein Raum, der sich in einem gewissen Tempo durch einen anderen Raum bewegt. Innerhalb und außerhalb des Zuges finden ebenfalls Bewegungen statt, beispielsweise die der Menschen und diverser Vehikel. In unserer Wahrnehmung prallen also viele Geschwindigkeiten aufeinander, wodurch ein heterogenes Geflecht verschiedener Tempi entsteht.

³²⁸ Vgl. Carrier, *Raum-Zeit*, S. 1

³²⁹ Vgl. Vašek, „Wer hat an der Zeit gedreht?“, S. 79

Die Zeit manifestiert sich während einer Zugreise ebenfalls in sehr unterschiedlicher Art und Weise: Zwischen den Zeitpunkten der Abfahrt und der Ankunft versuchen die meisten Reisenden sich ihre Zeit zu vertreiben und wenn sie nicht gerade damit beschäftigt sind, so versuchen sie herauszufinden, wann sie an ihrem Ziel ankommen, indem sie sich auf Monitoren und Foldern vergewissern. Die Strecke wird durch diese Medien in Zeiteinheiten aufgedrösel, welche dann oftmals mit der eigenen Uhr verglichen werden.

Darüber hinaus kann der Zug in seiner Funktion als Personentransportmittel als einer der Gründe für die Durchsetzung der Uhrzeit gesehen werden. Denn um sehr viele Menschen ohne ewig lange Wartezeiten transportieren zu können, wurde ein Medium wichtig, welches die Zeit für den Alltag brauchbar machte.

Der Zug als öffentliches Verkehrsmittel ist außerdem interessant, weil in Hongkong in den 1960ern aufgrund der Annahme eines zukünftig verstärkten Verkehrsaufkommens eine Studie in Auftrag gegeben wurde, welche ein Konzept für das zukünftige Verkehrssystem in Hongkong ausarbeiten sollte. 1967 kam dann die Mass Transit Railway Study heraus und schlug den Bau von unterirdischen Massenverkehrsmitteln vor.³³⁰ Durch dieses Projekt wurden die Geschwindigkeiten Hongkongs vermehrt, wodurch Hongkong bereits damals „in zunehmendem Maß an den Schnittpunkten verschiedener Zeiten oder Geschwindigkeiten“³³¹ lag.

Was den Raum auf einer Zugfahrt betrifft, so scheint dieser sich eher zu reduzieren, denn vorausgesetzt es gibt keine Zwischenstopps, bei denen man den Zug verlässt, wird der Raum, der zwischen diesen beiden Punkten liegt, durch die Scheibe des Zuges wahrgenommen und auf diese Weise zu einer vorbeiziehenden Fläche. Die tatsächliche Räumlichkeit des Weges geht verloren und wird auf eine Zweidimensionalität verkürzt. Mittlerweile gibt es Flugzeuge und U-Bahnen, bei denen dies noch extremer der Fall ist: Der Reiseraum besteht hier aus Einstiegsort und Ausstiegsort und wird auf diese Weise auf zwei Punkte reduziert und fragmentiert. Vor der Zeit dieser Verkehrsmittel wurde jedoch bereits der Zug als raumvernichtendes Werkzeug der Zeit gesehen. Eine solche zeitfeindliche und raumfreundliche Einstellung sind in der Geschichte durchaus nicht

³³⁰ „Hong Kong“, <http://www.urbanrail.net/as/cn/hong/hong-kong.htm>, 30. 5. 2014

³³¹ Abbas, *Hongkong: Kultur und die Politik des Verschwindens*, S. 20;

üblich. So sagt Foucault, dass Zeit immer schon der Inbegriff von Dynamik und Mobilität gewesen sei, wohingegen der Raum eher negativ konnotiert geworden sei, da ihm die Vorstellung von Festigkeit und Starre anhaftete. Häufig sei er als Widerstand betrachtet worden.³³²

Laut Luhmann brechen die Transport- und Kommunikationsmittel diesen Widerstand des Raums, zugunsten der Zeit, die aufgrund der Beschleunigung sozialer Prozesse Überhand zu nehmen scheint. Er betont dabei, dass mit dem sogenannten Verschwinden des Raums immer nur der materiell physische Raum gemeint ist, indem dieser in immer höherem Tempo mühelos überwunden werden kann. Er stellt in seinen Überlegungen den materiellen Raum dem politischen Raum gegenüber, was in dieser Betrachtung nicht so sehr von Bedeutung ist. Vielmehr geht es hier um das Zusammenspiel von materiellen und virtuellen Räumen.³³³

