

Christian Moises

Taiwanese Ghost Stories

Anmerkungen zu Tsai Ming-Liangs *What Time is it there?* und *Goodbye, Dragon Inn*

I. Einleitung

Löst man seinen Blick, vielleicht nur für einen kurzen Augenblick, vom Gros der den Weltmarkt des Kinos (gemessen an Verbreitung, Umsatz und Publikumszuspruch) vielleicht mehr denn je beherrschenden Mainstream-Produktionen Hollywood'scher Prägung und richtet diesen etwa gen Osten, genauer: auf die asiatische Filmproduktion der letzten zehn bis fünfundzwanzig Jahre, so fällt auf, dass neben vielen Filmemachern, die bereitwillig auf den reichen Fundus an filmischen Ausdrucksmöglichkeiten, an Genrekonventionen, etc. zurückgreifen, zum Teil auch einen eher spielerischen Umgang damit pflegen, diese etwa mit geographischen/kulturellen/etc. Spezifika zu mitunter aufregenden hybriden Filmwerken amalgamieren, einige wenige Regisseure unbeirrt an ihrem je eigenen, persönlichen Blick auf die Welt – damit durchaus auteurs im Sinne Astrucs – festhalten, die Sehgewohnheiten des (westlichen) Zuschauers herausfordern, das Kino somit zu einem „privilegierte[n] Ort der Fremderfahrung“, zu einer „Schule der Wahrnehmung“ werden lassen. So etwa – um ein Beispiel aus jüngster Zeit zu nennen – im südost-asiatischen Raum der Thailänder Apichatpong Weerasethakul. Aber auch im ostasiatischen Kino lassen sich Filmemacher entdecken, die uns einerseits einen Blick auf uns unbekannte Regionen, uns unbekannt (historische) Ereignisse werfen lassen, aber uns auch einen neuen Blick auf die (uns nur scheinbar vertraute) Welt eröffnen, (moderne) menschliche Grunderfahrungen wie Einsamkeit, Trauer, Entfremdung, etc. auf eine Art ins Bild setzen, die etwa James Udden von einem speziellen „Pan-Asian Style“ sprechen ließen, einer Art filmischem Minimalismus, als dessen wesentlichen formal-ästhetischen Kern er „the rare combination of long take and static camera“ ausmacht.

Als zwei der wesentlichen Protagonisten dieser Ästhetik nennt Udden die taiwanesischen Regisseure Hou Hsiao-Hsien und Tsai Ming-Liang, letzterer in Malaysia geboren und zehn Jahre jünger als Hou. Dass sich gerade auf der lediglich 36 Quadratkilometer großen Insel im Pazifik, 180 Kilometer vom chinesischen Festland entfernt, ein Kino entwickelt hat, das Filmkritiker immer wieder zu

Vergleichen mit Filmemachern der europäischen Moderne (Antonioni, Bresson, etc.) greifen ließ, hat zu einem nicht unerheblichen Teil mit der wechsel- und leidvollen Geschichte Taiwans im 20. Jahrhundert zu tun, mit der (national-historischen/politischen/kulturellen) Vereinnahmung Taiwans durch einerseits die ehemalige Besatzungsmacht Japan (1895-1945) und andererseits durch politische Kräfte vom chinesischen Festland (zuletzt vorwiegend durch das Kuomintangregime ab 1945). Das heißt: seit der Ankunft des Mediums Film im Jahre 1901 bis in die 1960/70er Jahre war der (kommerzielle) taiwanische Film nahezu ausnahmslos das Produkt politisch-kultureller Fremdbestimmung, war eine freie (spezifisch taiwanische) Entfaltung des Films (als Filmkunst) durch strenge ideologische Vorgaben respektive Zensurmaßnahmen nahezu unmöglich.

Just as its native identity was organized into oblivion by historical and sociopolitical discourse, "Taiwan", as a modern historical subject, was similarly absent from the island's literature and cinema, dominated for so long by escapist narratives that seldom dealt with sociohistorical realities unique to the island.

Dies, begünstigt durch die anhaltende wirtschaftliche Krise der taiwanischen Film-industrie Ende der 1970er Jahre und deren Versuch, die Gunst des Publikums zurück zu gewinnen, führte schließlich zu einer Ausbildung (schlussendlich radikaler) neuer Tendenzen, die man durchaus analog zu Entwicklungen des europäischen Kinos der unmittelbaren Nachkriegszeit sehen könnte: der inhaltlichen Neuorientierung, dem Interesse an der eigenen (taiwanischen) Gegenwart, der (durchaus kritischen) Auseinandersetzung mit der sozialen Realität, d.h. einer Gesellschaft „zwischen rücksichtsloser Modernisierung und verwestlichter Kommerzialisierung auf der einen und den noch immer wirkmächtigen Traditionen andererseits“, aber auch mit der jüngsten taiwanischen Geschichte, korrespondiert auf der formal-ästhetischen Ebene eine sukzessive Ablösung von ‚klassischen‘, linearen Erzählmustern, eine Annäherung an (scheinbar?) spezifisch westliche Erzähl- und Gestaltungskonzepte, die Anfang des 20. Jahrhunderts (in Bildender Kunst, Literatur, Theater) respektive zu Beginn der zweiten Jahrhunderthälfte (im Film) radikal mit traditionellen Erzählmustern und Darstellungs-weisen brachen. Die zunehmende Inanspruchnahme solcher narrativer Muster und formaler Charakteristika, die ästhetischen und/oder strukturellen Ähnlichkeiten der Filme von Regisseuren wie Hou, Yang oder auch Tsai mit Werken Antonionis, Bressons, der Nouvelle Vague, etc., die diesen immer wieder attestiert werden, mag einer seit den 1980er Jahren stärkeren (da über den Umweg des Videomarkts erleichterten) Rezeption dieser Autorenfilmer geschuldet sein, mag jedoch auch Ausdruck einer (unbewusst?) eurozen-trischen

Sichtweise sein, welche die Werke dieser ostasiatischen auteurs in einen Kanon einzugliedern sucht, der die Kinematographie vieler asiatischer, afrikanischer oder lateinamerikanischer Länder zur Peripherie oder gar zur bloßen Fußnote vorwiegend westlicher (,US-europäischer') Filmkunst degradiert, und folglich etwa die spezifischen wirtschaftlichen oder gesellschaftlichen Gegebenheiten im Taiwan des letzten Drittels des 20. Jahrhunderts ignoriert oder auch ,produktionstechnische Präferenzen' außer Acht lässt, die sich in der jeweils spezifischen Ästhetik eines filmischen Werks niederschlagen.

Tsai selbst hat aus seiner Faszination für den europäischen Film der 1950er bis 1970er Jahre nie einen Hehl gemacht, vor allem aus seiner Wertschätzung der Filme Truffauts oder auch Fassbinders, die er jedoch (auch) inhaltlich begründet:

The European films of the Nouvelle Vague or the New German Cinema films were indeed very different. And they moved me enormously. I was moved just as much by the films of my childhood. But I think European films are closer to me because they are about modern life and ordinary, modern men. And I have the idea they are more realistic, true to life.

Vor allem seine Bewunderung der Filme Truffauts gründet sich weniger auf formale Charakteristika dieses Œuvres als vielmehr auf den ganz persönlichen Filmkosmos, den Truffaut vor allem mit seinem Antoine Doinel-Zyklus geschaffen hat.

Truffaut for me is different. He has created his own world, which he films again and again. He always has the same preoccupations that find their way back into his films. And I like that very much.

So hat Tsai sich auf ähnliche Weise über die Jahre seinen eigenen Kosmos um die Figur des Hsiao-kang erschaffen, dessen Darsteller Lee Kang-sheng er beim Casting für den Fernsehfilm *The Kid* (1991) entdeckt hat und dem er (dabei formal und inhaltlich weitaus radikaler bzw. gewagter als Truffaut zu Werke gehend) seit seinem 1992 entstandenen Spielfilmdebüt *Rebels Of The Neon God* unerbittlich – im wahrsten Sinne des Wortes – auf den Leib rückt. In Filmen, die zuweilen eher Laborexperimenten gleichen, mit denen Tsai – einerseits – immer wieder neue Bedingungen schafft, die Umgebungsvariablen ändert, so etwa Hsiao-kang (auch dies ein wesentlicher Unterschied zu Truffauts Doinel) sich mal zu dem einen, mal zum anderen Geschlecht hingezogen fühlen lässt; sich – andererseits – ein ganz spezielles Repertoire an Räumen schafft, auf welche (respektive Tsais ganz eigenen Umgang mit/Zugang zu diesen Räumen) ich im nächsten Kapitel näher eingehen werde, aber auch ein festes Arsenal an Figuren, zu denen er immer wieder zurückkehrt, die immer (wenn auch nicht unbedingt identisch mit ihrer ,Emanation' im vorhergehenden Film) wiederkehren. So etwa die von gegenseitiger Entfremdung gezeichnete Familie Hsiao-

kangs: dessen stoischen Vater (Miao Tien), den Tsai zum Beispiel in *The River* (1997) durch Schwulensaunen streifen lässt, wo schließlich eine merkwürdige, inzestuöse Begegnung mit seinem Sohn diesen von seinen ominösen Nackenschmerzen befreien wird, und dessen Frau, Hsiao-kangs Mutter, die hin- und hergerissen scheint zwischen den Anforderungen des Lebens in der (modernen) Metropole Taipeh und ihrem Festhalten an (vormodernen) religiösen Überzeugungen und Ritualen. In diese steigert sie sich geradezu hinein, als Tsai am Beginn von *What Time is it there?* (2001) – auf den ich mich in meinen weiteren Überlegungen fast ausschließlich beziehen werde – Hsiao-kangs Vater sterben lässt (es ist nur ein einziger (Film-)Schnitt, der hier zwischen Leben und Tod liegt). Ein Ereignis, das nicht nur Hsiao-kang und seine Mutter nachhaltig beeinflusst, ihr Verhalten zunehmend merkwürdiger, ja manischer erscheinen lässt, sondern auch die Geschicke einer fremden jungen Frau (Chen Shiang-chyi), der Hsiao-kang (er verdient sich nun seinen Lebensunterhalt mit dem Verkauf von Uhren) kurz vor ihrer Abreise nach Paris seine eigene Armbanduhr verkauft, nachdem sie ihn schließlich – mit der Begründung, sie sei Christin und somit quasi gegen Flüche immun – dazu überredet hat, ist er doch überzeugt davon, dass die Uhr eines Trauernden ihr Unglück bringen wird. Mit den nun folgenden Geschehnissen, für die Tsai (im Film) zum ersten Mal seine Heimatstadt Taipeh verlässt und Paris Teil seines filmischen Kosmos werden lässt (vgl. Kapitel III), in denen er seine Protagonisten von diffusen Ängsten und Begierden (um)getrieben durch die beiden Metropolen streifen lässt, dabei durch geheimnisvolle Kräfte (i. e. durch die Magie der Montage und der *Mise en Scène*), durch ein „Geflecht magischer Korrespondenzen“ miteinander verbunden (vgl. Kapitel V und VI), werde ich mich im Folgenden befassen. Dem Umstand, dass Tsais Film sich dabei unter anderem als eine liebevolle Hommage an das Kino Truffauts entpuppt, wird in Kapitel IV Rechnung getragen.

