

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 49 (1997)
Heft: 6-7

Artikel: Der Westler, der aus dem Osten kam
Autor: Furler, Andreas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-932047>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 31.03.2025

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

Der Westler, der aus dem Osten kam Wong Kar-wai



簡單來看，成龍、周潤發、李修賢、林德祿這一套英雄片，若要大家看完後有共鳴，就只好算英雄。英雄只是你自己個人認為的。我覺得無論那個英雄——是現實的或是抽像的，只要所有人都覺得好看、被感動（例如Mark哥），那便是成功的。

タチは あなたのいうとおりだが
生は死に負けないのね
わたしも同じ考えよ
ハロー ハロー
生きてるやつは死ぬ。死者は向かい歩いてく
やってくるのは生きてる。赤い糸を生きてる命
わたしも同じ考えよ

Hongkongs grösster Exportschlager für den westlichen Kunstkino-Markt ist seit einigen Jahren der gebürtige Shanghai-Chinese Wong Kar-wai, der in Cannes mit dem Regiepreis ausgezeichnet wurde. Seine Filme zeugen von einer unverwechselbaren Vision moderner Grosstadt melancholie.

Andreas Furler

Eine gewisse Betretenheit machte sich an Hongkongs erster Konferenz zur Geschichte und aktuellen Lage seines Kinos im vergangenen April jeweils breit, wenn begeisterte Westler den Namen Wong Kar-wai ins Spiel brachten. «Schon wieder», schienen die stummen Gesichter von Hongkongs versammelter Produzenten-, Regie- und Drehbuchprominenz zu sagen, leicht konsterniert über die Tatsache, dass der eine ihrer Kollegen im westlichen Ausland derzeit offenbar als Synonym für innovatives Hongkong-Kino gehandelt wird. Wong Kar-wai selbst war bezeichnenderweise abwesend, da er fieberhaft an der Fertigstellung seines neuen Films «Happy Together» für den Wettbewerb von Cannes arbeitete, den er – ebenso bezeichnend – in Argentinien gedreht hatte, um sich von der Typologie und Topographie des Hongkong-Kinos ein Stück weit zu lösen.

Was Wong Kar-wai beim westlichen Studiopublikum in den letzten drei Jahren einen gewissen Kultstatus eingebracht hat, ist die neue Vision eines alten Themas: Grosstadt melancholie – berausende Ungebundenheit bei anhaltender Sehnsucht nach einer Geborgenheit vermittelnden Liebe. Letztere jedoch wird nicht erwidert oder erfüllt sich nur für Momente. Wongs Neo-Existentialisten

erzählen von ihrem Weltschmerz mit *voice-over*, jenem Stilmittel, das wir Westler vom amerikanischen *film noir* als Zeichen der Verlorenheit und Souveränität zugleich kennen, weil es einerseits ans Selbstgespräch erinnert, andererseits ironische Selbstdistanz markiert.

Diskontinuität

Ein zweites Charakteristikum Wongs ist europäischen Cinephilen ebenso vertraut: die Sprunghaftigkeit, die sich vom Erzählganzen bis in die einzelnen Szenen erstreckt. Wo Lebensläufe keine Kontinuität mehr haben, sondern von Moment zu Moment neu definiert und improvisiert werden, bricht auch das geschlossene Gefüge der Narration auf. Im Fall des 1994 fertiggestellten «*Chungking Express*» (Chongqing senlin, ZOOM 6-7/95) geht dies soweit, dass in der Hälfte des Films unversehens eine neue Geschichte beginnt, während im 1995 fertiggestellten «*Fallen Angels*» (Duoluo tianshi, ZOOM 1/97) zwei inhaltlich unverbundene Episoden parallel montiert werden.

Wo der Lebensrhythmus schliesslich eine derartige Beschleunigung erfährt, dass sich die «Dromologie» (Virilios Geschwindigkeitslehre) als eigener Wissenschaftszweig etablieren kann, lassen sich auch ganze Blöcke aus Szenen und jedes zweite *frame* aus dem Filmfluss heraus-

hacken. So entstehen jene *jump cuts* und hypnotischen Actionsequenzen, die wie räumliche Metaphern der Orientierungslosigkeit – beziehungsweise wie Zeitlupenaufnahmen der Hektik – wirken und Wongs eigentliches Markenzeichen geworden sind.