In *2046* nimmt der Zug hinlänglich Raum und Zeit eine noch interessantere Stellung ein, denn er bewegt sich nicht durch den Raum, sondern durch die Zeit. Die Zeit besetzt den Raum und wird selbst räumlich, was durch folgende Zitate deutlich wird. „Das Handbuch für Reisende informiert darüber, dass in den Gebieten 12-24 und 12-25 ein besonders kaltes Klima herrscht. Die Heizung des Zuges ist auf diese Temperaturen nicht ausgerichtet.“³³⁴ Zunächst wird dies als weitere Rätselhaftigkeit des Films hingenommen. An einer anderen Stelle erklärt Chow allerdings: „In meinem Roman gab es die Gebiete 12-24 und 12-25. Tatsächlich war es ein Synonym für Weihnachten.“³³⁵ Wie in der filmischen Realität zwischen 1966 und 1969 werden die Weihnachten auch in der Fiktion der Romane *2046* und *2047* durch ihr kaltes Klima gekennzeichnet. Und auch dort sucht der Protagonist nach ein bisschen zwischenmenschlicher Nähe, was er mit den niedrigen Temperaturen in Zusammenhang bringt: „Den Reisenden wird empfohlen sich gegenseitig zu wärmen. Da außer mir niemand in diesem Zug reiste, musste ich mich an einem Androiden [-einer Zugbegleiterin-] wärmen.“³³⁶

³³² Vgl. Michel Foucault, „Das Auge der Macht“, 2003, zitiert nach Schroer, „Sozialer Raum“, S. 193

³³³ Vgl. Niklas Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, 1984, zitiert nach Schroer, „Sozialer Raum“, S. 195

³³⁴ *2046* (HK/CHN/F/I/D 2004), 1:16

³³⁵ *2046* (HK/CHN/F/I/D 2004), 1:29

³³⁶ *2046* (HK/CHN/F/I/D 2004), 1:16

Wie im intradiegetisch realen Raum fungiert also auch im intradiegetisch fiktiven Raum Weihnachten als landmark in der Zeit. Auf diese Weise wird klar, dass sich der Zug durch die Zeit zu einem Ort in der Zukunft, der Erinnerungen beinhaltet, bewegt.

Es handelt sich hier also um einen Zeit-Raum. Die Zeit entwickelt quasi ihre eigene Dreidimensionalität. Sie tut dies ganz entgegen der alltäglichen und gewohnten Vorstellung von Zeit als stringenter Linie, als Faden, an dem sich ein Ereignis der Gegenwart an eines der Vergangenheit reiht und so weiter.

Die Zeit lässt also ihr lineares Dasein hinter sich und dehnt sich aus, sodass verschiedene Fixpunkte des Kalenders – wie die Weihnachten – sich auf Gebiete im Raum erstrecken. Der Raum wird nichtig, insofern er von der Zeit besetzt wird. Dominant bleibt er jedoch in Form des Mediums. Da die Zeit in all ihrer unergründlichen Abstraktheit nur in Form des Bekannten und Visualisierbaren dargestellt werden kann. Auf diese Weise bleibt sie in puncto verbalem und filmischem Ausdruck dem Raum verhaftet.

Luhmann, Heine oder Augé zufolge könnte man auch sagen, dass durch den Zug, der sich durch die Zeit bewegt, ein besonders ehrlicher Umgang mit dem Raum-Zeit-Thema gepflegt wird. Hier wird es nur noch überspitzt. Der Zug wird vom space shuttle zum time shuttle. Der Reisende ist – wie alle anderen Reisenden in normalen Zügen – mit dem Warten und dem „Zählen der Zeit“ beschäftigt:

„Wie lange mag es dauern 2046 zu verlassen. Niemand weiß es. Einigen fällt es nicht schwer, wohingegen anderen es erst nach einer Ewigkeit gelingt. Unter großen Anstrengungen und Schmerzen. Wie lange bin ich schon in diesem Zug unterwegs? Ich beginne mich sehr einsam zu fühlen.“³³⁷

