



# **BACHELORARBEIT**

Katharina von der Weppen

## **Der poetische Filmemacher Wong Kar-Wai – das Hongkong-Kino gegen den Strich gebürstet**

Hochschule Mittweida – University of Applied Science,  
Fakultät Medien  
Studiengang Film und Fernsehen  
Fachbereich Kamera

**2010**

Katharina von der Weppen

# **Der poetische Filmmacher Wong Kar-Wai – das Hongkong-Kino gegen den Strich gebürstet**

## **Eingereicht als Bachelorarbeit**

Hochschule Mittweida – University of Applied Science,  
Fakultät Medien  
Studiengang Film und Fernsehen  
Fachbereich Kamera

**Mittweida, 2010**

Erstprüfer: Prof. Peter Gottschalk  
Zweitprüfer: Dr. Thomas Martin Salb

von der Weppen, Katharina:

Der poetische Filmemacher Wong Kar-Wai – das Hongkong-Kino gegen den Strich gebürstet - 2010 - 67 S.

Mittweida, Hochschule Mittweida (FH), Fakultät Medien, Studiengang Film und Fernsehen, Fachbereich Kamera, Bachelorarbeit

#### Referat

Die Bachelorarbeit beschäftigt sich mit den europäischen und für Hongkong typischen Merkmalen in Wong Kar-Wais Filmen.

Dazu werden drei ausgewählte Filme des Regisseurs – *As Tears Go By*, *In the Mood for Love* und *My Blueberry Nights* – unter verschiedenen inhaltlichen und stilistischen Gesichtspunkten beleuchtet und miteinander verglichen, und die Frage gestellt, ob es einen typischen Stil von Wong Kar-Wai gibt und wodurch dieser sich auszeichnet.

Neben der Analyse der Filme werden außerdem die besonderen geschichtlichen und filmgeschichtlichen Umstände in Hongkong aufgezeigt, und ihr Einfluss auf den Filmemacher erörtert.

Im Laufe der Arbeit wird aufgezeigt, dass Wong Kar-Wai im Grunde ein hongkonger Filmemacher bleibt, auch wenn er stark vom europäischen Film geprägt ist.

<b>1</b>	<b>Einführung</b>	<b>6</b>
<b>2</b>	<b>Die Person Wong Kar-Wai – eine kurze Einführung</b>	<b>7</b>
2.1	Kurzbiographie	7
2.2	Filmographie	7
<b>3</b>	<b>Der Hongkong-Film</b>	<b>8</b>
3.1	Film-geschichtlicher Hintergrund Hongkongs	8
3.1.1	Die britische Kolonie als Zufluchtsort und die Entstehung einer Film-Metropole	8
3.1.2	Neues Hongkong-Kino und das 1997-Syndrom	9
3.1.3	Heute	10
3.2	Produktionsbedingungen in Hongkong	11
3.2.1	Arbeiten in der Stadt, die nie schläft	11
3.2.2	Zensur	12
3.2.3	Film als Geschäft	13
3.2.4	Das (mandarinsprachige und kantonesische) Publikum der Metropole	15
3.3	Hongkongs beliebte Genres	16
3.3.1	Von der Pekingoper zum Film	16
3.3.2	Das Kampfkunst-Spektakel	16
3.3.3	Action – Schneller, riskanter, blutiger!	19
3.3.4	Over-the-Edge – brutaler geht es nicht	21
3.3.5	Das Übernatürliche	21
3.3.6	Die kantonesische Nonsense-Komödie	22
3.3.7	Kein Platz für Romantik und Gesellschaftskritik?	22
<b>4</b>	<b>Wong Kar-Wai, ein typischer Hongkong-Regisseur?</b>	<b>24</b>
4.1	Wong Kar-Wais Filme – hochgelobt und doch verschmäht	24
4.1.1	Das Publikum in Hongkong	24
4.1.2	Das westliche Publikum	24
4.1.3	Die Kritiker	25
4.2	Der Regisseur Wong Kar-Wai über sich selbst	25
<b>5</b>	<b>Ausgewählte Filme</b>	<b>27</b>
5.1	As Tears Go By – Gangster liebt Mädchen	27
5.1.1	Handlung	27
5.1.2	Meinungen in der Presse	28
5.1.3	Stil	29
5.1.4	Hongkong-Typisches	32

5.1.5	Atypisches.....	33
5.1.6	Arbeitsweise.....	33
5.1.7	Hintergründe .....	33
5.2	In the Mood for Love – Französische Poesie statt Hongkong-Action .....	34
5.2.1	Handlung.....	34
5.2.2	Stil .....	36
5.2.3	Hongkong-typisches.....	40
5.2.4	Atypisches.....	41
5.2.5	Kritiken .....	41
5.2.6	Arbeitsweise.....	42
5.2.7	Hintergründe .....	42
5.3	My Blueberry Nights – Auf der Suche nach sich selbst .....	44
5.3.1	Handlung.....	44
5.3.2	Stil .....	47
5.3.3	Hongkong-Typisches .....	51
5.3.4	Atypisches - Beeinflussung durch den europäischen Autoren-Film.....	52
5.3.5	Meinungen in der Presse .....	53
5.3.6	Arbeitsweise.....	55
5.3.7	Hintergründe / Trivia.....	56
5.4	Die Filme im Vergleich .....	57
5.4.1	Unterschiede .....	57
5.4.2	Gemeinsamkeiten .....	57
<b>6</b>	<b>Resümee .....</b>	<b>60</b>
<b>I.</b>	<b>Literatur .....</b>	<b>61</b>
<b>II.</b>	<b>Erklärung zur selbstständigen Anfertigung.....</b>	<b>67</b>

## 1 Einführung

In meiner Arbeit möchte ich herausfinden, ob Wong Kar-Wai ein typischer Hongkong-Filmmacher ist, und wenn nicht, wo er sonst einzuordnen ist, falls dies überhaupt möglich ist. Wong Kar-Wais Stil ist stark vom europäischen Autoren-Film beeinflusst und doch haben seine Filme für uns Europäer etwas Exotisches an sich. Im Grunde ist es genau diese Mischung der östlichen und westlichen Kultur, welche einen großen Reiz seiner Filme ausmacht.

Anhand der Filme *As Tears Go By*, *In the Mood for Love* und *My Blueberry Nights* möchte ich zeigen, dass es durchaus einen typischen Wong Kar-Wai-Stil gibt und wodurch dieser sich auszeichnet. Meine Wahl fiel auf diese drei Film, weil:

- *As Tears Go By* interessanterweise der bisher einzig finanziell erfolgreiche Film in Wongs Heimat ist. Er lehnt sich zwar stilistisch noch stark an den typischen Hongkong-Film an, doch weist Wongs Debüt schon erstaunlich viele, für Wong charakteristische Merkmale auf.
- *In the Mood for Love* mit seiner gerade zu französischen Eleganz ein typisches Hongkong der 60er Jahre zeigt und von seiner Art doch so anders ist als der Hongkong-Mainstream-Film. Zwar verhalf dieser Film Wong zu weltweiter Bekanntheit, doch beim Hongkonger Publikum fand er nicht viel Beachtung.
- *My Blueberry Nights* sein neuester Film und zugleich der erste ist, den er mit einem amerikanischen Team und amerikanischen Darstellern drehte. Er gilt jedoch als sein schwächstes Werk. In den meisten Film-Kritiken wird er als „Enttäuschung“ bezeichnet. Er wirkt nicht glaubwürdig. Auf die Frage, warum das so ist, möchte ich später noch eingehen.

Es stellt sich die Frage, was einen typischen Wong-Kar-Wai-Film ausmacht und wo Wongs Einflüsse sind. Zur Klärung des Unterschiedes zwischen dem westlichen und dem Hongkong-chinesischen Film, werde ich zunächst einen ausführlichen Überblick über das Hongkong-Kino geben, nicht jedoch über den westlichen Film. Dieses Wissen setze ich voraus, außerdem würde dies den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

Nach einer Einführung zu Wong Kar-Wai werde ich die jeweiligen Filme untersuchen. So wird klarer werden, was daran typisch Hongkong ist, und was nicht. Schließlich werde ich auf die Unterschiede und die Gemeinsamkeiten dieser drei Filme eingehen. Beispielhaft möchte ich zeigen, was einen typischen Wong-Kar-Wai-Stil ausmacht. Auf dieser Grundlage werde ich meine Schlussfolgerung ziehen: Hongkong-Kino oder doch eher gegen den Strich gebürstet?

## 2 Die Person Wong Kar-Wai – eine kurze Einführung

Biographien und Filmographien des Drehbuchautors, Film-Produzenten und Filmregisseurs Wong Kar-Wai sind in jedem Filmlexikon oder im Internet nachzulesen und sind hier nur der Vollständigkeit halber in aller Kürze mit aufgeführt.

### 2.1 Kurzbiographie

Wong Kar-Wai wurde in Shanghai 17. Juli 1958 geboren. Als er fünf Jahre alt war, zog er mit seiner Mutter nach Hongkong. Sie nahm ihn oft mit ins Kino, vor allem in amerikanische Abenteuer- und Westernfilme. Mit dem europäischen Kino kam er erst an der Grafikschule in Kontakt. Bis 1980 studierte er am Hong Kong Polytechnic College Grafikdesign, brach dieses Studium jedoch ab, um sich bei der Hong Kong Television Broadcast Ltd. zu bewerben, welche als Talentschmiede galt.

Kar-Wai arbeitete dort zwei Jahre lang als Produktionsassistent. In den folgenden Jahren schrieb Kar-Wai in einem Autorenteam rund 50 Drehbücher sowie einige Werbekurzfilme. Seit 1988 hat Wong Kar-Wai bei zehn Spielfilmen Regie geführt und zahlreiche Preise gewonnen: Bester Regisseur (Internationale Filmfestspiele von Cannes 1997), Bester Ausländischer Film, 2001 (César), Screen International Award, 2000 (Europäischer Filmpreis), Bester nicht-europäischer Film, 2004 (Europäischer Filmpreis 2004).

1991 begann seine kontinuierliche Zusammenarbeit mit dem Kameramann Christopher Doyle.

Wong Kar-Wai war 2006 Jury-Präsident beim Film-Festival Cannes.<sup>1</sup>

### 2.2 Filmographie

- 1988: As Tears Go By
- 1991: Days of Being Wild
- 1994: Chungking Express
- 1994: Ashes of Time
- 1995: Fallen Angels
- 1997: Happy Together
- 2000: In the Mood for Love
- 2004: 2046
- 2007: My Blueberry Nights
- 2008: Ashes of Time Redux<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> vgl. [www.Wikipedia.de](http://www.Wikipedia.de), [www.arthaus.de](http://www.arthaus.de), [ww.kino-zeit.de](http://ww.kino-zeit.de)

<sup>2</sup> [www.Wikipedia.de](http://www.Wikipedia.de)

### 3 Der Hongkong-Film

Der Hongkong-Film nimmt sowohl chinesische als auch westliche Einflüsse in sich auf, darüber hinaus hat er klare Eigenheiten, die ihm sowohl vom westlichen als auch vom chinesischen Film unterscheiden.

#### 3.1 Film-geschichtlicher Hintergrund Hongkongs

In Hongkong wurden bei weitem mehr und inhaltlich andere Filme gedreht als auf dem Festland China. Der geschichtliche Hintergrund und die politische Lage spielen dabei eine nicht zu unterschätzende Rolle. „Hongkongs Filme stellen kein eigenständiges Genre dar, aber sie repräsentieren die drittgrößte Filmindustrie der Welt, nach Hollywood/USA und Bombay/Indien.“<sup>3</sup>

Wie konnte sich die Filmindustrie in der ehemaligen britischen Kolonie so stark entwickeln?

##### 3.1.1 *Die britische Kolonie als Zufluchtsort und die Entstehung einer Film-Metropole*

Zunächst war Hongkong als Filmstadt relativ unbedeutend. Der Aufstieg Hongkongs zur bedeutendsten Filmmetropole Ostasiens hat sich erst nach dem 2. Weltkrieg vollzogen, zuvor war Shanghai Zentrum der chinesischen Filmproduktionen.<sup>4</sup>

Bis 1930 wurden in Hongkong nur 13 Filme produziert, dann jedoch erlebte die Produktion in den 30er Jahren einen enormen Aufschwung, Jahr für Jahr entstanden Dutzende von Filmen. Die 30er Jahre waren zugleich der Zeitraum, in der die Flucht zur britischen Kolonie begann.

Immer neue Flüchtlingswellen überfluteten Hongkong, zunächst verursacht durch japanische Aggressionen (1931 Besetzung der Mandschurei, 1932 erste Bombenangriffe auf Shanghai), danach aufgrund des Ausbruchs des chinesisch-japanischen Krieges (1937) und schließlich durch den Bürgerkrieg zwischen Nationalisten und Kommunisten (1949) und den Sieg der Kommunisten.

Vor Mai 1949 waren 1,6 Millionen Menschen in Hongkong registriert. Ein Jahr später waren es schon 2,6 Millionen! 40% von Hongkongs Bevölkerung waren Flüchtlinge vom Festland China.<sup>5</sup>

Die Flüchtlinge lebten zunächst abgesondert im sogenannten Shanghai-Distrikt, mit eigenem Essen, eigenen Zeitungen und eigenen, mandarinsprachigen Kinos.

---

<sup>3</sup> Hammond / Wilkins 1999, 8 f.

<sup>4</sup> vgl. Umard 1998, 14

<sup>5</sup> vgl. ebd., 53f

Viele Chinesen hofften zunächst auf eine Rückkehr in die Heimat. Diese Hoffnung wurde jedoch durch die Proletarische Kulturrevolution, die von 1966 bis in die Mitte der siebziger Jahre andauerte, zerschlagen.

Die Hongkong-Chinesen genießen eine weit größere Freiheit als diejenigen auf dem Festland; diese Freiheit wirkt sich auf die gesamte Lebensweise, und somit auch auf die Art der Filme aus.

„Da die Engländer trotz ihrer Abneigung chinesischen Lebensgewohnheiten und Sitten gegenüber keinen Kulturimperialismus ausübten, konnten sich in Hongkong chinesische Traditionen ungehindert Seite an Seite mit den Gepflogenheiten einer in Etikette und Luxus erstarrten britischen Elitegesellschaft entwickeln. Während in China und Taiwan politische Interventionen mehr oder weniger intensiv an der Eindämmung oder Auslöschung traditioneller Religionen und Künste arbeiteten, konnten dieselben im Territorium weiterhin ausgelebt werden.“<sup>6</sup>

### **3.1.2 Neues Hongkong-Kino und das 1997-Syndrom**

Hongkongs Jugend der 70er lebt „[...] nicht in, sondern zwischen zwei Kulturen.“<sup>7</sup>

Sie fühlt sich gegenüber Ereignissen wie der Kulturrevolution, oder einem Börsencrash (1973) und der folgenden Rezession machtlos. Man reagiert mit politischem Desinteresse und dem Rückzug ins Private, und möchte im Kino einfach nur unterhalten werden.

Als Ende der 70er Jahre England jedoch beschließt, seine Kolonie im Jahre 1997 an China zurückzugeben, führt das erstmals bei vielen und auch bei einer neuen Generation von Filmemachern zu kritischen Reflexionen und einer Politisierung. „Viele der ambitionierten Regisseure drehten kritische Sozialstudien, oft mit einem hohen und realistischen Gewaltinhalt.“<sup>8</sup> Diese Strömung nennt man die „New Wave“. Doch bald bleiben nur noch die Gewaltexzesse im Kino übrig.

In den 80er Jahren wird das Datum der Übergabe an China immer bedrohlicher. Viele Hongkong-Chinesen sind schließlich zuvor vor den Repressalien der Volksrepublik geflüchtet.

Dem Wunsch nach Rückkehr zum Festland China weicht zu dieser Zeit immer mehr eine Identifizierung mit der selbst gewählten Heimat.

---

<sup>6</sup> Rehling 2002, 15f

<sup>7</sup> Umard 1998, 60

<sup>8</sup> Rehling 2002, 50

„Die gewaltsame Interaktion von Gefühlen der Zufriedenheit und der Krise wurde in den sowieso schon immer recht angespannten Hongkong-Filmen noch intensiver.' Horror, Poesie, Humor und Ultragewalt teilen sich die Leinwand mit Nostalgie und Nonsense, Aufbruchs- und Weltuntergangsstimmungen. Gefühle der Bedrohung, Angst und des Fatalismus wechselten sich ab mit Zuversicht, Hoffnung und Harmoniebedürfnis. Der Grundton war allerdings pessimistisch und düster. Befürchtungen, dass Hongkongs einzigartige und konfuse Kultur nach 1997 zerstört und von China kontrolliert werden könnte, äußerten sich in vielen apokalyptischen Filmvisionen.“<sup>9</sup>

Als schließlich am 4. Juni 1989 das Massaker auf dem Tiananmen-Platz (Platz des himmlischen Friedens), bei dem unzählige friedlich demonstrierende Studenten durch die Hand der Volksbefreiungsarmee ums Leben kamen, zum Fokus der Weltöffentlichkeit wird, steigt die Angst vor der Übergabe Hongkongs drastisch an. „Im Kino ließ Tiananmen all diese Gefühle dann in abnorm tragischen und gewalttätigen Phantasien eskalieren.“<sup>10</sup>

Das Kino der 90er Jahre ist vielfältig, doch gezeichnet von der Angst vor der Rückgabe Hongkongs an China. Der Großteil des Publikums will sich mit Komödien und Action-Spektakeln betäuben.

### **3.1.3 Heute**

1997 blieb der erwartete Donnerschlag aus: Großbritannien handelte mit der Volksrepublik China einen politischen Sonderstatus für Hongkong aus, in dem festgelegt wurde, dass sich in den nächsten 50 Jahren für den Stadtstaat nichts ändern sollte.

Anders als erwartet, macht der Rückgang an Kino-Besuchen der Hongkonger Filmwirtschaft viel mehr zu schaffen als die Eingliederung in die Volksrepublik China. Das Publikum, das in den 80ern noch am liebsten heimische Produktionen ansah, beginnt in den 90ern sich immer mehr für das ausländische Mainstream-Kino zu interessieren.<sup>11</sup>

Mit dem Ausbau der Filmkunstszene und Großproduktionen im Stil von Hollywood versucht man diesem Problem entgegenzuwirken.<sup>12</sup> Außerdem beginnt man internationaler zu denken: Es entstehen zahlreiche Co-Produktionen (vor allem zwischen Hongkong, Taiwan und China), wobei es immer schwieriger wird, den wahren Ursprungsort eines Films zu erkennen.<sup>13</sup> Auch eine Zusammenarbeit mit Hollywood nimmt zu. Man setzt nun auf einen weltweiten Markt.

