

Zeitschrift: Centrum : Jahrbuch Architektur und Stadt
Herausgeber: Peter Neitzke, Carl Steckeweh, Reinhart Wustlich
Band: - (2004-2005)

Artikel: Zwei Metropolen : die subtile und die erregende Rolle der grossen Stadt
Autor: Wustlich, Reinhart
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1072439>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

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



Reinhart Wustlich
Zwei Metropolen

Die subtile und die erregende Rolle der großen Stadt

„Früher liebte ich eine Frau. Doch nach einer Weile verschwand sie. Ich fuhr nach 2046, denn ich dachte, sie wartet dort auf mich. Doch ich konnte sie nicht finden.“ Hong Kong 1966: Der einigermaßen verkrachte Schriftsteller Chow Mo-Wan (Tony Leung), der von der Hand in den Mund lebt – ein sympathischer Dandy mit Menjou-Bärtchen und einem Lächeln, das zwischen aufblitzender Ironie und stiller Verlorenheit angelegt ist –, sitzt in einem Zimmer des Hotels *Oriental* an einem Science-Fiction-Roman, der in einem futuristischen Hong Kong des Jahres 2046 spielen soll und sich zugleich in der schwerelosen Bilderwelt von Erinnerungen verliert. Chows große Liebe, mit Bildern von Singapur verbunden, liegt bereits vier Jahre zurück. Er hat sie, auf eine resignative Art besetzt, nicht vergessen können. Ein Tango mit verzögerten Takten nimmt die schwermütigen Erinnerungen auf, unterlegt die Szenerie mit Herzklopfen. Eine Art von lastender Stille kommt auf wie in Joseph Conrads Roman *Lord Jim*. Gegen die Melancholie versucht Chow sich mit der Attitüde des Dandys zu wappnen – „Liebe ... ist eine Sache von *Timing*. Du glaubst, Du hast sie gefunden. Dann zeigt sich, es ist eine Illusion“ – und mit der Attitüde des Spielers, die ihn aus Hong Kong fort in die Kasinos

von Singapur treibt, in Wirklichkeit zurück an Orte seiner Geschichte.

Als er dorthin zurückkehrt, verlässt ihn in den Kasinos auch das Glück im Spiel. Bis er die geheimnisumwitterte Spielerin Su Li-Zhen (Gong Li) trifft, eine Schönheit aus dem Dunkeln, die berühmt dafür ist, nie im Spiel zu verlieren. Während er ihr in einem Treppenhaus begegnet, fällt sein Blick auf die Zahl 2046: „Hätte ich sie nicht in dieser Nacht getroffen, hätte ich nie diese Zahl gesehen. Und ich hätte auch niemals 2046 geschrieben.“

Das ist bereits der Blick aus der Zukunft zurück, denn in den Kasinos verbünden sich Chow und die Geheimnisvolle mit dem schwarzen Handschuh, die ihm, mit seinem letzten Geld, Einsatz um Einsatz sein Kapital zurückgewinnt. Doch auch diese Beziehung verliert sich im Flüchtigen. Chow kehrt ohne die Unbekannte nach Hong Kong zurück, in die Unruhen der britischen Kronkolonie der 1960er Jahre mit Attentaten, Demonstrationen und Ausgangssperren.

Die Welt der Erinnerungen, die der Regisseur Wong Kar-Wai zu einer eigentümlich dichten Bildersprache formt, entzieht sich über weite Passagen gängigen sprachlichen oder gesellschaftlichen Kategorien. Eher ist sie einem unmittelbaren Bilderdenken verpflichtet, das

Stimmungen, Atmosphären, Assoziationen, Sehnsüchte – und Verlangsamungen ohne Worte zu transportieren vermag, und das fremd erscheint in Zeiten ständiger Chats, andauernden Geplappers.