Durch das Warten und die Einsamkeit erscheint den Reisenden die Zeit als lange Weile: „Anfangs langweilt man sich. Doch nach und nach gewöhnt man sich daran.“³³⁸ Die Zeit können sich die Reisenden mit den Androiden vertreiben. „Wir beschäftigen Zugbegleiter, die sich um Ihre unterschiedlichsten Bedürfnisse kümmern. Sie werden

³³⁷ 2046 (HK/CHN/F/I/D 2004), 1:14

³³⁸ 2046 (HK/CHN/F/I/D 2004), 1:15

richtige Gefährten sein und das mit ganzem Herzen.“³³⁹ Die Androiden werden dabei von Schauspielerinnen verkörpert, die in der intradiegetisch realen Welt Wang Jing-wen, Lulu bzw. Mimi und eine der Freundinnen Chows darstellen. So wird klar gemacht, dass es sich beim Zug um eine Imagination Chows handelt, da diese von seinen Erinnerungsbildern durchzogen und gefärbt wird.

5.2. Phänomen 2046

2046 gilt als Titel des Films, ist der Titel einer der Romane Chows, bezieht sich auf eine Hotelzimmernummer in *In the Mood for Love* und auf eine in 2046, und bezeichnet schlussendlich einen Ort in Chows Romanen. Im Folgenden soll nun versucht werden, die Ursache für diese Vervielfachung zu ergründen.

Als Chow Lulu alias Mimi auf ihr Zimmer bringt, fällt ihm die Nummer ihres Hotelzimmers auf. Er fühlt sich schlagartig an eine wichtige Phase seines Lebens erinnert. Und zwar an jene Zeit, in der er sich heimlich mit Su Li-zhen in einem Hotelzimmer mit der Nummer 2046 getroffen hatte. Sie war die Liebe seines Lebens. 2046 steht auf den ersten Blick nur für die Nummer eines Hotelzimmers, meint dabei allerdings weniger dessen räumliche Dimension, sondern vielmehr dessen emotionale Komponente. In Wirklichkeit geht es also immer um den Zustand bzw. die zwischenmenschlichen Gefühle, die mit diesem Raum und dieser Zahl assoziiert werden. Kurz: Es dreht sich um die Liebe.

Die Begegnung mit der erinnerungslosen Lulu scheint ihm schicksalhaft: Denn hätte er die Zimmernummer nicht gesehen, hätte er wahrscheinlich nie die Romane 2046 und 2047 geschrieben. In diesen Science-Fiction-Romanen bezeichnet 2046 eine Stadt, die in der Zukunft liegt und die die verlorenen Erinnerungen beherbergt. Um dorthin zu gelangen, reist man mit einem Zug durch die Zeit.

„Im Jahr 2046 umspannt ein endloses Schienennetz die Erde. Hin und wieder fährt ein geheimnisvoller Zug nach 2046. Die Reisenden kommen nur aus einem einzigen Grund hierher:

³³⁹ Ebda.

Sie wollen ihre verloren gegangenen Erinnerungen wiederfinden. Es heißt, nichts ändert sich je in 2046. Doch niemand weiß, ob das stimmt. Denn niemand kehrte je von dort zurück. Nur ich.“³⁴⁰

2046 stellt also ein in der Zukunft liegendes Gedächtnis dar, welches frei von Veränderungen ist. Dieser Entwurf des Immerwährenden und Gleichbleibenden, kann als Symptom für die Ursache diagnostiziert werden. Da Hongkong eine Stadt der außergewöhnlich raschen Veränderungen, des Ephemeren und der hohen Geschwindigkeiten darstellt, kann sie als Motiv für Chows erdachte Fiktion und diese wiederum als Utopie betrachtet werden. Einen weiteren Anlass 2046 als Utopie zu sehen, gibt die visuelle Darstellung des intradiegetisch fiktiven Raums. Dieser zeichnet sich, im Gegensatz zum klaustrophobischen, heterogenen und eher labyrinthischen Raum der intradiegetisch realen Welt, durch Weite, Tiefe und einen geografischen Überblick aus. Durch den Einsatz von Establishing Shots und zahlreichen Bewegungen der Kamera kann weiters eine räumliche Homogenität gewährleistet werden. Die Sehnsucht nach Weite und Einheitlichkeit scheint also gedeckt zu werden.