---

<sup>9</sup> Rehling 2002, 58

<sup>10</sup> ebd., 90

<sup>11</sup> ebd., 16

<sup>12</sup> vgl. ebd., 170

<sup>13</sup> vgl. ebd., 237

„Inzwischen sehen viele Kritiker die einzige Rettung für den Hongkong-Film darin, dass er im Ausgleich für den schwindenden asiatischen Markt aktiv die Publikumsgunst im Westen erobert. Hongkong ist seit Mitte der Neunziger speziell in der westlichen Filmindustrie in aller Munde.“<sup>14</sup>

## **3.2 Produktionsbedingungen in Hongkong**

Hongkong ist eine höchst kapitalistisch orientierte Metropole.

Hier kann man den Ausspruch „die Konkurrenz schläft nicht“ mehr oder weniger wörtlich nehmen.

### **3.2.1 *Arbeiten in der Stadt, die nie schläft***

Im Hongkonger Filmbusiness wird schneller und härter gearbeitet als in Hollywood, bei geringem Gehalt und ohne Sozialversicherung oder Gewerkschaften. Die gefährlichen Stunts werden von den Darstellern selbst gemacht. Das ist schließlich eine Sache der Ehre. „Die Gehälter der Schauspieler sind lächerlich und die Konkurrenz ist schrecklich. Man muss zäh sein Image gegenüber Newcomern verteidigen. Das Fernsehen bringt jedes Jahr mindestens zwanzig neue Schauspieler hervor, die bereit sind noch härter und für noch weniger Geld zu arbeiten“, beklagt sich der Filmstar Chow Yun Fat.<sup>15</sup>

Eine Begrenzung der Arbeitszeit gibt es nicht. So kommt es nicht selten vor, dass auch die Nacht durchgearbeitet wird. Die Schauspielerin und Filmemacherin Sylvia Chang meint hierzu:

„Bei einer Schauspielerin, wenn sie mehr als 8 oder 10 Stunden ununterbrochen arbeitet, da brechen dann irgendwann die Gesichtszüge zusammen, das sieht dann einfach nicht mehr gut aus. Aber er [der Regisseur] dreht weiter und weiter.“<sup>16</sup>

Im Gegensatz zu westlichen Produktionen, bei denen gewöhnlich ein detailreiches Drehbuch und öfters sogar ein Storyboard existiert, setzt man in Hongkong stark auf Improvisation. Auf diese Weise geht u.a. auch Jacky Chan vor. Dass es statt einem ausgearbeiteten Drehbuch nur einen Entwurf gibt, berichtet Tony Rayns und erläutert:

„Die Kampfszenen werden zwangsläufig improvisiert. Im Skript steht zum Beispiel: Ah Lung trifft die Gang, und sie kämpfen in einer Gasse. Nur ein Satz, verstehen Sie, und das ergibt dann wahrscheinlich einen Dreh von zwei Wochen.“

---

<sup>14</sup> Rehling 2002,172

<sup>15</sup> Umard 1998, 66

<sup>16</sup> ebd., 66

Die Schauspielerin Maggie Cheung erklärt des Weiteren, dass man in Hongkong kaum Vorbereitungszeit für die eigene Rolle habe: „Wenn man morgens zum Drehort fährt, weiß man oft nicht einmal, ob man in der nächsten Szene weinen oder kämpfen soll.“<sup>17</sup> Oftmals erfahre man erst in der Maske, was man als nächstes spielen müsse.

Es wird eine große Flexibilität in jeglicher Hinsicht von Crew und Schauspielern erwartet. Man übernimmt auch einmal eine Aufgabe, die nicht zum eigenen Zuständigkeitsbereich gehört. Viele Menschen arbeiten an mehreren Projekten gleichzeitig. Darum können sogar Kameramänner mitten im Dreh wechseln.

Wie an diesen vielen Aussagen von Leuten aus dem Filmbusiness zu sehen ist, fehlt es, trotz großer Experimentierfreude, keineswegs an Disziplin, aber: „Leichtigkeit herrscht vor: Die einzelne Szene ist nicht erfüllt von jahrelanger Gedankenarbeit oder dem Gewicht vieler Dollarmillionen – wie oft im westlichen Kino.“<sup>18</sup>

### **3.2.2 Zensur**

Von der Zensur in Hongkong sind nicht so sehr die Gewaltdarstellungen betroffen, sondern vielmehr politische Inhalte. Zu Kolonial-Zeiten achtete die britische Herrschaft darauf, dass man die Machthaber der Volksrepublik China nicht vor den Kopf stieß. Sie wollten den Handel zwischen Hongkong und China nicht gefährden. So wurde z. B. der Film *China Behind* (1974, von Cecille Tang Shu Shuen), der sich kritisch mit der Proletarischen Kulturrevolution auseinandersetzt, erst 13 Jahre später für die Aufführung in Hongkong freigegeben.<sup>19</sup>

Als jedoch 1987 wegen des Fehlens eindeutiger Richtlinien für die Zensur die Leute aus der Filmbranche protestierten, sah sich die Regierung gezwungen zu handeln und verabschiedete 1988 ein neues Zensurgesetz. Seit dieser Reform besitzt Hongkong eines der freizügigsten Zensurgesetze Asiens. Doch weiterhin gilt: es wird zensiert, was „[...] die guten Beziehungen zu anderen Territorien (womit üblicherweise China gemeint sein soll) schädigen könnte.“<sup>20</sup>

Mit Angst hatte man auf das Jahr 1997 gesehen. Manche sagten damals sogar schon die Auflösung der Hongkonger Filmindustrie voraus. Man hatte die Befürchtung, dass nun auch im Stadtstaat die rigide Zensur der Volksrepublik China gelten würde.

---

<sup>17</sup> Umard 1998, 67

<sup>18</sup> Schnelle / Suchsland 2008, 62

<sup>19</sup> vgl. Umard 1998, 83

<sup>20</sup> ebd., 385

Doch nichts davon traf ein, denn Großbritannien handelte „ein Land, zwei Systeme“ aus und sicherte somit die Bürgerfreiheiten für die Bewohner Hongkongs.<sup>21</sup>

Doch die Selbstzensur durch die Produktions- und Verleihfirmen ist auch ein nicht zu unterschätzender Faktor. Politisch brisante Projekte werden erst gar nicht finanziert.<sup>22</sup>

### **3.2.3 Film als Geschäft**

Unterstützt durch die relativen Freiheiten unter der britischen Führung war Hongkongs Filmbranche lange Zeit auf dem asiatischen Markt konkurrenzlos. Auch heute gilt: „Nur wenige Orte auf der Welt haben ihren Filmoutput derart vollkommen und perfekt industrialisiert wie Hongkong, das in Bezug auf Geschwindigkeit und Versiertheit bei der Planung, Produktion und Vermarktung vom billigsten bis zum ausgefeiltesten Produkt sogar Hollywood übertrifft; nur Indiens Filmproduktion ist noch größer. Die Schlagwörter Hongkonger Filmmacher sind Unterhaltung und Kommerz. Letzteres scheint gerade symptomatisch für eine Stadt zu sein, die in einer beispiellosen Art und Weise den Kapitalismus zur Lebensart erhoben hat.“<sup>23</sup>

Ein großer Anteil der Bevölkerung ist im Filmbusiness tätig. 1983 waren es 30.000 Arbeitsplätze (doppelt so viele, wie in der Lebensmittelindustrie).

Nachhaltiger als jede andere Filmgesellschaft beeinflussten die ursprünglich aus Shanghai kommenden Shaw Brothers die Filmindustrie des Territoriums. Sie treten bereits Mitte der 20er Jahre, zu Beginn des Hongkong-Filmes, in Erscheinung und werden durch das Kino reich. Ihre Studios zeichnen sich durch Fließband-Massenproduktion und ausbeuterischer Arbeit mit 24-Stunden-Betrieb aus.<sup>24</sup>

In den 60ern boomte das Film-Geschäft. Damals versuchten viele Geschäftsleute daran mitzuverdienen, doch einige dieser neu gegründeten Firmen gingen gleich wieder Pleite.

Kinobesitzer zeigten zu dieser Zeit ständig die neusten Filme. So kam es im kantonesischen Film zu Massenproduktionen und zu „Sieben-Tage-Wundern“ (Filme, die nur eine Woche im Kino liefen). „In erster Linie lag damals den Filmschaffenden daran, möglichst konfliktfrei Geld zu verdienen. Durch die schnelle Produktionsweise

---

<sup>21</sup> Schnelle / Suchsland 2008, 62

<sup>22</sup> vgl. Umard 1998, 383

<sup>23</sup> vgl. Rehling 2002, 18

<sup>24</sup> vgl. Umard 1998, 56

war man aber zu filmtechnischer Rückständigkeit gezwungen.“<sup>25</sup> Doch diese Vorgehensweise funktionierte nicht lange. Das Publikum wollte diese rückständigen Billigproduktionen bald nicht mehr sehen.<sup>26</sup> Hinzu kam, dass ab 1967, erstmals das Fernsehen auch für ärmere Bürger der Metropole leistbar war und somit die Rolle des kantonesischen Films übernahm. Das Mandarin-Kino blieb von dieser Entwicklung jedoch weitgehend unberührt.<sup>27</sup> In den 70ern hat schließlich der modernere, innovativere, mandarinsprachige Film der Shaw Brothers den kantonesischen Film fast vollständig verdrängt.<sup>28</sup> Ihre Kostüm- und Schwertkampfspektakel erzielten auf der ganzen Welt reißenden Absatz. Im Westen werden diese Filme als „Eastern“ bekannt.<sup>29</sup>

Gleichzeitig, also in den 70er Jahren, beginnt jedoch auch eine Dezentralisierung der Filmherstellung, was den Filmschaffenden mehr kreative Freiheiten verschaffte.<sup>30</sup> Die Zeit des traditionellen Studiosystems geht zu Ende und eine Hinwendung zum Autoren-Kino beginnt: Hongkongs „New Wave“ entsteht.<sup>31</sup> Kleinere, unabhängige Studios fangen an, den Markt zu beleben und Mitte der 80er stellen schließlich die Shaw Brothers ihre Filmproduktionen ein.<sup>32</sup>

Doch die kreative Freiheit wird nun durch einen anderen Faktor eingeschränkt: Es gibt zunehmend einen Star-Kult. Die Gagen für die Stars steigen stark an, doch man braucht sie, um das Publikum ins Kino zu locken.<sup>33</sup>

Durch die Verbreitung des Fernsehapparates in Hongkong und die Popularität der Kantonesischen Fernseh-Stars, in den gezeigten Komödien, tritt auch ein Wandel im hongkonger Film ein. Dies läutet die Wiederbelebung der Komödie im Hongkong-Kino ein.<sup>34</sup>

1997 wird von vielen Stimmen eine Auflösung der Hongkonger Filmbranche prophezeit. Die Branche ist in einem Schockzustand, da ungewiss ist, wie sich die Produktionsbedingungen unter der chinesischen Vorherrschaft verändern werden. Bekannte Gesichter wie John Woo setzen sich in den Westen ab um der befürchteten Zensur oder schlimmeren zu entgehen.<sup>35</sup>

---

<sup>25</sup> Rehling 2002,32

<sup>26</sup> vgl. ebd., 32

<sup>27</sup> vgl. Umard 1998, 59

<sup>28</sup> vgl. Rehling 2002,32

<sup>29</sup> vgl. Umard 1998, 56

<sup>30</sup> vgl. ebd.,14/15

<sup>31</sup> vgl. ebd.,61

<sup>32</sup> vgl. Rehling 2002,53

<sup>33</sup> gl. Umard 1998, 16

<sup>34</sup> (Quelle unbekannt)

<sup>35</sup> vgl. Schnelle / Suchsland 2008, 62

Nachdem klar wurde, dass die Bürgerrechte der Hongkong-Chinesen zumindest bis 2046 weiterhin wie unter der britischen Besatzung bestehen bleiben sollten, beruhigte sich die Situation. Da die SARS-Krise im Jahre 2003 die Film-Wirtschaft mehr erschüttert als erwartet, wird erstmals eine Filmförderung nach europäischem Vorbild aufgelegt.<sup>36</sup> Schon wie in der 1940er- und 60er-Jahren nimmt die Zahl an Co-Produktionen zu. Wichtige Geldgeber sitzen in Taiwan, Japan und Süd-Korea. Ungleich dessen ist die Praxis zur Produktion in Eigenregie, unter den Regisseuren dominant.<sup>37</sup>

### **3.2.4 Das (mandarinsprachige und kantonesische) Publikum der Metropole**

Seit der Einführung des Tonfilms gibt es in Hongkong einen Konkurrenzkampf zwischen mandarinsprachigem und kantonesischem Film. Die Produktionen in diesen beiden Dialekten unterscheiden sich stark voneinander.

Die Filme für das mandarinsprachige Publikum sind inhaltlich und produktionstechnisch meist anspruchsvoller. Sie sind für die oberen Gesellschaftskreise gemacht. In Mandarin-Lichtspielhäusern sind mehr westliche, vor allem auch europäische Filme, als in kantonesischen zu sehen und die Kino-Tickets sind teurer.

Der kantonesische Film ist meist für die Arbeiterklasse produziert. Diese Filme bieten simpel gestrickte, leicht verständliche Unterhaltung.<sup>38</sup>

Wegen des ständigen Lärms in der Stadt ging man jedoch bereits ab den 60er Jahren dazu über, Filme ohne Ton aufzunehmen. Die Filme wurden erst nachträglich im entsprechenden (oft auch beiden) chinesischen Dialekt(en) synchronisiert. Dies taten jedoch meist nicht die Schauspieler selbst.<sup>39</sup>

Der Besuch einer Kinovorführung zählt zu den beliebtesten Freizeitbeschäftigungen Hongkongs, schon alleine deswegen, weil das eine der preiswertesten Unterhaltungsmöglichkeiten in der Stadt ist. Weltweit gemessen sind dort die jährlichen Besucherzahlen pro Kopf am höchsten.<sup>40</sup> Die Filme werden vor allem für das heimische Publikum und nicht für das Ausland produziert. Deshalb bestimmt das, was der Großteil der Kinogänger Hongkongs sehen möchte, den Markt.

Erst in den 90er Jahren interessiert sich das Publikum des Stadtstaates überwiegend für ausländische Produktionen.

---

<sup>36</sup> Schnelle / Suchsland 2008,9

<sup>37</sup> vgl. ebd., 64

<sup>38</sup> vgl. Umard 1998, 57

<sup>39</sup> vgl. ebd., 59

<sup>40</sup> vgl. Rehling 2002, 18

### 3.3 Hongkongs beliebte Genres

Die beliebtesten Genres im Hongkong-Kino sind allem voran der Martial-Arts-Film und der Kriminal-Film. Dies bestätigt auch Wong Kar-Wai:

„Die Verleiher wollen Action haben. Für ein zeitgenössisches Thema dreht man entweder einen Polizisten- oder einen Gangsterfilm. Sonst ist man wieder bei Kung-Fu.“<sup>41</sup>

Doch auch die kantonesische Nonsense-Komödie erfreut sich großer Beliebtheit.

#### 3.3.1 *Von der Pekingoper zum Film*

Sehr früh begann man in China Pekingopern aufzuzeichnen. *Der Berg Dingjun* (meist wird als Veröffentlichungsjahr 1905 genannt, jedoch auch 1903), ist eine solche Aufzeichnung, und gilt als erster chinesischer Film.<sup>42</sup>

Seit der Einführung des Tonfilms (in Hongkong 1933) spielt Gesang im chinesischen Kino - sowohl in Mandarin, als auch in kantonesisch - eine große Rolle.<sup>43</sup> Das Kino nahm immer mehr den Platz des Theaters ein. Als die Beatles und andere Popstars aus dem Westen jedoch auch in Hongkong die Hitparaden stürmen, geht das allgemeine Interesse an Oper und Musical zurück.

#### 3.3.2 *Das Kampfkunst-Spektakel*

Das wichtigste Genre in Hongkong, das „[...] in keiner anderen Filmkultur der Welt in dieser Weise zu finden ist [...]“<sup>44</sup>, ist der Martial-Arts-Film, oftmals auch als Wuxia-Genre (historischer Kampfkunst-Film), als Eastern oder schlicht als Kung-Fu-Film bezeichnet.

Schon lange vor der Erfindung des Films wurden Kung-Fu-Techniken als artistische Darbietung auf Jahrmärkten, in Zeremonien wie dem Löwentanz (s. Abb. 1) und in der chinesischen Oper vorgeführt. Im Film tauchen Kung-Fu-Elemente bereits in den 20er Jahren auf. Als auf dem Festland China 1949 die Kommunisten an die Macht kommen, beginnt in der britischen Kolonie der Aufschwung dieses Genres.<sup>45</sup>

---

<sup>41</sup> Worthmann 1996, o.S.

<sup>42</sup> vgl. Umard 1998, 53

<sup>43</sup> vgl. Rehling 2002, 53

<sup>44</sup> ebd.,18

<sup>45</sup> vgl. Umard 1998,70

Abbildung 1: Löwentanz

(Quelle: <http://www.der-farang.com/?article=2010/04/wohlstand>)



Zwei der bedeutendsten Martial-Arts-Film-Regisseure sind King Hu und Chang Cheh. King Hu zeigt in seinen Filmen stark stilisierte, ästhetisierte Kampfkunst-Szenen, wohingegen Chang Cheh diese auf eine besonders brutale Weise zeigt - zwei unterschiedliche Aspekte des typischen Hongkong-chinesischen Filmes.