Wongs phänomenaler Kameramann, der gebürtige Australier und Wahl-Hongkonger Christopher Doyle, erzählt in einem Tagebuchbericht vom Dreh zu «Happy Together» denn auch, dass der *establishing shot* bei Wong niemals der räumlichen, sondern ausschliesslich der atmosphärischen Orientierung diene. Die genialisch-verwischten Aufnahmen der Bewegungsdynamik wiederum erzielen die beiden, indem sie die Kamera auf acht bis zwölf Bilder pro Sekunde drosseln und die komprimierte Zeit beim Umkopieren aufs Positiv wieder dehnen. Dadurch entsteht der Effekt, dass der Zeitfluss jeweils etwa drei Bilder lang stockt und dann mit einer kleinen Auslassung vorwärtsspringt.

Was den Reiz dieser cinematografischen Attraktionen für ein westliches Publikum zusätzlich erhöht, ist der exotische soziale und filmgeschichtliche Kontext, in dem sie angesiedelt sind. «*Chungking Express*» porträtiert in intimer Autorenfilm-Manier verlassene und unbeachtete Liebende, kümmert sich aber kaum um die Psychologie seiner Figuren. «*Fallen Angels*» lässt sich einerseits wie ein Melvillesches Gangsterporträt lesen, unterbricht dieses aber regelmässig mit burlesken Einlagen und funktioniert zugleich wie ein typischer Hongkong-Actionstreifen, in dem alle zehn Minuten eine wilde Schiesserei vorkommen muss.

Zwischen den Stühlen?

Das Befremden der Hongkonger Kollegen über die westliche Wong-Euphorie mag sich unter anderem damit erklären, dass Wong für den lokalen Geschmack teilweise wenig revolutionär wirkt und mit zunehmender Systematik an Hongkonger Genrekonventionen vorbeizuziehen.

Sein Zugang zum Filmgeschäft entsprach noch dem üblichen Werdegang der Hongkonger *new-wave*-Regisseure der frühen achtziger Jahre. 1963 mit den Eltern von Shanghai nach Hongkong übersiedelt, begann Wong mit achtzehn ein Grafikstudium und nahm zwei Jahre später an einem Ausbildungsgang für Fernsehspiel-Produktion der Hongkonger Regisseurschmiede TVB teil. Kurze Zeit arbeitete er als Produktionsassistent für Drama-Serien, dann als Autor für eine erfolgreiche Seifenoper. 1982 machte er sich als Drehbuchautor selbständig; bis 1988 beteiligte er sich an der Entwicklung von rund 50 Scripts aller Genres, wobei er nur in zehn Fällen offiziell als Autor fungierte.

Auch Wongs Regiedebüt «*As Tears Go By*» (Mongkok Carmen, 1988) war noch ein durchaus konventioneller Gangsterfilm, der mit dem Popstar Andy Lau und der übersteigerten Farbdramaturgie von Karaoke-Videos gän-