Des Weiteren trägt die Stadt 2046 Züge eines anthropologischen Ortes, denn sie fungiert wie eine Art Wallfahrtsort, zu dem die Reisenden pilgern. Da im Film *2046* der spezifisch anthropologische Ort ohnehin die Liebe bzw. der Zustand 2046 ist, kann die fiktive Stadt 2046 tatsächlich auch als Symptom vom Fehlen sozialer und metaphysischer Zugehörigkeit entlarvt werden. Anhand Assmanns Argumentation kann man den Begriff der Liebe auch hier als „Zauberwort“ deuten, da sie die Fülle alles dessen darstelle, was in der Gesellschaft durch eine Lücke markiert sei.³⁴¹

Der Ort wirkt also in mehrfacher Hinsicht wie ein Hoffnungsträger und kann durchaus als etwas sehr Positives gesehen werden. Auch Welf Lindner erklärt: „Die ersonnene Utopie des Schriftstellers verrät viel von dessen Sehnsucht nach einem Raum immerwährender Präsenz, den ihm sein Umfeld Hongkong nicht bieten kann.“³⁴²

Als der Protagonist des Romans von 2046 zurückkehrt, meint er: „Wie lange mag es dauern 2046 zu verlassen? Niemand weiß es. Einigen fällt es nicht schwer, wohingegen es anderen erst nach einer Ewigkeit gelingt. Unter großen Anstrengungen und

³⁴⁰ *2046* (HK/CHN/F/I/D 2004), 0:02 min

³⁴¹ Vgl. Assmann, *Erinnerungsräume*, S. 110

³⁴² Lindner, „Impressionen von einem unstillen Ort“, S. 61

Schmerzen.“³⁴³ Warum es möglich ist von diesem Ort wieder wegzukommen bzw. warum es nur unter Schmerzen möglich ist, bleibt ebenfalls offen. Durch die Reise nach 2046 versuchen die Menschen ja ihre „verloren gegangenen Erinnerungen“ wieder zu finden. Eigentlich könnte das vieles bedeuten – innerhalb dieses Films wird jedoch stark suggeriert, dass es sich um die verlorene Liebe handelt. Die Reise könnte also den allerletzten Versuch versinnbildlichen, um die geliebte Person doch noch zurückzugewinnen. 2046 zu verlassen, heißt also auch die Trauerphase beenden und den geliebten Menschen gehen zu lassen und ist deshalb mit großen Schmerzen verbunden.

Auf den ersten Blick bezieht sich 2046 auf Orte, um die sich die Erzählung des Films und des Romans ranken. Bei genauerem Hinsehen wird klar, dass es sich sowohl beim Hotelzimmer 2046 als auch bei der Stadt 2046 immer um anthropologische Orte en miniature bzw. um Metaphern der Liebe handelt.

³⁴³ 2046 (HK/CHN/F/I/D 2004), 1:14

6. Conclusio

Hongkong und andere Transiträume als Lebensraum hinterlassen soziale und gesellschaftliche Lücken. Auf diese Weise gibt die Raumpraxis in *2046* Aufschluss über das Innenleben Chows und dessen Sehnsüchte, die in der Zahl 2046 kulminieren. Sie steht zunächst für ein Hotelzimmer und eine fiktive Stadt. In weiterer Folge lassen sie sich als *anthropologische* Orte en miniature erkennen, da sie immer wieder Pseudonym-ähnlich den Zustand der Liebe umschreiben.

Dass die Stadt 2046 auch bezüglich ihrer Weite und Homogenität als Utopie gesehen werden kann, lässt sich daran ablesen, dass sie filmisch gegensätzlich zu den klaustrophobisch anmutenden Aufnahmen Hongkongs präsentiert wird. Die Bilder, die Hongkong zeigen, verkörpern sein Innenleben, welches durch Enge und Unübersichtlichkeit gezeichnet wird. Der Raum lädt sich gerade durch seine Fragmentierung mit geschichtlicher und gesellschaftlicher Bedeutung auf und weist so über seine rein physische Hülle hinaus. Auf diese Weise wird zunächst ein kristallines Bild geschaffen, das durch seine tieferen Zusammenhänge ein rundes Bild Hongkongs hervorbringt.