King Hu ist für viele Regisseure des Neuen Hongkong-Kinos das Vorbild. Er revolutionierte das Wuxia-Genre. Nach Hus Meinung ist echtes Kung-Fu „[...] nicht sonderlich schön anzusehen. Also entschloss ich mich, keine richtigen Kampftechniken einzusetzen, sondern Aktionen aus dem Tanztheater und der Pekingoper, weil sie schon auf den Show-Effekt hin entwickelt worden waren.“ „Mit ballettartigen, präzise inszenierten Kampfkaktionen, mit Kamerafahrten, Perspektivenwechseln und schnellen Montagen bringt Hu Bewegung ins bis dato eher betulich wirkende chinesische Kampfkunst-Genre.“ Mit *Dragon Gate Inn* (1967) wird er zum Star. Mit seiner exakten, gut durchgeplanten Arbeitsweise ist Hu, der großen Wert auf Stil legt, jedoch Autorenfilmer und Außenseiter in Hongkongs Filmgeschäft.<sup>46</sup>

Die Richtung für zukünftige Kung-Fu-Filme sollte jedoch der Regisseur Chang Cheh angeben, der zwar von King Hu beeinflusst wurde, im Grunde aber das genaue Gegenteil von ihm ist. Chang hält nicht viel vom Planen, und seine Vorgehensweise eignet damit sich bestens für die Arbeit in der Hongkong-Filmindustrie. In Changs Filmen sind nie vorher dagewesene Gewaltdarstellungen zu sehen. Doch die Filme mit

---

<sup>46</sup> Umard 1998, 77ff

den brutalen Macho-Männern aus der Unterschicht kommen beim Publikum an (das eher Action als Qualität zu schätzen weiß). *The one-armed Swordsman* spielt als erster Hongkong-Film mehr als eine Million HK-Dollar in den Kinos der Kronkolonie ein. Es sind nicht zuletzt die expliziten Gewaltdarstellungen, die vom Publikum als sensationell empfunden werden. Changs Gesamtwerk besticht mit rund 100 Filmen mehr durch Quantität als durch Qualität. Eine kreative Weiterentwicklung ist kaum merkbar, vielmehr eine ständige Wiederholung der Motive, Themen und Typen. Seine Karriere beginnt in den 60ern bei den Shaw Brothers und endet, als diese ihre Kino-Produktion einstellen.<sup>47</sup>

Mit einer Karriere von nur zwei Jahren und vier Filmen prägt ein Mann das Genre in den 70ern – auf eine ganz andere Weise. Er entwickelt seinen eigenen Kampfstil und ist Lehrer von Chuck Norris. Er macht den Kung-Fu-Film im Westen populär und wird zum größten chinesischen Filmstar der Welt. Durch seinen frühen Tod umgibt ihn ein ähnlicher Mythos wie James Dean. Bruce Lee ist ein Rebell und ein Idol der männlichen Jugend geworden.

Was Bruce Lees Filme von den vorherigen Filmen dieses Genres unterscheidet, ist seine Abneigung gegen Tricks und Spezialeffekte. Es ist

„[...] die bis heute einzigartige Verbindung einer intensiven, animalischen Ausstrahlung mit faszinierender Kampfkunst. Sie ist nicht gespielt, sondern echt, auch im wirklichen Leben sprüht Lee vor oft unbändiger, manchmal destruktiver Energie, und Kung-Fu beherrscht er besser als fast alle anderen Kämpfer im Kino.“<sup>48</sup>

Bald nach Lees Tod wird Jackie Chan der finanziell erfolgreichste Star Hongkongs, und er wird sogar als „der neue Bruce Lee“ bezeichnet. Genau wie Lee, lehnt er Spezialeffekte ab und macht halsbrecherische Stunts selbst (was ihn einmal sogar fast das Leben gekostet hätte). Jackie Chan entwickelte eine originelle Art von Kampfsport-Slapstick, die sich bis heute vor allem beim Hongkonger Publikum größter Beliebtheit erfreut.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> vgl. Umard 1998, 78-81

<sup>48</sup> Umard 1998, 84

<sup>49</sup> Hammond / Wilkins / Matt 1999, 147

Abbildung 2: Hero: Maggie Cheung im Kampf gegen Zhang Ziyi  
(Quelle: <http://www.cineclub.de/filmarchiv/2003/hero.html>)



Um die Jahrtausendwende gibt es eine neue Welle von Martial-Arts-Filmen, die nun meist stark ästhetisiert sind und aufwendig und international produziert werden. Diese neue Art des Kampf-Kunst-Filmes richtet sich nun gezielt an ein internationales Publikum. Zu den bekanntesten dieser Filme gehören *Tiger and Dragon* (von Ang Li) und *Hero* (von Zhang Yimou) (s. Abb. 2), mit spektakulären, nie zuvor dagewesenen Bildern.

Zu jenen Martial-Arts-Filmen kann sogar der – auf den ersten Blick scheinbar rein amerikanische – Science-Fiction-Erfolg *The Matrix* gezählt werden. Denn hinter der Action-Choreographie steckt der Hongkong-Chinese Yuen Woo-Ping.<sup>50</sup>

### 3.3.3 **Action – Schneller, riskanter, blutiger!**

Der Kriminalfilm gewinnt zunehmend an Beliebtheit und wird Mitte der 80er Jahre schließlich beliebter als das Wuxia-Genre. Es werden immer größere Gewaltexzesse gezeigt, bis hin zur Ultra-Gewalt.

Zunächst tritt Ende der 70er Jahre die sog. „New Wave“, als erste Reaktion auf den Beschluss der Rückgabe Hongkongs, in Erscheinung. Regisseure wie Ann Hui oder Tsui Hark geht es, bei aller Gewalt, vornehmlich um Sozialrealismus oder stilistische und künstlerische Experimente. Doch solche Filme ebneten bald den Weg für die populären, ultra-gewalttätigen Gangster-Filme der 80er.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> vgl. Rehling 2002, 170-173

<sup>51</sup> vgl. Rehling 2002, 50

Der Held dieses sogenannten Heroic-Bloodshed-Genres lebt und stirbt auf dramatische Weise für seine Ideale. Eine gekonnte Actionchoreographie ist hierbei wichtiger als Dialoge, und Emotionen sind wichtiger als Logik. Der Zuschauer begleitet den Helden bei seinen körperlichen und seelischen Qualen und Schicksalsschlägen und diese enden „[...] in beinahe christlicher Erlösung: dem finalen Todeskampf im brutalen, ultragewalttätigen Showdown.“<sup>52</sup> Ein Happy End ist gewöhnlich nicht vorgesehen. Ein Mann geht eher für einen Freund in den Tod, als dass er wegen der Liebe zu einer Frau ein normales Leben anfangen würde.

Einer der bedeutendsten Vertreter dieses Genres ist John Woo. Woos Stil beeinflusst schließlich auch den US-Action-Film. Sein Film *The Killer* wird sogar als „Prototyp des amerikanischen *Pulp Fiction*-Killers“ bezeichnet.<sup>53</sup> Quentin Tarantino, Regisseur eben jenes Filmes, äußert sich begeistert über Woo: „Ja, er kann eine Action-Szene inszenieren, und Michelangelo konnte eine Decke anmalen.“<sup>54</sup>

Abbildung 3: Szene aus John Woos Film *Hard Boiled*

(Quelle: <http://www.filmstarts.de/nachrichten/138361-Hard-Boiled-John-Woo-arbeitet-an-Fortsetzung.html>)



---

<sup>52</sup> Rehling 2002, 73

<sup>53</sup> ebd., 70-77

<sup>54</sup> Hammond / Wilkins / Matt 1999,43

Die Popularität dieser Action-Filme lässt sich durch die allgemein pessimistische Haltung von Hongkongs Einwohnern, im Zusammenhang mit dem 1997-Syndrom, erklären.

„Ultragewalttätige Krimis befriedigten für mehrere Jahre Wut und Frustration eines Publikums, das sich politisch verstärkt ins Abseits gedrängt sah. In der Bevölkerung machten sich zunehmend Gefühle der Machtlosigkeit und Angst breit.“<sup>55</sup>

Denn man gewährte den Einwohnern Hongkongs kein Mitspracherecht, als die Übernahmeverhandlungen begannen.

### **3.3.4 Over-the-Edge – brutaler geht es nicht**

Im Hongkong-Kino gibt es im Grunde keine Grenze, was Brutalität angeht, und die Filme, die gewisse Grenzen (des für manchen Menschen Zumutbaren) überschreiten, nennt man Over-the-Edge-Filme.

„Die Filmemacher aus Hongkong schrecken vor einer saftigen Geschichte nicht zurück. Anders als bei *Silence of the Lambs*, der auf urbaner folkloristischer Legendenbildung beruht, basieren viele dieser Filme auf Tatsachen.“<sup>56</sup>

Einer dieser Filme ist *Die verschwiegene Geschichte: Brötchen mit Schweinebraten aus Menschenfleisch*, der sich durch seinen Titel selbst erklärt, ein anderer ist *Men Behind the Sun*, der die Gräueltaten aus der Kriegszeit darstellt.<sup>57</sup>

### **3.3.5 Das Übernatürliche**

Obwohl es in chinesischen Legenden unzählige Vampire, Zombies oder Geister gibt, hat der Horrorfilm in Hongkong zunächst keine große Tradition. Erst der amerikanische Kino-Erfolg *The Exorcist* (1974) führte zunächst zu Nachahmungen des amerikanischen Horror-Genres und später zu eigenständigen Produktionen.

In den 80ern gewinnt der Vampir- und Geister-Film erstmals an Beliebtheit, auch hier wieder vom 1997-Syndrom beeinflusst. Im Gegensatz zum westlichen Kino, in dem es oft um realistische Splatter-Effekte geht, unterhält man sich in Hongkong zunächst lieber mit Horror-Komödien und später mit Filmen, in denen verführerische, weibliche Geister auftreten.<sup>58</sup>

---

<sup>55</sup> Rehling 2002,70

<sup>56</sup> Hammond / Wilkins / Matt 1999, 309

<sup>57</sup> vgl. ebd.,309

<sup>58</sup> vgl. Rehling 2002, 60ff

„Die Geisterfrauen waren schon seit jeher Gestalten in chinesischer Literatur und im Hongkong-Film gewesen, die sich mit wollüstigem Verhalten über Diskriminierungen und Ungleichheit in der Gesellschaft hinweggesetzt hatten.“<sup>59</sup>

Selbstmord ist in diesen Geschichten nicht einfach eine Flucht aus einer Frauen diskriminierenden Gesellschaft, sondern viel mehr ein Weg zur Stärke. Diese Frauen wechseln zu einem zwar ruhelosen, aber dafür befreiten Dasein als Geist mit übersinnlichen Kräften über, und werden somit zur Bedrohung von Männern. Diese Geister-Frauen stellen eine Art Gegenpol zu den Macho-Helden des Heroic-Bloodshed-Genres dar. Durch den Wandel der Rollenstruktur in der Gesellschaft lässt sich möglicherweise die Beliebtheit dieser Filme erklären.

### **3.3.6 Die kantonesische Nonsense-Komödie**

Ende der 40er gab es in Hongkong zwei Komödientraditionen: die eine in Mandarin (von Festlandflüchtlingen begründet), für eine gebildete Mittelschicht, die andere in Kantonesisch für die Arbeiterklasse. Zweitere bildete den Grundstein für die vor allem Ende der 80er bis Mitte der 90er in Hongkong so beliebte Nonsense-Komödie.<sup>60</sup>

Diese Art von Komödie wurde von Stephen Chow entwickelt und wird als „Mo lei tau“ bezeichnet, was so viel wie „hirnlos“ bedeutet.

„„Mo lei tau“ wird weder durch Logik noch Realität begrenzt. Uralte Martial-Arts-Weisheiten stehen neben High-Tech-Wundern. Die Figuren erwerben spontan für kurze Szenen übernatürliche Fähigkeiten, nur um sie sofort wieder zu verlieren.“<sup>61</sup>

Diese Nonsense-Komödie ist für den Export vollkommen ungeeignet und wird ausschließlich für das heimische Publikum produziert. Sie zeichnet sich durch einen doppeldeutigen Wortwitz aus, der sich nicht einmal ins Mandarin übersetzen lässt (geschweige denn, ins Deutsche).<sup>62</sup>

### **3.3.7 Kein Platz für Romantik und Gesellschaftskritik?**

In Hongkong gibt es nur wenige Filme, die ein romantisches, ein gesellschaftskritisches oder gar ein politisches Thema haben. Allein schon deswegen, weil man dort für so einen Film kaum einen Verleiher finden wird, der so etwas unterstützt.

---

<sup>59</sup> Rehling 2002,67

<sup>60</sup> vgl. ebd., 30

<sup>61</sup> Hammond / Wilkins / Matt 1999, 221

<sup>62</sup> vgl. ebd., 221

Im Hongkong-Kino sind Romanzen nur eine Randerscheinung. Um „publikumstauglich“ zu sein, müssen sie Beigaben aus dem Gangster- oder Geistermilieu enthalten. Ein Beispiel für so einen Erfolg ist die Geisterromanze *A Chinese Ghost Story*.<sup>63</sup>

Kritik an Gesellschaft und Politik ist in manchen Hongkong-Filmen zwar sehr wohl vorhanden, doch meist nur in sehr leisen Tönen und nur mit einem „aufmerksameren Blick“ sichtbar.<sup>64</sup>

Bei einigen Actionfilmen z.B. ist bei genauerem Hinsehen durchaus Gesellschaftskritik zu erkennen. Dort stellt gewöhnlich eine Gangster-Figur (weil dies unverfänglicher ist) einen Spiegel für einen Moral-Konflikt dar und somit auch indirekt für eine soziale Ordnung. Die Entwurzelung in der Großstadt, genauso wie die Sehnsucht nach einer verlorenen Heimat, ist hier zu spüren.

Grundsätzlich war man in Hongkong unpolitisch eingestellt, doch die Ungewissheit in den Jahren vor 1997 führte bei manch neuem Filmemacher zu einer Abwendung vom reinen Unterhaltungskino, zu Filmen, die durch kritischen Geist, stilistische Originalität und viel Selbstreflexion geprägt sind.

Eine der wichtigsten politischen Regisseure ist Ann Hui. Niemand zuvor hat im Hongkong-Kino solche Geschichten erzählt. Schonungslos direkt zeigt sie z.B. in *Boat People* (1982) die Abscheulichkeiten des Krieges.<sup>65</sup> Doch Ann Hui wird dadurch mit der Zensur konfrontiert. Nachdem dieser Film bereits genehmigt war, hielt die Produktionsfirma den Film auf Anweisung von Peking zurück.<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup> vgl. Rehling 2002, 112

<sup>64</sup> Schnelle / Suchsland 2008, 62

<sup>65</sup> vgl. ebd., 60-63

<sup>66</sup> vgl. Umard 1998, 383

## 4 Wong Kar-Wai, ein typischer Hongkong-Regisseur?

### 4.1 Wong Kar-Wais Filme – hochgelobt und doch verschmäht

#### 4.1.1 *Das Publikum in Hongkong*

Obwohl Wong Kar-Wai ein Aushängeschild für den Hongkong-Film und außerdem ein Trendsetter, der bekannt ist für eine neue und erlesene Ästhetik bei Bild, Licht und Rhythmus, möchte man seine Filme in seiner Heimat nicht unbedingt anschauen.<sup>67</sup>

Das heimische Publikum war brüskiert darüber, dass Wong sich nicht an die Genreregeln des Gangster- oder Martial-Arts-Films hielt.<sup>68</sup> Lieber sieht sich das Hongkonger Publikum Filme an, die weniger komplex sind, nun aber seinen Stil nachahmen.<sup>69</sup>

Wongs einziger Kassenerfolg in Hongkong, war bis jetzt sein Debüt *As Tears Go By*.<sup>70</sup> Dem ist vermutlich so, weil dieser Film sich noch stark an dem Heroic-Bloodshed-Genre orientiert und die Lovestory nur ein Beiwerk darstellt. Außerdem handelt die Hauptperson, wie es in diesem Genre erwartet wird: er geht für seinen Blutsbruder in den Tod, anstatt sich für die Liebe zu entscheiden.

#### 4.1.2 *Das westliche Publikum*

Der Regisseur Quentin Tarantino entdeckte Wong Kar-Wais Film *Chunking Express* und brachte ihn, als ersten von Wongs Filmen, in Amerika heraus.<sup>71</sup>

So ebnete Tarantino Wongs Filmen den Weg für ein internationales Publikum. Wong Kar-Wai wurde Ende der 90er Jahre vor allem in Europa bekannt, allem voran in Frankreich, das einzige europäische Land, in dem ein großes Publikum für Hongkong-Filme vorhanden ist.

*In the Mood for Love* wurde schließlich zum Welterfolg. Doch Wongs internationaler Erfolg ließ durch die Irritation des „schwierigen“ Nachfolgers *2046* bereits spürbar nach.<sup>72</sup>

---

<sup>67</sup> vgl. Rehling / Treber / Mauer 2008, 13

<sup>68</sup> vgl. ebd., 5

<sup>69</sup> vgl. ebd., 13

<sup>70</sup> vgl. ebd., 12

<sup>71</sup> vgl. Hammond / Wilkins / Matt 1999, 181

<sup>72</sup> vgl. Schnelle / Suchsland 2008, 61

### **4.1.3 Die Kritiker**

Unumstritten ist wohl, dass der Regisseur Kar-Wai einen großen Einfluss auf asiatische und andere zeitgenössische Filmemacher ausübte

Obwohl er durchaus auch schlechte Kritiken erhalten hat, sind doch auch die meisten internationalen Kritiker dem Regisseur sehr zugetan.

Zum Jahrtausendwechsel wurde Wong Kar-Wai sogar in mehreren Umfragen zum bedeutendsten Regisseur der Neunziger Jahre gewählt.

„Und tatsächlich sind weder das asiatische noch das amerikanische Filmschaffen der vergangenen Dekade ohne den Einfluss des Mannes aus Hongkong denkbar: Die rasanten Handkamerabilder und die musikalische Montage seiner Großstadtballaden „Chungking Express“ oder „Fallen Angels“ sind zum vielzitierten Angelpunkt einer Ästhetik zwischen MTV-Videos und Neudefinition der Filmform geworden, deren Imitation leider kaum je an die Kunstfertigkeit der Originale anzuknüpfen vermochten.“<sup>73</sup>

## **4.2 Der Regisseur Wong Kar-Wai über sich selbst**

Hongkong und seine Bewohner waren und sind von einer steten Unrast gekennzeichnet: Umzingelt von der Volksrepublik China, bis vor kurzem kolonialisiert von Großbritannien – die Suche nach einer eigenen kulturellen Identität war ein maßgebliches Sujet für viele Filmemacher.