II. Confined Space(s) – die Räume in Tsais Kino

Die für Tsais sämtliche Filme typische radikale Reduktion des Schauplatzes hat viel mit der je spezifischen Qualität des jeweiligen Ortes zu tun, mit der Beziehung der Figuren zu diesem (öffentlichen/privaten) Raum, den Wechselwirkungen zwischen (Film-)Figur und (sozialem/filmischem) Raum. Hierzu Tsai: Every location holds a certain form of life. I try to simplify the locations as much as possible and point out its traces of life. In my various scenarios, it works somewhat the same way. I want to define the essence of the matter, the main point of a place. This could be hidden in the colour, the atmosphere. Usually it takes me a long time to locate this main point.

Tsais Beschränkung auf wenige solcher Schauplätze hängt jedoch

auch stark mit seiner speziellen Arbeitsweise, seiner Vorliebe für lange, weitwinklige Einstellungen (vorwiegend Totalen und Halbtotale) und der Möglichkeit der (absoluten) Kontrolle über diese eng begrenzten Räume zusammen, die jedoch zugleich hohe Anforderungen an die visuelle Gestaltung der Szenen stellt, wie Benoît Delhomme, Tsais Kameramann bei *What Time*, bestätigt, der diese Herangehensweise mit den Erfordernissen und Möglichkeiten der Malerei vergleicht. Zu diesem Aspekt der Be- respektive Abgrenzung nochmals Tsai:

On the one hand, it is a restriction; on the other it is very safe. Maybe I am always in search of a small confined space like this. I very much like to use them in my films. I like to film in hotel rooms, in elevators or on moving staircases. What counts is that the space itself is very clearly divided from the rest of the world. This might have to do with the subconscious. I do not like to have too many eyes focussed on me. And I cannot feel safe until I have excluded these eyes. This means I have to create boundaries. In my work I can do this.

Hotelzimmer, Aufzüge und Treppenhäuser – Räume des Übergangs, des ‚Dazwischen‘. Einerseits scheinen diese (Nicht-)Orte Gefühle der Ortlosigkeit, der Unzugehörigkeit, der Unbehautheit, ja des Gefangenseins zu evozieren: so scheint Hsiao-kangs Mutter in *The River* (1997) im Fahrstuhl, den sie Tag für Tag bedient, ohne groß auf das ständige Kommen und Gehen ihrer Passagiere zu achten, gefangen wie in einem Käfig, ohne festen Halt und ohne Ziel sich hin- und herbewegend zwischen den Stockwerken, (im übertra-genen Sinne) zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen (religiöser/spiritueller) Tradition und (säkularer) Moderne. Andererseits – mit Blick auf das Gesamtwerk Tsais – ermöglichen diese ‚Schwellenräume‘ jedoch auch einen nicht selten spielerischen Umgang mit tradierten Klassifikationen und/oder gesellschaftlichen Zuschreibungen, ein (zeitweiliges) Ausbrechen aus festgefügt Strukturen, ein Sich-verweigern gegenüber der ‚sozialen Anrufung‘ (Althusser), wie etwa Homi K. Bhabhas Überlegungen zur symbolischen/metaphorischer Einbindung der Museumarchitektur in der Installation *Sites of Genealogy* der afroamerikanischen Künstlerin Renée Green verdeutlichen, die sich durchaus analog auf Tsais Kino übertragen und Rückschlüsse auf seine Vorliebe für derartige Räume zulassen:

Das Treppenhaus als Schwellenraum zwischen den Identitätsbestimmungen wird zum Prozeß symbolischer Interaktion, zum Verbindungsgefüge [...]. Das Hin und Her des Treppenhauses, die Bewegung und der Übergang in der Zeit, die es gestattet, verhindern, daß sich Identitäten an seinem oberen oder unteren Ende zu ursprünglichen Polaritäten fest-setzen. Dieser zwischenräumliche Übergang zwischen festen Identifikationen

eröffnet die Möglichkeit einer kulturellen Hybridität, in der es einen Platz für Differenz ohne eine übernommene oder verordnete Hierarchie gibt.

In Hinsicht auf das Gesamtwerk Tsais ließen sich zu diesem Repertoire an Schwellen- oder Binnenräumen neben Treppenhaus und Fahrstuhl (die u.a. in *Wayward Cloud* eine zentrale Rolle spielen) noch die Rolltreppe, die öffentliche Sauna (in *The River*), Fußgängerüber-gänge, Brücken, Hotel- und Badezimmer (*What Time*), etc. ergänzen – wobei die hier angedeutete Zuordnung keinesfalls im Sinne einer Ausschließlichkeit zu verstehen ist. Doch lassen sich diese Orte nicht nur als Metaphern für den in Tsais Filmen durchaus porösen Begriff des Selbst, den ephemeren Charakter der (gesellschaftlichen/sexuellen) Identität begreifen, sondern auch als ‚Ermöglichungsräume‘. Denn sosehr zuweilen diese oft so unwirtlichen Räume, diese zum Teil unendlich erscheinenden Korridore und Flure, die mechanischen Rolltreppen und Fahrstühle – die tagtäglich Menschen, in der Monotonie ihres Alltags gefangen, in die eine oder andere Richtung transportieren – die Entfremdung, die Verlorenheit der Figuren sinnfällig zum Ausdruck bringen, so scheinen sie doch die einzigen Orte zu sein, an denen diverse Formen der Begegnung, Kontaktaufnahmen möglich sind – wenn auch selten und mit oft ungeahnten Folgen, wie etwa in *The River* oder *What Time*, für den Tsai zum ersten Mal außerhalb Taiwans dreht. Dabei lassen sich jedoch in den Szenen, die in Paris spielen, die gleiche formale Strenge, die gleichen Vorlieben in der Wahl der Schauplätze erkennen, die seinen Blick auf das heutige Taipeh bis heute kennzeichnen, wodurch das uns vertraute Parisbild in eine zuweilen gespenstische Schiefelage gerät.

III. P+A+R+I+S=... oder: Tsais Blick auf Paris in *What Time is it there?*

Im Gegensatz etwa zu Henri Decaès Kamera, die in den ersten Bildern von Truffauts *Les quatre cents coups* den Eiffelturm (das unverwechselbare, zuerst verhasste, später von den Einwohnern stolz vereinnahmte Wahrzeichen der Stadt an der Seine) nie aus dem Blick verliert, sich diesem, untermalt von den Klängen der Musik Jean Constantins, in konzen-trischen Kreisbewegungen annähert und schließlich wieder von diesem Fixpunkt löst, jedoch auch im weiteren Verlauf des Films dessen Hauptschauplatz keinesfalls verleugnet, scheinen Tsai und sein französischer (!) Kameramann Benoît Delhomme in *What Time* geradezu versessen, jeglichen Verweis auf die französische Metropole zu tilgen. Ihr Paris scheint reduziert auf Innen-, Zwischen- und Transiträume: anonyme Hotelzimmer, Metro-Stationen, Telefonzellen, Restaurants und Cafés, endlos erscheinende Fahrsteige, Fußgängertunnel, ein verlassener Friedhof, usw. Räume, die nicht selten über keinerlei Verbindung zur Außenwelt zu verfügen scheinen, deren Kadrierung

zumindes kaum je einen Blick nach draußen zulässt, die Existenz einer Welt jenseits des Bildkaders zunehmend in Frage stellt. Zum einen finden Tsai und sein Kameramann durch diese Reduktion zu Bildkompositionen, die Paris zunächst als ‚Fremde‘, als unvertrautes Terrain etablieren, als einen Ort, in dem sich die zierliche Taiwanerin Shiang-chyi fern ihrer Heimat Taipeh zurechtfinden muss, ohne die Sprache der Einheimischen zu verstehen. Ohne diese Möglichkeit, in direkten Kontakt mit den Menschen um sie herum treten zu können, erscheint ihr vieles unverständlich, fremd, schließlich sogar bedrohlich. In ihrem Hotelzimmer gleicht sie mehr und mehr einer Gefangenen ihrer eigenen, durch seltsame Geräusche über ihr genährten Ängste; die Kamera drängt sie in die Ecke des Raumes, der über kein einziges Fenster zu verfügen scheint und von dem in der Halbtotale wenig mehr als Teile der Wände und des Bettes zu sehen sind, oder sie zeigt sie von oben, schlaflos im Bett liegend.

Auch unter Menschen, in einem Café, in einem Restaurant bleibt sie isoliert. Ein kurzer Blickkontakt mit einem Unbekannten im Café – die Kamera zeigt ihn nur von hinten: ein Mann mittleren Alters im Trenchcoat, glattes Haar, Zigarette rauchend – bleibt ohne (sichtbare) Folgen; ähnlich im Restaurant: Shiang-chyi, sichtlich verloren zwischen munter in ihrer Muttersprache parlierenden Einheimischen – das lautstarke Durcheinander erinnert eher an ein deutsches Wirtshaus als an französisches *savoir-vivre* –, versucht vergeblich den Inhalt der Speisekarte zu entziffern. Der letztlich hilflose Versuch eines jungen Mannes, ihr in gebrochenem Englisch, der *Lingua franca* der Touristen und Reisenden, ihr die Bedeutung des Wortes *tartare* näher zu bringen, stiftet eher Verwirrung als dass er zu echter Verständigung führt.

