

In the Mood for Love

Film des Monats Dezember 2000

Thomas Hammerschmidt

Originaltitel: In the Mood for Love / Huayang nianhua. Spielfilm, Hongkong 2000, 94 Min., Farbe. **Regie, Drehbuch, Produzent:** Wong Kar-wai. **Kamera:** Christopher Doyle, Mark Li Ping Bing. **Production Design:** William Chang Suk-ping. **Beleuchtung:** Wong Chi-ming. **Schnitt:** William Chang Suk-Ping. **Ton:** Kuo Li-chi, Tu Duu-chih. **Musik:** Michael Galasso, Umebayashi Shigeru und Songs von Nat King Cole. **Darsteller:** Maggie Cheung (Miss Chan / Su Li-zhen), Tony Leung (Chow Mo-wan), Rebecca Pan (Miss Suen), Lai Chen (Mister Ho), Siu Ping-lam (Ah-ping). **Ausführender Produzent:** Chan Ye-cheng für Block 2 Pictures / Paradis Film / Jet Tone Production. **Verleih:** Prokino GmbH (35mm, 1:1,66, Dolby SRD). **Preise:** Bester Hauptdarsteller / Großer Preis der Technik, Cannes 2000; Five Continents Award (Bester nichteuropäischer Film), European Film Awards 2000; Beste Hauptdarstellerin / Bestes Make-up, Golden Horse Film Festival 2000

Zum Inhalt

Hongkong 1962. Der Zeitungsredakteur Chow Mo-wan (TONY LEUNG) bezieht mit seiner Ehefrau, einer Reisekauffrau, eine kleine Ein-Zimmer-Wohnung im Viertel der Festland-Chinesen. Dort trifft er bald auf Li-zhen Chan (MAGGIE CHEUNG), eine attraktive junge Frau, die ebenfalls mit ihrem Mann gerade erst eingezogen ist. Sie ist Sekretärin bei einer Exportfirma, er ist beruflich oft in Japan unterwegs.

Während die Ehepartner der beiden fast nie zu Hause sind, begegnen sich Herr Chow und Frau Chan fast täglich auf der Treppe des kleinen Mietshauses: Mit einem freundlichen Nicken geht man zunächst wortlos aneinander vorbei, meist auf dem Weg, um mit einem Thermopopf Nudeln oder Reis bei den öffentlichen Garküchen für ein einsames Abendessen zu holen. Selbst wenn sie sich auf der Straße treffen, bleibt es nur bei einem kurzen Gruß. Da beide mit dem Gerede der übrigen Nachbarn und den belanglosen Mah-Jongg-Spielen in der gemeinsamen Küche nichts zu tun haben wollen, ziehen sie sich nach ihrer Arbeit allein in die kleinen Wohnungen zurück.

Eines Tages bemerken sie durch Zufall, dass ihre Ehepartner schon seit längerem ein Verhältnis miteinander haben (bei den jeweiligen Reisen im fernen Japan). Durch beider Einsamkeit und die Treulosigkeit ihrer Partner kommen sich Herr Chow und Frau Chan näher. In der Enge des Mietshauses, wo jeder und jede allzeit unter Beobachtung steht, gibt es aber keinen Platz, sich die gegenseitigen

Gefühle einzugestehen. Auch außerhalb der beengenden Räume wagen sie es nur begrenzt, die strengen moralischen Konventionen zu übertreten.

Die Verbundenheit beider drückt sich in einem bizarren Spiel aus: Indem sie die Affäre ihrer Ehepartner nachspielen, werden sie sich ihrer eigenen Gefühle bewusst. Als sie zum Beispiel beim ersten gemeinsamen Essen ihre Bestellung aufgeben, lässt sie sich von ihm bestellen, was seine Frau bestellt hätte, er sich von ihr, was ihr Mann bestellt hätte. Dieses Spiel geht soweit, dass beide, den Tränen nahe, durchprobieren, wie es wäre, wenn sie sich für immer trennen müssten.