In diesem Sinne kann der Raum als Kontinuum betrachtet werden: Die oberflächliche Fragmentierung des filmischen Raums lässt nach und nach eine tiefere Ursache – nämlich Hongkong – erkennen. Das Innenleben Hongkongs verquickt sich wiederum mit dem Kreislauf der Orte und Räume, die durch Chows Sehnsüchte zutage treten. Der zersplitterte Raum ergibt ein Kristallbild und lässt sich dadurch kaleidoskopisch zu einem Ganzen zusammenfügen.

Die Zeit verabschiedet sich zunächst von ihrem rein linearen und gerichteten Dasein, um in Form der Gegenwartsspitzen und Vergangenheitsschichten Dreidimensionalität zu erreichen. So bewegt sich die Narration durch Zeitfelder und wird gelegentlich durch eine Erinnerung in die Tiefe der Vergangenheit gezerrt, wodurch Su Li-zhen nicht nur als Leitmotiv, sondern als Ursache von *2046* verstanden werden kann. Bis zu diesem Grad der Zeit fügen sich auch hier die einzelnen Teile kaleidoskopisch aneinander.

Da aber einige Geheimnisse der Zeit bestehen bleiben, wird der Kontinuitätsbegriff der Narration ihrer Diskontinuität überführt.

Das Wesen der Zeit scheint paradoxerweise gerade durch die Darstellung dieser Lücken in ihrer Ganzheit dargestellt zu werden, da sie den Charakterzug der Unfassbarkeit verkörpern. Auf diese Weise stellt sich die Zeit im Film *2046* aufgrund ihrer kristallinen Eigenschaften also ebenfalls als Kontinuum heraus.

Bibliografie

2046. *Bande originale du film de Wong Kar-wai*. CD, Block 2 Music Company 2004;

Abbas, Ackbar, *Hongkong: Kultur und die Politik des Verschwindens*. Hg. Von Christina Lutter u. Markus Reisenleitner, Übersetzt von Susan Ingram u. Markus Reisenleitner, Wien: Löcker 2003; (Orig. *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997)

Agotai, Doris, *Architekturen in Zelluloid. Der filmische Blick auf den Raum*, Bielefeld: Transcript 2007;

Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck 1999;

Assmann, Aleida, „Soziales und kollektives Gedächtnis“, Vortrag in der Veranstaltung: *Kulturelles Gedächtnis. China zwischen Vergangenheit und Zukunft*. 2.5.2006, Als Pdf-Link der Veranstaltungsdokumentation hinzugefügt, <http://www.bpb.de/veranstaltungen/dokumentation/128665/panel-2-kollektives-und-soziales-gedaechtnis>, 2.6.2014

Augé, Marc, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Übers. Von Michael Bischoff, Frankfurt am Main: Fischer 1994 (Orig. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris: Editions du Seuil 1992)

Beller, Hans, „master shot“, *Lexikon der Filmbegriffe* <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4201>, 29. Mai 2014;

Becker, Andreas, „Perspektiven der Erinnerung. Die Inszenierung der Zeit bei Wong Kar-wai“, *Film-Konzepte* 12, Oktober 2008, S. 90-98;

Bergson, Henri, *Materie und Gedächtnis. Und andere Schriften*, Übersetzt von R. v. Bendemann, Julius Frankenberger und Eugen Lerch, Frankfurt am Main: Fischer 1964; (Orig. *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris, 1939)

Bordwell, David, *Planet Hong Kong. Popular Cinema and the Art of Entertainment*, Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press 2000;

Bordwell, David/ Kristin Thompson, *Film History. An Introduction*, New York: Mc Graw-Hill 2003; (Orig. *Film History. An Introduction*, New York: Mc Graw-Hill 1994)

Brunette, Peter, *Wong Kar-wai*, Champaign: University of Illinois Press 2005;