...分爲單英雄或

...有共鳴，就只有

...我覺得無論那

...、被感染(例

...會中人，但

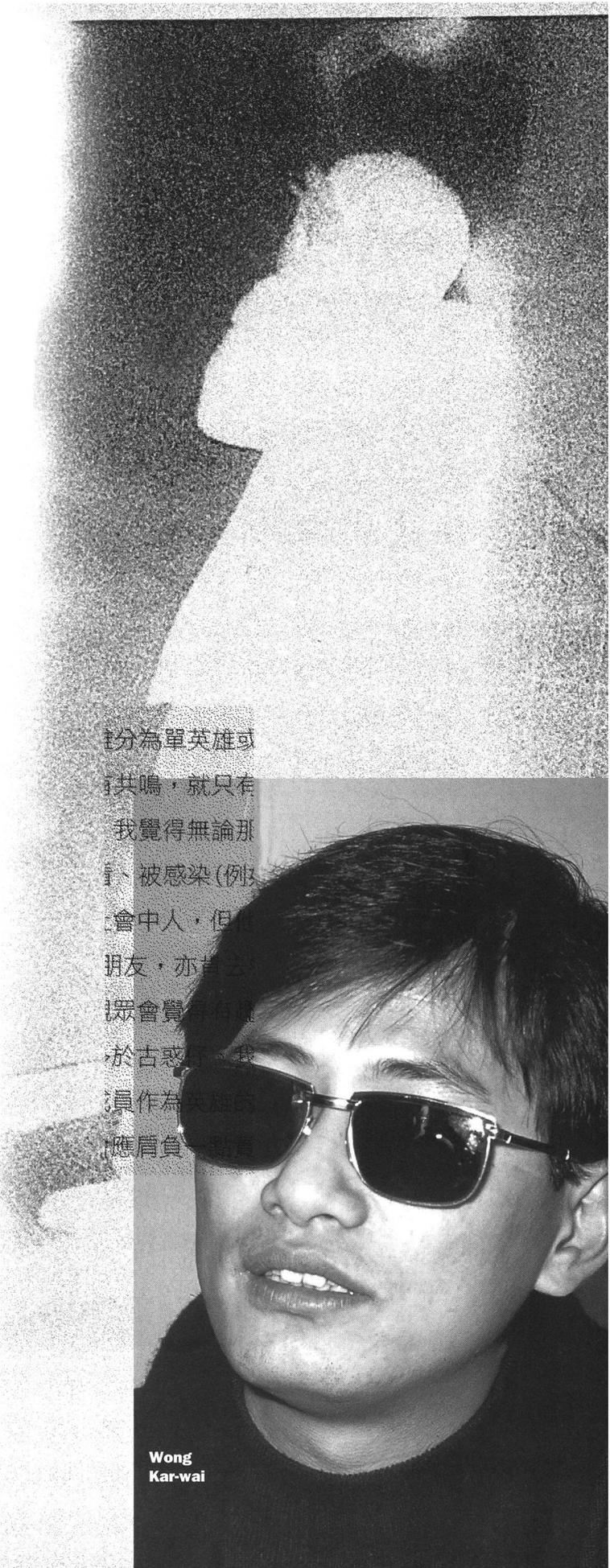
...朋友，亦

...撥會覺

...於古惑

...員作為

...應肩負



Wong
Kar-wai

gige Mittel der lokalen Vermarktungs-Strategie einsetzte. Erklärtermassen war er von Martin Scorseses «Mean Streets» (1973) inspiriert – dies allerdings, ohne die dortige Figuren-Konstellation schauspielerisch gleich überzeugend umsetzen zu können. Die Beziehung des verantwortungsvollen Harvey Keitel zum unberechenbaren Robert De Niro spielt in «As Tears Go By» zwischen zwei Brüdern, die im Gegensatz zu Scorseses Figuren fest zur Mafia gehören. Die notorische Verschuldung und choleric Ader des jüngeren Bruders jedoch unterlaufen den Geschäftsgang des organisierten Verbrechens, was sich vom älteren immer weniger zurechtbiegen lässt. Bereits in dieser genretypischen Konstellation zeigen sich Elemente, die im lokalen Kontext ungewöhnlich sind und von Wong später weiterentwickelt werden: Einerseits sind die beiden Helden nur momentweise jene Übermenschen, die damals gerade die Kassenschlager eines John Woo dominierten. Andererseits findet sich am Rande schon das Motiv der Liebe zu einer jener eigenständigen Frauenflugren, die in kantonesischen Schwertkampf-Epen auch den Männern Paroli bieten. Schon hier bleibt die Liebe freilich in Wongscher Manier Episode.

Unhappy together

In jeder Hinsicht ambitionierter als der kommerziell erfolgreiche Erstling war Wongs zweiter Film «Days of Being Wild» (Afei zhengzhuan, 1990), der einerseits ein Porträt der jungen Generation von 1960 werden sollte, andererseits als einziger Film Wongs eine eher psychologische als mythologische Darstellung des Hauptcharakters liefert. Angelegt als Zweiteiler, war der Film mit einem luxuriösen Budget und gleich mit sechs der grössten kantonesischen Stars ausgestattet. Doch der Drehkalender geriet ausser Kontrolle, Gerüchte von einem kantonesischen «Heaven's Gate» zirkulierten, und als der erste Teil bei der Kinolancierung 1990 zum finanziellen Fiasko geriet, wurden die Dreharbeiten zum zweiten gestoppt.