Eines Tages ordert Herr Chow im Reisebüro ein Ticket nach Singapur, wo er ein neues Leben beginnen will. Einen Moment scheint er zu überlegen, zwei Tickets zu bestellen, tut es dann aber doch nicht – und doch träumen beide davon miteinander zu entfliehen. Schließlich geht Herr Chow nach Singapur, und Frau Chan gibt die kleine Wohnung auf.

Später suchen beide nochmals, ohne voneinander zu wissen, die Stätten ihrer Begegnungen auf, verfehlen sich aber jedes Mal knapp. 1965 kehrt Frau Chan, inzwischen Mutter geworden, nochmals in ihr altes Mietshaus zurück und bezieht wieder eine Wohnung. Herr Chow,

der zur gleichen Zeit kurz in Hongkong weilt, besucht ebenfalls den Mietsflur – dort, wo alles begann –, hat aber nicht den Mut, an der Tür von Frau Chan anzuklopfen.

Der Film endet schließlich mit einer symbolischen Handlung. Herr Chow besucht Mitte der 60er Jahre die berühmten Tempelruinen Kambodschas und spricht einige Sätze in ein Loch in einer Wand, das er anschließend mit Erde und Gras verschließt: Ein Freund erzählte ihm, dass einer alten Erzählung nach Geheimnisse ewig erhalten bleiben, wenn man sie in ein Loch flüstert und das Loch wieder verschließt. Und so wird die unerfüllte und unstillbare Sehnsucht nach Liebe, das Geheimnis von Frau Chan und Herrn Chow, für immer andauern.

Zur Gestaltung

War man von WONG KAR-WAI bisher schnelle, hypermoderne, visuell aufregende Großstadtfilme gewöhnt, ist man sehr überrascht von dieser sanften, mit äußerster Subtilität in Szene gesetzten Love Story. Rasten die Bilder früher durch Hongkong – wilde Collagen aus unruhigen Handkamera-Shots und Zeitrafferaufnahmen –, variieren er und Kameramann CHRISTOPHER DOYLE jetzt nur mit Zeitlupe und zelebrieren geradezu die Entdeckung der Langsamkeit in langen, ruhigen Einstellungen. Das Erzähltempo entspricht der Einstellung der Protagonisten, die sich auch nur ganz langsam und zaghaft aufeinander zu bewegen.

Das Visuelle hat eindeutig Vorrang gegenüber dem gesprochenen Wort. Es sind oft nur zarte, kurze Gesten und Blicke, die Auskunft über den jeweiligen emotionalen Zustand der Personen geben. Als Frau Chan gedankenverloren

Begründung der Jury der Evangelischen Filmarbeit

Im Hongkong des Jahres 1962 leben der Journalist Chow (Tony Leung) und die Sekretärin Li-zhen (Maggie Cheung) Wand an Wand in beengten Verhältnissen. Sie entdecken, dass ihre Ehepartner ein Verhältnis miteinander haben. Trotz der körperlichen und emotionalen Anziehung kommt es zu keiner Liebesbeziehung. Sogar die Auseinandersetzung mit ihren Ehepartnern inszenieren sie miteinander, ohne ihre Gefühle zu offenbaren. Ihre Blicke und Bewegungen, selbst die Art und Weise, in der Li-zhens Etuikleider ein Fortkommen und Chows Krawatten den Ausdruck aus der Norm vereiteln, sprechen von Einsamkeit und Sehnsucht.

Schließlich zieht Chow aus dem Mietshaus aus. Einige Jahre später besucht er eine buddhistische Tempelanlage. In ein Mauerloch flüstert er das Geheimnis seiner Liebe, dann verschließt er die Öffnung. Auch die Bilder vom Besuch de Gaules im

Kambodscha des Jahres 1966 verdeutlichen, dass die Zeiten des Kolonialismus unwiederbringlich vorbei sind – wie die Stimmung des Films „In the Mood for Love“ für die Protagonisten.