Zur Zahlenmystik des Films gehört, dass 2046 erneut erscheint – im dämmerigen Flur des *Oriental*, über dem Nachbarzimmer der Bleibe, an der Chows Mikrokosmos festgemacht ist. Hier ergibt es sich für kurze Zeit, als könne die Sehnsucht aus der Vergangenheit doch noch erfüllt werden – als die junge Bai Ling (Zhang Ziyi) dort einzieht und wie ein kapriziöser Wirbelwind in Chows distanzierte Rituale einbricht. Sie ist die unmittelbarste, gegenwärtigste der Frauen des Films, die für die dekadente und überschäumende Lebenslust jener Zeit steht: „Zwischen Verführung und Abweisung, Stolz und Unterwerfungsritualen“, kommentiert die ZEIT, „liefern sich die beiden einen Geschlechterkampf, den der Lebemann mit gnadenloser Eleganz gewinnen wird.“¹

Auf der Suche nach der verlorenen Erinnerung Aus der fiktionalen Episode des Films, hier ist die Zahl 2046 die Anspielung auf das Jahr, in dem Hong Kong seinen Sonderstatus verlieren wird, aus dieser weit vorausliegenden Zeit ist



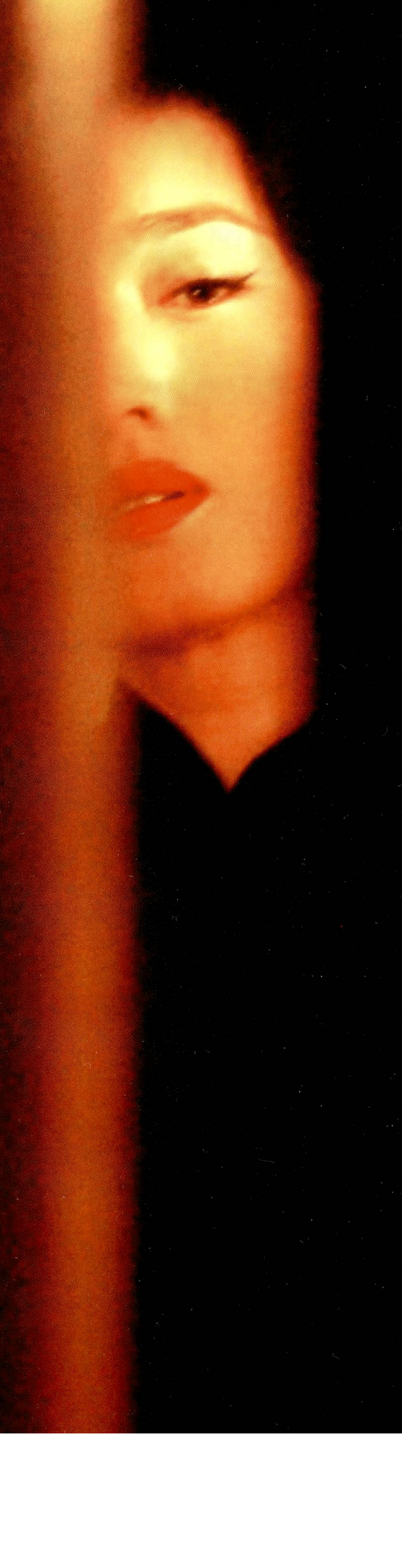
Nighthawks in Hong Kong
Zhang Ziyi als *Bai Ling*, Toni Leung als *Chow Mo-Wan* in dem Film *2046* von Wong Kar-Wai
Szenenbilder: PROKINO