Eine der wenigen Szenen, die tatsächlich auf der Straße spielen, ist erfüllt vom Heulen einer Feuerwehresirene und dem hasserfüllten Brüllen eines Franzosen, der neben Shiang-chyi in der Nachbartelefonzelle seinem Ärger Luft macht, seinen Gesprächspartner mit (für die junge Frau unverständlichen) Schimpftiraden überschüttet und die verängstigte Taiwanerin schließlich in die Flucht schlägt. Von Paris selbst ist auch hier wenig mehr zu sehen, als die Reflexionen in den Glaswänden der Zelle erahnen lassen. In der folgenden Einstellung verstärkt die Enge des Bildausschnitts die Enge im U-Bahnwaggon, in dem sich Shiang-chyi befindet, wie eingepfercht zwischen den Pendlern. Als sich kurz darauf der Wagen völlig unerwartet zu leeren beginnt und die junge Frau endlich einen Platz findet, um sich auszuruhen, wird ihr erst allmählich bewusst, dass der Zug seine Reise nicht fortsetzen wird: wegen ‚Personenschadens‘ wird das Linienfahrzeug geräumt. Offenbar hat sie als einzige den Aufruf des Wagenführers nicht verstanden.

Tsais/Delhommes Paris trägt jedoch auch mehr und mehr unheimliche Züge, eine Einstellung im Treppenhaus von Shiang-chyis Hotel erinnert gar an den expressio-nistischen Stummfilm, an dessen Faszination für dunkle Korridore und Treppen, die Lotte Eisner so eindrücklich beschreibt: der Raum wirkt wie verzerrt, scheint durch die Diagonale des Treppengeländers fast keilförmig auf die halbgeöffnete Tür zuzulaufen, diese erscheint seltsam schmal, in die Länge gezogen. Das Poltern, die seltsamen Kratz- oder Schleiftöne lassen allerdings eher an die Tradition des Spuk- und Geisterfilms denken: das haunted house, das von unbekanntem Besuchern heimgesucht oder gar selbst zum Leben erwacht scheint. Als Shiang-chyi auf der Suche nach dem Ursprung der seltsamen Geräusche durch die Flure des Hotels streift und eine Dachluke öffnet, verweigert uns Tsai die Subjektive: ihr Blick scheint sich im Nichts, im Jenseits des Bildkaders zu verlieren. Was immer sie dort, über den Dächern von Paris, erblicken mag, es bleibt der Imagination des Zuschauers überlassen. Paris wird in diesen narrativ nur lose verknüpften Totalen und Halbtotale zunehmend selbst zu einer Art Transitraum, durch den die junge Reisende aus Taiwan ohne erkennbares Ziel zu irren scheint. Eine junge Frau, die sich auf ihren Streifzügen durch die Metropole, im Niemands-/Grenzland zwischen Sein und Schein zu verlieren droht, in den Strassen und Gassen einer Stadt, die zunehmend geheimnis- und rätselvoller, gar zu Drohkulisse wird – hier werden Erinnerungen wach an einen anderen Meister der Nouvelle Vague: an Jacques Rivettes Paris der Phantome, der Halb- und Mischwesen, der Geheimgesellschaften und der (scheinbaren) Verschwörungen, in dem jedoch auch Raum für Magie, für Erlösung ist. So lässt auch Tsai, der Schöpfer dieses oft durchaus defätistisch stimmenden Filmkosmos, sich zu einem Akt der Gnade hinreißen – doch dazu an anderer Stelle mehr...

Fragmentierung des Raums...

Das Bild von Paris in What Time erlangt somit mehr und mehr

Patchwork-Charakter:

die einzelnen Fragmente fügen sich zu keinem (logischen) Ganzen mehr, die Bewegungen, welche die (filmischen) Teilräume zu einer in sich stimmigen, kohärenten Topographie zusammenfügen, eine Verbindung zwischen den einzelnen Orten stiften könnten, sind durch den Schnitt getilgt, finden im räumlichen/zeitlichen Jenseits (Off) der Filmbilder statt. Ebenso scheint das ‚eigentliche Paris‘, das Paris, das wir aus der eigenen Erinnerung, aus Filmen, von Fotografien oder Postkarten zu kennen glaub(t)en, zwischen den Ein-stellungen verloren gegangen zu sein. Das Paris des Films wird so zu einem Paris, das sich den Erwartungshaltungen der Zuschauer (als Idylle, als Urlaubsort, etc.) verweigert. Das Paris der Touristen, die Stadt der Mode, die Stadt der Liebe und die Stadt des Films, in der am 28.

Dezember des Jahres 1895 im indischen Salon des Grand Café am Boulevard des Capucines die Gebrüder Lumiere die Geschichte des Kinos begründeten, diese Stadt, deren Straßen, Plätze oder Appartements unter anderem den markanten Schauplatz so vieler der frühen Filme der Nouvelle Vague bildeten, beginnt sich zunehmend zu verflüchtigen. Nicht selten gleicht dieser Ort einer Geisterstadt, scheint Shiang-chyi von dunkel gekleideten Männern verfolgt, die Phantomen gleichen, oder bewegt sich gar selbst wie ein Geist durch diese unwirtlichen/unwirklichen Räume. In den letzten Einstellungen des Films wandelt sich die Stadt, die Capitale de l'Amour tatsächlich zu einer Capitale des Morts – auch hierzu an anderer Stelle mehr.

Während so Shiang-chyi durch das ‚reale‘ Paris streift (welches in den Bildern Benoît Delhomme zunehmend irrealer Züge aufweist), sich auf der Suche nach dem ‚Vertrauten im Fremden‘ mehr und mehr in dieser unwirtlichen ‚Geisterstadt‘, in diesem ‚Un-Ort‘ verirrt, gibt sich Hsiao-kang in Taipei der Sehnsucht nach einem imaginären Paris hin, das sich unter anderem aus den Filmen Truffauts und den üblichen Klischees (Rotwein) speist; Paris wird hier zur Projektionsfläche, zum mythischen Sehnsuchtsort, zu einem (pop)kulturellen Amalgam, zu einem (kulturellen/temporalen) ‚Jenseits‘, auf das all sein Begehren sich richtet – zu einer Utopie, einem ‚Nicht-Ort‘.

Es scheint fast, als wäre hier der Grund für oben beschriebene Dekonstruktion des (landläufigen) Parisbildes zu finden, als setzte sich diese Stadt tatsächlich aus (filmischen) Versatzstücken zusammen, aus Fragmenten, die sich – als wären sie vom Montagetisch (dem Truffauts?) gefallen, aussortiert worden – zu keinem kohärenten, pittoresken Ganzen (zu keiner konventionellen Filmerzählung?) mehr fügen wollen. Ähnlich dürfte es einem Kenner Taipeis mit den Bildern der taiwanesischen Hauptstadt in Tsais Filmen ergehen. So gesehen fügen sich die einzelnen Fragmente (Paris und Taipei) doch noch auf eine eigentümliche Art zusammen: zu einem „kinematografische[n] Weltgebäude, in dem die einzelnen Apartments unmittelbar benachbart sind“, zu einer einzigen, gesichtslosen (virtuellen), Ost und West umspannenden Metropole. ...und Diffusion der Zeit

Zu dieser Fragmentierung des Raums, der Topographie tritt eine eigentümliche ‚Verunklarung‘ der Zeit: die Art, wie Tsai und sein Cutter Chen Sheng-chang die größtenteils statischen Einstellungen montieren, macht es dem Zuschauer zunehmend schwer, die einzelnen Ereignisse in ein spezifisches temporales Verhältnis zueinander zu setzen, die alternierend montierten Syntagmen – um ein aus der Linguistik/Semiotik entlehntes Begriffsvokabular einzuführen, das Christian Metz für die Filmwissenschaft fruchtbar gemacht hat – in ein dezidiertes Verhältnis der Parallelität bzw.

Konsekution zu setzen. Während die (räumlich geschiedenen) einzelnen Stränge selbst (Taipei/Paris, später: Hsiao-kang/Hsiao-kangs Mutter/Shiang-chyi) zunehmend achronologischen respektive diskontinuierlichen Charakter annehmen (in dem Sinne, dass sich die aufeinander folgenden Elemente eines Strangs kaum noch in ein lineares Kontinuum einordnen lassen, das Verhältnis zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit immer unklarer wird, der Zuschauer keine Möglichkeit hat, zu eruieren, wie viel Zeit zwischen den einzelnen Einstellungen verstrichen sein mag), scheinen die Stränge untereinander zunehmend kausal respektive konsekutiv verknüpft, Ereignisse in einem Strang (z.B. ‚Hsiao-kang‘) die Ereignisse in einem anderen (‚Shiang-chyi‘) zu beeinflussen – analog zu Hsiao-kangs zunächst nur wie eine bloße Donqui-chotterie erscheinenden Egalisierung der Zeitzonen. Denn tatsächlich scheint sich mit jeder weiteren umgestellten Uhr zusammen mit der zeitlichen auch die räumliche Distanz zwischen den beiden Welten (Zonen) aufzulösen. So betrachtet könnte man die – vage an Harold Lloyds berühmten Kampf mit der Wolkenkratzeruhr in *Safety Last* (1923) erinnernde – Szene, in der Hsiao-kang mit Hilfe einer Stange die riesige Uhr an einer Hauswand auf Paris-Zeit umzustellen versucht, als Klimax einer Entwicklung ansehen, in deren Verlauf sich die (vermeintlichen) Grenzen von Raum und Zeit mehr und mehr auflösen, Shiang-chyi schließlich gar auf einen Widergänger aus dem filmischen Kosmos Truffauts treffen wird...

IV. Tsai meets Truffaut

Antoine und Hsiao-kang

Während seine Mutter fest davon überzeugt scheint, dass die Seele ihres verstorbenen Gatten zu ihr zurückkehren wird, sie deshalb – gemäß den Anordnungen des Priesters – Hsiao-kang dazu anhält, neunundvierzig Tage lang keine lebendes Wesen zu töten, sich immer mehr zurückzieht und die Wohnung in eine Art großen Schrein, eine Andachtsstätte verwandelt, markiert der kurze Anruf Hsiao-kangs bei der Zeitauskunft den Beginn einer anderen Art von Besessenheit, die den Uhrenverkäufer in zunehmend grotesk erscheinen-den Szenen durch Taipei streifen lässt, um jede Uhr, derer er habhaft werden kann, auf Pariszeit umzustellen: von den Armbanduhren in seinem Verkaufssortiment und der Wanduhr in der Wohnung, über Zwischenstationen wie etwa einem Uhrenladen, einem Filmtheater (in das Tsai in *Goodbye, Dragon Inn* (2004) zurückkehren wird) oder einem Einkaufszentrum, bis hin zu einer riesigen Uhr an der Wand eines hohen Gebäudes.