Die intensiven Farben, die Musik mit ihren sentimental Tangos von Nat King Cole und die bedrängenden Nahaufnahmen erzeugen einen traumhaften Schwebzustand. In Bildern von betörender Schönheit wird ein Melodram erzählt, das angesichts der unerfüllten Wünsche nach Liebe und Gemeinschaft die Gefühle von Traurigkeit und Vergleichen hinterlässt. Auch die Rückkehr in die Stimmung jener Tage in Hongkong gelingt nicht. Die Welt und die seelische Verfassung einer vergangenen Zeit zu rekonstruieren, ist der Anspruch dieses Films. Die Erkenntnis, dass dies nicht gelingen kann, führt den Blick zurück zu den Wünschen der Gegenwart. Indem wir den Verlust der Liebe betrauern, bleibt ihr Zauber wirksam.

kurz den Handrücken von Herrn Chow streichelt, lächelt sie ihn an, wendet sich aber auch sofort scheu ab. Sie ist sich den herrschenden Konventionen bewusst. Die äußere Erscheinung der Protagonisten symbolisiert die Einengung durch gesellschaftlich vorgefasste moralische Konventionen. Herr Chow ist stets gekleidet wie ein typischer asiatischer Büroangestellter dieser Zeit: Anzug, weißes Hemd, korrekt sitzende Krawatte. Und Frau Chan ist optisch noch

Großstadt. Nur einmal, nachdem Frau Chan überlegt, ob sie mit Herr Chow weggehen soll (nach dem Kauf der Fahrkarte) sieht man in einen märchenhaft-blauen Himmel, der ein Gefühl von Freiheit und Unbegrenztheit evoziert.

Schrifttafeln zu Beginn des Films nehmen das Geschehen teilweise vorweg: „Sie standen sich gegenüber. Gesenkten Hauptes gab sie ihm die Chance, näherzukommen. Aber ihm fehlte der Mut. Sie drehte sich um und ging weg.“ Und In-

geln und Konventionen symbolisiert, und ein Ausbrechen aus diesen unmöglich scheinen lässt. Beide sind Gefangene in dem klaustrophobischen Mietkorridor und scheinen von ihren Mitbewohnern geradezu ausspioniert zu werden. Auch vielleicht deshalb erweisen sie sich als Meister der Selbstbeherrschung. Selbst als sie einmal durch die unerwartete Rückkehr der Mitbewohner, die dann stundenlang Mah-Jongg spielen, gemeinsam in einem Zimmer verbringen „müssen“, wo sie gerade zusammen gegessen haben, bleiben sie „anständig“.

Interessant ist auch, dass WONG nur zwei Personen benötigt (die jeweiligen Ehepartner sieht man nur ein-, zweimal angeschnitten von hinten), um die komplizierte Verstrickung von vier Figuren zu beschreiben. Und als man glaubt, einem Gespräch der Ehebrecher zuzuhören, muss man kurz darauf erkennen, dass die Betrogenen wiederum (nur) die Affäre ihrer Partner imitieren.

Die kunstvollen Kamerabewegungen scheinen sich oft im Rhythmus des zentralen Musikstückes zu bewegen: einem Walzer des japanischen Komponisten UMEBAYASHI SHIGERU. Ein oftmals zu hörendes klagendes Cellomotiv und Passagen aus chinesischen Opern werden ergänzt durch sentimentale argentinische Tangos von NAT KING COLE: *Aquellos ojos verdes*, *Te quiero dijiste*. Hier kommt vor allem dem bekannten und eingängigen *Quizás, quizás, quizás* („Vielleicht, vielleicht, vielleicht“) eine entscheidende Bedeutung zu, die Stimmung der Liebenden zu beschreiben: Sie sind „in the mood for love“.