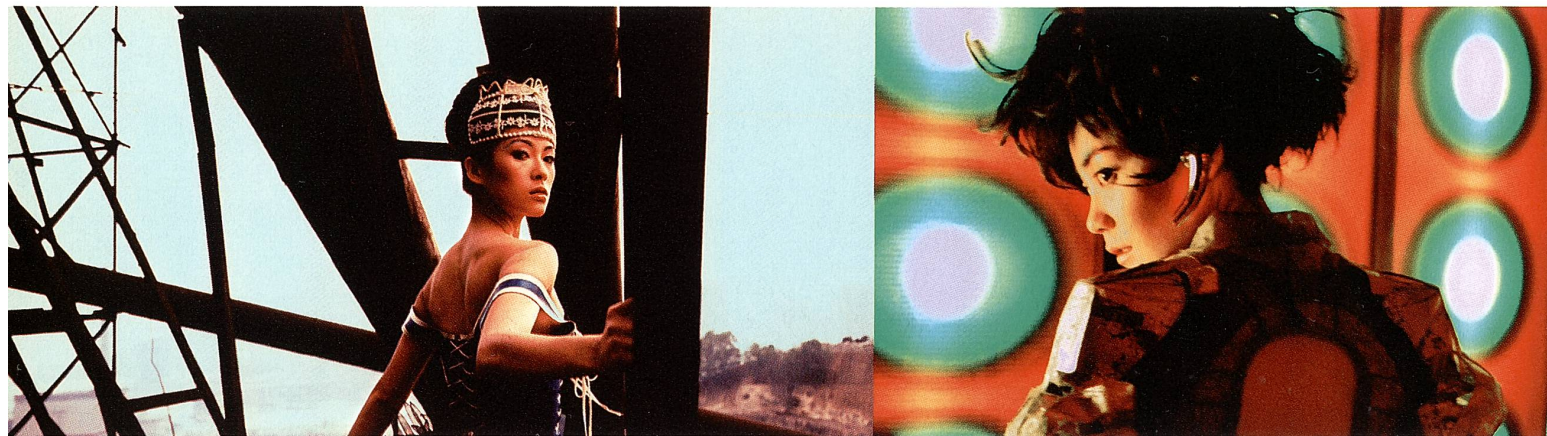
noch nie jemand, außer in der fiktiven Erinnerung, zurückgekehrt. Der Ort der Fiktion dieses Films im Film ist überdies der einzige ‚urbane‘ Raum, in dem die Stadt selbst in dynamischen, neoflickernden Tableaus in Erscheinung tritt: ausgehend von einer Szenerie, in der bereits Wong Kar-Wais *Chungking Express* spielte, den Straßen vor *Chungking Mansion*. *Chungking Mansion* steht im Stadtteil Tsim Sha Tsiu, Kowloon, auf der Spitze des Festlands gegenüber von Hong Kong, ein labyrinthisches Gebäude, in dem 5.000 Menschen leben sollen, und das berüchtigt ist ob seiner billigen Absteigen und schrägen Läden, Nachtclubs und zwielichtigen Szenarien.²

Tsim Sha Tsiu ist durch die rote U-Bahnlinie mit der Insel Hong Kong verbunden, mit Stationen, die vorübergleiten wie illuminierte Röhren. Im Film ist *Chungking Mansion* als verfremdeter Ort in die Fiktion *2046* montiert, denn unter der Auskragung der Fassade ragt eine Art Hochbahn durch die Szene, mit der eine Bewegung ihren Ausgangspunkt nimmt, die in rasenden Bildern in das futuristische Rendering der kalten Hochhausstadt von *2046* mündet. Die Gegenwart im Film ist mit der Fiktion

Die Schöne aus dem Dunkeln
Gong Li als geheimnisumwitterte Spielerin Su Li-Zhen
Szenenbild: PROKINO

Wong Kar-Wai, *2046*
Regie: Wong Kar-Wai
Drehbuch: Wong Kar-Wai
Kamera: Christopher Doyle, Kwan Pun-Lung
Schnitt: William Chang
Produzent: Wong Kar-Wai
Tony Leung, Gong Li, Zhang Ziyi, Faye Wong, Carina Lau





„Zukunftsstadt“ durch einen lichtscheinenden Timetunnel verbunden, in dem, Zug ohne Wiederkehr, der Hong Kong-Express aus der Zukunft zurückrast.

In der Gegenwart des Films leben die Bildsequenzen nicht von den ausgreifenden Perspektiven der Metropole, von Neon-Panoramen und Touristenblicken – sondern von dichten Interieurs, ausgefallenen Farben und Oberflächen, Fluren ohne Ausblick, Telefonecken vor Zimmerfluchten. Wong Kar-Wais *2046* sperrt die Stadt aus – wie Ingmar Bergmanns *Das Schweigen* die Stadt aussperrte: um die Vergeblichkeit zu zeigen, auch die Leere. Denn die Stadt würde diese mühelos überdecken, aber nicht füllen. Und doch ist *Das Schweigen* weiter von *2046* entfernt als ein Film nur sein kann, obgleich beide in den 1960er Jahren spielen.

