

D

A C



Cao Fei

*1978 in Guangzhou, CHN – lebt/lives in Peking/Beijing, CHN

La Town, 2014

Renate Wiehager

Utopia mon amour

Cao Fei. La Town [2014]

Vom Ende her: Das Paradies. Das Museum. Die Bombe.

Liest man Cao Feis neuen Film *La Town* von seinem Ende her, dann entlässt uns die Künstlerin – nach einem 35 Minuten dauernden Gang durch dunkle dystopische Szenarien im Miniaturformat – mit zwei hellen, visionären Bildern: das Paradies (2 min) und das Museum (4 min). Cao Fei erlaubt uns einen Blick in das Paradies als einen Bilderbuchtraum: die Kamera fährt über eine grüne, in der Sonne schimmernde Flussaue, Menschen entspannen sich bei Picknick, Baden, Spielen. SCHNITT. Das Museum. Bei min 36:00 des Videos fährt die Kamera an der durchbrochenen Fassade eines zeitgenössischen, modernistischen Ausstellungsgebäudes entlang. Im Inneren sehen wir, großzügig in weiter Räumlichkeit platziert, Dinge, die wir aus dem langen, teils apokalyptisch anmutenden Hauptteil des Videos *La Town* kennen – Objekte, Situationen, Menschen, die nun alle zu Kunstwerken erstarrt, umfunktioniert, umgedeutet sind: ein Turm aus Supermarktwagen, ein »Occupy« Schild, ein Video mit Tanzenden, eine riesige Krake, ein Lastwagen mit Menschen. Wir erkennen den Politiker mit roter Fahne, das Liebespaar, den Schnellzug, den Jahrmarkt wieder. Wir hören jene das gesamte Video begleitenden und rhythmisierenden Stimmen des Liebespaares aus dem Off. *Er: Warum bist Du in La Town? Sie: Für einen Film. [...] Die Menschen wissen nicht, dass ich im Keller bin. Er: Hast Du geschrien? Sie: Nein, ich habe Dich leise gerufen. Er: singt – the world collapsing in Indispensable.*¹

Die Schlusssequenz in *La Town* zeigt Menschen, die schwebend vom Himmel fallen. Dieses Bild ist die – fast tröstliche – Umkehrung eines anderen Bildes: durch die Druckwellen infolge der Atombombenabwürfe auf Hiroshima und Nagasaki 1945 wurden die Menschen teils hunderte von Metern hoch in die Luft geschleudert. Ein Bild, welches sich dem imaginären visuellen Gedächtnis des 20. Jh. wie eine Signatur, wie ein Siegel eingepägt hat.

Aber vor diesem letzten Bild, und vor dem Ausblick ins Paradies und dem läuternden Gang durchs Museum, lässt uns Cao Fei durch dystopische Szenarien gehen, durch Bilder von erahntem, erlebtem, erinnertem Schrecken.



¹ Pipo des Mare, *Indispensable*, Recording in Beijing, June 2014. Lyrics, voice, guitar : Pipo del Mare. Guitar: Marco.

Versuch einer Nacherzählung als Filmskript

La Town (Whispers of Love from the Abyss) 41min56sec

Die Magie der Miniatureisenbahn-Modellwelten lebt von Allmachtsphantasien: ein einzelner Mensch – ein Riese, eine Riesin – kann eine ganze Welt bauen, regieren, in Bewegung halten, stillstellen, zerstören. Von deutschen Traditionsfirmen hat Cao Fei das miniaturisierte Zubehör online erworben – Figuren, urbane Szenarien, Stadthäuser, Supermarkt, einen Bahnhof, Wohnmobiliar, eine Striptease Bar, einen McDonald drive in – und dies auf einem zwei qm großen Arbeitstisch zu einer ganzen Stadt für unsere Imagination errichtet: *La Town*. Ich habe mich ganz klein gemacht, mich auf Augenhöhe begeben mit den Menschen in *La Town* und diese Stadt – die jene versunkene, durch Kriege und Katastrophen zerstörte Stadt ist, die wir vergessen wollen; die jene ersehnte Stadt sein könnte, in der wir einmal leben wollen – mit meinen Augen und Ohren durchwandert.



[01:05]

NACHT. Eine Stadt aus dem Modellbaukasten. Kamerafahrten entlang einzelner Szenarien von Zerstörung, Verfall, traumatischer Leere und Einsamkeit: Häuser, Straßen, Autos.

VOICE *Sie: La Town. Ein Kind kann um den Ort herumgehen. Er: Kalt, es ist kalt im Keller. Sie: Die Keller sind kalt, Sommer wie Winter.*

[02:20]

VOICE *Sie: Am zweiten Tag, ich erfinde nichts, erzählt man, kriechen Menschen aus der Erde, aus der Asche. Sie sind für alle auf Film gebannt. Ich habe sie gesehen. Die Rekonstruktion ist so authentisch wie möglich, der Film ist so authentisch wie möglich, die Illusion ist nahezu perfekt.*

SOUND ist durchgehend metallisch, kalt, mit schneller werdendem Rhythmus. Rauch steigt auf. Die Kamera richtet sich auf einzelne Menschen: Bullige Ranger-Typen, eine Seiltänzerin mit weißem Schirm, ein Polizist, zum ersten Mal taucht die Kapelle auf, etwa 10 Musiker in einer Art Marineanzug, sitzen auf einem teils zerstörten Dachvorsprung, offenbar einer Tankstelle. Kühe stehen auf einem Wasserspeicher; daneben ein modernistisches Gebäude. Völlige Leblosigkeit und Starre.

[06:45]

Ein erstes bewegtes Element im Bild ist die blinkende Leuchtschrift eines Hotels. Arbeiter an einem Grashügel.