Wie viele betrachteten Kar-Wais Eltern und Nachbarn nie als einen Ort, an dem sie bis zu ihrem Lebensende bleiben wollten, sondern glaubten immer daran, dass sich die Situation in China ändern würde und dass sie zurückkehren könnten.

Auch für Wong Kar-Wai selber, dessen Filme voll sind mit Einsamen und Entwurzelten, war Hongkong eine von der Außenwelt isolierte Insel.

„Wie viele andere habe auch ich geglaubt, dass sich Hongkong verändern würde. Aber das Hongkong von früher existiert weiter, wie unter einer großen Glasglocke. Für Filmemacher jedenfalls ist die Situation durchaus erfreulich, wir können noch immer unsere Filme machen, wie wir das wollen – so lange man jemanden findet, der sie finanziert.“<sup>74</sup>

Kar-Wais filmische Vorbilder kommen aus Europa und Amerika. Sie heißen zum Beispiel Godard, Faßbinder, John Ford und John Cassavetes.

Schon im Kindesalter wurde Wong Kar-Wai vom westlichen, vor allem dem europäischen Kino beeinflusst.

---

<sup>73</sup> Huber 2001, o.S.

<sup>74</sup> Dockhorn 2000, 73

Er erinnert sich:

„[...] meine Mutter war verrückt nach Filmen. Manchmal saß ich jeden Tag mit ihr im Kino, und all diese Filme, die ich damals gesehen habe, sind mir noch bruchstückhaft in Erinnerung. Zusammen ergibt das ein gewaltiges Mosaik, in dem ich allerdings keine einzelnen Filmtitel mehr auseinanderhalten kann.“<sup>75</sup>

In den Mandarin-Kinos liefen viele westliche Filme. Seine Mutter sah am liebsten Piratenfilme mit Errol Flynn und Western mit John Wayne und er sah sie somit auch.<sup>76</sup>

Von seinem Vater und seinen Geschwistern abgeschnitten, hatte er lange Zeit nur schriftlichen Kontakt mit ihnen. In den Briefen wurde oft über europäische Literatur diskutiert.<sup>77</sup>

Es wird hier immer wieder der starke europäische Einfluss bei Wong Kar-Wai deutlich, den er ja auch selber offen zugibt.

Auf der anderen Seite ist er sicher auch sehr von seiner nächsten Umgebung (die Situation in Hongkong) sowie von der chinesischen Kultur und Filmtradition geprägt.

Diese beiden Seiten sollen nun im nächsten Kapitel weiter untersucht werden.

---

<sup>75</sup> Kniebe 2008, 12

<sup>76</sup> vgl. Jensen 2000, 12f.

<sup>77</sup> vgl. ebd. , 12f

## 5 Ausgewählte Filme

### 5.1 As Tears Go By – Gangster liebt Mädchen

*As Tears Go By* ist, bis heute, Wongs einziger finanziell erfolgreiche Film in Hongkong. Mit diesem Film schafft er die monetäre Grundlage um *Days of Being Wild* zu realisieren. Wongs Erstlingswerk lief als erster Hongkong-Film im Rahmen der „Semaine de la Critique“ beim Filmfestival in Cannes und machte somit den Hongkong-Film auf europäischen Festivals hoffähig.<sup>78</sup>

#### 5.1.1 Handlung

In Anlehnung an Martin Scorseses *Mean Streets* ist dieser Film entstanden.<sup>79</sup>

Ah Wah ist Geldeintreiber einer Triade. Eines Morgens taucht seine Cousine Ah Ngor vom Land auf, die er zuvor noch gar nicht kannte. Weil sie krank ist, will sie einige Tage bei ihm wohnen, um es nicht so weit zu einem zum Arzt zu haben. Ah Wah muss jedoch bald wieder fort: Die Arbeit ruft. Doch bald bekommt Ah Wah immer mehr Ärger.

Erst erfährt er von seiner Freundin, dass sie ihr gemeinsames Kind abgetrieben hat (und sie macht darauf hin mit ihm Schluss), und dann bereitet sein Blutsbruder Fly ihm immer mehr Schwierigkeiten. Fly legt sich ständig mit anderen Gangstern an und Ah Wah holt ihn immer wieder da raus. Um weiteren Ärger zu vermeiden, besorgt Ah Wah einen normalen Job für Fly. Doch der hitzköpfige Fly verweigert sich. Währenddessen verlieben sich Ah Wah und Ah Ngor ineinander. Doch die zarte Romanze hat in diesem harten Gangster-Milieu keine Chance.

Abbildung 4: *As Tears Go By*, Filmstill  
Atemloser Kuss in der Telefonzelle.



---

<sup>78</sup> vgl. Umard 1998, 328

<sup>79</sup> vgl. Huber 2001, o. S.

Es kommt zu immer größeren Gewaltexzessen und Erniedrigungen. Selbst als Ah Wah zur Flucht verhelfen will, nimmt Fly diese Hilfe nicht an. Fly will Rache und beschließt letztendlich, seine Gegner zu ermorden. Er möchte auch ein Held sein, wie sein „großer Bruder“ es einst war und sei es auch nur für einen Tag. Eher will er sterben als ein Leben lang ein Versager zu bleiben. Ah Wah beschließt Fly noch einmal beizustehen, muss dies jedoch mit dem Leben bezahlen. Fly verliert bei der finalen Schießerei auch sein Leben, wobei dieser sein Schicksal „[...] allerdings verdient hat.“<sup>80</sup>

*Abbildung 5: As Tears Go By, Filmstill*  
Bedrohliche Stimmung im Gangster-Milieu.



### **5.1.2 Meinungen in der Presse**

Die Film-Kritiken in den Printmedien fallen allgemein positiv aus. Man gesteht sich ein, dass es sich noch um eine „Gesellenübung“<sup>81</sup> handle und ist, da Regie-Debüt, nicht all zu streng mit der Beurteilung.

Wong Kar-Wai weise sich

„[...] bereits als großen Geschichtenerzähler aus.“<sup>82</sup>

Tatsächlich kann man schon bei seinem ersten Werk starke Züge seines späteren Schaffens erkennen, so auch „[...] das außergewöhnliche Raum- und Zeitgespür [...]“.<sup>83</sup>

Wong zeigt bereits in seinem Debüt die Schattenseiten, des Lebens in der Großstadt:

---

<sup>80</sup> Hammond / Wilkins / Matt 1999, 177

<sup>81</sup> Huber 2001, o.S.

<sup>82</sup> Blum 1998, o.S.

<sup>83</sup> Huber 2001, o.S.

„Keine Heimat, kein Ort der Geborgenheit, sondern ein Sammelsurium aus Unrast, Bedrängnis und Enge [...]“<sup>84</sup>

Nur Rüdiger Suchsland steht dem ganzen kritischer gegenüber: Er schreibt im *Jungle World*-Magazin über Wong Kar-Wais Film:

„Es stimmt schon alles, was man lobend über Wong Kar-Wai sagt: Lichter der Großstadt, Film Noir, Godard – von allem nimmt der Regisseur und Autor eine Prise. Aber auch nie etwas mehr und irgendwie machen drei leckere Zutaten noch keine gute Suppe.“

Vor allem die Story missfällt Suchsland. Er beschreibt den Inhalt folgendermaßen:

„Fly ist ein irrationaler Hektiker. [...] Der coole Wah [...] [ist] [...] aus unerfindlichen Gründen trotzdem Flys Freund...“

und

„weil alles im Mafia-Milieu spielt, führen Flys Schwierigkeiten irgendwann zu Mord und Totschlag, Wah kann ihn nicht mehr retten und hat nur noch die Wahl zwischen seiner netten Freundin und dem dummen Freund. Weil *As Tears go by* letztlich die pathetische Feier eines Männerbundes ist, tut Wah natürlich genau das Falsche.“<sup>85</sup>

Ich persönlich teile diese Meinung und finde diesen Film zwar stilistisch gelungen, doch fehlt es, meines Erachtens, an Glaubwürdigkeit der Geschichte. Möglicherweise empfindet jedoch nur der westliche Zuschauer das Ende des Films als unpassend, weil in der westlichen Kultur Begriffe wie Ehre und Gesichtsverlust keine solche Bedeutung beigemessen werden.

### **5.1.3 Stil**

Die Geschichte bewegt sich zwischen kalten, hektischen, im blauen Licht gehaltenen Gangster-Milieu-Szenen und der langsam aufkeimenden Romanze zwischen Ah Wah und Ah Ngor. Wobei Ah Ngor eine Art Ruhepol darstellt, ein Stück „heile Welt“.

---

<sup>84</sup> Blum 1998, o.S.

<sup>85</sup> Suchsland 1998, o.S.

Abbildung 6: As Tears Go By, Filmstill

Leuchtreklame der Disco. Immer Ärger mit Fly (rechts), sogar auf einer Hochzeit



Bei Wongs Erstlingswerk sind erstaunlich viele stilistische Eigenheiten, die seine späteren Filme ausmachen, bereits vorhanden. So z.B. die Benutzung von eingefärbtem, meist bläulichem Licht, das Faible für Neonreklamen, ungewöhnliche Perspektiven, sowie der Einsatz von Spiegeln als Stilmittel.

Auch der für Wong Kar-Wais Filme so typische *stretch printing*-Effekt ist schon in seinem Debüt zu sehen. Dieser Effekt wird erzeugt, indem man mit der Filmkamera nur alle acht, zehn oder zwölf Frames ein Bild schießt (dieses länger belichtet) und diese dann wieder auf die normalen 24 Frames pro Sekunde streckt. Das Ergebnis sind verwischte Bilder mit einem ruckartigen Rhythmus und der Illusion einer Zeitlupe.<sup>86</sup>

In *As Tears Go By* betont der *stretch printing*-Effekt Gefühle, positive wie negative. Der Kuss in der Telefonzelle wird durch ihn in Szene gesetzt. Außerdem wird der Effekt eingesetzt, kurz nachdem Fly beschlossen hat, zur Wiederherstellung seiner Ehre und Befriedigung seiner Rachegefühle, sein Leben aufs Spiel zu setzen. Er rennt davon. Sein Rücken ist dem Zuschauer zugewandt, während er durch einen schmalen Korridor in die Ferne läuft. Er geht dem Beobachter geradezu verloren.

Auch in der finalen Sterbeszene wird der *stretch printing*-Effekt eingesetzt. Die Bewegungsabläufe werden fragmentiert und die Kamera scheint „...nach den Zwischenräumen zwischen den Bildern zu suchen – als gelänge es, noch tiefer in die zeitliche Wahrnehmung einzutauchen, als es die bloße Abbildung erlaubt.“<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> vgl. Rehling / Treber / Maue 2008, 70

<sup>87</sup> Kothenschulte 1998, 7

Abbildung 7: As Tears Go By, Filmstill

Ah Wah will Fly helfen, nachdem Fly verprügelt wurde



Abbildung 8: As Tears Go By, Filmstill

Fly ist verzweifelt



Der Einsatz der Farben Rot und Blau fällt bei diesem Film auf. Die Farbe Blau tritt – wie zuvor schon erwähnt – im Zusammenhang mit dem Gangster-Milieu auf. Rot sieht man auf der einen Seite, wenn es um Liebesbeziehungen geht (z.B. bei Ah Wahs anfänglicher Freundin, oder bei der Hochzeitsszene), andererseits auch in der Szene, als die beiden Blutsbrüder auf brutalste Weise von der gegnerischen Triade gequält werden.

Doch die Szenen mit Ah Ngor sind in Pastellfarben getaucht. Diese sanften Farben unterstreichen Ah Ngors sanfte Art als „Unschuld vom Lande“.

Kräftige Farben sind bei diesem Film immer mit unangenehmen Situationen verbunden, jedoch auch das blaue, fahle Licht.

Schon in diesem Werk spielt Musik eine tragende Rolle: eine Liebessequenz, die Kuss-Szene in der Telefonzelle, die den Höhepunkt des Films darstellt, wird begleitet von einer chinesischen Variante von *Take My Breath Away*.

Abbildung 9: *As Tears Go By*, Filmstill, 1:30:21

Ruhe vor dem Sturm: vor einer Polizei-Station weht ein gelber Vorhang im Wind



Bei Wong Kar-Wais Filmen sieht man immer wieder Momentaufnahmen, die nicht im direkten Zusammenhang mit der Handlung stehen (s.Abb. 9). Diese Bilder haben eine andere Funktion. Kothenschulte erklärt das so:

„Die Emotionalität erschließt sich bei Wong über Bilder ohne direkte Funktion [...] Wong interessiert die reine Symmetrie von Lichtmasten an einer Landstraße. Oder, in der Sterbeszene, der gelbe Plastikvorhang vor einer Polizeieinfahrt.“<sup>88</sup>

#### 5.1.4 *Hongkong-Typisches*

Die Gewaltdarstellungen in *As Tears Go By* sind stark von der John-Woo-Ästhetik beeinflusst. Auch inhaltlich ist der Film stark von dem Heroic-Bloodshed-Genre geprägt, samt althergebrachter männlich-chauvinistischer Ethik und Moral.

Zwei Merkmale stechen laut Ralph Umard besonders hervor, die einen typischen Hongkong-Helden-Epos ausmachen:

„1. Im Zentrum des Films steht eine Männerfreundschaft. Für Ah Wah ist die Beziehung, die Bindung zu Fly wichtiger als seine Romanze mit Ah Ngor. Gegen die Blutsbande zwischen zwei Männern kann die Liebe einer Frau nichts ausrichten.“

---

<sup>88</sup> Kothenschulte 1998, 7

2. Die Handlungen der (Anti-)Helden, gerade von Fly, werden bestimmt und angetrieben vor allem durch die Gier nach Ruhm und Ehre. Ein Gesichtsverlust ist das Schlimmste, was einem widerfahren kann. Die Ehre muß unter allen Umständen wieder hergestellt werden, und sei es um den Preis des eigenen Lebens. Auch Ah Wah gehorcht diesem Verhaltenskodex, wenn auch ohne große Begeisterung.<sup>89</sup>

### **5.1.5 Atypisches**

Inhaltlich ist *As Tears Go By* zwar stark an den Hongkonger Gangsterfilm angelehnt, doch der Stil ist schon hier sehr experimentell. So liegen Vergleiche zur „Nouvelle Vague“, „Film Noir“, „B-Picture“ und „Music Television“ nicht fern.<sup>90</sup>

„Man spürt sofort, Kar-Wai und sein Kammeramann Andrew Lau kennen das amerikanische und europäische Genre-Kino.“<sup>91</sup>

### **5.1.6 Arbeitsweise**

Auch die Arbeitsweise beeinflusst den Stil und wenn das Budget klein ist, beeinflusst das die Arbeitsweise. Wongs späterer Kameramann Christopher Doyle erklärt etwas, was jedoch auch schon für Wongs ersten Film gilt:

„Wir drehen an Originalschauplätzen, und wir müssen immer sehr schnell sein, bevor uns die Polizei nach einer Drehgenehmigung fragt. Daher kommt vielleicht dieser Eindruck des sehr Flüchtigen. Es sind tatsächlich oft gestohlene Bilder.“<sup>92</sup>

### **5.1.7 Hintergründe**

„Sein Debüt *As Tears Go By* sollte ein Triaden-Gangsterfilm werden mit einem Liebeskonflikt als Nebenhandlung. Doch durch die Faszination, die Maggie Cheung auf den Regisseur ausübte, erweiterte sich das Liebesthema beim Drehen zum gleichberechtigten Erzählstrang, und der atemlose Kuss in der Telefonzelle geriet zum romantischen Höhepunkt der Geschichte.“<sup>93</sup>

Wie Maggie Cheung berichtet, hatte Wong ihr eine kleine Rolle, mit „[...] vielleicht drei oder vier Szenen“ angeboten. Erst während der Dreharbeiten erweiterte er die Rolle immer mehr, wegen dem „großen Einfluss“ der Figur auf den Helden, so hieß es. Dieser Auftritt sollte schließlich große Bedeutung für Cheungs Karriere haben.<sup>94</sup>

---

<sup>89</sup> Umard 1998, 327f

<sup>90</sup> vgl. ebd., 327

<sup>91</sup> Blum 1998, o. S.

<sup>92</sup> Göttler 1998, o. S.

<sup>93</sup> Rehling / Treber / Mauer 2008, 36

<sup>94</sup> vgl. Schnelle / Suchsland 2008, 121f

## 5.2 In the Mood for Love – Französische Poesie statt Hongkong-Action

*In the Mood for Love* gilt als Höhepunkt von Wongs bisherigem Schaffen. Der Film spielt in der Zeit, als Wong Kar-Wai ein Kind war. Der Film gilt als der „ultimative Liebesfilm“.

Doch als Wong mit den Dreharbeiten begann, ging es ihm viel mehr um die Stimmung des Shanghai-Distrikts, in dem er aufwuchs und der ihn sehr prägte, als um eine Liebesgeschichte. Es ist einigen glücklichen Zufällen zu verdanken, dass dieser Film entstand, doch auch langer, nervenaufreibender Arbeit.

### 5.2.1 *Handlung*

Die Ehepaare Chow und Li-Zhen ziehen zeitgleich in das gleiche Haus, in zwei Wohnungen, die im Flur nebeneinander liegen. Doch Herr Li-Zhen und Frau Chow sind vielbeschäftigte Menschen und überlassen deshalb ihren Ehepartnern die Erledigung des Umzugs. Und von letzteren handelt dieser Film vorrangig.

Frau Li-Zhen und Herr Chow begegnen sich unweigerlich immer wieder, in engen Gassen und Fluren des Shanghai-Distrikts der frühen 60er Jahre. Sie wahren trotz aller Enge immer eine gewisse Distanz.

*Abbildung 10: In the Mood for Love, Filmstill*

Auf dem Weg zur Nudelküche: So nah, aber doch sehr distanziert.



Ihre Ehepartner sind jedoch kaum zu Hause. Herr Li-Zhen ist oft auf Geschäftsreise in Japan und Frau Chow macht Nachtschicht in einem Hotel.

Als Herr Chow sich schließlich dazu überwindet, Frau Li-Zhen zum Essen einzuladen, um sie etwas zu fragen, bestätigt sich sein Verdacht, dass seine Frau mit Herrn Li-Zhen ein Verhältnis hat. Es stellt sich heraus, dass die gleiche Handtasche, die Frau Li-Zhens Ehemann von einer Geschäftsreise in Japan seiner Frau als

Geschenk mitbrachte, auch im Besitz von Frau Chow ist. Auch besitzt Herr Li-Zhen die gleiche Krawatte, die Herr Chow trägt und von Frau Chow geschenkt bekommen hat.