- Burch, Noël, *Theory of Film Practice*, London: Praeger Publishers 1973;
- Carrier, Martin, *Raum-Zeit*. Berlin: Walter de Gruyter 2009;
- Deleuze, Gilles. *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Übersetzt von Klaus Englert, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991; (Orig: *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris: Les Editions de Minuit 1985).
- Doyle, Christopher, *Buenos Aires*, Tokyo: Prenom H. Co. 1997;
- Fahle, Oliver, „Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze“, *montage/av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 11/1/2002, http://www.montage-av.de/pdf/111_2002/11_1_Oliver_Fahle-Zeitspaltungen.pdf, 30.5. 2014, S. 97-112;
- Faulstich, Werner, *Grundkurs Filmanalyse*, Paderborn: Fink ² 2008;
- Fischer-Schreiber, Ingrid: Gastvortrag „Internet & Digitale Kultur in China“ an der FH JOANNEUM, Graz 15. Jänner 2014.
- Foucault, Michel, „Von anderen Räumen“, *Raumtheorie*, Hg. Jörg Dünne und Stephan Günzel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, 317-329;
- „Hong Kong“, Urbanrail.net, Hg. Robert Schwandl, <http://www.urbanrail.net/as/cn/hong/hong-kong.htm>, 30. 5. 2014
- Khouloki, Rayd, *Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*. Berlin: Bertz + Fischer ² 2009;
- Kilb, Andreas/Peter Körte, „Der besondere Geschmack der Erinnerung. Interview mit Wong Kar-wai“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13. 1. 2005, S. 37;
- Kramer, Stefan, *Geschichte des chinesischen Films*, Stuttgart-Weimar: Metzler 1997;
- Lindner, Welf, „Impressionen von einem unstillen Ort. Zur Raumkonstruktion bei Wong Kar-wai.“ *Film-Konzepte* 12, Oktober 2008, S. 61-72;
- Linschoten, Johannes, *Auf dem Wege zu einer phänomenologischen Psychologie. Die Psychologie von William James*, Übersetzt von Franz Mönks. Berlin: Walter de Gruyter & Co 1961 (Orig.: *Op weg naar een fenomenologische Psychologie*; Utrecht: Uitgeverij erven J. Bijleveld 1959);
- Mauer, Roman, „Der Wind im Vorhang. Modernität und Melodramatik in *Days of Being Wild*.“ *Film-Konzepte* 12, Oktober 2008, S. 34-49;

Mauer, Roman, „Einleitung. „Style is a choice, not a concept“, *Film-Konzepte* 12, Oktober 2008, S. 3-9;

Musil, Robert, *Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes und Zweites Buch*. Hg. Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt ¹⁷ 2003;

„Norma“, *Opernführer. The virtual Opera House*, Hg. Heinz Kern, <http://www.opera-guide.ch/opera.php?uilang=de&id=19#synopsis> 20. 5. 2014

Oldenburg, Ray, „Our Vanishing Third Places“, *Planning Commissioners Journal* 25, Winter 1996/1997, S. 6-10;

Ravignat, Patrick, *Reinkarnation. Fernöstliche Weisheiten*, Übersetzt von Jutta Hein, München: Wilhelm Heyne Verlag 1985; (Orig. Paris: M.A. Editions 1984).

Rehling, Petra, „ „Hello, do you like Pineapple?“. Das Ende einer chinesisch-kulinarischen Reise.“ *Film-Konzepte* 12, Oktober 2008, S. 10-21;

Schroer, Markus, „Sozialer Raum. Verräumlichung“, *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Hg. Stephan Günzel, Stuttgart: Metzler 2010; S. 192-203

Stiglegger, Marcus, „Die Traumzeit der Liebenden. Wong Kar-wais performatives Kino“, *Film-Konzepte* 12, Oktober 2008, S. 73-81;

Teo, Stephen, *Wong Kar-wai*, London: Palgrave Macmillan ³ 2011 (Orig. London: BFI 2005).

Vašek, Thomas, „Wer hat an der Zeit gedreht?“ *Hohe Luft. Philosophie-Zeitschrift*, 3/2014, S. 76-82;

Waldenfels, Bernhard, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen. Modi leibhaftiger Erfahrung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009;

Filmografie

Die hier angeführten Informationen beziehen sich auf die in dieser Arbeit zitierten Filme. Da sie aus unterschiedlichen Quellen mit variierenden Angaben stammen, kann ihre Zuverlässigkeit nicht versichert werden.

The Grandmaster

Yi dai zong shi (Orig.)