Die Brüskierung des lokalen Publikums war gleich mehrfach: Erstens zeigte Wong trotz komfortablem Budget so gut wie nichts von der städtischen Szenerie, sondern fokussierte radikal auf das Figuren-Ensemble eines Kammerstücks, das so auch in der Gegenwart denkbar war. Zweitens war der Held (Leslie Cheung) ein androgyner Müssiggänger und Gigolo, der den ganzen Film lang kaum mehr unternahm, als zwischen zwei Frauen zu lavieren und sich durch eine dubiose Tante aushalten zu lassen. Im übrigen schien er durch die ungeklärte Frage nach seiner Herkunft und Identität weitgehend gelähmt.

Vielleicht lag freilich gerade in diesem Affront die Pointe, ist die ungeklärte Identität doch ein Trauma der verwöhntesten aller chinesischen Städte. Erstmals verschärfte es Wong hier überdies mit dem konstanten Ver-

象? 團體的?

«Happy Together», der neue Film von Wong Kar-wai

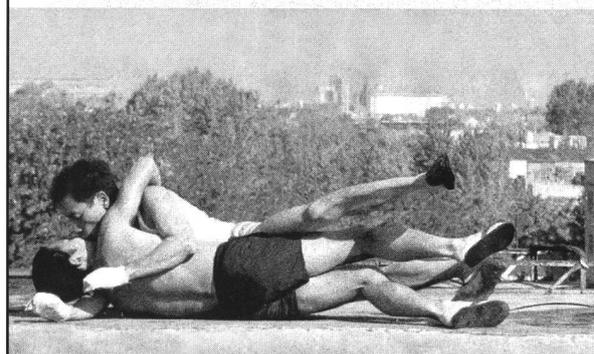
Lai Yiu-fai (Tony Leung) und Ho Po-wing (Leslie Chang) sind ein männliches Paar. In Hongkong ist Harmonie zwischen den beiden, doch als man nach Argentinien zieht – auf die andere Seite der Erdkugel – legen sich Schatten über die Beziehung. Ho verlässt den Lover brüsk. Der Alleingelassene arbeitet nun in Buenos Aires als Türsteher in einer Tangobar. Das Flugticket zurück in die Heimat will er sich zusammensparen, doch das launische Schicksal legt sein Veto ein.

Von einer Schlägerei gezeichnet wie ein rüddiger Kater, drängt Ho erneut in Lais Leben. Roh fordert er die Liebe, die er vordem verraten hat, zurück. Zwei ungleich verätzte Seelen tasten sich aneinander heran, doch eine gemeinsame Existenz ist nicht mehr denkbar. Ho, süchtig nach anonymen Affären, taucht immer tiefer ins Milieu ein. Und Lai? Er arbeitet jetzt als Küchenbursche in einem Chinarestaurant und freundet sich mit einem sanften Kollegen aus Taiwan an. Wieder ist Raum für Träume in einer Welt, die sich mit Träumen schwertut: «Happy Together»?

Anfangs wollte Wong Kar-wai seine filmische Odyssee mit einem Hetero-Duo besetzen, dann hat er sich anders entschieden. «Doch», sagt der Regisseur, «ich habe keine Schwulenstory realisiert, sondern eine Liebesgeschichte». Drei Filmstunden lang hätte sie ursprünglich dauern sollen, rund 90 Minuten dauert sie nun. «Happy Together» ist ein stilistisch faszinierendes, impressionistisches Wechsel- und Vexierspiel in körnigen Farben und Schwarzweiss, ein Szenenfluss von sprödem, violentem Charme und tangohaft Melancholie; ein Rondo, *on the road* spielend und in den Nischen urbaner Einsamkeit. Nicht die Logik der Handlung sorgt für eine Sogwirkung, dafür die experimentelle Originalität der Umsetzung.