Vom Schreibtisch Chows führt kein Blick über die Glitzerwelt der Licherstadt. Und da, wo die Perspektive ins Freie führt, bleibt sie fixiert auf die Dachkante des Hotels, dessen Ecke unter der großen *Oriental*-Reklame des Hauses wie ein Bug in den Himmel steht – Treffpunkt der Protagonisten, abgehoben über der Stadt und zugleich Zitat anderer Filme. Treffpunkt mit Wang Jing-Wen (Faye Wong), der Tochter des Hotelbesitzers, die Chow nach der Affäre mit Bai Ling als Partnerin und Ko-Autorin für seinen Science-Fiction Roman entdeckt, nachdem ihre heimliche Liebe

nach Japan zurückgegangen ist. Dass der Science-Fiction-Roman, an dem Chow und Wang Jing-Wen weiter schreiben – und mit ihm der Film – die Vision einer Liebe des Lebens auf das unerreichbare Jahr 2046 projiziert, unterstreicht die Vergeblichkeit im Leben der Akteure, insbesondere dann, wenn deren Sehnsüchte und Projektionen in Gestalt eines schönen Androiden auftreten: „So stellte ich mir vor, ich sei ein Japaner, der einem Androiden mit verzögerten Reaktionen verfällt.“ Der Widerspruch der Ungleichzeitigkeit ist es, der die Kritik zu den schönsten Volten verführt hat: „Hong Kong ist“, so die FAZ, „Herrn Chows Hades, ein Reich der Schatten, unter denen er dem Bild seiner Eurydike nachjagt, ohne Hoffnung, sie jemals wiederzufinden, aber auch ohne Gefühl für die Hoffnungen anderer, die er nebenbei zertritt.“⁴³

Das Werk als Projekt und die Projektion der großen Stadt

Den Film *2046* nennt Wong Kar-Wai ein „Projekt“ über einen Ort, den wir alle brauchen, „an dem wir bestimmte Erinnerungen, Gedanken, Impulse, Hoffnungen und Träume aufbewahren oder gar verstecken können. Diese sind Teil unseres Lebens; wir finden keine Lösung für sie und können keinen aktiven Einfluß auf sie nehmen, aber zugleich fürchten wir uns davor, sie über Bord zu werfen. Für manche Menschen ist dieser Ort physisch real, für andere ist es ein mentaler

Raum, für eine kleinere Anzahl von Menschen weder das eine noch das andere.“⁴⁴

Diese Orte fixiert Wong Kar-Wai, wie ein Ethnologe in der großen Stadt, nicht als Orte der Gesellschaft, sondern als Orte einer „Anthropologie des Nahen“ (Marc Augé): „Ich habe nichts zu sagen über das Hong Kong von heute. Die Leute wollen immer etwas über die Auswirkungen der Übergabe an China hören, aber die Veränderungen werden erst in zwanzig Jahren zu sehen sein.“⁴⁵

Anders als Sofia Coppola mit *Lost in Translation* nimmt Wong Kar-Wai die „Handlung“ in *2046* aus der „Überfülle der Ereignisse, der Überfülle des Raumes“⁴⁶ der Metropole heraus, um von den Erinnerungen nicht abzulenken – auch dann nicht, wenn „das Kinobild buchstäblich zur konservierten Zeit, zu einer bis zum reinen Ästhetizismus ausgedehnten Feier des Moments (wird), der schon verschwunden ist im Augenblick des Betrachtens.“⁴⁷

Dagegen gibt es im Hong Kong von heute konkrete Herausforderungen für die Stadtgesellschaft, die sich nicht einfach verflüchtigen, sondern in den größten Massendemonstrationen der Stadt manifestieren, die 2003 und erneut 2004 eine halbe Million Menschen auf die Straßen bringen. Jeder zwölfte Einwohner Hong Kongs demonstriert gegen den Erlaß neuer Sicherheitsgesetze der Regierung der „Sonderverwaltungszone“ – und zum Ausdruck kommt, dass



die Freiheiten der Stadt in Gefahr sind.⁸

In *2046* und *Lost in Translation* stehen nicht nur die Oberflächen der Innenwelten den spektakulären Ansichten der Metropole gegenüber. Auch das, was sich entfaltet – der Traum und das, was davon nachschwingt bei Wong Kar-Wai – und das, was sich verbraucht – Action und Pop bei Sofia Coppola –, unterscheidet die Filme wie die Orte. Etwas scheinen sie jedoch gemeinsam zu haben: Die Hauptdarsteller „sind verwirrt von der Gegenwart und wenden sich deshalb der Vergangenheit zu oder versuchen, sich etwas in der Zukunft vorzustellen, einen eigenen Raum zu finden“, wie Wong Kar-Wai in einem Interview mit Andreas Kilb und Peter Körte äußerte.⁹