Hongkong/VR China, 2013, ca. 120 Minuten

Regie: Wong Kar-wai

Drehbuch: Wong Kar-wai, Xu Haofeng, Zou Jingzhi

Kamera: Philippe Le Sourd

Szenenbild: William Chang

Schnitt: William Chang

Darstellende: Tony Leung Chiu-wai, Zhang Ziyi, Chang Chen, Song Hye-kyo, Wang Qingxiang

My Blueberry Nights

Hongkong/VR China, 2007, 111/95 Minuten

Regie: Wong Kar-wai

Drehbuch: Wong Kar-wai, Lawrence Block

Kamera: Darius Khondji

Szenenbild: William Chang

Schnitt: William Chang

Darstellende: Norah Jones, Jude Law, Natalie Portman, Rachel Weisz, David Strathairn

2046

Hongkong/Frankreich, 2004, ca. 125 Minuten

Regie/Drehbuch: Wong Kar-wai

Kamera: Christopher Doyle

Szenenbild: William Chang

Schnitt: William Chang

DVD: Paramount

Darstellende: Tony Leung Chiu-wai, Carina Lau, Zhang Ziyi, Faye Wong, Gong Li, Takuya Kimura

In the Mood for Love

Fa yeung nin wa (Orig.)

Hongkong, 2000, ca. 98 Minuten

Regie/Drehbuch: Wong Kar-wai

Kamera: Christopher Doyle, Lee Ping Bin

Szenenbild: William Chang

Schnitt: William Chang

DVD: Universal

Darstellende: Maggie Cheung, Tony Leung Chiu-wai, Rebecca Pan, Ping Lam Siu

Happy Together

Cheun gwong tsa sit (Orig.)

Hongkong, 1997, ca. 96 Minuten

Regie/Drehbuch: Wong Kar-wai

Kamera: Christopher Doyle

Szenenbild: William Chang

Schnitt: William Chang, Wong Ming Lam

DVD: Kinowelt

Darstellende: Tony Leung Chiu-wai, Leslie Cheung

Fallen Angels

Duo luo tian shi (Orig.)

Hongkong, 1995, ca. 96 Minuten

Regie/Drehbuch: Wong Kar-wai

Kamera: Christopher Doyle

Szenenbild: William Chang

Schnitt: William Chang, Wong Ming Lam

DVD: Arthaus

Darstellende: Michelle Reis, Leon Lai, Karen Mok, Takeshi Kaneshiro

Ashes of Time

Dung che sai duk (Orig.)

Hongkong/VR China/Taiwan, 1994, ca. 100 Minuten

Regie/Drehbuch: Wong Kar-wai

Romanvorlage: The Eagle Shooting Heroes von Louis Cha

Kamera: Christopher Doyle

Szenenbild: William Chang

Schnitt: Kai Kit Wai, Patrick Tam

DVD: Zoke Cultures (China)

Darstellende: Leslie Cheung, Brigitte Lin, Tony Leung Chiu-wai, Maggie Cheung, Jacky Cheung

Chungking Express

Chung hing sam lam (Orig.)

Hongkong, 1994, ca. 98 Minuten

Regie/Drehbuch: Wong Kar-wai

Kamera: Christopher Doyle

Szenenbild: William Chang

Schnitt: William Chang, Kai Kit Wai, Kwong Chi Leung

DVD: Arthaus

Darstellende: Brigitte Lin, Takeshi Kaneshiru, Faye Wong, Tony Leung Chiu-wai

Days of Being Wild

A Fei jing juen (Orig.)

Hongkong, 1991, ca. 94 Minuten

Regie/Drehbuch: Wong Kar-wai

Kamera: Christopher Doyle

Szenenbild: William Chang

Schnitt: Kai Kit Wai, Patrick Tam

DVD: Alamode Film

Darstellende: Leslie Cheung, Maggie Cheung, Andy Lau, Carina Lau, Rebecca Pan, Jacky Cheung

As Tears go by

Wong gok ka moon (Orig.)

Hongkong, 1988, ca 102 Minuten

Regie/Drehbuch: Wong Kar-wai

Kamera: Wai Keung Lau

Szenenbild: William Chang

Schnitt: Pi Tak Cheong

DVD: Alamode Film

Darstellende: Andy Lau, Maggie Cheung, Jacky Cheung

Letztes Jahr in Marienbad

L'année dernière à Marienbad (Orig.)