Am 50. Filmfestival von Cannes ist Regisseur Wong Kar-wai mit dem Regiepreis ausgezeichnet worden. Irgendwann will er in Shanghai drehen, in der Stadt, die er als Fünfjähriger verlassen hat, dort, wo sein Bruder lebt.

Michael Lang



1. 九
英雄
就只
無論
染
，但
不肯
得有
仔。
英雄
一點
別人
守了
炮
因為
走到
的。
預先
。



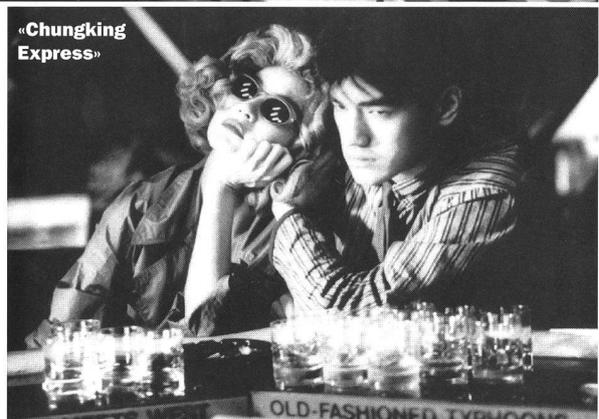
weis auf jene Zeitultimaten, die in seinen letzten beiden Filmen zur Obsession geworden sind. Selbstreferenzen dieser Art, die unter anderem auf ein wohlbemessenes auktoriales Ego schliessen lassen, ziehen sich durch Wongs ganzes Werk. Der Titel seines neuen Films etwa, «Happy Together», nimmt einen Satz aus «Days of Being Wild» auf, wo der Held und seine Tante mangels Selbstklärung «unhappy together» leben.

Im Labyrinth des Manierismus

Dem vorangegangenen Flop zum Trotz konnte Wong mit «Ashes of Time» (Dongxie xidu) von 1992 bis 1994 ein Werk realisieren, das bis dato der teuerste kantonische Film überhaupt sein soll und die Ambitionen noch steigerte. Der kommerziell aussichtsreiche Clou bestand diesmal darin, dass Wong auf das traditionelle Genre der Schwertkampf-Geschichten zurückgriff und sich beim Bestseller-Autor Yong Jin bediente, dessen Romane bislang ausnahmslos verfilmt worden sind.

Erneut inszenierte Wong aber gezielt am Mainstream vorbei. Aus Yongs Vorlage («The Eagle Shooting Hero») übernahm er nur drei Nebenfiguren, deren Jugendzeit er überdies frei ausgestaltete. Die Szenerie ist chinesisches Ödland im zeitlichen und geografischen Nirgendwo, und die Helden sind vor lauter melancholischer Intro- und Retrospektion nurmehr notfalls zu jenen Akrobatikeinlagen bereit, die sie normalerweise auszeichnen. Ihr Leidenschliesslich überlagert sich durch mehrfache Identitätsbrechungen, deren symbolische Verschlüsselung mindestens für ein westliches Publikum kaum auf Anhieb zu durchschauen ist.

Optisch freilich trieb Wong den Manierismus mit einer Opulenz auf die Spitze, die das Rätselspiel zum visuellen Vergnügen macht. Jeder Schwertstreich löst Wasserfontänen aus, als müssten ganze Meere mit Dynamit leergefischt werden. Die zerfliessenden Identitäten erschei-



nen geradezu als Vorwand für hinreissende Vexierspiele. Es war dieser Bildersturm, mit dem Wong anschliessend die westliche Kinowelt eroberte, als er mit «Ashes of Time» dem Ruin nahe war und das billige *quickie* «Chungking Express» in Angriff nahm. Mochten ahnungslose Westler vorerst nicht einmal imstande sein, die beiden männlichen Hauptfiguren jenes Films (den Japaner Takeshi Kaneshiro und den Hongkong-Chinesen Tony Leung) zu unterscheiden – instinktiv ahnten sie doch, dass ein neuer Stern aus dem Osten am Westhimmel aufgegangen war. ■

Andreas Furler ist Filmredaktor beim Zürcher Tages-Anzeiger.