In *Lost in Translation* landet der Held der Handlung, der amerikanische Schauspieler Bob Harris (Bill Murray), der für einen hochdotierten Werbespot eine Zeitlang seiner entfremdeten Ehe entflieht, auf Tokyos International Airport Narita. In die nächtliche Stadt chauffiert, spult sich der Bilderreigen der energiegeladenen Metropole mit den Schauseiten der Ginza und den Leucht-Prospekten der „vertikalen Labyrinth“ zu beiden Seiten der Straßen ab, der sich aus dem Fenster des Hotelhochhauses in Shinjuku, direkt vor Kenzo Tanges Tokyo City Hall Komplex, zu einem „Hori-

Die Gegenwärtigste und die Verzögerte
Zhang Ziyi und Faye Wong als Androide
Szenenbilder: PROKINO

Down and out in Tokyo
Bill Murray als *Bob Harris* und Scarlett
Johansson als *Charlotte* in dem Film *Lost in
Translation* von Sofia Coppola
Szenenbild: *Constantin*

Sofia Coppola, *LOST IN TRANSLATION*
Regie: Sofia Coppola
Drehbuch: Sofia Coppola
Kamera: Lance Acord
Schnitt: Sarah Flack
Produzenten: Sofia Coppola, Ross Katz, Francis
Ford Coppola

祝 第13回東京国際映画祭



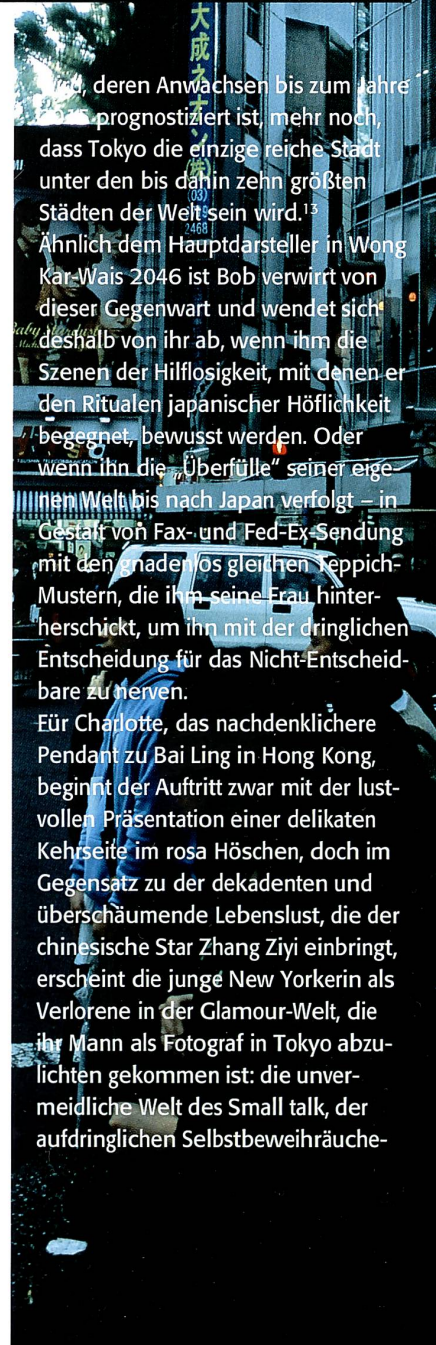
zont von Leuchtreklamen“ zusammenzieht. Zugleich deutet die Filmmusik mit dem Stück Ikebana (Kevin Shields) auf eine melancholische Unterströmung hin, die auch diese Geschichte bestimmen wird.

Doch noch vor dem Beginn der Handlung übernimmt die Metropole eine Hauptrolle, welche die Empfindungen der Akteure in der „Überfülle der Ereignisse, der Überfülle des Raumes“ durch die Nacht driften läßt.