Mehr und mehr im Banne der Sehnsucht nach einer Frau, die mit seiner – wie er glaubt anderen Menschen Unglück bringenden – Armbanduhr durch die französische Metropole streift, beziehungsweise nach einer Stadt, die er ebenso wie diese Frau kaum kennt, erkundigt Hsiao-kang (Tsais taiwanesischer Antoine

Doinel) sich schließlich bei einem Straßenhändler nach Filmen über Paris. Neben Alain Resnais' Film *Hiroshima Mon Amour* – auch dies das Spielfilmdebüt eines französischen Regisseurs, wie Truffauts Film im Jahr 1959 entstanden – verweist ihn der Mann auf *Les quatre cents coups*, einen Film, der das Geschick des jungen Mannes ebenso wie das der jungen Frau im (nicht allzu) fernen Paris auf unvermutete Weise beeinflussen wird.

Diese Szene auf der Strasse geht direkt in eine Szene über, in der Hsiao-kang, nur vom bläulich schimmernden Licht der Bildröhre angestrahlt und offenbar weiterhin von Schlaflosigkeit und diffusen Ängsten geplagt, vor dem Fernseher kauert. Die heimische, vertraute Wohnung ist ihm nach dem Tod des Vaters – ganz im Sinne Freuds – zu einem unheimlichen Ort geworden. Mit den über den Bildschirm flimmernden Bildern etabliert Tsai nun einen innerfilmischen, aber auch einen inter- bzw. metafilmischen Diskurs, der den Film über weite Teile bestimmen wird. In einem Text des Online-Magazins *Reverse Shot* findet sich eine feinfühlig, hier etwas ausführlicher gewürdigte Beschreibung dieser Szene:

Drawn to Truffaut by the director's nationality, to France by a glancingly met girl who left Taiwan to study in Paris, Lee finds himself in mute dialogue with an image of Antoine Doinel who's diminished but still very much intact behind a pane of Sony glass. The unadorned presentation of the scene, which unfolds within one of the staid, static frames that comprise the entire film [...] is deceptively simple. But contemplative pacing and Tsai's overarching richness of conception helps us to understand the preciousness of these two heartsick, never-to-meet young men unabashedly regarding one another across a darkened bedroom, of their creators engaging in an impossible paternal-filial communion, of Lee's conjuring up his imagined love through images of a subtitled Paris, and of our own privilege in watching and sharing all of this in the dark and solitude. With only the sparest of means, we've been located within an international, intergenerational, intertextual echo chamber of longing.

Tsai wählt für diese nächtliche, stumme Begegnung, für diese direkte Hommage an einen seiner erklärten Lieblingsfilme, den Moment in Truffauts Film, als Antoine die rotierende Trommel auf dem Jahrmarkt besteigt, um sich für einen kurzen Augenblick mit der Schwerkraft auch von dem bedrückenden, ihn einengenden privaten und sozialen Verhältnissen loszusagen – eine Szene, die vielerorts selbst als Teil einer Reflexion Truffauts über das Medium Film gedeutet wurde. So schreibt etwa Lorenz Engell:

Diese Trommel ist nichts anderes als ein riesiges Phänakistiskop, eine Wundertrommel, wie sie im 19. Jahrhundert als Spielzeug gängig war und zu den Vorläufern des Kinos zählt. In dieser kurzen Sequenz spielt Truffaut an auf die Neuerfindung des Kinos, auf den

Neubeginn, den die Nouvelle Vague setzen will [...].

Aber zurück zu *What Time*: Hsiao-kang wird von den Rufen seiner Mutter aus der Versenkung in Truffauts Film gerissen. Diese glaubt endlich einen Hinweis auf die Rückkehr ihres verstorbenen Mannes entdeckt zu haben – wer sonst sollte die Uhr in dem gespenstisch ausgeleuchteten Flur um sieben Stunden zurückgestellt haben? Mit der eher an sich selbst gestellten Frage, ob er (ihr Mann) wohl vielleicht noch etwas Ente möge, beginnt sie zu beten. (Später im Film werden im Beisein des bereits vom Beginn des Films bekannten religiösen Zirkels zeremonielle Rituale folgen, um dieses Ereignis entsprechend zu würdigen.) Hsiao-kang allerdings bleibt stumm, während zur gleichen Zeit Shiang-chyi in Paris von seltsamen Geräuschen über ihr – Schritte, das Schließen einer Tür – um den Schlaf gebracht wird.

Als Hsiao-kang in einer weiteren, gleichsam schlaflosen Nacht die Trauer (nun tatsächlich sichtbar) zu übermannen droht – Tränen rinnen ihm über das Gesicht, der Atem wird schwerer und schwerer –, sucht er erneut Zuflucht in der Welt Truffauts, folgt dem ebenso verlassenem Antoine durch die Strassen des nächtlichen Paris. Hier scheinen die beiden (Film-)Welten wiederum für einen Moment zu konvergieren, füllen die Bilder von *Les quatre cents coups* zum ersten Mal die gesamte Leinwand: wir verfolgen nun zusammen mit Hsiao-kang, wie der verfrorrene jugendliche Ausreißer eine Flasche frischer Milch, die ein Transporter wie wohl jeden Morgen vor der Tür eines kleinen Ladens abliefert, aus dem Korb stibitzt und den Inhalt sogleich hastig verschlingt. Das gierige Trinken des kleinen Doinel erinnert nicht von ungefähr an die Helden Tsais, denen dieser wieder und wieder Wasserflaschen in die Hand gibt, die diese zum Trinken oder auch für andere Zwecke benutzen. Tsai hierzu und allgemein zur Bedeutung von Wasser in seinen Filmen:

For me, water means a lot of things. It's my belief that human beings are just like plants. They can't live without water or they'll dry up. Human beings, without love or other nourishment, also dry up. The more water you see in my movies, the more the characters need to fill a gap in their lives, to get hydrated again. If they are lonely people, with no love or no friends, you'll see them drinking a lot of water.

Auch in Bezugnahme auf eine andere, frühere Szene in *What Time* geht Tsai kurz auf die Bedeutungsfülle dieses Elements, von Flüssigkeiten aller Art ein:

For example, in *What Time Is It There?*, [Hsiao-kang] is shown urinating a lot. [...] It's like he has a lot of passion and emotion in him, but he has no place to put it, so it just goes out through the system.

Dass die von Tsai gewählte Episode aus dem Spielfilmdebüt Truffauts zudem wiederum eine der wenigen ‚stummen‘

(dialoglosen) Szenen des Films ist, die Tonspur nur vom Schlucken Antoinés und – eine Wischblende später – dem Zerspringen der entsorgten Glasflasche erfüllt ist, dürfte im Grunde wenig(e) überraschen.

Offenbar von dieser weiteren Begegnung mit seinem französischen Alter ego bestärkt in seinem Vorhaben, sich dem Diktat der Zeit(zonen) nicht weiter zu unterwerfen, dringt Hsiao-kang in den folgenden Einstellungen in einen mysteriösen Kontrollraum in der Unterwelt Taipeis ein. Angefüllt mit technischem Gerät, mit Uhren verschiedenster Form und Größe wähnt man sich für einen kurzen Moment in der (modernisierten) Schalt-zentrale des Chronos. Doch anstatt – wie erwartet – durch den altgriechischen Gott der Zeit, sieht sich der kleine Uhrenverkäufer (dessen Stellvertreter oder wie Prometheus gegen die göttliche Macht aufbegehrend?) lediglich durch einen Techniker gestört, der es sich, kaum eingetroffen, auf einem Drehstuhl bequem macht und einnickt.

Ein Schatten aus der Zeit

Die überlebensgroße Figur zu ihren Füßen (die sich ikonografisch/motivisch schwer zuordnen lässt, scheint es sich doch einerseits um eine schlafende Figur – es könnte auch der ‚ewige Schlaf‘ sein – zu handeln, andererseits scheint das Buch neben ihr sie als ‚lesend‘ zu definieren) ist erst auf den zweiten Blick als fast monumentaler, skulpturaler Grabschmuck zu erkennen, während Shiang-chyi still neben ihr verharrt, ihren Blick schließlich abwendet, auf einen Punkt jenseits des Bildkaders richtet. So scheint es – eingestimmt durch die fast andachtsvolle Stille dieser Szene(rie) – durchaus vorstellbar, dass mancher sich verwundert die Augen reiben mag, wenn die zunächst bewegungslos auf einer Bank verharrende Figur in der nächsten Einstellung die junge Frau zu bemerken scheint und langsam den Kopf in ihre Richtung dreht. Und ähnlich wie die steinerne Figur auf eine andere Zeit, auf ein vergangenes Leben verweist, scheint auch dieser Mann auf der Bank Zeuge, aber auch zentraler Protagonist einer vergangenen (Film-)Epoche: Jean-Pierre, wie er sich mit seinem ‚weltlichen Namen‘ vorstellt, gibt der jungen Taiwanerin, die in ihrer Handtasche erfolglos nach einer irgendwo notierten Telefonnummer sucht, die seinige, zusammen mit seinem Namen hastig auf einen Zettel gekritzelt, den er aus seiner Gesäßtasche zieht. Jean-Pierre... tatsächlich Jean-Pierre Léaud? Oder doch Antoine Doinel persönlich, der gealterte Antoine Doinel, dessen (fiktives) Leben Truffaut über zwanzig Jahre hinweg in insgesamt fünf Filmen (zählt man den Episodenfilm *L'Amour à vingt ans* (1962) dazu) verfolgt hat. Der Umstand allerdings, dass Tsai diese Begegnung an einem Ort spielen lässt, der dem Gedenken gewidmet ist, der Retrospektion, der Erinnerung an unwiederbringlich Verlorenes, kurz: auf einem Friedhof, lässt den Zuschauer diese Form der Ehrerweisung mit

gemischten Gefühlen goutieren: der moderne europäische Film – vor langer Zeit bereits zu Grabe getragen? Ein Leichnam, dessen Erbe längst andernorts (in Ostasien?) verwaltet, dessen Visionen und Utopien fern seiner ursprünglichen Heimat weiterverfolgt, weitergeträumt werden? Ein frevelhafter – aber vielleicht nicht allzu abwegiger Gedanke...?