Mit viel Liebe zum Detail (Production Design von WILLIAM CHANG, der bei allen Filmen WONG KAR-WAIS die Ausstattung besorgte) wird auch das Milieu der Shanghai-Community Hongkongs mit seinen übervollen, engen Mietkasernen und der ständigen Berieselung durch lateinamerikanische Rhythmen in Szene gesetzt. Zudem spielt sich fast alles in kleinen Räumen und Wohnbereichen ab, selbst die wenigen Außenszenen lassen eine bedrückende Enge spüren. WONG gelingt das Kunststück, das gesellschaftliche Klima und die Atmosphäre im Hongkong der 60er Jahre wiedererstehen zu lassen, sich aber weitgehend einer Wertung zu enthalten: „Das, wonach ich während der Arbeit an diesem Film regelrecht süchtig wurde, war die Stimmung, die er heraufbeschwor. Vor allem anderen wollte ich diese Zeit einfangen, die sehr viel subtiler war als unsere heutige. [...] Was mich interessiert hat, war die Art und Weise, wie Menschen sich benehmen und zuein-



FOTO: PROMIXIO

stärker stilisiert und sieht wie eine Sixties-Ikone aus: gekleidet in strenge, oft ärmellose, seidig schimmernde Etuikleider mit großen Blütenmustern und klaren Farben und einem stets geschlossenen Stehkragen – und an den Füßen elegante, aber sichtbar unbequeme Pumps.

WONG verzichtet, obwohl er das gegenseitige Begehren der Protagonisten intensivst fühlbar macht, nicht nur auf Dialoge, die ihre Liebe füreinander gestehen, sondern auch auf eindeutige Bilder. Einmal wird durch die Farbgebung jedoch ein deutlicher Hinweis gegeben, wenn Frau Chan, nachdem sie mit Herrn Chow übernachtet hat, rot gekleidet auf einen Flur mit roten Vorhängen tritt: Rot gilt nicht nur in China als Farbe für sexuelle Leidenschaft und Fruchtbarkeit. Die einzige Szene, die die beiden in einer intimen Situation zeigte, ließ WONG nachträglich heraus schneiden.

Wie die meisten Filme WONGS ist auch dieser fast ein Nachtfilm. Doch sind diese Nächte nicht gänzlich schwarz, sondern ihre dunklen Töne verstärken (einzig erhellt durch die farbenfrohen Kleider MAGGIE CHEUNGS) die Tristesse der

serts am Ende beschreiben die seelischen Nöte des männlichen Protagonisten: „... Nach der Vergangenheit sehnte er sich stets. Könnte er das Glas durchbrechen, wäre das Vergangene wieder sein.“

Ein weiteres wichtiges Erzählprinzip des Films ist die Wiederholung. Indem immer wieder derselbe enge Flur, dieselbe Treppe, dasselbe Büro (ja sogar dieselbe Hintergrundmusik ist oft zu hören) gezeigt wird, zieht der Regisseur das Augenmerk der Zuschauer ganz auf die Wandlung der Charaktere, macht sie quasi zu Detektiven, die die kleinen Veränderungen interpretieren sollen.

Mit den sehr oft verwendeten Großaufnahmen der Hauptdarsteller wird eine (manchmal leicht voyeuristische) Intimität zu den Liebenden hergestellt, und selbst kleinste Gefühlsregungen werden sichtbar. Häufig werden auch Uhren in Großaufnahmen gezeigt, die ebenso wie die wiederkehrenden Bilder von regennassem Straßenpflaster oder durchnässten Kleidern die verrinnende Zeit kennzeichnen. Auch werden die Protagonisten oft durch Gitter hindurch aufgenommen, was das Eingeschlossensein in Re-

ander verhalten, wenn sie in Umständen wie den in dieser Geschichte gezeigten sind, die Art, wie sie Geheimnisse bewahren und teilen“ (die Zitate stammen aus Interviews mit WONG KAR-WAI).

In the Mood for Love ist eher zufällig entstanden. Eigentlich wollte Regisseur WONG KAR-WAI mit MAGGIE CHEUNG und TONY LEUNG einen Film namens „Beijing Summer“ auf dem Platz des Himmlischen Friedens (Tiananmen) drehen, erhielt aber von den chinesischen Zensurbehörden keine Drehgenehmigung. Diese fürchteten, einen regimiekritischen Film unter dem Deckmantel einer Love Story zu fördern. Und so kam ganz nebenbei die Idee zu einem Liebesfilm. Diese spontane Herangehensweise ist zwar ungewöhnlich, nicht jedoch für WONG, der als geradezu klassischer „auteur“ mit eigener Produktionsfirma ohnehin eine Ausnahmeerscheinung in der Hongkonger Filmindustrie ist. Der arbeitseifrige Perfektionist ist dafür bekannt, dass er seine eigenen Drehbücher im Verlauf des filmischen Werdegangs häufig umschreibt und so oft noch bis zum Schluss flexibel auf neue Ideen reagieren kann, die für ihn eine weitere Verbesserung darstellen.