In späteren Einstellungen wird die, neben dem *Times Square* in New York berühmteste, elektronisch gesteuerte Lichtkulisse, der Platz vor dem Bahnhof von *Shibuya*¹⁰, zur Hauptszenarie, die Stephan Wackwitz einmal so beschrieben hat: „Sich in der Straßenmitte auf der großen Bahnkreuzung begegnende, einander durchdringende ampelgesteuerte Massen; die Hochhausgestelle; die auf ihnen wie Gewürm hin und her kriechenden Bilder und Lichter; die ein- und ausfahrenden Züge; ein Donnern, als sei die Luft von Maschinen erfüllt.“¹¹

Antipoden der Nähe Die Handlung von *Lost in Translation* ergibt sich aus den Paradoxien einer globalisierten Welt der totalen Erreichbarkeit und totalen Verfügbarkeit. Hinter der Situationskomik und der Romantik der sich anbahnenden

Beziehung zwischen Bob und Charlotte (Scarlett Johansson) steht mehr als die Verfremdung in den zivilisierten Gesellschaften des Westens, die vor dem Panorama Tokyos gespiegelt wird. Die „Überfülle der Ereignisse“ und die „Überfülle des Raumes“ sind bei Marc Augé Zeichen einer überwältigenden „Übermoderne“, die alle Versuche, die Moderne als abgeschlossenes Projekt zu definieren, überrennt: in der „Übermoderne“ bereitet es dem Einzelnen Probleme, „bedeutungsvolle Räume in der Welt abzugrenzen, von identifizierbaren Gesellschaften bis hin zu Kulturen, die ihrerseits als Totalitäten verstanden werden: Sinnwelten, in deren Schoß Individuen und Gruppen [...] Werte und Deutungsverfahren definieren“, und damit wird zugleich der Begriff „einer in Zeit und Raum lokalisierten Kultur“, einer identischen Kultur fragwürdig.¹² In den Szenerien Tokyos bestätigt der Film einerseits, dass die Metropole eine der reichsten Städte der Welt ist. Nur so ist zu erklären, dass Bob ein absurdes Millionenhonorar dafür mitnehmen kann, dass er sich auf einige skurrile Shots für eine japanische Whisky-Marke einlässt („Relaxing time is Suntory time“). Wie für Hong Kong gilt für Tokyo, dass es eine herausgehobene Rolle in der Entwicklung der weltweit 33 megapolitanen Agglomerationen spielen



deren Anwachsen bis zum Jahre 2030 prognostiziert ist, mehr noch, dass Tokyo die einzige reiche Stadt unter den bis dahin zehn größten Städten der Welt sein wird.¹³ Ähnlich dem Hauptdarsteller in Wong Kar-Wais 2046 ist Bob verwirrt von dieser Gegenwart und wendet sich deshalb von ihr ab, wenn ihm die Szenen der Hilflosigkeit, mit denen er den Ritualen japanischer Höflichkeit begegnet, bewusst werden. Oder wenn ihn die „Überfülle“ seiner eigenen Welt bis nach Japan verfolgt – in Gestalt von Fax- und Fed-Ex-Sendung mit dem gnadenlos gleichen Teppichmustern, die ihm seine Frau hinterherschickt, um ihn mit der dringlichen Entscheidung für das Nicht-Entscheidbare zu nerven. Für Charlotte, das nachdenklichere Pendant zu Bai Ling in Hong Kong, beginnt der Auftritt zwar mit der lustvollen Präsentation einer delikaten Kehrseite im rosa Höschen, doch im Gegensatz zu der dekadenten und überschäumende Lebenslust, die der chinesische Star Zhang Ziyi einbringt, erscheint die junge New Yorkerin als Verlorene in der Glamour-Welt, die ihr Mann als Fotograf in Tokyo ablichten gekommen ist: die unvermeidliche Welt des Small talk, der aufdringlichen Selbstbeweihräuche-

Relaxing times are Santory times
Bill Murray und Scarlett Johansson
Szenenbilder: *Constantin*

Tokyo. Der Platz vor Shibuya Station
Foto: Reinhart Wustlich

rungen und nichtswürdigen Gesten, der Gesprächsreste und jeweiligen Isolierungen. Als Zurückgesetzte beginnt Charlotte, nach ihrem eigenen Weg zu suchen, sich zu vergewissern, was sie wirklich will.