V. Zwischenspiel: Temporale Dysphorie

A Jetlag Situation

Mehr und mehr entspinnt sich im Verlauf des Films ein komplexes Gespinnst aus raum-zeitlichen Beziehungen, ein Oszillieren zwischen Hier und Dort, zwischen Diesseits und Jenseits, zwischen Vergangenheit und Gegenwart, eine Art ‚Netzwerk der Sehnsucht und des Begehrens‘ über Raum und Zeit hinweg, das nach und nach die Figuren erfasst und sie in einen Zustand der Unruhe, des Unbehagens, einer Art ‚temporal induzierten Unwohl-seins‘ versetzt, den Fran Martin mit dem Begriff „temporal dysphoria“ zu fassen sucht und als „disorientation in relation to time rather than space“ definiert. Sie nimmt damit einerseits Bezug auf die anhaltende Faszination, die das europäische (Kunst)Kino (vorwiegend der 1960er und 70er Jahre) auf zeitgenössische taiwanesischen Schriftsteller und Filmemacher auszuüben scheint, andererseits auf die zeitlichen Brüche und Verschiebungen in der Selbst- und Fremdwahrnehmung Angehöriger ehemaliger Kolonialstaaten, wie sie unter anderen Postkolonialismus-Theoretiker wie Homi K. Bhabha und Johannes Fabian in ihren geopolitischen und/oder anthropologischen Studien beschrieben und analysiert haben. Designating something analogous to motion-sickness (time-sickness?) that is a subjective effect of the regime of cultural time-lag as experienced by postcolonial subjects, this temporal dysphoria underlines the enduring effects of the former, strongly hierarchized relations between centre and periphery; west and non-west; and, arguably, between European film and its “others.” I think that in its meditation on temporal dysphoria, What Time implies a broad, relatively non-specific – yet, arguably, nonetheless consequential – postcolonial relation that [...] positions Taiwan as peripheral “other” to the presumptively European centre of world art film culture.

Für die zum Teil nostalgisch anmutenden Sehnsuchtsgefühle, die sich auf eine vergangene Epoche westlich-europäischer (Film)Kultur richten und die Martin als Ausdruck bzw. Effekt eines solchen Zustandes „postkolonialer Zeitverschobenheit“ (Bhabha) deutet, scheinen sich zunächst kaum Anknüpfungspunkte in der jüngeren Geschichte Taiwans finden zu lassen, war doch mit den Holländern die letzte europäische Kolonialmacht bereits im 17. Jahrhundert von den Truppen Zheng Chenggongs vertrieben worden. Diese spezielle Form der ‚Europhilie‘, die Entdeckung dieser fremden Tradition als

einem ‚kulturell(en) Anderen‘, zu dem sich das eigene künstlerische Schaffen in Bezug setzen lässt, scheint somit eher eine direkte (Abwehr-)Reaktion auf die wechselhafte und leidvolle Geschichte Taiwans im zwanzigsten Jahrhundert zu sein, die ich bereits in der Einleitung kurz skizziert habe. Tsai zumindest – der, in Malaysia geboren, einer späteren Generation der ‚neuen Welle‘ taiwanesischer Filmemacher zuzurechnen ist und sich selbst eher als „citizen of the world“ denn als spezifisch taiwanesischen Filmemacher sieht (auch wenn er bis heute nahezu ausschließlich in Taipei und mit taiwanesischen Darstellern dreht) – hat den Einfluss, den die Werke der ‚europäischen Film-Moderne‘ auf ihn ausgeübt haben, niemals bestritten.

Before I got to Taipei, I was exposed to a lot of movies, but almost all of them were from Hollywood [...], so I thought that the Hollywood style was the only way to make a movie. But after I got to Taipei, I had access to the Taiwan Film Archives, and I was exposed to a full range of European movies—the German expressionists, the French New Wave, the Italian neo-realists. All of a sudden, my mind opened up to a whole new world of movie-making, and it affected me a lot, especially the period during the late '60s and early '70s.

Au-delà

Löst man Tsais Werk von diesem speziellen taiwanesischen Hintergrund ab, so ließe sich ein Film wie *What Time* auch im transnationalen, transhistorischen Bereich des *beyond* verorten, wie ihn Bhabha an der Schwelle zum 21. Jahrhundert vielerorts ausmacht, einem Moment des Übergangs, wo Raum und Zeit sich kreuzen und komplexe Konfigurationen von Differenz und Identität, von Vergangenheit und Gegenwart, Innen und Außen, Einbeziehung und Ausgrenzung erzeugen. Denn im „darüber hinausgehenden“ Bereich herrscht ein Gefühl der Desorientierung, eine Störung des Richtungssinns: eine erkundende, rastlose Bewegung, die im französischen Verständnis der Wörter *au-delà* so gut zum Ausdruck kommt – hier und dort, überall, *fort/da*, hin und her, vor und zurück.

Auch Tsais Figuren bewegen sich in diesem Bereich des *au-delà*, diesem Bereich des ‚jenseits von‘, des ‚darüber hinaus‘, in einem Bereich, der über die Gegenwart, über die Grenzen von Raum und/oder Zeit hinausgeht, oder anders: in einem Bereich, in dem das Hier und Dort, Gegenwärtiges und Vergangenes, Diesseitiges und Jenseitiges gleichzeitig zu existieren scheinen bzw. das eine scheinbar nahtlos in das andere übergeht. So ließe sich auch die nostalgisch anmutende Hinwendung zur *Nouvelle Vague*, zu den Filmen Truffauts oder allgemein zum europäischen Filmschaffen in den 1960er und 1970er Jahren, das Tsai in einem Interview als „highest point in film history“ gewürdigt hat, als ein weniger

sentimentaler denn als existentieller Akt begreifen, den Bhabha als „kulturelle Grenz-Arbeit“ bezeichnet.

Kulturelle Grenz-Arbeit verlangt nach einer Begegnung mit der „Neuheit“, die an dem Kontinuum von Vergangenheit und Gegenwart nicht teilhat. Sie erzeugt ein Verständnis des Neuen als eines aufrührerischen Aktes kultureller Übersetzung. Diese Art von Kunst ge-wärtigt Vergangenheit nicht einfach als gesellschaftliche Ursache oder ästhetische Vorläufer; sie erneuert die Vergangenheit, indem sie sie neu als angrenzenden „Zwischen“-Raum darstellt, der die konkrete Realisierung der Gegenwart innoviert und unterbricht. Die Relation „Vergangenheit-Gegenwart“ wird zu einem notwendigen, keinem nostalgischen Teil des Lebens.

VI. Von irdischem Verlangen und göttlicher Intervention – Klimax und Schluss von *What Time is it there?*

Time Sickness

Shiang-chyi, nach der geradezu gespenstischen Begegnung mit Léaud/Doinel, diesem Widergänger einer vergangenen Kinoära, mittlerweile völlig im Griff der ‚temporalen Verstimmung‘, welche nun offenbar ihren gesamten Metabolismus erfasst hat, scheint unvermutet doch die Chance gegeben, ihre Isolation zu durchbrechen: eine Hongkong-Chinesin, als (Fast-)Landsmännin offenbar empfänglich für das Leid Shiang-chyis, bringt der nach Kontakt und Zuneigung dürstenden Taiwanerin ein Glas Wasser (Tsai bleibt seinem ‚symbolischen Vokabular‘ treu!). Die Kontaktaufnahme gestaltet sich zunächst etwas schwierig: durch eine Art Türbogen getrennt, in entgegengesetzter Richtung sitzend, ist hierfür zu Beginn des Gesprächs manche Verrenkung nötig. Doch gleichzeitig schafft dieser Dialog über die Diagonale, der sich zunächst wie eine touristische Plauderei ausnimmt, eine Verbindung: die Kamera konzentriert sich ganz auf die beiden Frauen, isoliert sie von den anderen Restaurantgästen, die nur im Anriss am Bildrand und im Hintergrund zu sehen sind. Die nächste Einstellung zeigt die sich bewegende Seile eines Aufzugs, der die beiden Frauen nach oben befördert – dem unverbindlichen Gespräch, der zaghaften Kontaktaufnahme, ist augenscheinlich ein Angebot gefolgt, eine ‚Solidarisierung zweier Gestrandeter‘: während die Reisende aus Hongkong mit Einkaufstüten aus dem Fahrstuhl steigt, ist Shiang-chyi mit ihrem gesamten Gepäck beladen. Gemeinsam werden sie eine Nacht im Hotelzimmer der ersteren verbringen, die von zaghaften Annäherungs-versuchen, sexuellen Avancen, jedoch auch von Missverständnissen und von Verlust geprägt sein wird. Doch sie werden nicht die Einzigen sein...

Der Reigen des Begehrens

Während sich Hsiao-kang im provisorischen Domizil seines Wagens dem Rotwein und Fast Food hingibt, bereitet sich seine Mutter auf eine ganz besondere Nacht vor, schlüpft im Dämmerlicht weniger

Kerzen geschminkt und frisiert in feierliche Kleidung, um wenig später ihren verblichenen Gatten zum Gastmahl zu laden. Selbst die Rose im Haar fehlt nicht, als sie in der nächsten Einstellung am feierlich für den erwarteten Gast gedeckten Esstisch sitzt und dem (zumindest für unsere Augen) leeren Stuhl zuprostet. Mit einer Kerze in der Hand – die Schminke in ihrem Gesicht lässt sie fast puppenhaft erscheinen – betritt sie schließlich das Zimmer des Verstorbenen, eine Porträtaufnahme von Hsiao-kangs Vater lehnt an der Wand. Die Reduktion auf den Schein der Kerze(n) taucht die Szenerie in ein merkwürdig irrales Licht, das die Schicksale Hsiao-kangs und seiner Mutter auf eigentümliche, magische Weise zu verbinden scheint. Auch das Innere von Hsiao-kangs Wagen ist in ein merkwürdig gelbes, fast goldenes Licht getaucht, als er nach kurzem Zögern einer durch die einsame Straße streifenden Prostituierten Zeichen gibt, dass er gewillt ist, ihr ‚Angebot‘ anzunehmen.