Die einsamen Betrogenen treffen sich nun regelmäßig, zunächst nur, um miteinander Essen zu gehen, später, um Kung-Fu-Geschichten in einem von Herrn Chow angemieteten Hotelzimmer zu schreiben (Herr Chow ist Zeitungsredakteur).

Zusammen spielen sie die Rollen ihrer betrügerischen Ehepartner, um herauszufinden, wie das Verhältnis zwischen diesen angefangen hat. Doch dieses Spiel erweist sich als Falle. Schließlich verlieben auch sie sich ineinander, aber durch die Konventionen gebunden lassen sie zu viel Nähe nie zu. Im Gegenteil, aus Angst vor Gerede, distanzieren sie sich wieder, und Herr Chow beschließt fortzugehen.

Doch in einem gewissen Sinne scheint „nichts“ passiert zu sein: alles bleibt in der Schwebel, keine einzige Sex-Szene wird gezeigt oder auch nur (für den europäischen Zuschauer sichtbar) angedeutet.

Und doch: als Herr Chow Su Li-Zhens Hand nimmt, und das geschieht nur einmal, wirkt das, so Christine Forst, „[...] zärtlicher als mancher Filmkuss.“<sup>95</sup>

Die Zeit schien still zu stehen für die beiden Liebenden, doch dann ist der Traum vorbei. Es ist das Jahr 1966, das Jahr in dem die Proletarische Kulturrevolution China erschüttert.

Die Liebenden, die sich nie wirklich gefunden haben, werden sich nie wieder sehen. Herr Chow ist schon vor einer ganzen Weile fortgegangen und flüstert nun sein Geheimnis in ein Loch einer Tempelmauer in Kambodscha, wo es für immer bleiben wird (In einer alten Sage heißt es, wenn man ein Geheimnis hat, dann solle man ein Loch in einen Baum schnitzen und es dort hineinflüstern, und es würde für immer dort bleiben).

„Und ein schöneres Finale als dieses ist undenkbar: In den Ruinen Kambodschas geht der Held, seinem Drama bereits fern, dem Film schließlich verloren. Was bleibt, sind die alten Tempelmauern, in denen sich Details erhalten haben, Relikte vergangener Leben und vergessener Lieben: Mahnmale einer verblassenden, nur noch allgemeinen Erinnerung an die wilden Tage und die gefallenen Engel.“<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> Forst 2001, 8

<sup>96</sup> Grissemann 2000, 38

Abbildung 11: In the Mood for Love, Filmstill, 1:25:35

Mit stoischer Ruhe sitzt ein Kind in mitten der Tempelruinen von Angkor Vat.



### 5.2.2 Stil

*In the Mood for Love* ist stilistisch viel ruhiger und zurückhaltender als seine Vorgänger.

Alles ist in ein warmes und weiches Licht getaucht. Ihm sei es wichtig gewesen, „[...] die schummrige Atmosphäre des Shanghai-District [...]“ nachzuempfinden, begründet der Regisseur.<sup>97</sup>

Beim Betrachten des Films fällt vor allem die Bildkomposition auf, in der nicht etwa der „goldene Schnitt“ vorhanden ist, sondern die Personen entweder mittig gezeigt werden, oder das Bild wie in der Mitte geteilt ist und oft nur auf einer Seite etwas Wichtiges gezeigt wird (s. Abb. 12). Des Öfteren ist kein Gegenschuss vorhanden. (s. Abb. 13)

Oftmals wird das Bild auf verschiedene Weise unterteilt. Spiegel kommen häufig zum Einsatz, oder der Blick geht durch eine Tür. (s. Abb. 14 und 15)

---

<sup>97</sup> Jensen 2000, 12f.

Abbildung 12: In the Mood for Love, Filmstill, 0:13:37

Man sieht zunächst nur Frau Li-Zhen, während sie mit Herrn Chow spricht.



Abbildung 13: In the Mood for Love, Filmstill, 0:11:31

Ein Bild, das Einsamkeit ausstrahlt: Herr Chow steht verloren an der Ecke.



Abbildung 14: In the Mood for Love, Filmstill, 0:08:57

Frau Li-Zhen liest eine Zeitung.



*Abbildung 15:* In the Mood for Love, Filmstill, 1:14:22  
Später trauert sie Herrn Chow nach, der nun fort ist.



Farblich ist dieser Film sehr zurückhaltend gestaltet. Nur das kräftige Rot sticht ins Auge, das von dem Hotel, in dem Frau Li-Zhen und Herr Chow sich treffen. Man sieht diese Farbe in den Vorhängen (s. Abb. 17) und in der Kleidung (s. Abb.16) von Frau Li-Zhen. „Allein der auffällige Einsatz roter Bildelemente deutet darauf hin, dass die beiden ebenfalls ein nicht nur platonisches Verhältnis haben.“<sup>98</sup> Denn in der chinesischen Farbsymbolik wird rot mit „Sexbereitschaft und Fruchtbarkeit“ in Verbindung gesetzt.

*Abbildung 16:* In the Mood for Love, Filmstill, 0:52:41  
Frau Li-Zhen ist bei den Besuchen im Hotel auffällig rot gekleidet.



---

<sup>98</sup> Schaller 2002, 64

Abbildung 17: In the Mood for Love, Filmstill, 1:14:03

Rote Vorhänge wehen im leeren Hotelkorridor: ein Sinnbild für Einsamkeit und Verlangen.



Die Protagonisten scheinen in einer „Zeitschleife“ gefangen zu sein. Nur die ständig wechselnden, verführerisch bunt-gemusterten und doch streng geschnittenen, Kleider von Frau Li-Zhen deuten ein Verstreichen der Zeit an. Doch: „Die ‚Langsamkeit‘ ist in diesem Film nur ein Gefühl, das zur Trauer der Helden gehört, das in der dynamischen Montage nicht nachweisbar ist.“<sup>99</sup>

Im Vergleich jedoch zu Filmen wie *Chungking Express* oder *Fallen Angels* ist dieser Film schon langsam geschnitten. Wong Kar-Wai erklärt hierzu, dieser Film sei wie ein Walzer und nach der Musik richte sich auch der Schnitt.<sup>100</sup>

Am Ende des Films kommt es zu einem stilistischen Bruch. Nach über einer Filmstunde, tritt Herr Chow aus der klaustrophobischen Enge der Großstadt das erste Mal hinaus und zum ersten mal sieht man, statt der alten Mauern und Fluren, ein Stück Himmel. Etwas später wird ein kurzes Stück dokumentarischen Filmmaterials gezeigt, auf dem der Besuch De Gaulles in Kambodscha (1966) zu sehen ist. (Was meines Erachtens eigentlich stilistisch nicht in den Film passt und deshalb etwas irritierend auf mich wirkte.)

---

<sup>99</sup> Grissemann 2000, 38

<sup>100</sup> Wong Kar-Wai: In the Mood for Love. 2001, Bonusmaterial

Als Herr Chow am Ende den Tempel von Angkor Vat besucht, tritt an die Stelle der Enge, die Weite des riesigen Tempels (s. Abb. 11). Diese Endszene ist ein gewaltiger Kontrast zu dem Hauptteil des Filmes in Hongkong. Nicht nur räumlich, wechselt der Film von einer Art Mikrokosmos des privaten Schicksals zweier Menschen zu einem Makrokosmos, einem Tempel, für jeden sichtbar, der unzählige Geschichten erzählt. Für die Beschaffenheit der Zeit gilt das gleiche: zunächst scheint die Zeit stehenzubleiben, doch handelt es sich nur um einen Augenblick im Leben zweier Menschen. Dann geht die Zeit und das Leben wieder weiter, nur der Tempel von Angkor Vat bleibt über Generationen hinweg, stiller Zeuge vieler menschlichen Dramen.

### **5.2.3 Hongkong-typisches**

Für den westlichen Zuschauer mag es zunächst verwunderlich sein, dass in einem Hongkong-Film ein Tango, in spanisch gesungen, zu hören ist. Doch Wong Kar-Wai gibt nur die Musik wieder, die man sich damals in Hongkong anhörte, eine Stadt, in der Mambo und Cha-Cha-Cha sehr beliebt sind.<sup>101</sup>

Ständig sieht man die Menschen in diesem Film essen. Von Handlungsweisen, die mit dem Essen verbunden sind, lässt sich auf den Charakter schließen. Wenn Frau Li-Zhen z.B. sich von der nachbarschaftlichen Runde ausschließt und sich ihr Essen stattdessen in der Nudelküche kauft, ist dies ein Zeichen „[...] ihrer emotionalen Isolation und einem anderen Verlangen als Hunger.“<sup>102</sup>

Dieser vielschichtige Einsatz von Essen ist nichts Ungewöhnliches für einen (Hongkong-)chinesischen Film. Denn in der östlichen Kultur nimmt Essen einen viel höheren Stellenwert ein als in der westlichen. Darum gehört es für Wong Kar-Wai auch zur Herstellung der Authentizität, eine Köchin einzustellen, die das Essen, was es nur damals in den 60er Jahren im Shanghai-Distrikt gab, nachkocht.<sup>103</sup>

Eine einfache Struktur der Handlung und die Konzentration auf das Visuelle ist etwas, was oft im chinesischesprachigen Film vorzufinden ist. Jedoch kann man das nicht verallgemeinern. Auch im europäischen Autoren-Film gibt es Filme, in denen nicht viel geredet wird, z.B. von Aki Kaurismäki.

Der symbolträchtige Einsatz von Farben wird im chinesischen Kino mehr eingesetzt als im Westen. (s. 5.2.2, Stil: rot)

---

<sup>101</sup> vgl. Göttler Nr.276, 19

<sup>102</sup> Rehling / Treber / Mauer 2008, 15

<sup>103</sup> vgl. Jensen 2000, 12f.

#### 5.2.4 *Atypisches*

Ironischerweise zeigt Wong Kar-Wai zwar ein typisches Hongkong von damals, doch ist es keineswegs typisch für einen Filmmacher aus Hongkong, so penibel die Einzelheiten der damaligen Zeit nachzustellen.<sup>104</sup>

Die Art wie er die Dinge zeigt, ist viel mehr vom europäischen Film als vom Hongkong-Film geprägt. Wong nennt immer wieder Europäer als seine filmischen Vorbilder. So erklärt er auch, weshalb man die betrügerischen Ehepartner nie zu Gesicht bekommt: „Das habe ich von Antonioni gelernt. Wenn man Leute von hinten sieht, dann gibt es so viel, was man sich vorstellen kann – und muss.“<sup>105</sup>

Wong schnitt nur Stunden vor der Pressevorführung von Cannes die einzige Sex-Szene, zwischen Su Li-Zhen und Herrn Chow, heraus. Nachdem er bis zur letzten Minute gezögert hatte, die Szene herauszuschneiden, fand er das nun Wage und Mehrdeutige an dem Film interessanter. Er meint hierzu: „Gefühle vermitteln sich auch ohne exzessive Liebesszenen.“<sup>106</sup> und erklärt:

„Wir wollten den Film in Anlehnung an Hitchcock drehen. Er hat uns gelehrt, dass man dem Publikum manchmal etwas vorenthalten muss, um die Situation interessanter und geheimnisvoller zu machen. Im Vergleich zu meinen früheren Filmen passiert sehr viel außerhalb des Bildes, was dem Zuschauer Rätsel aufgibt.“<sup>107</sup>

Allgemein lebt der Film von der Auslassung: von Dingen, die nicht gesagt werden und Dingen, die nicht gezeigt werden.

#### 5.2.5 *Kritiken*

Mir war es nicht möglich, auch nur eine negative Kritik über diesen Film zu finden. Man spricht davon, Wong Kar-Wai habe einen Klassiker erschaffen:

„Dieser Film ist für das Melodrama, was Polanskis *Chinatown* für den Krimi und Kubricks *Barry Lyndon* für das Kostümkino sind: das Maß, an dem alles Kommende gemessen werden wird.“<sup>108</sup>

---

<sup>104</sup> vgl. Kothenschulte 2000, 21

<sup>105</sup> Nagl 2000, 31f.

<sup>106</sup> Köhler 2000, 35

<sup>107</sup> Dockhorn 2000, 73

<sup>108</sup> Kilb 2000, 49

### 5.2.6 *Arbeitsweise*

Wenn man *In the Mood for Love* gesehen hat, erscheint es unglaublich, dass dieser Film nur deswegen entstand, weil Wong Kar-Wai keine Drehgenehmigung für Szenen des geplanten Films *Summer in Beijing* erhielt. Ebenso erstaunlich ist, dass *In the Mood for Love* zu Drehbeginn nur aus einem alten, unfertigen Drehbuch bestand und nur klar war, dass es um zwei Menschen gehen sollte, die im gleichen Haus wohnen und die häufig miteinander essen gehen und dass dieser Film ursprünglich *Story about Food* heißen sollte. Das ist Improvisation!<sup>109</sup>

„Als wir begannen zu drehen, hatte ich noch eine andere Geschichte im Kopf. Alles entwickelte sich während der Arbeit weiter. Ich kann also nicht behaupten, es hätte ein durchdachtes Konzept zu dem Film gegeben [...]“<sup>110</sup> erklärt Wong.

Und Wongs Stammkameramann Christopher Doyle meint: „Ich frage schon gar nicht mehr nach einem Drehbuch, ich nehme einfach an, dass es irgendwie um Zeit und Raum und Identität und Einsamkeit gehen wird.“<sup>111</sup>

Wong ist bekannt für seine langsame Arbeitsweise. Die Dreharbeiten zu *In the Mood for Love* sollen sich über 15 oder gar 17 Monate hingezogen haben. In Hongkong kann sich der Dreh eines Films zwar durchaus hinziehen, weil dort Film-Stars gewöhnlich in mehreren Filmen gleichzeitig beschäftigt sind. Doch Wong ist wohl der einzige, der durchwegs ganze Konzepte verwirft und sich neue Handlungswege ausdenkt. Er schätzt, dass die endgültige Fassung nur „[...] ein Drittel oder nur ein Viertel der gedrehten Szenen enthält [...]“, es bleibe „[...] am Schneidetisch nur übrig, was wegzulassen, er nicht übers Herz bringe.“<sup>112</sup>

### 5.2.7 *Hintergründe*

Wong Kar-Wai war bisher nur einmal mit dem Thema Zensur konfrontiert, da in Hongkong die Zensurvorschriften sehr frei sind. Doch auf dem Festland China sieht die Situation ganz anders aus. Wong berichtet über seine Erfahrung, als er den Film *Summer in Beijing* drehen wollte:

„In China fürchten sie immer, man wolle als ausländischer Regisseur – und wir werden noch immer wie Ausländer behandelt – nur die schlechte Seite der Gesellschaft zeigen. Erst wollte ich dort *Summer in Beijing* drehen, einen Film über zwei Bürger Hongkongs, die jetzt in Peking

---

<sup>109</sup> vgl. Dockhorn 2000, 73

<sup>110</sup> Jensen 2000, 12f.

<sup>111</sup> Urs 2000, 324 ff.

<sup>112</sup> ebd., 324 ff.

leben. Die Zensoren waren schon gegen den Titel. Wir fanden ihn sehr romantisch, aber sie sahen Bezüge zum Tainanmen-Massaker, nur weil ein paar Szenen auf dem Platz gedreht werden sollten. Sie fürchteten einen regimekritischen Film unter dem Deckmantel einer Love Story.“<sup>113</sup>

Weil Wong nun Crew und Schauspieler gebucht hatte und unbedingt mit den Darstellern Maggie Cheung und Tony Leung einen Film machen wollte (die, weil gefragte Schauspieler, selten Zeit hatten), entschied er sich also kurzer Hand einen Film über die 60er Jahre in Hongkong zu drehen.

Seltsamerweise drehte Wong Kar-Wai nun schon drei Filme in der Zeit, die er auch schon als die furchtbarste Zeit seines Lebens bezeichnete. „Die Erinnerung lügt.“ Sagt Wong. „Sie möchte die Dinge schön erscheinen lassen. Deshalb möchte ich meine Erinnerung in einem Film erschaffen. Ich glaube nicht an die Exaktheit der Erinnerung.“<sup>114</sup>

Wong sagt später über seine lose 60er-Jahre-Triologie: „Ich versuchte etwas festzuhalten, wiederaufleben zu lassen, weil Hongkong sich so rapide verändert hat. Die Stadt verliert ihre Geschichte und ich wollte sie ihr zurück schenken.“<sup>115</sup>

Hongkong ist eine Stadt, die sich in rasendem Tempo verändert. Die Straßenzüge der Shanghai Community gibt es nicht mehr (auch war es höchst schwierig, die Requisiten<sup>116</sup> zu besorgen). Deshalb sah sich das Team gezwungen, die Straßenszenen des Films in der Chinatown von Bangkok zu drehen.<sup>117</sup>

*In the Mood for Love* wird oft als zweiter Teil von *Days of Being Wild* gesehen. Dazu kam es, so erklärt Wong, weil Maggie Cheung sich in ihrer Rolle unwohl fühlte. Wong sagte zu ihr: „Stell dir vor, du wärst die selbe Heldin [wie bei *Days of Being Wild*], nur 10 Jahre älter.“ Dann änderte er den Namen der Figur in Su Li-Zhen (wie ihre Rolle in jenen Film heißt).<sup>118</sup>

---

<sup>113</sup> Schulz-Ojala 29.11.00, 25

<sup>114</sup> Kothenschulte 2000, 21

<sup>115</sup> Nagl 2000, 31f.

<sup>116</sup> vgl. Kothenschulte 2000, 21

<sup>117</sup> vgl. Urs 2000, 324 ff.

<sup>118</sup> vgl. Nagl 2000, 31f.

### 5.3 My Blueberry Nights – Auf der Suche nach sich selbst

*My Blueberry Nights* ist der bisher jüngste Film von Wong Kar-Wai, und sein erster in englischer Sprache.