Frankreich / Italien 1961, ca. 94 Minuten

Regie: Alain Resnais

Drehbuch: Robbe Grillet

Kamera: Sacha Vierny

Schnitt: Jasmine Chasney, Henri Colpi

Darstellende: Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoëff

Liebe 1962

L'eclisse (Orig.)

Italien / Frankreich 1962, ca. 126 Minuten

Regie: Michelangelo Antonioni

Drehbuch: Michelangelo Antonioni

Tonino Guerra

Elio Bartolini

Kamera: Gianni di Venanzo

Schnitt: Eraldo Da Roma

Darstellende: Alain Delon, Monica Vitti, Francisco Rabal, Louis Seigner, Lilla Brignone,

Rossana Rory, Mirella Ricciardi

Abbildungsverzeichnis

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abb. 1: Wang Jing-wen und ihr Freund: Liebe im Garten	34
Abb. 2: Der Flair der 50er	35
Abb. 3: Eingang zum Zeittunnel.....	40
Abb. 4: Wang Jing-wen an der Rezeption.....	41
Abb. 5: Jing-wen telefoniert mit ihrem Freund.....	64
Abb. 6: Chow Mo-wan im Spielcasino	93
Abb. 7: Chow Mo-wan und Bai Ling im Taxi	101
Abb. 8: Heiliger Abend 1969: prismatische Momente.....	102

Anhang

-Zusammenfassung

-Curriculum Vitae

Zusammenfassung

Kristalline Kontinua. Eine Raum- und Zeitanalyse Wong Kar-wais 2046.

In vorliegender Arbeit soll der Film *2046* von Wong Kar-wai untersucht werden. Es soll darum gehen trotz der oberflächlichen Diskontinuität ein räumliches und zeitliches Kontinuum auszumachen.

In die Annäherung fließen gesellschaftstheoretische, philosophische und religionswissenschaftliche Ansätze, sowie kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung ein. Darüber hinaus spielt auch der rezeptionsästhetische Aspekt eine wichtige Rolle.

Anhand der Raumanalyse lässt sich feststellen, dass der Raum entweder für das Innenleben Hongkongs oder des Protagonisten Chow steht. *2046* lautet die Antwort auf alle Sehnsüchte. Die Zahl scheint zunächst für Orte zu stehen, wird allerdings als Pseudonym für die Liebe enttarnt. Die oberflächliche Fragmentierung des filmischen Raums lässt eine tiefere Ursache erkennen, wodurch der Raum ein Kristallbild ergibt, welches sich kaleidoskopisch zu einem Ganzen zusammenfügt.

Die Zeit kann in *2046* nicht als lineare, sondern als dreidimensionale und unfassbare Zeit gesehen werden. So wird der Narrationsfluss gerade durch Erinnerungen geprägt, die ihn von seiner Gerichtetheit abbringen und in die Tiefe der Zeit zerren. Su Li-zhen stellt sich dadurch als Leitmotiv und Ursache von *2046* heraus. Die Kontinuität wird durch mysteriöse Geheimnisse der Zeit gestört, wodurch die Narration ihrer Diskontinuität überführt wird. Das Wesen der Zeit wird gerade durch diese Lücke komplett, da eben auch die Unfassbarkeit zu ihren Merkmalen zählt.

Curriculum Vitae

Annamaria Rohner

Juni 2007	Matura am BG Köflach
Oktober 2007 – Juni 2008	Germanistik an der Karl Franzens Universität, Akademie für angewandte Photographie
Seit Oktober 2008	Theater-, Film- und Medienwissenschaften und Germanistik an der Universität Wien
Juli 2010	Volontariat in der Neuen Galerie, Graz
Oktober 2010	Einzelausstellung „Vogelfreiheit“, Kawango, Graz
August 2011	Volontariat im Kindermuseum Frida & Fred, Graz
Seit Oktober 2011	Informationsdesign an der FH JOANNEUM
September 2014 – Jänner 2015	Praktikum in der Grafik- und Werbeagentur DASUNO, Wien
Seit September 2014	Beschäftigung mit der Schnittstelle von Emotionen, Gestaltung und Unterhaltung