Während in einem (von eher kalten, blauen Farbtönen dominierten) Pariser Hotelzimmer Shiang-chyi die (körperliche) Nähe zu ihrer Zimmergenossin sucht, verliert sich Hsiao-kangs Mutter in einem bizarr anmutenden Liebesakt: vom Verlangen nach einer (Wieder-) Vereinigung mit dem verstorbenen Gatten übermannt, wird ein korbähnliches Gefäß in ihren Händen zum Phallus-Ersatz, wandelt sich die Trauerarbeit zum sexuellen Akt. Auch Hsiao-kang sucht seine diffuse Sehnsucht, den Schmerz über den Verlust (seines Vaters, Shiang-chyis, des Kontakts zu seiner Mutter) durch einen kurzen Moment der Lust, der sexuellen Ekstase (im wörtlichen Sinne des ‚Aussichherausgetretenseins‘) zu lindern, zumindest für kurze Zeit zu vergessen. Das Desiderat wirklicher Nähe, seelischer (überpersönlicher) Vereinigung wird durch das Surrogat des sexuellen Akts substituiert. Doch Shiang-chyis Wunsch nach körperlichem Kontakt bleibt ohne wirkliche Erfüllung – die fremde Frau neben ihr entzieht sich schließlich ihren Annäherungsversuchen, ein merkwürdiges Schluckgeräusch scheint Zeichen einer geradezu körperlichen Abneigung zu sein.

While mother's grief crescendos with a fancy (and ultimately masturbatory) date at home with her beloved's photograph, the two young principals move against their tide of isolation and try to connect with other human beings: Hsiao-kang, in his car, with a prostitute, and Shiang-chyi in the bed of a fellow female Chinese expat. Fresh from letting their mutual connection pass too quickly, they each hold on too long and too strong, looking for company where only momentary comfort was on offer.

Shiang-chyi zieht sich in die Toilette zurück, um sich anzuziehen, die spiegelnde Oberfläche der Tür, die sich hinter ihr schließt, scheint sie wie magisch verschwinden zu lassen, die Reflexion des Hotelzimmers auf deren Oberfläche scheint dieses nun in die Tiefe

zu verlängern, lässt die Frau dahinter mit ihrer Einsamkeit, ihrer Trauer zurück.

Die Bewegung der sich schließenden Tür korrespondiert mit der sich öffnenden Wagentür in der nächsten Einstellung: die Prostituierte stiehlt sich im Morgengrauen mit Hsiao-kangs Uhrensortiment in den Straßen Taipeis davon. Doch auch Shiang-chyi scheint in der folgenden Einstellung etwas verloren zu haben: wie sich schließlich herausstellt ist es Hsiao-kangs Uhr, welche die Fremde aus Hongkong am Arm getragen hatte – der (unbewusste) Grund dafür, dass sich Shiang-chyi von ihr körperlich angezogen fühlte? Hsiao-kangs Angst vor dem unheilvollen Einfluss fluchbelasteter Uhren auf ihre Besitzer scheint sich auch anderweitig zu bewahrheiten – wenn auch diesmal mit einer Wendung zum Guten: der Zimmertür, die sich (hinter Shiang-chyi) schließt, folgt wiederum eine Tür, die geöffnet wird. Hsiao-kang, mit dem Verschwinden der Uhren offenbar von seiner Rastlosigkeit, seinem (sexuellen) Verlangen befreit, kehrt nach Hause zurück und bringt – durchaus im wörtlichen Sinne – Licht in das Dunkel, in das sich seine Mutter eingeschlossen hatte: Nach und nach nimmt er die Decken und Tücher von den Fenstern und Türen, mit denen seine Mutter – den vermeintlichen Hinweisen des Verstorbenen folgend – diesem bzw. seiner Seele die Rückkehr so angenehm wie möglich zu gestalten suchte, um ihn nicht für immer zu verlieren. Schließlich findet er sie, offenbar friedlich schlummernd im Zimmer des Toten. Nach einem kurzen Blick auf das Porträt seines Vaters deckt er – eine zärtlich-liebevolle Geste – seine Mutter mit seiner Jacke zu, legt sich schließlich neben sie und schläft ein. Nach Tagen der Unrast, der Getriebenheit, scheinen beide nun für einen Moment Frieden gefunden zu haben, scheinen Schmerz und Trauer über den Verlust etwas gelindert. Sie scheinen nun in der Lage, loslassen zu können, sich vom Ehemann, vom Vater zu verabschieden, ihn gehen zu lassen.

Göttliche Intervention

Wie um unsere Erinnerung an den Toten aufzufrischen, ist es sein Blick, sein Porträt auf dem Tisch, das auf unvermutete Weise die Verbindung zur nächsten, von Tsai mit ungeheurem Feingefühl choreographierten Schluss-Szene stiftet. Denn just in dem Moment, als Shiang-chyi, hunderte Kilometer entfernt, am Ufer des Grand Bassin im Jardin des Tuileries gestrandet ist, wieder allein mit ihrer Trauer, ihrer Verzweiflung, scheint auch ihr ein Zeichen der Hoffnung vergönnt, schenkt Tsai uns/ihr einen Akt der Gnade. Nachdem Jugendliche, die sich dort herumtreiben – fast ist man gewillt, in den beiden den jungen Antoine und seinen Freund René aus Truffauts *Les quatre cents coups* zu erkennen –, den hilflosen Zustand Shiang-chyis ausgenutzt, der Schlafenden den Koffer entwendet und im Bassin versenkt haben, erhält sie unvermutet

Hilfe von einer (uns Zuschauern) ‚vertrauten Seele‘.

Then, after staring film long into the faces of absence, there's presence. As the girl sleeps a lonely sleep in the grey dawn by the Tuileries, a familiar face appears and retrieves her errant suitcase from the reflection pool. Paris time is "his time" after all. It's a gift from the filmmaker, a generous, godly gift of grace. There's no rest for the weary in the real world – nor even for the three achingly lonely principal characters in *What Time Is It There?* – but before releasing the privileged viewers from his world, his lovely, lovingly human spell, Tsai Ming-liang reaches across time zones, across language barriers, and likely well into the future, to provide comfort.

Als wäre sie eine Statue, die plötzlich zum Leben erwacht und sich aus der Skulpturen-gruppe rund um den Grand Bassin herauslöst, scheint diese Figur wie ein Gesandter aus einer anderen Welt, einer anderen Zeit, der seine bevorstehende Reise nur einen kurzen Moment aufschiebt, um der in Not Geratenen zur Seite zu stehen. Wie beiläufig zieht er den Koffer mit Hilfe seines Regenschirms aus dem Wasser, blickt sich kurz um: Kann es möglich sein, ist es tatsächlich Hsiao-kangs Vater, der hier Shiang-chyis Schutzengel spielt? Tatsächlich scheint die Frage nun bedeutungslos, ob es Hsiao-kang war, der die Uhr in der elterlichen Wohnung auf Paris-Zeit umgestellt hat, oder doch der Verstorbene, der sie auf ‚seine Zeit‘ umgestellt hat; spätestens in diesem Moment fallen beide Welten auf magische Weise in eins, konvergieren die jenseitigen Bereiche: der eine jenseits von Taipei, der andere jenseits der Welt der Lebenden – und *What Time* „transforms unexpected-ly into a romantic ghost story and an ode to eternal love.“ Auch das unheimliche Treiben im Stockwerk oberhalb von Shiang-chyis Hotelzimmer und andernorts, ihr Gefühl, verfolgt zu werden, erhält nun eine neue, übersinnliche Erklärung.

Die letzte Einstellung des Films ist dominiert von einem Riesenrad, offenbar Teil des allherbstlichen Jahrmarkts im Jardin des Tuileries. Es bildet das graphische Zentrum des streng symmetrisch komponierten Bildes, das auf bezwingende Weise viele Stränge des Films zusammenführt: die Sorge um den Verbleib des geliebten Verstorbenen; die mysteriöse Sehnsucht nach der schönen Unbekannten, nach ihrem Zielort, d.h. dem Paris von heute; das Paris aus Truffauts *Les quatre cents coups*; der Jahrmarkt, als Ort, an welchem dem jungen Antoine Doinel ein kurzer Moment der Unbeschwertheit beschieden war, losgelöst von gesellschaftlichen Erwartungen und privaten Sorgen; der Jahrmarkt aber auch als Ort der (zweiten) Geburt des Films (als Massenvergnügen), nachdem die bewegten Bilder (vorerst) ihren (technischen) ‚Sensationscharakter‘ verloren hatten. Aber auch eine religiös-spirituelle Bedeutung ließe sich diesem Bild

einschreiben/abgewinnen: das Rad als ‚Rad des Lebens‘, als Symbol für das zyklische Weltbild fernöstlicher Religion(en), für den Kreislauf der Wiedergeburt im hinduistischen und buddhistischen Glauben; das sich drehende Rad aber auch als Sinnbild für den sich in ständigem Wandel befindenden Kosmos (Yin und Yang), der Kreis als Symbol vollkommener Harmonie, ein Grund-gedanke, der im chinesischen Universismus eine so zentrale Rolle spielt.

Der alte Mann, an der Position des goldenen Schnitts in diesem Tableau Bild gewordener Harmonie platziert, zündet sich eine letzte Zigarette an, wendet sich einen kurzen Moment um und blickt uns – wie der junge Antoine Doinel in der letzten Einstellung von Les quatre cents coups – unvermittelt an, während er den Zigarettenrauch ausstößt und die Zigarette erneut an seine Lippen führt. Schließlich dreht er sich um und spaziert in Richtung des Rades, weg von der Kamera, weg von uns, hinfort von dieser irdischen Welt – und tatsächlich: wie von Geisterhand beginnt sich das Rad zu drehen um den Neuankömmling willkommen zu heißen. Die folgende Widmung bestätigt nur noch, was spätestens diese letzte Szene des Films bereits vermuten ließ: What Time ist auch (und vor allem) eine Art filmischer Trauerarbeit, ein stilles aber vielstimmiges (polyphones) Requiem, eine Elegie mit den Mitteln des Filmkünstlers, eine Liebeserklärung Tsais und seines Hauptdarstellers Lee Kang-sheng an den abwesenden Vater... Denn: um diese elegante, stolze Erscheinung, die sich bereit macht, in eine andere Welt zu wechseln oder in einer weiteren (Re)Inkarnation ein neues Leben hier auf Erden anzutreten – um diesen alten Mann brauchen wir uns keine Sorgen zu machen!