Das Unsichtbare und das Sichtbare

Vor dem Hintergrund von *2046* erscheinen die Protagonisten von *Lost in Translation* als die weicheren, eher empfindsamen Figuren, insbesondere vor der Kulisse der härteren Stadt. Das Motto des Films, *Manchmal muß man erst um die halbe Welt reisen, um an seinen Ausgangspunkt zurückzukehren*, deutet an, dass jenseits der Konventionen, in denen beide gefangen sind, die Hypothese besteht, dass an der tausendfach erzählten Geschichte von einem Mann und einer Frau, die seine Tochter sein könnte, etwas von Seelenverwandtschaft und zarter Nähe spürbar werde. Und dass das Geheimnis darin besteht, dass auf eine sehr sinnliche Weise – nichts passiert.

„Coppola hat ein großes Talent, die traurigsten Momente komisch zu brechen, die witzigsten mit einem Unterton von Melancholie zu inszenieren“, findet die SZ. Eigentlich gehe es nur „um einen Flirt, die zarte Romanze zwischen den beiden Verlorenen, aus der nichts werden kann, weil sie nicht übersetzbar wäre in den Alltag“. ¹⁴

Während Wong Kar-Wai die Geschichte des Schriftstellers Chow Mo-Wan aus männlicher Perspektive erzählt, gelingt es Sofia Coppola – die zwar befindet, sie versuche, ihre Sache so durchzuziehen, wie ein Mann es tun würde ¹⁵ –, die Geschichte so anzulegen, wie Charlotte sie sehen würde, unvoreingenommen, neugierig, und so, dass die Protagonisten „in kurzer Zeit eine Nähe herstellen können, die manche Menschen in Jah-

ren nicht hinbekommen.“ (SZ) So wird Tokyo, die Metropole der „Überfülle der Ereignisse“ und der „Überfülle des Raumes“, paradoxerweise zu einem intimen Ort, an dem die Erinnerungen, Gedanken, Impulse, Hoffnungen und Träume, die bei Wong Kar-Wai im Verborgenen aufbewahrt oder gar versteckt sind, auf nahezu wunderbare Weise wiederentdeckt werden. Und was Bob und Charlotte davon am Ende für sich behalten, bleibt ihr Geheimnis.

Anmerkungen

- 1 Katja Nicodemus, *Wenn die Zeit erstart*, in: DIE ZEIT Nr. 03/2005 vom 13. 01. 2005
- 2 *Der Zauberer von Hong Kong*, „Kulturzeit extra“: Wong Kar-Wai und seine Filme – Teil 3, Die Straßen von Hong Kong, in: 3sat-Kulturzeit vom 15. 01. 2005
- 3 Andreas Kilb, *Der letzte Tango in Hong Kong: „2046“*, in: FAZ Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 12. 01. 2005
- 4 *2046* – Ein Film von Wong Kar-Wai, Presseheft, PROKINO Filmverleih GmbH
- 5 *Der besondere Geschmack der Erinnerung*, Interview mit Wong Kar-Wai von Andreas Kilb und Peter Körte, FAZ Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 13. 01. 2005
- 6 Marc Augé, *Orte und Nicht-Orte*. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit, Frankfurt/M. 1994, 51
- 7 Katja Nicodemus, a.a.O.
- 8 Harald Maas, *Porträt Tung Chee-Hwa* – „Ich fühle den Puls der Bürger“, in: KStA Kölner Stadt Anzeiger vom 04. 03. 2005
- 9 *Der besondere Geschmack der Erinnerung*, Interview mit Wong Kar-Wai, a.a.O.
- 10 Reinhart Wustlich, *Time out. Superflat Tokyo* – Japans Metropole zwischen zweiter und elektronischer Moderne, in: CENTRUM 2001.2002 – Jahrbuch Architektur und Stadt, Darmstadt 2001, 18f
- 11 Stephan Wackwitz, *Tokyo. Beim Näherkommen durch die Straßen*, Zürich 1994, 115
- 12 Marc Augé, op. cit., 43, 44
- 13 Rem Koolhaas, Stefano Boeri et al., *Mutations*, Barcelona 2000
- 14 Susan Vahabzadeh, *Stranger Is The Night*, in: SZ Süddeutsche Zeitung vom 11. 02. 2004
- 15 „Ich versuche, meine Sache so durchzuziehen, wie es ein Mann tun würde“, Interview mit Sofia Coppola von Susan Vahabzadeh, in: SZ Süddeutsche Zeitung vom 07. 01. 2004