#### 5.3.1 Handlung

Eines Tages taucht die hübsche Elizabeth in dem Café von Jeremy auf, um zu fragen, ob ihr fester Freund dort war. Dieser war da, doch mit einer anderen Frau. Als Elizabeth erfährt, dass ihr Freund eine neue Freundin hat, gibt sie zunächst den Wohnungsschlüssel ihres Ex, im Café, ab (in der Hoffnung, er würde ihn irgendwann abholen) und sucht schließlich bei Jeremy Trost. Von nun an kommt sie regelmäßig, um in dem Café Blaubeerkuchen zu essen. Nicht etwa, weil es ihr Lieblingskuchen ist, sondern weil er jeden Abend übrig bleibt, genauso, wie sie eine „Übriggebliebene“ ist. Eines späten Abends versucht sie, ihren Kummer mit Alkohol und Blaubeerkuchen zu kompensieren. Als sie schließlich mit dem Kopf auf der Theke einschläft, küsst ihr Jeremy einen Klecks Sahne vom Mund. (Cafebesitzer Jeremy hat eine Sammlung von abgegebenen Schlüsseln von zerbrochenen Beziehungen, die alle in der Erwartung abgegeben wurden, dass der ehemalige Partner sich den Schlüssel abholt.)

#### Abbildung 18: *My Blueberry Nights*, Filmstill

Elizabeth trauert ihrem Ex-Freund nach, doch Jeremy verliebt sich in sie und raubt ihr, als sie eines Nachts bei ihm im Café eingeschlafen, ist einen Kuss



Doch plötzlich taucht Elizabeth nicht mehr bei Jeremy auf.

Elizabeth ist sich nicht sicher, was sie will, und beschließt zu verreisen, ohne ein bestimmtes Ziel. Sie möchte einfach ihren Ex-Freund vergessen. Unterwegs nimmt sie Jobs als Kellnerin an und übernimmt somit dieselbe Rolle wie Jeremy: als tröstender Zuhörer und Beobachter anderer Schicksale. Den Kontakt zu Jeremy bricht sie dabei nicht vollkommen ab. Sie schreibt ihm regelmäßig Postkarten. Er wiederum sucht vergebens telefonisch Kontakt mit ihr herzustellen, weil er nie herausfindet, wo genau sie sich aufhält.

In Memphis trifft sie auf den Polizisten Arnie, der sich regelmäßig abends besäuft, weil er seine Ex-Frau Sue Linne nicht loslassen kann. Er ist verzweifelt. Eines Nachts kann er seine Wut nicht mehr zurück halten und verprügelt den neuen Freund von Sue Linn. Später bedroht er sogar seine Ex-Frau mit einer Schusswaffe. Kurz danach nimmt er sich das Leben.

*Abbildung 19: My Blueberry Nights, Filmstill*

Mit dem Polizisten Arnie scheint tagsüber alles in Ordnung zu sein, doch nachts betrinkt er sich regelmäßig aus Liebeskummer



Elizabeth ist nur stille Zeugin des Geschehens und zieht schließlich weiter.

Nun hat sie in einem Kasino einen Job als Kellnerin angenommen, wo sie die Spielerin Leslie kennen lernt. Leslie hat gerade ihr Geld verspielt und bietet der Protagonisten einen verlockenden Deal an, bei dem diese anscheinend nur gewinnen kann: Elizabeth soll ihr Ersparnis Leslie zum weiterspielen überlassen. Gewinnt die Spielerin, bekommt Elizabeth einen fairen Anteil, verliert sie hingegen, bekommt sie ihr schickes Cabrio. Leslie verliert scheinbar, fordert nun jedoch, dass Elizabeth sie nach Las Vegas zu Leslies krankem Vater begleitet, bevor der Wagen ihr gehört.

Als die beiden ankommen, ist der Vater bereits tot. Anstatt Elizabeth das Auto zu überlassen, meint Leslie nun, dass sie in Wirklichkeit doch gewonnen habe. Sie habe gelogen, sei es, um Elizabeth bei der Fahrt bei sich zu haben, sei es um ihr den Anteil am Gewinn vorzuenthalten. Sie zahlt der naiven Frau ohne Menschenkenntnis den fairen Anteil aus und so kann sich Elizabeth ein Auto kaufen. So fährt sie wieder zurück nach New York und schließlich zu Jeremy.

Abbildung 20: My Blueberry Nights, Filmstill  
Die Glücksspielerin Leslie



Die Reise endet dort, wo sie begonnen hat. Doch Elizabeth ist nun eine andere, und ist sich wohl bewusst geworden, dass sie Jeremy liebt - das war im Grunde der ganze Zweck der Reise. Jeremy, der das Einzige gemacht hat was er tun konnte, nämlich Warten, empfängt sie mit offenen Armen. Jeden Tag hatte er in ihrer Abwesenheit einen Blaubeerkuchen gebacken, in der Hoffnung, sie würde kommen.

An diesem späten Abend döst Elizabeth, wie an jenem Abend, als sie verschwand, wieder mit einem Klecks Sahne am Mund an dem Tresen ein. Jeremy küsst sie wieder, doch diesmal erwidert sie seinen Kuss.

Abbildung 21: My Blueberry Nights, Filmstill  
Ein Happy End mit Blaubeerkuchen und Kuss



### 5.3.2 Stil

Obwohl dieser Film ein amerikanisches Roadmovie ist, lehnt er sich stilistisch stark an Wong Kar-Wais vorangegangenen Filmen an. Wong sagt selbst: „Und obwohl ich ihn in mir fremder Sprache gedreht habe, ist er im Grunde doch in meiner Filmsprache gedreht. Ich sehe da keinen großen Unterschied zu meinen anderen Werken.“<sup>119</sup> Dies wurde ihm jedoch z. T. in der Presse zum Vorwurf gemacht.

Der Kamerastil ist dem der aktuelleren Filmen Wong Kar-Wais so ähnlich, dass man meinen könnte, dahinter würde Wongs Stamm-Kameramann Christopher Doyle stecken. Doch bei diesem Film bedient Darius Khondji die Kamera, und es ist als Außenstehender schwer zu sagen, ob er Doyles Stil nachahmt, oder ob Wong Kar-Wai die Kamera-Arbeit so stark beeinflusst, dass der Kamera-Stil tatsächlich Wongs Stil geworden ist.

Aus Wongs Aussagen selbst ist anzunehmen, dass er bei späteren Filmen mehr Einfluss auf die Kamera-Arbeit und damit den Stil genommen hat als Anfangs.<sup>120</sup>

*Abbildung 22:* My Blueberry Nights, Filmstill, 0:54:28

Immer wieder blickt man durch beschriftete Fensterscheiben: Hier trifft Jeremy seine Ex



---

<sup>119</sup> Zander, o.A.

<sup>120</sup> vgl. Wong Kar-Wai: In the Mood for Love. 2001, Bonusmaterial

*My Blueberry Nights* ist wieder sehr bunt, zumindest in der Nacht, wenn die vielen Neonlichter der Bars leuchten (s. Abb. 19). Die Menschen betrachtet man oft durch Fensterscheiben mit deren Schriftzügen (s. Abb. 22). Gegenstände werden sehr nah gezeigt, wie Schlüssel, Spielkarten oder die bei Wong schon immer sehr beliebten Uhren (s. Abb. 23). Dafür sind weite Landschaften sehr rar, und somit lässt sich die Weite des Landes im Grunde nicht erkennen.

Abbildung 23: *My Blueberry Nights*, Filmstill, 1:05:20

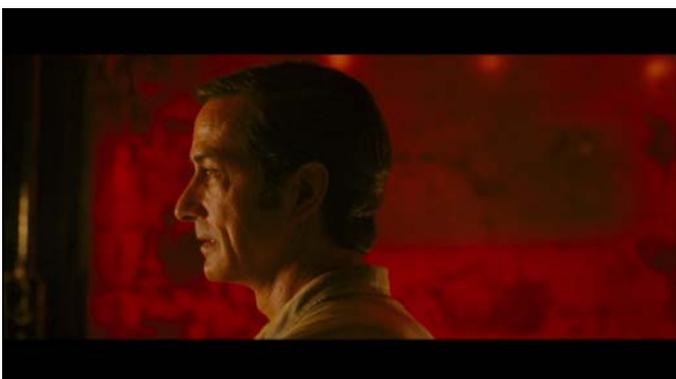
Auch in Amerika gibt es viele Uhren, sie scheinen hier nur viel bunter zu sein



Der *stretch printing*-Effekt, der in Wongs Werk schon viel Verwendung fand, wird hier über ein Dutzend Mal eingesetzt. Diese Verlangsamung des Geschehens kann auf überschwängliche Gefühle hindeuten, Unheil vorwegnehmen (z.B. kurz bevor Arnie eine Prügelei anfängt), aber auch ein Zeichen verstreichender Zeit und des damit verbunden Wartens sein.

Abbildung 24: *My Blueberry Nights*, Filmstill, 0:19:31

Arnie kann seine schöne Ex-Frau einfach nicht vergessen.

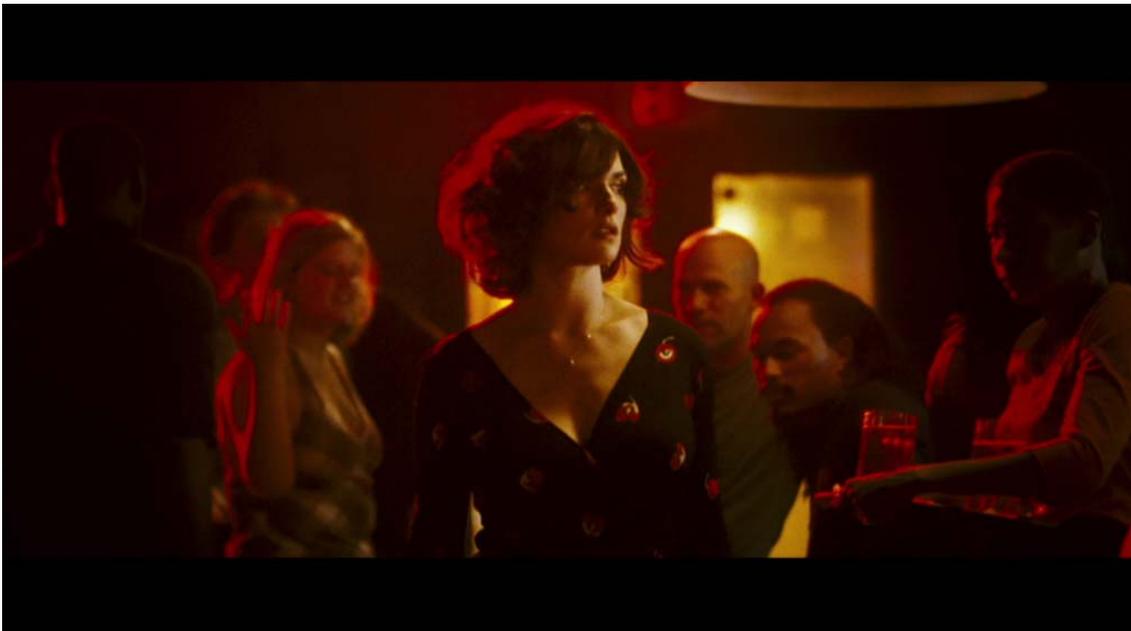


Auch in *My Blueberry Nights* wird die Farbe Rot als ein Zeichen von Erotik eingesetzt. Jeremy wird nur ein einziges (!) Mal in seinem Café von rotem Licht beschienen, nämlich kurz bevor er (das erste Mal) der eingeschlafenen Elizabeth einen Klecks Sahne von den Lippen küsst (s. Abb. 24).

Ein wenig später fällt diese Farbe vor allem in der Szene auf, in der die Ex-Frau des Polizisten Arnie das erste Mal in Erscheinung tritt (s. Abb. 25). Ihr Auftritt wird auf eine sehr erotische Weise in Szene gesetzt, sie wirkt wie eine Feme Fatale. (Gewöhnlich ist jedoch die Bar, in der Arnie versucht, seinen Liebeskummer zu ertränken, in rötliches Licht getaucht.)

Abbildung 25: *My Blueberry Nights*, Filmstill, 0:28:26

Elegant schreitet Sue Linne in die Bar, in der Elizabeth arbeitet.



Wie auch schon bei *In the Mood for Love* blicken hier die Leute bei einem Dialog öfters „aus dem Bild“. Meist soll so ein Stilmittel eine Abneigung einer Person gegen sein Gegenüber betonen. Ist dies jedoch nicht der Fall, stellt es möglicherweise ein Zeichen der Beziehungslosigkeit zwischen einzelnen Menschen dar (s. Abb. 26 und 27).

Abbildung 26: My Blueberry Nights, Filmstill, 0:49:49  
Elizabeth im Gespräch mit Sue Linne.



Abbildung 27: My Blueberry Nights, Filmstill, 0:49:50  
Elizabeth im Gespräch mit Sue Linne.



Die markanteste Szene dieses Films (welche auch als Filmplakat eingesetzt wurde) ist die Kuss-Szene, in der Jeremy sich über den Tresen beugt, um der eingeschlafenen Elizabeth einen Klecks Sahne wegzuküssen. Der Dreh dieser Szene erwies sich auch als schwierig. Es bedurfte die Arbeit von drei Tagen und 15 Einstellungen, bis sich Wong Kar-Wai zufrieden gab.<sup>121</sup>

Für Wong war es wichtig, diesen Kuss auf diese Weise zu zeigen: „Dieser Kuss ist der Schlüssel zu den Figuren. Mein Film beschreibt ja die Distanz: In ihm steht ein Tresen wie eine Mauer zwischen dem Barbesitzer Jeremy (Jude Law) und Elizabeth (Norah Jones). Der Kuss ist die einzige echte Berührung zwischen den beiden.“<sup>122</sup>

„Wongs Filme sind Liebesfilme ohne Liebe, Actionfilme ohne Action, Thriller ohne Thrill – und natürlich haben sie doch alles: Action, Liebe, Thrill, nur eben ganz

---

<sup>121</sup> vgl. Lueken 2008, Z8

<sup>122</sup> Rothe 2008, o.S.

anders“<sup>123</sup>, wurde über Wong Kar-Wai geschrieben. Diese Aussage ließe sich nun mit diesem Film erweitern. Hier präsentiert Wong ein „Roadmovie ohne Road“.

Obwohl dieser Film inhaltlich eigentlich ein Roadmovie ist, sind so gut wie keine Straßen und Landschaften, kein „Unterwegs-Sein“ zu sehen. Elizabeth reist in Windeseile fort, nur um in der nächsten Bar oder dem nächsten Diner anzukommen. Wenn dann schließlich doch einmal eine Autofahrt gezeigt wird, dann nur stark verfremdet und meist zeitlich extrem verkürzt, durch Doppelbelichtung, Zeitraffer oder extrem schnellen Schnitt. Nur die Heimreise von Elizabeth, in ihrem eigenen Auto, wirkt verlangsamt (mit dem *stretch printing*-Effekt).

### 5.3.3 *Hongkong-Typisches*

„Sieht das nicht aus wie ein verspäteter psychedelischer Einfall, wenn eine bräunliche Masse auf einmal die Leinwand füllt und sich dann eine gelbliche Flüssigkeit langsam ausbreitet – ist das ein Lehrfilm über Farbmischung, Drogenrausch oder anatomische Besonderheiten?“<sup>124</sup>, so macht sich der Kritiker Peter Körte über den Vorspann des Films lustig.

Und in der Tat wirkt dieses Bild erst einmal irritierend, weil stark verfremdet. Es zeigt ein Stück Blaubeer-Kuchen (mit darauf schmelzendem Vanille-Eis) in Großaufnahme, so nah, dass man ihn gar nicht mehr erkennt. Doch viel irritierender wirkt dieser Kuchen dann später, als er (wieder einmal in extremer Großaufnahme) während des finalen Kusses eingeblendet wird (s. Abb. 21).

Wenn in einem Film, der in den USA spielt, ein Blaubeerkuchen derart in den Mittelpunkt gerückt wird, erscheint das (zumindest für den westlichen Zuschauer) kurios. Es verwundert also nicht, dass dieser Film als „Nahrungsmittelporno“<sup>125</sup> bezeichnet wurde.

Doch Wong Kar-Wai kommt aus einer Kultur, in der dem Essen viel mehr Beachtung und Wertschätzung entgegengebracht wird als im Westen. Es ist dort ein Gesprächsthema wie bei uns das Wetter. Das geht sogar soweit, dass man zur Begrüßung fragt „Hast du schon gegessen?“, und „Du hast zugenommen!“ ein Kompliment darstellt.<sup>126</sup>

In einem Land jedoch, das bekannt ist für sein schlechtes Essen, für seine Fastfood-Ketten, ein Land, in dem viele Leute darauf achten, immer Diät-Getränke zu

---

<sup>123</sup> Schnelle / Suchsland 2008, 74

<sup>124</sup> Körte 2008, 22

<sup>125</sup> Leweke 2008, 17

<sup>126</sup> vgl. Rehling / Treber / Mauer 2008, 15

trinken und wo Sahne wegen ihres Fettgehalts nur zu übersteuerten Preisen im Reformhaus erhältlich ist; das Land, in dem einerseits einen Diät-Wahn vorherrscht, und das andererseits ein Land ist mit einem extrem hohen Anteil an dicken Menschen<sup>127</sup>, in solch einem Land wirkt ein in Großaufnahme gezeigter Blaubeerkuchen freilich reichlich fehl am Platz.

In Amerika wird Kuchen von vielen Menschen wohl eher als eine „Kalorienbombe“ wahrgenommen, anstatt als Zeichen von unausgesprochener Zuneigung. Möglicherweise verstärkt diese Tatsache die Unglaubwürdigkeit des Blaubeer-Kuchens als Metapher für den Blues und die „Übrig-Geliebten“ (die, die keiner haben will, obwohl sie vollkommen in Ordnung sind).

Wong Kar-Wai zitiert sich in sämtlichen Filmen selbst. Deswegen wird man nicht nur wegen seines Stils beim Betrachten von einem seiner Filme an andere, die man von ihm kennt, erinnert. Selbst bei *My Blueberry Nights*, das weit weg von Hongkong spielt, ist das der Fall. Hier wird ein Musikstück, wenn auch unauffällig, von *In the Mood for Love* zitiert. Das Yumeji's - Theme, das Cello-Stück, das bei *In the Mood for Love* eine tragende Rolle spielt, ist hier in einer Mundharmonika-Variation zu hören, kurz bevor Jeremy der eingeschlafenen Elizabeth einen Kuss raubt.