VII. Goodbye, Dragon Inn

„Do you know this theater is haunted? ... This theatre is haunted... ghosts!“

- Chen Chao-jung in Goodbye, Dragon Inn -

Auch in Tsais Goodbye, Dragon Inn (2003) findet sich ein ähnliches Netz transtemporaler respektive -historischer Verweise und metafilmischer Referenzen, entfaltet sich ein Dialog über Raum und Zeit(en) hinweg: die ersten Töne und Klänge des Films, die wir hören, sind die eines anderen Films, eines Films der uns – auf der Ebene der Handlung – zurück in die Ming Dynastie, in das Jahr 1457 n. Chr. führt, mitten in die Auseinandersetzungen um den Thron des chinesischen Kaiserreichs. Ein Film aber auch, der uns – film- und rezeptions-geschichtlich betrachtet – in die (erste) Blütezeit des Wuxia-Genres zurückversetzt, kurz bevor der Martial-Arts-Film die Schwertkampffilme in der Gunst des Publikums ablöste: King Hus Dragon Inn (Long Men Ke Zhen), der Tsais Film seinen englischen Verleihtitel bescherte (welcher im Grunde wenig mit dem Originaltitel Bu san zu tun hat). Die Ent-stehungszeit von Hus

Klassiker, den er 1967 in Taiwan für die (von ihm selbst gegründete) Union Film Company drehte, nachdem er sich kurz zuvor von den Shaw Brothers getrennt hatte, verweist zudem auf eine andere Blütezeit – die des Kinos selbst, genauer: die Zeit der traditionsreichen, weiträumigen Kinosäle, der Lichtspieltheater, in denen sich Jung und Alt zusammenfanden, um gebannt dem Geschehen auf der Leinwand zu folgen, und die mittlerweile nahezu völlig von Hightech-Multiplex-Palästen verdrängt wurden. So auch das „Fu-Ho Grand Theater“ am Rande von Taipei, das Tsai auf der Suche nach passenden Locations für *What Time* entdeckt hatte und das unvermutet schließlich als Inspiration wie auch als (einziger) Schauplatz für *Goodbye* dienen sollte, wie Tsai erklärt:

I never wanted to make *Goodbye Dragon Inn* – it was not a film that I had planned to make. But when I was scouting locations for *What Time Is It There?* I discovered the theater in a small town outside of Taipei. [...] A few months later I ran into the owner again and he told me that he was going to have to close the theater. Audiences were small and it was now mainly a cruising place for gay men. It was just an impulse - I leased the theater for six months. I had no idea what I was going to do and thought I'd just make a short film, but I wanted to try to capture something of it on film. I feel like it was the theater that was calling me to make the film. Doch noch ein weiterer Aspekt tritt hinzu, ein biographischer, auch dies ein Verweis auf Vergangenes, auf ein in der Zeit Verlorenes, das jedoch in der Erinnerung (und in den (Un)Tiefen des Unterbewusstseins) weiter erhalten bleibt: die (Bilder der) Kindheit. That theater reminded me of my experience growing up in Malaysia. At that time there were seven or eight grand theaters like that, that have disappeared one by one over the past few years. Prior to making *Dragon Inn* I was having this recurring dream of this particular theater in Malaysia. It's almost like these images of childhood wouldn't let me go.

So scheint auch *Goodbye* geprägt von einem alles durchwirkenden Gefühl der Nostalgie, der Sehnsucht nach einem ‚Früher‘, nach einer anderen Zeit – doch diesmal nach einer ‚goldenen Zeit‘ des chinesisch/taiwanesischen Films, der Zeit der prunkvollen Kinopaläste, der Zeit der eigenen (Tsais) Kindheit in Malaysia. Diese Verweise, diese ‚Bewegungen in der Zeit‘ fügen sich auch hier zu einer Art Netzwerk, das u.a. chinesische Historie (d.h. so, wie sie in King Hus Film erzählt wird), Filmgeschichte (*Dragon Inn* als Meilenstein des Wuxia-Genres, aber auch als eine der künstlerisch und kommerziell erfolgreichsten taiwanesischen Filmproduktionen jener Zeit), Filmrezeptionsgeschichte (das Verschwinden der großen Filmtheater), Filmproduktions- bzw. Werkgeschichte (das Fu-Ho-Theater als Schauplatz von *What Time*, an den Tsai – zusammen mit seinen über die Jahre ‚angesam-melten‘ Schauspielern –

zurückkehrt) und persönliche Geschichte (Tsais Erinnerungen an die Kindheit, seine emotionale Bindung zum Schauplatz) kunstvoll zueinander in Beziehung setzt. Und wie in *What Time* erweist Tsai auch hier einem filmischen Werk seine Referenz, das sowohl in Tsais eigener Begegnung mit dem Medium Film als auch in der Geschichte des ostasiatischen (taiwanesischen) Films eine wichtige Rolle einnimmt:

Dragon Inn is significant in that, for me, Hu's film really represents the Golden Age of Taiwanese cinema. It represents the quality of those films that were made during the Sixties. That's why at the beginning of my film I show you the entire credit sequence of Hu's film. This is my way of paying respect to filmmakers of that day and re-present them to new audiences.

Jedoch: auch hier sind die Bindungen zwischen beiden Film(welt)en, zwischen den Figuren in Tsais Film und denen auf der Leinwand (Hus Film) komplexer als bisher angedeutet. So lässt Tsai die (filmischen) Räume der beiden Filme – den Mikrokosmos der titelgebenden Herberge in Hus Film und den des Fu-Ho Theaters – zueinander in Beziehung treten, lässt seine Figuren mit denen des projizierten Films in eine Art stummen (visuellen) Dialog miteinander treten. *Goodbye* lässt sich in dieser Hinsicht auch als eine persönliche Hommage Tsais an seinen langjährigen treuen Darsteller Miao Tien ansehen, lässt er doch diesen, nach einem (für Tsai-Verhältnisse) fast dramatischen ersten Auftritt, im Halbdunkel des Kinosaals auf einen um Jahrzehnte jüngeren Doppelgänger seiner selbst treffen, ein finster gesinntes Alter ego aus Zelluloid: den weißgewandeten Handlanger des intriganten Eunuchen – eine frühe Rolle Miaos in Hus Film. Doch auch mit dem Mann in der Lederjacke (Chun Shih), auf dessen sichtbar gealtertem Gesicht, dem das von der Leinwand reflektierte Licht irrealer Züge verleiht, die Kamera einmal lange Zeit verweilt, einen Moment der Rührung einfängt, hat es eine besondere Bewandnis: Tsai lässt mit diesen beiden Figuren/Darstellern die einstigen Gegenspieler in Hus *Dragon Inn* im Dunkel des Kinosaals aufeinander treffen, lässt sie kurz (abwechselnd) einander respektvolle Blicke zuwerfen, während das Licht des Projektors die Bilder ihrer Jahrzehnte zuvor auf Zelluloid gebannten, über Leben und Tod (ihrer Filmfiguren) entscheidenden Auseinandersetzung auf die Leinwand wirft. In der gespenstisch anmutenden Begegnung dieser Wider- respektive Doppelgänger gelangt somit eine spezifische Eigenheit des filmischen Bildes zur Entfaltung, wie sie Anne und Joachim Paech beschreiben: Der Film ist im Kino immer doppelt, er ist auf der einen Seite Fotografie und auf der anderen das Bewegungsbild der Leinwand. Auch die Phantome des Kinos sind deshalb doppelt, sie sind photographisch-phantastische Gegenwart des vor-filmisch Vergangenen (Lebens), die sich längst von ihren Urbildern getrennt

haben und ein phantastisches Eigenleben führen.

Der in Dämmerlicht getauchte Saal des Fu-Ho Theaters wird zur ‚transtemporalen‘ Begegnungsstätte – zwischen den gealterten Darstellern und den Phantomen (ihren ewig jungen Doppelgängern) auf der Leinwand, zwischen den einstigen Widersachern aus Hus Film, zwischen der jungen Kartenverkäuferin auf ihrem beschwerlichen Weg durch die dunklen, schier endlos erscheinenden Gänge des Fu-Ho Theaters und der jungen Schwertkämpferin, die in den Kampf zieht, usw. Hierzu, etwas ausführlicher, Tsai:

The two films are very closely related. In King Hu's films, he pays a lot of attention to public spaces, so in Dragon Inn there is a focus on inns and temples, and then of course the theater is a public space, so the two are responding to each other. In the earlier film, a group of swordfighters are protecting a boy from evil and the most dangerous space they have to go through is the Dragon Inn. So in the scene where Chen Shiang-chyi and the female swordfighter share a mutual gaze, I'm trying to show that movies can serve as a mutually encouraging force. [...] The Japanese character in my film is on a quest. He's entering an unknown space full of possible danger, just like the swordfighters. And the two older actors, Chun Shih and Miao Tien who appear in both films play a very interesting position. They are both objective watchers, but they are being watched. The audience doesn't necessarily need to know that they are also watching their young selves – it could just be two old men admiring the youth of the swordfighters. A contest of youth and aging. Film can keep something eternal. It saves the youthfulness, but it's also dying as well. Whatever you film is slowly dying at the same time. Whatever you film is no longer there.

Preserving Time

Das filmische Bild, diese, wie Bazin schreibt, „Mumie der Veränderung“, mit ihrer Gabe, den fotografisch festgehaltenen Gegenstand auf ‚magische‘ Weise (i.e. durch Täuschung des menschlichen Auges) wieder zum Leben zu erwecken, zeigt hier seine von der Fotografie geerbte Kehrseite: das Vermögen, seinen Gegenstand in seinem So-sein festzuhalten, ihn gleichsam zu mumifizieren, ihn (genauer: seine gegenwärtige äußere Erscheinung) „wie der Bernstein den intakten Körper von Insekten aus einer fernen Zeit“ im Zelluloid (des Filmstreifens) zu konservieren.

Im Spielfeld zwischen Verlebendigung und Mortifizierung/Mumifizierung überlagert die indexikalische Natur des fotografischen Bildes („So ist es gewesen“) mehr und mehr den narrativen Gehalt des filmischen Bildes. Das fiktive Geschehen auf der Leinwand wird (als fotografisches Abbild des Vergangenen, des Verlorenen) zum memento mori, zum Mahnruf der (eigenen) Vergänglichkeit.