Zur Diskussion

Im Vordergrund des Films steht die Rekonstruktion des Milieus der Hongkonger Shanghai-Community: dort lebten die Menschen, die nach der Eroberung Shanghais durch kommunistische Truppen in die britische Kronkolonie geflohen waren, ähnlich wie WONG und seine Familie selbst. Diese versuchten fast immer, ihr Leben wie in Shanghai weiterzuführen. Für sie wurde Hongkong nie zur Heimatstadt. WONG lässt seinen Film 1966 enden, weil das besondere Milieu, das er in seinem Film einfängt, danach großen Veränderungen unterworfen war.

„Mein Film handelt auch vom Ende einer Epoche. Das Jahr 1966 markiert einen Wendepunkt in der Geschichte Hongkongs. Die chinesische Kulturrevolution, die damals begann, hatte eine Menge Auswirkungen auf Hongkong. Es entstanden politische Unruhen, und die Menschen mussten sich um ihre Zukunft sorgen. Nach einer Zeit relativer Ruhe, in der sie sich hier eine neue Existenz aufgebaut hatten, bekamen sie nun das Gefühl, vielleicht bald von neuem fliehen zu müssen. Das Jahr 1966 ist das Ende von etwas und der Beginn von etwas Neuem.“

In *In the Mood for Love* belegt dies gegen Ende des Films, neben einem leinwandfüllenden Insert – „Die Ära ist zu Ende, und alles, was dazugehört, existiert nicht mehr“ –, ein „postkolonialer“ Kommentar. Kurz bevor Herr Chow in

den Tempelanlagen von Angkor-Vat das Geheimnis seiner Liebe für immer versiegelt, zeigen einige (unscharfe) Videoaufnahmen den Besuch DE GAULLES 1966 in Kambodscha, das früher eine französische Kolonie war.

In the Mood for Love orientiert sich ganz offensichtlich an WONGS *Days of Being Wild* (1990), zu dem ursprünglich ein zweiter Teil hätte gedreht werden sollen, der aber nie zu Stande kam. Die Hinweise sind überdeutlich: MAGGIE CHEUNG trägt denselben Rollennamen (Su Li-zhen) wie damals, die Zeit ist dieselbe, das Setting ebenso, und eine Nebenrolle von TONY LEUNG wurde zur Hauptrolle ausgebaut.

Das ästhetische Raffinement des Films, die artifizielle Bildgestaltung und der hohe Stilisierungsgrad können zu einer Diskussion über den wirkungsvollen Einsatz filmsprachlicher Mittel (Großaufnahmen, Wiederholungen, Farbgebung, ungewöhnliche Blickwinkel der Kamera) führen. Der Film läuft zudem gängigen europäischen (und damit auch Hollywood-)Konventionen zur Gestaltung eines Melodrams entgegen und setzt auch im dramaturgischen Aufbau eigene Akzente. Vorab ist aber eine Einführung in die sozio-kulturellen Gegebenheiten und den politischen Hintergrund der Zeit, in der der Film spielt, zu leisten. Ein filmsprachlich interessiertes Publikum wird dem Film gegenüber sehr aufgeschlossen sein.