Doch Selbstzitate sind nicht etwa eine Eigenart von Wong Kar-Wai, sondern sind ein fester Bestandteil des Hongkong-Kinos.<sup>128</sup>

#### **5.3.4 Atypisches - Beeinflussung durch den europäischen Autoren-Film**

Die Musik ist auch bei diesem Film sehr dominant. Je ein Song von Cat Power, der sich im Film wiederholt, und einer von Norah Jones, mit dem der Film beginnt und endet, geben dem Film einen amerikanischen Flair. Doch mit den Gitarrenklängen von Wim Wenders Stamm-Gitarristen Ry Cooder, ordnet sich Wong Kar-Wai ganz bewusst ins europäische Autorenkino ein.<sup>129</sup>

Es wird sehr viel geredet in diesem Film. Das ist nicht nur untypisch für einen Hongkong Film, sondern auch für Wong Kar-Wai. Dass die Menschen in diesem Film so gesprächig sind, liegt daran, dass Wong seine Darsteller so agieren lassen wollte, wie es Amerikaner, seiner Meinung nach, tun. Er begründet dies so: „Ich habe so viele Filme über China von westlichen Filmemachern gesehen, die für uns Chinesen sehr bizarr wirken. Diesen Fehler wollte ich umgekehrt nicht wiederholen.“

Als Beispiel nennt er, dass in westlichen Filmen Chinesen öfters „Ich liebe dich“ sagen. Doch: „Vor zwanzig Jahren sagte in China niemand „Ich liebe dich“. Das wäre

---

<sup>127</sup> Die Mehrzahl der Amerikaner sei übergewichtig und ein Drittel adipös (fettleibig). Bartens 2010

<sup>128</sup> vgl. Rehling / Treber / Mauer 2008, 11

<sup>129</sup> vgl. Schnelle / Suchsland 2008, 111

ein Affront gewesen. Eine Berührung genügte. Im Westen hingegen muss man „Ich liebe dich“ sagen, wenn man dieses Gefühl empfindet.“<sup>130</sup>

Leider verhalten sich die Amerikaner in seinem Film doch nicht so richtig „normal“ und natürlich. Außerdem ist Wong eher ein Bild-Erzähler und das Nicht-Gesagte macht in seinen Filmen einen Teil des Geheimnisses aus. Doch die Dialoge in diesem amerikanischen Film „[...] driften zuweilen unvermutet ins Belanglose, Erklärende, in oberflächlicher *Sofies Welt*-Sätzen ab.“<sup>131</sup>

### 5.3.5 Meinungen in der Presse

Es wird nur wenig Gutes über *My Blueberry Nights* geschrieben. Visuell sei der Film gelungen, doch von der Story her nicht. Der Großteil der Kritiken über diesen Film haben etwas gemeinsam: die Journalisten sprechen von einer Enttäuschung. Bestach *In the Mood for Love* noch durch feine Nuancen einer sich langsam annähernden, unmöglichen Beziehung, berührt *My Blueberry Nights*, obwohl Dramatisches passiert, nicht wirklich. Er wirkt künstlich und ihm fehlt es an Glaubwürdigkeit. Man fragt sich, warum dieser Film nicht „funktioniert“, und findet dafür in der Presse unterschiedliche Erklärungsansätze:

Am Naheliegendsten ist da das Problem mit der amerikanischen Kultur, die für Wong fremd ist.

„Was wirklich anders ist, ist die Art des Schauspielens [...]“, erklärt Michael Meyns. Der Kritiker findet die schauspielerische Leistung von Norah Jones weitgehend blass und ist auch mit den anderen Schauspielern nicht zufrieden. „Besonders Strathairn, Weiz und Portman merkt man in jedem Moment an, dass sie spielen.“ Nur Jude Laws Schauspiel findet er gut, denn nur er bringe jene Selbstverständlichkeit mit, die man von den meisten Darstellern in Wongs bisherigen Filmen gewohnt ist. Law verkörpere „[...] weniger eine Figur als einen Gefühlszustand. Und das ist der große Unterschied. Im Gegensatz zu dem von Narration geprägten US-Kino ist Wongs Filmwelt impressionistisch.

Ihm geht es nicht um ausgefeilte Geschichten, sondern um Momente, die im besten Fall ein Ganzes ergeben. *My Blueberry Nights* dagegen ist eine letztlich unglückliche Verbindung dieser Ansätze.“<sup>132</sup>

Auch scheint Wongs Stil in einem amerikanischen Film seinen Zauber zu verlieren, vielleicht, weil die stilistischen Elemente in einer, - für uns vertrauten Umgebung – so

---

<sup>130</sup> Schwinkert 2008, o. S.

<sup>131</sup> Stäheli 2008, 27

<sup>132</sup> Meyns 2008, 70

klar hervorstechen.<sup>133</sup> „Sein Faible für schöne Oberflächen erweist sich in *My Blueberry Nights* als großes Manko. Die hübschen Arrangements und liebevollen Details sind diesmal bloß aufgeladen mit Erinnerungen an schlechte amerikanische Filme.“<sup>134</sup>

Die Art, wie Wong Kar-Wai sein Roadmovie inszeniert, missfällt einigen Leuten, so auch Sven Reden: „Wenn man im dicht besiedelten Hongkong aufgewachsen ist, fehlt einem vielleicht die Affinität zum Genre des Roadmovie. Wong ist unbestritten ein Meister, wenn es darum geht, neongetränkte Großstadtnächte in atmosphärische Bilder zu verwandeln. Aber mit der gleißenden Sonne US-amerikanischer Wüstenlandschaften weiß er nichts anzufangen. Liebloser ist selten ein Filmemacher mit dem amerikanischen Westen umgegangen.“ Wie im Zeitraffer husche man über die Route 66. „Bloß weiter in die nächste mit Rot und Blau ausgeleuchtete Spelunke. Hier fühlt er sich wohler.“<sup>135</sup>

Vergleiche mit Wim Wenders bleiben nicht aus. Tatsächlich gibt es eine Parallele zwischen Wim Wenders Filmen und *My Blueberry Nights*. In beiden Fällen wird von einem der amerikanischen Kultur fremd gegenüberstehenden Regisseur dieses Land auf visuell sehr gekonnte Weise gezeigt. Doch der Vergleich mit Wim Wenders ist einige Male nicht unbedingt positiv. Auch der Journalist Markus Keuschnigg verleiht seiner Enttäuschung Ausdruck. Wongs Bilder „[...] vermengen sich ähnlich wie in einigen Arbeiten von Wim Wenders zum oberflächlichen, substanzlosen und vor allem überraschungsfreien Americana-Portfolio.“<sup>136</sup> Keuschnigg fasst die Eindrücke des Films folgendermaßen zusammen:

„Was übrig bleibt, sind haufenweise leere Sinnbilder von verlorenen Schlüsseln und offenen Türen, feine Musiknummern und das eine oder andere visuelle Gedicht: Enttäuschend wenig für einen Weltkinoautor wie Wong, der sich in den Neunzigern anzuschicken schien, das Kino von Grund auf (nämlich in Zeit und Raum) neu zu denken.“<sup>137</sup>

---

<sup>133</sup> vgl. Zander 2008, 29

<sup>134</sup> Busche 2008, o.S.

<sup>135</sup> von Reden 2008, o.S.

<sup>136</sup> Keuschnigg 2008, 13

<sup>137</sup> ebd. 2008, 13

### 5.3.6 Arbeitsweise

Wong Kar-Wai betreibt „[...] eine Art des Zen-Filmemachens: Der Film muss seinen Regisseur finden, nicht umgekehrt.“<sup>138</sup> Dies gilt auch für diesen Film.

Es ist einer spontanen Eingebung von Wong Kar-Wai zu verdanken, dass *My Blueberry Nights* entstand. Wong stand im Stau und im Radio lief ein Lied der Jazzsängerin Norah Jones. „Als ich in dem Moment *Come away with me* von Norah Jones hörte, wollte ich sofort einen Film mit dieser Frau machen: mit einer Frau auf der Suche.“ Bei diesem Film ging es um Norah Jones „[...] nicht um den amerikanischen Traum.“<sup>139</sup> Er rief sie einfach an und fragte sie, ob sie bei einem seiner Filme mitspielen würde, sie stimmte zu und wurde die Hauptdarstellerin. Doch Norah Jones hatte bis dahin keine schauspielerischen Ambitionen, auch keine Erfahrungen in dieser Hinsicht gesammelt. Wong Kar-Wai aber verbot ihr, Schauspielunterricht zu nehmen, oder sich vorzubereiten.

Er wollte ihre Persönlichkeit, ihr Selbstvertrauen und ihre Spontaneität erhalten. „Ich habe etwas in ihr gesehen, was schon da war, das durfte ich nicht verlieren.“<sup>140</sup>

Die Arbeiten an *My Blueberry Nights* begannen mit einer Reise bei der Wong auf der Suche nach fotogenen Orten war. (Er hätte sogar schon fast einen Teil in Berlin gedreht.)<sup>141</sup> Wong sei auf der Suche nach etwas gewesen, doch es war „Nichts, was ich vorher hätte benennen können.“<sup>142</sup> Zunächst hält Wong Kar-Wai auf seiner „Reise“ die für ihn neuen Orte fotografisch fest. Er versucht diese Momente einzufangen, um sie dann später im Film neu zu erschaffen.

Der große Unterschied zwischen Wongs früheren Filmen und *My Blueberry Nights* ist das Erzählen (!) einer amerikanischen Geschichte. Im Gegensatz zu seinen anderen Filmen musste Wong Kar-Wai seine Crew und seine Schauspieler viel stärker einbeziehen. Der Arbeitsprozess ist bei *My Blueberry Nights* ein ganz anderer als normalerweise bei Wong Kar-Wai.

„Ich musste jeden beteiligen, nicht wegen der Sprache, sondern wegen des Subtextes. In allen Sprachen steht etwas zwischen den Zeilen, und das sollte so authentisch wie möglich sein“,<sup>143</sup>

sagt Wong rückblickend und erläutert:

---

<sup>138</sup> Schnelle / Suchsland 2008, 38

<sup>139</sup> Rothe 2008, o. S.

<sup>140</sup> Kniebe 2008, 12

<sup>141</sup> Zander, o.A.

<sup>142</sup> Kniebe 2008, 12

<sup>143</sup> Kothenschulte 2008, 34 f.

„[...] der Dialog ist für mich ja nicht so entscheidend. Entscheidend ist, was zwischen den Zeilen geschieht, die kleinen Gesten, die Art, wie gesprochen wird. Wenn ich mit einem chinesischen Team arbeite, kann ich den Schauspielern diese Tonlage ganz genau vorgeben. Mit englischsprachigen Schauspielern kann ich das nicht.“<sup>144</sup>

### 5.3.7 *Hintergründe / Trivia*

Es gab Vermutungen, Wong Kar-Wai würde sich mit diesem Film nun endgültig von Hongkong abwenden, hin zu Amerika.<sup>145</sup> Doch dies erwies sich als falsch. Momentan arbeitet er an *The Grand Master*, einen Film über den Lehrer von Bruce Lee.<sup>146</sup>

Nach diesem Film soll *The Lady From Shanghai* folgen, der wieder in den USA spielt.<sup>147</sup> Doch ist bei Wong Kar-Wai keine spezielle Amerika-Faszination wie bei Wim Wenders vorhanden. Er scheint vielmehr sich der Welt zu öffnen, wie es allgemein in Hongkong zur Zeit der Fall ist. So erwähnte er auch, dass er, wegen seines Interesses an russischer Literatur, einmal gerne einen Film mit russischen Figuren drehen würde.<sup>148</sup>

Seinen „Umweg“ über die USA begründet er folgendermaßen:

„Elizabeth versucht, Zeit zu gewinnen, und mit meinem Film verhält es sich ähnlich. Ich habe den Film außerhalb Hongkongs gedreht, weil ich Zeit gewinnen wollte, um mit den Umwälzungen in Hongkong zurechtzukommen.“<sup>149</sup>

Möglicherweise möchte er später sogar einen Film über die Veränderungen in seiner Heimat drehen: „Es ist zu früh, um darüber einen Film zu machen. Ich brauche Zeit, das zu verstehen. Dann kann ich einen Film darüber machen.“<sup>150</sup>

---

<sup>144</sup> Lueken 2008, Z8

<sup>145</sup> vgl. Rehling / Treber / Mauer 2008, 11

<sup>146</sup> vgl. Lueken 2008, Z8

<sup>147</sup> vgl. [www.imdb.de](http://www.imdb.de)

<sup>148</sup> vgl. Kothenschulte 2008, 34 f.

<sup>149</sup> Schwinkert 2008, o.S.

<sup>150</sup> Kothenschulte 2008, 34 f.

## 5.4 Die Filme im Vergleich

### 5.4.1 *Unterschiede*

Vordergründig betrachtet könnte man diese drei Filme für sehr unterschiedlich halten, allein schon, weil sie drei unterschiedlichen Genres angehören: es handelt sich hierbei um einen Gangsterfilm, ein Melodram und ein Roadmovie.

*As Tears Go By* ist noch sehr am traditionellen Hongkong-Film angelehnt. Sowohl inhaltlich, als auch von den Prototypen her ("Macho liebt Mädchen") ist der Film vom Heroic-Bloodshed-Gangster-Genre geprägt. Die Liebe ist nicht so wichtig wie eine Männerfreundschaft, für die man(n) in den Tod geht.

Ganz anders in *In the Mood for Love*: hier steht die Liebe zwischen Mann und Frau ganz im Zentrum. Es ist eine traurige Liebe, eine Liebe nicht auf ihre Erfüllung hoffen darf. Der Film wirkt viel ruhiger, als wir es von Wong ansonsten gewohnt sind. Stilistisch arbeitet er zurückhaltender: die Schnitte sind langsamer, die Perspektiven nicht so extrem, die Farben im Allgemeinen eher gedeckt. Auch findet sich wenig Handlung, vielmehr wird eine Atmosphäre eingefangen, eine Stimmung vermittelt, eine Momentaufnahme gezeigt. Manchmal ist es fast so, als würde die Zeit stillstehen.

*My Blueberry Nights* ist nun wieder sehr viel bewegter. Eine fortlaufende Story wird erzählt, die Handlung ist für einen Wong-Kar-Wai-Film recht komplex. Wie es für ein Roadmovie charakteristisch ist, wird der Zuschauer durch viele verschiedene Schauplätze geführt, diese sind jedoch alle real. In *As Tears Go By* gibt es unerreichbare Sehnsuchtsorte, so auch in *In the Mood for Love*. Anders in *My Blueberry Nights*: Elizabeth verlässt ihre Liebe aus freien Stücken und kehrt auch aus eigenen Antrieb zurück. Somit ist sie aktiv Handelnde, sie erleidet nicht. Vielleicht liegt darin der Grund, dass es in diesem episodenhaft erzählten Film Hoffnung für die Liebe gibt. Den Beiden ist ein Happy End vergönnt.

### 5.4.2 *Gemeinsamkeiten*

Betrachten wir Wongs Filme, so fällt zu allererst die Kameraarbeit ins Auge: diese ist so ungewöhnlich, dass sogar von einem „Wong-Stil“ die Rede ist, welcher vielfach kopiert wurde! Typisch sind häufige ungewöhnliche Perspektiven, extreme Großaufnahmen, dafür die Vermeidung von Totalen und „establishment-shots“. Wong scheint es Freude zu machen, sich über Konventionen hinwegzusetzen und stilistische Regeln zu brechen. Hierbei ist besonders die Kadrierung des Bildes zu nennen: Personen werden nicht im Golden Schnitt gezeigt, sondern mittig oder befinden sich am Rande des Bildes und schauen oftmals aus dem Bild hinaus. Häufig fehlt der Gegenschuss.

Auch gewisse spezielle Effekte fallen unter den Begriff „Wong-Stil“: zum Beispiel kommt der sogenannte „Strech-Printing-Effekt“ in jedem der drei von mir untersuchten Filme vor. Dies ist der markanteste Effekt, der als „typisch Wong Kar-Wai“ gilt. Ausserdem werden Bilder häufig farblich verfremdet, am häufigsten mit bläulichem Licht. Die Farbe Blau durchzieht sämtliche Filme als die dominante Farbe. Selbst in *In the Mood for Love*, in dem diese Farbe vergleichsweise wenig vorkommt, trägt Frau Li-Zhen an zwei Stellen ein blaues Kleid, nämlich als klar wird, dass ihr Ehemann eine Affäre hat und später als sie Herrn Chow zum letzten Mal sieht. „Diese Farbe ist wie Musik. Weswegen die Musik auch manchmal so heisst: blau – blue – blues“<sup>151</sup>

Die Farbe Blau untermalt eine Atmosphäre von Einsamkeit und Traurigkeit. Nicht von ungefähr geht es in *My Blueberry Nights* um Blaubeerkuchen.

Oft kommen aber auch andere Farben zum Einsatz. Symbolträchtig dienen sie dazu, Stimmungen zu verstärken. Ein Beispiel: In einigen Hotelszenen von *In the Mood for Love* fällt die Farbe Rot auf, eine kulturübergreifend verständliche Botschaft, die Erotik, Liebe und Leidenschaft zum Inhalt hat. Auch wenn bei *My Blueberry Nights* Personen mit rotem Licht beleuchtet werden, steht das für Erotik.

Eine weitere Eigenheit der Wong'schen Ästhetik sind Bilder, die nicht direkt etwas mit der Story zu tun haben, sondern lediglich eine Stimmung wiedergeben. Beispiele sind der gelbe im Wind wehende Vorhang vor der finalen Szene von *As Tears Go By*; der Blick in den blauen Himmel durch die Palmen, nachdem Herr Chow Hongkong verlassen hat in *In the Mood for Love*; und die vorbeifahrenden Hochbahnen New Yorks in *My Blueberry Nights*.

Viel gelobt von den Kritikern wurde Wongs Umgang mit Raum und Zeit.

Mit den Worten von Hans Schifferle: „Einen beinahe metaphysischen Sinn hat Wong für das Zaudern und Zögern, für Beschleunigung und Raserei, für Veränderung und verpasste Chancen.“<sup>152</sup>

Zeit wird bildlich sichtbar gemacht, zum Beispiel durch den bereits erwähnten *strech printing*-Effekt. Beliebt sind auch Sequenzen, die stark durch Musik getragen werden: so können kurze Augenblicke wie eine kleine Ewigkeit wirken. Ich denke hierbei zum Beispiel an die Kusszene von *As Tears Go By*. Zeitraffer und schnelle Schnitte sind weitere Mittel, um Zeit darzustellen, kommen jedoch nicht in allen Filmen zum Einsatz.