Den ersten Auftritt des strahlenden Helden (Chun Shih) in Hus Dragon Inn lässt Tsai uns mit den Augen des gealterten Darstellers sehen, der für diesen kurzen Moment ganz allein im Saal zu sein scheint, allein mit diesem ewigjungen Phantom auf der Leinwand des Fu-Ho Theaters. Durch den Blick der Kamera herausgelöst aus dem Fluss der Zeit, damit der Vergänglichkeit und der Gewalt des (realen) Todes entrissen, tritt der jugendlich anmutende Schwertkämpfer (Chun Shih in Hus Film) unverändert seinem ‚realen Vor-Bild‘ (Chun in Tsais Film) aufs Neue gegenüber, jedoch ohne Notiz von diesem zu nehmen. Er ist über die Jahre zu einem Anderen, zu einem Fremden geworden, dessen Ähnlichkeit nun beinahe wie zufällig scheint. Die nostalgische Gestimmtheit angesichts der Wiederbegegnung mit dem früheren Ich (wenn auch als Teil einer fiktiven, filmischen Realität) mischt sich im Zuge stetig wachsender (zeitlicher) Distanz mit „Gefühlen der Fremdheit, der Diskontinuität und des Nicht-Identischen“. Der alte Mann im Kinosaal und der junge Mann auf der Leinwand gehören längst einer anderen Zeit an, die ersterem vielleicht bereits ebenso weit entfernt erscheinen mag, wie uns – die wir diesen (Film-)Moment miterleben – die Geschehnisse im (fiktiven) 15. Jahrhundert von King Hus Film. Der Blick auf die Leinwand wird zum Blick in die eigene (immer ferner erscheinende) Vergangenheit, der Film zum Vermächtnis, das der alte Mann (Miao Tien) an den Jungen neben ihm, an eine jüngere Generation weitergibt – und damit auch an uns, die wir wiederum in einem anderen Kinosaal dieses Geschehen verfolgen, das selbst bereits wieder einer anderen Zeit angehört, nunmehr ebenso Teil der (medialen) Erinnerung, des kollektiven Gedächtnisses des Kinos, das uns dorthin zurückkehren lässt – zu einem Moment, verloren in der (realen) Zeit, zu einem Ort, der vielleicht bereits nicht mehr existiert: das Fu-Ho Grand Theater. Eine spezifische Qualität des Kinos, des Mediums Film, die Tsai seit seinem ersten Spielfilm beschäftigt, ja fasziniert hat.

What I find very interesting in cinema is that you can preserve states of the world. You can even preserve time. For instance, in 1992 I made *The Rebels* and many of the things I filmed then are no longer there or have changed. It's the same with actors. They change as their life, their self-development progresses. The very interesting thing about cinema is that it isn't just photos, you see it in real time. So it's a way of preserving time.

No one comes to the movies anymore

Die letzten Bilder von King Hus Dragon Inn flimmern über die Leinwand des Fu-Ho Theaters, der Blick der Kartenverkäuferin durch den Vorhang des Saaleingangs ist nunmehr der letzte Blick, der auf die (bespielte) Leinwand fallen wird. Der riesige Saal, der zu Beginn der Vorstellung bis auf den letzten Platz gefüllt schien (wie in den ‚guten alten Zeiten‘, als das Filmtheater noch die Massen anzog), ist

nun menschenleer, liegt still im kalten Licht der Neonröhren; einzig der hallende Klang der Schritte der jungen Frau, die die Stuhlreihen ein letztes Mal nach achtlos weggeworfenem Verpackungsmüll absucht, erfüllt den Raum. Schließlich wird auch sie aus der Einstellung verschwinden, werden nur noch ihre leiser werdenden Schritte zu hören sein, während die Kamera noch minutenlang an ihrer Position, im verlassenen Saal verweilen wird.

Ein letztes Mal lässt Tsai nun die beiden Darsteller aus Hus Film aufeinander treffen, lässt sie vor einer Wand mit Filmplakaten – beide gleichermaßen überrascht vom unverhofften Wiedersehen – einen kurzen, wehmütigen Dialog führen, der eine Brücke schlägt zu Peter Bogdanovichs *The Last Picture Show* aus dem Jahre 1971, wo dieser seine Protagonisten ein halbes Jahrhundert früher ein ähnliches Lamento anstimmen lässt, nachdem der Film-projektor im Saal des Royal Theater im texanischen Städtchen Anarene mangels Publikums-zuspruch für immer erloschen ist.

Chun Shih: Teacher, you came to see the movie?

Miao Tien: I haven't seen a movie in a long time.

Chun Shih: No one comes to the movies anymore.

Miao Tien: ...and no one remembers us anymore.

Zum letzten Mal wird der Filmvorführer (Lee Kang-sheng) den Film zurückspulen, wird die Kartenverkäuferin (Chen Shiang-chyi) ihre Runde durch das von der Zeit gezeichnete Gebäude machen, die Fenster schließen und die Lichter löschen. Zum letzten Mal werden sie schließlich – ohne einander vorher zu begegnen – von dort nach Hause aufbrechen, er auf seinem Motorroller, sie zu Fuß.

In der letzten Einstellung des Films – die vielleicht nicht zufällig an eine ähnliche Einstellung in Murnaus letztem Mann erinnert, in der der kurz zuvor seines Postens enthobene Portier (Emil Jannings) in seiner ehemaligen (gestohlenen) Uniform auf regennasser Straße das Hotel Atlantic verlässt – lässt die junge Frau, nur dürftig von einem Schirm vor dem strömenden Regen (der unaufhaltbare Fluss der Zeit?) geschützt, das Fu-Ho Theater hinter sich zurück. Und zum ersten Mal im Film lässt Tsai hier aus dem Off Musik erklingen: „Can't let go“, gesungen von Yao-Lee, ein (wie er selbst im Abspann schreibt) Oldie aus den 1960ern – der Zeit von Tsais Kindheit, der Entstehungszeit von Hus Film, aus dem „Golden Age of Taiwanese cinema“ (Tsai), dem Tsai mit *Goodbye, Dragon Inn* – ähnlich wie zuvor mit *What Time is it there?* der *Nouvelle Vague*, dem Kino Truffauts – ein (wehmütiges) filmisches Denkmal gesetzt hat.

Literaturverzeichnis

Forschungsliteratur:

Bücher/Aufsätze

Barthes, Roland: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt a.M. : Suhrkamp 1990.

Barthes, Roland: Die helle Kammer. Frankfurt a.M. : Suhrkamp 1989.

Bazin, André: Was ist Film? Berlin : Alexander 2004.

Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur. Tübingen : Stauffenburg 2000.

Eisner, Lotte: Die dämonische Leinwand. Frankfurt a. M. : Fischer 1980.

Engell, Lorenz: Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte. Frankfurt a. M. : Campus Verlag 1992.

Fabian, Johannes: Time and the Other. New York : Columbia University Press 2002.

Faulstich, Werner / Korte, Helmut: Der Film zwischen 1895 und 1924: ein Überblick, in: Dies. (Hrsg.): Fischer Filmgeschichte – Band 1. Frankfurt a. M. : Fischer 1996.

Freud, Sigmund: Sämtliche Werke. Studienausgabe, Band IV. Frankfurt a. M. : S. Fischer 1970.

Glaserapp, Helmuth von: Die fünf Weltreligionen. München : Diederichs 1996.

Großklaus, Götz: Medien-Bilder. Frankfurt a. M. : Suhrkamp 2004.

Joyard, Olivier/Rehm, Jean-Pierre/Rivière, Danièle: Tsai Ming-Liang. Paris : Editions Dis Voir 1999.

Long, Simon: Taiwan: China's Last Frontier. London : Macmillan Press 1991.

Kramer, Stefan: Schattenbilder. Filmgeschichte Chinas und die Avantgarde der achtziger und neunziger Jahre. Dortmund : projekt 1996.

Metz, Christian: Probleme der Denotation im Spielfilm (1968), in: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart : Reclam 1990.

Paech, Joachim u. Anne: Menschen im Kino. Stuttgart : Metzler 2000.

Reynaud, Bérénice: A City Of Sadness. London : British Film Institute 2002.

Rubinstein, Murray A.: The Other Taiwan – 1945 to the Present. New York : East Gate 1994.

Yip, June: Constructing a Nation, in: Lu, Sheldon Hsiao-peng: Transnational Chinese Cinemas. Hawaii : University of Hawaii Press 1997.

Zeitungen/Zeitschriften/Programmhefte

Gansera, Rainer: Weiterleben im weißen Fisch, in: SZ vom 12. Juni 2003.

Rebhandl, Bert: Wie Guerillas der Zifferblätter, in: taz vom 12. Juni 2003.

Schifferle, Hans: Fremde, wenn wir uns begegnen, in: Filmmuseum München, Programmheft 10/2006. (auch: http://www.xenix.ch/1_programm/zyklus.php?zyklusID=118)

Online

Hynes, Eric: Here, There, and Everywhere, <http://www.reverseshot.com/legacy/winter04/whattime.html>

Hughes, Darren: Tsai Ming-Liang, <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/tsai.html>

Leopold, Nanouk: Confined Space – Interview with Tsai Ming-Liang, http://www.sensesofcinema.com/contents/02/20/tsai_interview.html

Martin, Fran: The European Undead.: Tsai Ming-Liang's Temporal Dysphoria, http://www.sensesofcinema.com/contents/03/27/tsai_european_undead.html

MovieMaker, Volume 1, Issue #8: Shooting for an Alternate Reality. Interview mit Benoit Delhomme, <http://www.moviemaker.com/hop/08/cinema.html>

Nornes, Abe Mark / Yeh, Yueh-yu: City Of Sadness - CONTEXT II: Taiwanese Cinema, <http://cinemaspace.berkeley.edu/Papers/CityOfSadness/behind2.html>

Peranson, Mark: Cities and Loneliness; Tsai Ming-Liang's "What Time Is It There?", http://www2.indiewire.com/people/int_Tsai_Mingliang_020122.html

Pinkerton, Nick: The Films in His Life, <http://www.reverseshot.com/legacy/winter04/goodbyepink.html>

Reichert, Jeff / Syngle, Erik: Ghost Writer - REVERSE SHOT talks to Tsai Ming-liang, <http://www.reverseshot.com/legacy/winter04/tsai.html>

Tobias, Scott: Interview with Tsai Ming-Liang, <http://www.avclub.com/content/node/22680>

Udden, James: The Future of a Luminescent Cloud :: Recent Developments in a
Pan-Asian Style, http://www.synoptique.ca/core/en/print/udden_cloud/
(Stand: September 2006)

ZURÜCK

NACH OBEN

ARTIKEL DRUCKEN