Neben der gelungenen Rekonstruktion einer vergangenen Epoche ist *In the Mood for Love* aber auch eins: großes Gefühlskino über die Unmöglichkeit einer Liebe. Er lebt von der Atmosphäre einer vergangenen Epoche und der traurigen Vorstellung, dass man das Leben vielleicht ganz anders hätte gestalten können. Filmgeschichtlich steht der Film in seiner visuellen Geschlossenheit den farbgesättigten Melodramen eines DOUGLAS SIRK (u.a. *ALL THAT HEAVEN ALLOWS*) nahe, nicht umsonst hat WONG KAR-WAI den letztjährigen DOUGLAS-SIRK-Preis des Filmfests Hamburg erhalten. Auch fühlt man sich oft an den ausweglosen poetischen Realismus eines MARCEL CARNÉ (*Quai des brumes*, *Les Enfants du paradis*) erinnert und an den („Verzichts-“) Klassiker par excellence: *Casablanca*.

Zum Regisseur

WONG KAR-WAI, der als einer der innovativsten Autorenfilmer unserer Tage gilt, wurde 1958 in Shanghai geboren. 1963 emigrierte er mit seiner Familie nach Hongkong, studierte Graphikdesign und ging als Produktionsassistent zum Fernsehen. Sein Mentor PATRICK TAM produ-

zierte WONGS Regie-Debüt *As Tears Go By* (1988), wo dieser erstmals mit MAGGIE CHEUNG zusammen arbeitete.

1990 inszenierte er *Days of Being Wild*. Obwohl dieser Film bei den Hongkong Awards vielfach ausgezeichnet wurde, war er kein Publikumserfolg. Auch sein nächster Film, das Kostümepon *Ashes of Time* (bei uns nicht gezeigt), flopte. Mit dem ultramodernen, semi-experimentellen Gangstermovie *Chungking Express* (mit TONY LEUNG) drehte er 1994 seinen bislang erfolgreichsten Film, der ihm den Ruf eines „chinesischen QUENTIN TARANTINO“ eintrug.

1995 entstand *Fallen Angels*, und 1997 folgte *Happy Together*, die Geschichte zweier chinesischer Homosexueller, die während der Rückgabe Hongkongs an China im argentinischen Exil leben. Für diesen Film wurde WONG KAR-WAI 1997 in Cannes mit dem Preis für die Beste Regie ausgezeichnet.

Als nächster Film ist das Science-fiction-Musical *2046* geplant. *2046* deshalb, weil bis dahin, bis zur 50-Jahr-Feier der Übergabe Hongkongs an China, der Status der Stadt unangetastet bleiben soll. *2046* soll eine Mischung aus *Madame Butterfly*, *Carmen* und *Tannhäuser* sowie ein „Film über Versprechungen“ werden.

Materialien

Rezensionen

epd Film 2000, Heft 12, S. 30f. (Marli Feldvoß) und Interview, S. 31f. (Tobias Nagl)
film-dienst 2000, Heft 24, S. 24, Nr. 34577, und Interview S. 3f. (Daniel Kothenschulte)

Internet

www.wkw-inthemoodforlove.com
www.inthemoodforlove.de

Spielfilme zum Thema

neben den bereits erwähnten Filmen WONGS v.a.
Hafen im Nebel (Quai des brumes), MARCEL CARNÉ, Frankreich 1938
Casablanca (Casablanca), MICHAEL CURTIZ, USA 1942
Kinder des Olymp (Les Enfants du paradis), MARCEL CARNÉ, Frankreich 1943-45
Was der Himmel erlaubt (All that Heaven allows), DOUGLAS SIRK, USA 1955
In den Wind geschrieben (Written on the Wind), DOUGLAS SIRK, USA 1955
Hiroshima, mon amour (Hiroshima, mon amour), ALAIN RESNAIS, Frankreich/Japan 1959
Letztes Jahr in Marienbad (L'année dernière à Marienbad / L'anno scorso a Marienbad), ALAIN RESNAIS, Frankreich/Italien 1960
Hongkong Love Affair (Tian mi mi), PETER CHAN, Hongkong 1996
Chinese Box (Chinese Box), WAYNE WANG, Japan/USA/Deutschland /Frankreich 1997
Eine pornographische Beziehung (Une liaison pornographique), FRÉDÉRIC FONTEYNE, Belgien/Frankreich 1999

Thomas Hammerschmidt, geb. 1960, Dipl.-Theol., ist Mitarbeiter in den Redaktionen von „medien praktisch“ und „epd Film“.