---

<sup>151</sup> vgl. Schnelle / Suchsland 2008, 26

<sup>152</sup> Schifferle Nr. 126, 5

Zeit ist ein konstantes Thema in Wongs Filmen. Als der kleine Kar-Wai im Alter von fünf Jahren mit seiner Mutter von Shanghai nach Hongkong auswanderte, erlebte er eine schwierige Zeit. Die Erfahrung der Kulturrevolution beherrschte die Stimmung, die Familie war jahrelang getrennt, das Erleben von Unsicherheit sitzt tief. Gebäude, die Wong aus seiner Kindheit noch kennt, werden in dieser extrem schnelllebigen Stadt bald durch Hochhäuser ersetzt. Dazu kommt noch das häufig erwähnte 1997 Syndrom. Daher kommt es, dass Wong die Vergänglichkeit allen Seins zeigt, aber auch das Verlangen, den Moment festzuhalten: es geht um die „[...] Sehnsucht nach einem Raum immerwährender Präsenz, den Hongkong nicht bieten kann.“<sup>153</sup>

Betrachten wir nun die Darstellung des Raums, so wird dem Zuschauer ein Eindruck von der Enge Hongkongs vermittelt. Es ist auffällig, dass selbst *My Blueberry Nights* nicht die Weite Amerikas zeigt, sondern die kuschelige Enge von Bars bei Nacht. Folgerichtig ist der dazugehörige Kamerastil - keine „establishment shots“ und nahezu keine Totalen. Das Detail ist wichtiger als das große Ganze, alles wird sehr subjektiv gezeigt. Manchmal wird durch Fenster und Türen gefilmt: „mehrere Perspektiven sind gleichsam gültig.“<sup>154</sup>

Wiederkehrende Themen in Wongs Filmen sind auch: die Entfremdung der Menschen in der Großstadt, ihre Einsamkeit und emotionale Distanz.

Zusammenfassend behaupte ich, dass die Gemeinsamkeiten gegenüber den Unterschieden überwiegen. Besonders die Ästhetik, aber auch die Themen Zeit, Raum, Vergänglichkeit und Einsamkeit sind das verbindende Element.

Wong selbst sagt dazu:

„Ich würde sagen, dass ich eigentlich einen einzigen langen Film mache und jeder einzelne Film ist wie eine Szene dieses langen Films. Allerdings weiss ich nicht, wie dieser Film eigentlich enden wird, auch nicht wie lang er werden wird. Vielleicht, wenn ich mal aufhöre Filme zu machen und zurückschaue, dann erkenne ich, das ist also daraus geworden.“<sup>155</sup>

---

<sup>153</sup> Rehling / Treber / Mauer 2008, 61

<sup>154</sup> Schnelle / Suchsland 2008, 16

<sup>155</sup> ebd., 159

## 6 Resümee

Wong Kar-Wais Stil wurde zwar stark vom europäischen Film geprägt, so auch zum Beispiel in seiner die Neigung zum Melodrama.

Doch seine improvisierende Arbeitsweise, oder das, was in seinen Filmen „zwischen den Zeilen steht“ (die wesentliche Kommunikation bleibt nonverbal) und die Konzentration auf das Visuelle, sind doch typisch Hongkong.

Außerdem befasst Wong Kar-Wai sich in seinen Werken sehr oft mit einer Identität und der Vergangenheit Hongkongs.

Wie zu sehen war, ist auch vieles an den Wong-Kar-Wai-Filmen gar nicht so untypisch Hongkong. Hongkong ist nun einmal eine Metropole, in der wie an kaum einem anderen Ort auf der Erde sich die östliche mit der westlichen Kultur vermischt.

Bei Wong Kar-Wai müsste man also vielleicht statt „das Hongkong-Kino gegen den Strich gebürstet“ vielmehr sagen: „das Mainstream-Kino gegen den Strich gebürstet“.

Überall auf der Welt findet eine Amerikanisierung statt, jedoch auch eine „Internationalisierung“. Doch wer Coca-Cola trinkt und amerikanische Musik hört ist noch lange kein Amerikaner. Das Aufnehmen einer anderen Kultur bleibt meist nur oberflächlich. So ist auch Wong Kar-Wai im Herzen ein Hongkonger.

## I. Literatur

### Bücher:

Hammond, Stefan / Wilkins, Mike / Matt, Bernhard (Hrsg.): Sex und Zen und eine Kugel in den Kopf. Der Hongkong-Film. Wilhelm Heyne Verlag GmbH & Co. KG, München 1999

Rehling, Petra: Schöner Schmerz. Das Hongkong-Kino zwischen Traditionen, Identitätssuche und 1997-Syndrom. Filmforschung, Band 2, Bender Verlag, Mainz 2002

Umard, Ralph: Film ohne Grenzen. Das neue Hongkong-Kino, Kerschensteiner Verlag, Lappersdorf 1998

Schnelle, Josef / Suchsland, Rüdiger: Zeichen und Wunder – Das Kino von Zhang Yimou und Wong Kar-Wai, Schüren Verlag, Marburg 2008

Rehling, Petra: Schöner Schmerz. Das Hongkong-Kino zwischen Traditionen, Identitätssuche und 1997-Syndrom. Filmforschung, Band 2, Bender Verlag, Mainz 2002

Rehling, Petra/ Treber, Karsten/ Mauer, Roman et al.: Wong Kar-Wai – Film-poet im Hongkong-Kino, Film-Konzepte 12, Richard Boorberg Verlag, München 2008

### Hochschulschriften:

Schaller, Thilo: Was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden – Ästhetische Wirkungsmechanismen in Wong Kar-Wais Filmen Chungking Express und In the Mood for Love. Magisterarbeit, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Philosophische Fakultät II, 2002

### Zeitschriften:

Busche, Andreas: My Blueberry Nights. In: Konkret, Nr.2, 02/08, o.S.

Dockhorn, Katharina: Ohne Voice-Over und Zigaretten (Interview). In: Zitty, Nr. 25, 2000, 73

Feldvoß, Marli: In the Mood for Love – Wong Kar-Wai hat einen zeitlosen Film über die Liebe und verlorengegangene Werte gedreht. In: epd Film, 12/2000, 30f.

Forst, Christine: Die Magie des Nicht-Berührens – Wong Kar-Wais Portrait einer vergangenen Zeit. In: Aufbau, Nr.3, 01.02.01, 8

Maggie Cheung – Star-Album (56)

Meyns, Michael: Melodram pur – „In the Mood for Love“ – Regie: Wong Kar-Wai. In: Zitty, Nr.25, 2000, 72

Meyns, Michael: My Blueberry Nights. In: Zitty, 2/2008, 70

Nagl, Tobias: Gespräch mit Wong Kar-Wai (Interview). In: epd Film, 12/2000, 31f.

Urs, Jenny: Einsame Menschen – Wong Kar-Wai, der unberechenbare Exzentriker des Hongkong-Kinos, überrascht mit dem zärtlichen Melodram In the Mood for Love (Interview). In: Der Spiegel, Nr. 48, 2000, 324 ff.

Zeitungen:

Althen, Michael: Ich bin so wild nach deinem Blaubeermund – Wong Kar-Wai verwirklicht mit „My Blueberry Nights“ seinen Traum von Amerika – aber letztlich ist sein Film auch nur eine Art Fototapete, sieht allerdings wesentlich besser aus. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr.20, 24.01.08, 35

Blum, Heiko R.: Gefühle – eiskalt serviert – Wong Kar-Wais As Tears Go By von 1988 im Kino. In: Rheinische Post, 04.09.98, o.S.

Brockmann, Till: Eine Liebe in Zeiten des Umbruchs – „In the Mood for Love“ – ein Melodrama von Wong Kar-Wai. In: Neue Zürcher Zeitung, Internationale Ausgabe, Nr.39, 16.02.01, 35

Bylow, Christina: Wer hat schon gern violette Zähne – Norah Jones und Jude Law in „My Blueberry Nights“ von Wong Kar-Wai. In: Berliner Zeitung, Nr. 20, 24.01.08, 30

Decker, Kerstin: Der Kuchenphilosoph – Amerika, ein Melodram: Wong Kar-Wai wechselt für „My Blueberry Nights“ den Kontinent – und bleibt sich treu. In: Der Tagesspiegel, Nr. 19795, 24.01.08, 27

Dell, Matthias: In größter Nähe, so fern – „In The Mood For Love“ von Wong Kar-Wai zeigt den unerfüllten Zustand, der den Nährboden der Liebe ausmacht. In: Freitag, Nr. 50, 08.12.00, 14

- Göttler, Fritz: Die Frau nebenan – Wir sind die Objekte im Traum eines anderen: Wong Kar-Wai erzählt „In the Mood for Love“ als Liebesgeschichte in Zeitlupe. In: Süddeutsche Zeitung, Nr.276, 30.11.00, 19
- Göttler, Fritz: Diese Liebe ist ein Walzer – Der Filmemacher Wong Kar-Wai über die Imitation und das Leben, Kammermusik und die Kontinuität der Kostüme (Interview). In: Süddeutsche Zeitung, Nr.276, 30.11.00, 19
- Göttler, Fritz: Bis zur Schmerzgrenze – Wunderwerk aus Hongkong: Wong Kar-Wais As Tears Go By. In: Kölner Stadt-Anzeiger, 01.08.98, o.S.
- Grissemann, Stefan: In der Endlosschleife des Begehrens – „In the Mood For Love“, hochstilisiertes Gefühlskino aus Hongkong, eine Liebes-Elegie aus Farben, Klang und Bewegung. Notizen zum schönsten Film dieses Jahres. In: Die Presse, 30.12.00, 38
- Huber, Christoph: Kinetische Schlieren, strahlendes Weiß – As Tears Go By, das Debüt Wong Kar-Wais, kommt mit dreizehnjähriger Verspätung in die österreichischen Kinos: Der erste Entwurf einen großen Regisseurs. In: Die Presse, 21.04.01, o.S.
- Jensen, Lars: In: Jetzt, Nr. 48, 2000, 12f.
- Keuschnigg, Markus: Zuckerschok beim Kuchen-Kuss – Mit „My Blueberry Nights“ hat Hongkongs Kult-Kunstfilmer Wong Kar-wai seine erste US-Arbeit gedreht. Ein visuell außergewöhnliches Road Movie mit Norah Jones. In: Die Presse, 08.02.08, 13
- Kilb, Andreas: Und dann sieht man nur noch den Regen – Ein Kinowunder: Wong Kar-Wais großer Liebesfilm „In the Mood for Love“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 279, 30.11.00, 49
- Kleiner, Felicitas: Tränen auf Reisen – Wong Kar-Wai fühlt sich in „My Blueberry Nights“ in liebeskranke Menschen ein: Sie finden Trost im Essen von Blaubeerkuchen. In: Rheinischer Merkur, Nr.4, 2008, 22
- Kniebe, Tobias: Die Kunst des Abgewöhns – Wong Kar-Wai über lange Abschiede und neue Anfänge (Interview). In: Süddeutsche Zeitung, Nr. 20, 24.01.08, 12
- Köhler, Margret: „Ein Geheimnis muss bleiben“ – Hongkong-Regisseur Wong Kar-Wai ist ein Meister des Stils – auch in seinem Melodram „In the Mood for Love“ (Interview). In: Abendzeitung, 30.11.00, 35
- Körte, Peter: Liebe und Sesambrei – Schöner kann kein Melo sein: Wong Kar-Wais Film „In the Mood for Love“ zelebriert den Modus des Indirekten. In: Frankfurter Rundschau, Nr. 278, 29.11.00, 19

- Körte, Peter: Blaubeerkuchen macht melanchonisch – Wong Kar-Wai sucht in seinem ersten englischsprachigen Film Amerika und verliert dabei sich selbst. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, Nr.3, 20.01.08, 22
- Kothenschulte, Daniel: Rote Busse, blaues Licht – Die ersten Filme des Hongkong-Regisseurs Wong Kar-Wai sind nun auch im deutschen Kino zu sehen. In: Berliner Zeitung, Nr. 127, 04.06.98, 7
- Kothenschulte, Daniel: „Die Erinnerung lügt“ – Ein Gespräch mit Wong Kar-Wai über Uhren, Ehepaare und die Macht der Melodramen (Interview). In: Frankfurter Rundschau, Nr. 274, 29.11.00, 21
- Kothenschulte, Daniel: Die Amerikaner sind sehr direkt – Hongkongs größter Autorenfilmer Wong Kar-Wai über Melancholie, wahre Gentlemen und seinen neuen Film „My Blueberry Nights“. In: Frankfurter Rundschau, 64. Jahrgang, Nr. 20, 24.01.08, 34 f.
- Kothenschulte, Daniel: „Bilder, die es schon gibt – Im allzu vertrauten Amerika schlummert ein erstaunlicher Liebesfilm.“, Q.s., 15
- Leweke, Anke: Eine Art Nahrungsmittelporno – Nie wieder wolle er einen typischen Wong-Kar-Wai-Film drehen, sagte der Regisseur und ging nach Amerika. Doch „My Blueberry Nights“ zeigt wie vorgeschrieben Melancholisches und trotz den Landschaften keine eigenen Ansichten ab. In: Die Tageszeitung, 24.01.08, 17
- Lueken, Verena: Gibt es kein Glück in der Liebe, Herr Wong? (Interview). In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr.16, 19.01.08, Z8
- Mahrenholz, Simone: Das Meisterspiel – Wong Kar-Wai, Autorenfilmer aus Hongkong, hat mit „In the Mood for Love“ einen Film nicht nur über die Liebe gedreht. Sondern auch über die Musik. In: Der Tagesspiegel, Nr. 17247, 29.11.00, 25
- Prechtel, Adrian: Amerikanischer Liebestraum – Law und Jones in Wong Kar-Wais magischen „My Blueberry Nights“. In: Abendzeitung, 24.01.08, o.S.
- von Reden, Sven: Von der Raststätte auf die Schnellstraße: Unterwegs mit Norah Jones – Trotz Starbesetzung und schöner Bilder scheitert der chinesische Regisseur Wong Kar-Wai mit seinem ersten amerikanischen Film „My Blueberry Nights“. In: Die Welt, 20.01.08, o.S.
- Rothe, Marcus: Menschen auf der Suche – Regisseur Wong Kar-Wai über Stil, den Soulstar Norah Jones und „My Blueberry Nights“ (Interview). In: Berliner Zeitung, Nr. 20, 24.01.08, o.S.

- Schifferle, Hans: Liebesreigen im Neon-Dschungel der Städte – Wong Kar-Wai zeigt mit *As Tears Go By* und *Days of Being Wild* eine Chronik der Liebe der Neunziger. In: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 126, 5
- Schild, Stefanie: Betrogene Betrüger – Ein zärtliches, ruhiges Sittengemälde der 60er Jahre in Hongkong: Wong Kar-Wais „*In the Mood for Love*“. In: *Abendzeitung*, 30.11.00, 35
- Schulz-Ojala, Jan: Was bedeutet Einsamkeit für Sie, Herr Wong? (Interview). In: *Der Tagesspiegel*, Nr. 17247, 29.11.00, 25
- Schwinkert, Martin: „Vor 20 Jahren sagte in China niemand „ich liebe dich“ (Interview). In: *Der Tagesspiegel*, Nr. 19795, 24.01.2008, o.S.
- Seeliger, Anja: Abschied von der Kolonialzeit – Fin de siècle in Hongkong: *As Tears Go By* und *Days of Being Wild*, zwei frühe Filme des Regisseurs Wong Kar Wai. In: *Die Tageszeitung*, 06./07.06.98, 14
- Stäheli, Alexandra: Blues und Beeren – Der Hongkong-Kultregisseur Wong Kar-Wai reist mit „*My Blueberry Nights*“ nach Amerika. In: *Neue Zürcher Zeitung (Internationale Ausgabe)*, Nr.19, 24.01.08, 27
- Streiter, Anja: Rasender Stillstand – *As Tears Go By* und *Days of Being Wild* von Wong Kar-Wai. In: *Freitag*, 12.06.98, 14
- Suchsland, Rüdiger: Mode und Verzweiflung – Zwei alte Filme von Wong Kar-Wai kommen neu ins Kino – und jeder weiß, warum. In: *Jungle World*, 04.06.98, o.S.
- Suchsland, Rüdiger: Der zögernde Gang – Wong Kar-Wais Liebesgeschichte in Hongkong. In: *Münchener Merkur*, Nr.277, 01.12.00, 24
- Worthmann, Merten: „Das Hongkong-Kino hat eine besondere Energie“ – Regisseur Wong Kar-Wai über *Killer* und *Polizisten*. In: *Berliner Zeitung*, 20.02.96, o.S.
- Zander, Peter: Schlüssel zum Herzen – „*My Blueberry Nights*“: Wong Kar-Wais erster amerikanischer Film fällt deutlich gegen seine asiatischen ab. In: *Die Welt*, 24.02.08, 29
- Zander, Peter: „Du kannst den Wind nicht einfangen“ – Fast hätte er in Berlin gedreht: Der chinesische Star-Regisseur Wong Kar-Wai über seinen ersten US-Film „*My Blueberry Nights*“ (Interview), In: *Die Welt*, 26.01.08, o.S.

Internet:

Bartens, Werner: Übergewicht in den USA. Das dicke Ende, 13.01.2010, in:  
<http://www.sueddeutsche.de/wissen/uebergewicht-in-den-usa-das-dicke-ende-1.58618>

[www.arthaus.de](http://www.arthaus.de)

[www.kino-zeit.de](http://www.kino-zeit.de)

[www.wikipedia.de](http://www.wikipedia.de)

Abbildungen:

Soweit nicht anders vermerkt, Filmstills von folgenden DVDs:

Wong Kar-Wai: As Tears Go By. © 2006 Alamode, Laufzeit ca. 95 Min.

Wong Kar-Wai: In the Mood for Love. © 2001 Universal Studios und Prokino, Laufzeit ca. 91 Min.

Wong Kar-Wai: My Blueberry Nights. © 2006 Universal Pictures Germany und Prokino, Laufzeit ca. 91 Min.

## II. Erklärung zur selbstständigen Anfertigung

### ***Selbständigkeitserklärung***

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit ohne fremde Hilfe selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Alle Teile, die wörtlich oder sinngemäß einer Veröffentlichung entstammen, sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde noch nicht veröffentlicht oder einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

München, den

Katharina von der Weppen