[07:34]

Die Kamera umkreist ein ruinöses Gebäude, beobachtet auf dem Dach ein nacktes Liebespaar beim Akt, dann Arbeiter, ein Weihnachtsmann, ein Überfall vor einem Spielcasino.

Die Musik wird drängender, lauter, mit dem schneller werdenden Kreisen der Kamera.

STILLE. Nur Läuten von etwas wie Kuhglocken.

Wieder umkreist die Kamera eine Bauruine, ein Kamel steht auf einem Dach, eine Prostituierte wird festgenommen.

**[10:00]**

TAG. Plötzlich das Grün eines Parks, Picknick, inmitten des stillgestellten Szenarios Kinder auf einer wippenden Schaukel. Kameraschwenk über einen McDonalds Imbiss. Auf dem kaputten Dach sitzt eine Frau, um sich Tiere, wie auf einem kleinen Bauernhof.

SOUND. In den durchgehenden, kalten Sound mischen sich Tiergeräusche. Ein blutender Mann, man hört Röcheln.

HELLER TAG. Erst jetzt nimmt man wahr, dass es plötzlich hell geworden ist. Kameraschwenk auf die Kopie einer antiken Venus von Milo in einer Brunnenschale, der kleine Platz, mit weiteren Kopien antiker Skulpturen, beginnt sich wie eine Scheibe zu drehen. Ein Graffiti-sprayer vor einer großen, bunten Wand. Ein großer Krake in einem Wohnraum.



[14:00]

Der Bahnhof von La Town, Bahnsteig wie eine helle Wasserfläche, hinterfangen von hellem Blau. Ein Kamel, Reisende, ein Schnellzug fährt ein.

SOUND: Vogelgezwitscher, perlende Töne mit Echo. Verschiedene Tiere: Känguru, Schildkröte. Kindergeschrei hallt durch die Luft, ein Karussell dreht sich, ein Riesenrad, es ist ein freundlicher Tag.



[16:32]

VOICE

Sie: Höre, wie Du weiß ich was es heißt zu vergessen. Er: Nein, Du weißt nicht was es heißt zu vergessen ... Warum die offensichtliche Notwendigkeit der Erinnerung negieren?

Blick von außen durch ein Fenster in ein offenes Nebeneinander moderner, intakter Wohnungen. Wir sehen das Inventar einer Wohnmaschine, wie es in Beijing oder überall in der Welt sein könnte: ein Rollstuhlfahrer, Waschmaschine,

stürzender Mann, eine nackte Frau an einer Badewanne, beobachtet von einem Mann. Eine dicht behängte Kleiderstange. Einsame Frauen in leeren Wohnräumen, an der Spüle, inmitten kleiner Kinder, ein Mann auf einem Stuhl, Zeitung lesend, eine Kaffeekanne auf dem Tisch.

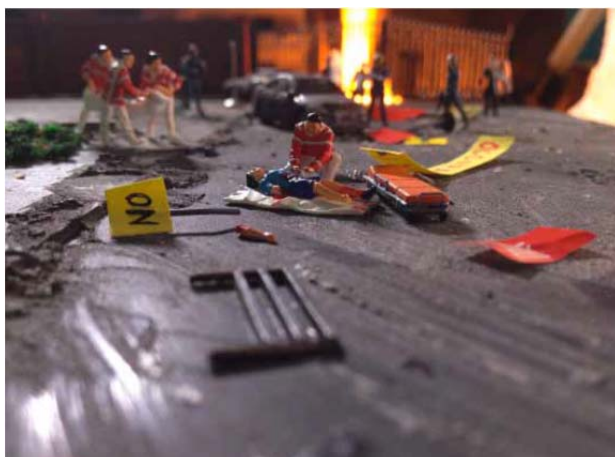
Das Liebespaar vom Ruinendach liebt sich in einem Bett.

VOICE

Das Gespräch der Stimmen aus dem off, Sie und Er, ihre Worte kreisen, immer schneller, immer leidenschaftlicher um das Liebespaar, das sie zu beobachten scheinen: *„...Ich treffe Dich. Ich erinnere Dich. Wer bist Du? Du tötest mich. Du bist gut für mich. Woher wusstest Du, dass La Town maßgeschneidert ist für die Liebe? Wie konnte ich wissen, dass Du wie ein Handschuh zu meinem Körper passen würdest?“,* ein inniges Liebesgeflüster.

[19:23]

SOUND Blutige Protestierende am Zaun vor dem Haus, sie rufen, skandieren, schreien, Menschen allein auf Treppen.



[20:00]

VOICE *Sie: Ich weiß nicht wer es ist. Jeden Tag um 16:00 kommt er vorbei, er hustet.*

Flugzeughangar, die Kapelle sitzt auf einem oberen Architekturvorsprung. Dann: Polizei, winkende Zuschauer. Ein Staatsoberhaupt kommt aus dem Flugzeug, steht an einem Rednerpult vor einer großen roten Fahne. Um den Hangar schwimmt ein Wal.

NACHT: Ein Theater kündigt das Stück ›Gone with the Wind‹ an. Dann blickt die Kamera von außen in eine Striptease Bar, die Mädchen tanzen an den Stangen, dazwischen Aufnahmen für einen Pornofilm. Die Winkenden aus dem Hangar sind da. Auch hier Polizei.

SOUND: schneller werdender Disco-Rhythmus. Plötzlich Polizeisirenen, eine bewegt aufleuchtende Lichtreklame LIVE SAVERS.

SCHNITT

[25:22]

SOUND: Stadtgeräusche, dissonant, ohrenbetäubend, Rhythmen wie ein Unterwasserecho.

Arbeiter. Supermarkt. Eine Baustelle.

NACHT. Der Supermarkt dreht sich. Schreie. Blutende, verletzte Menschen. Stimmung eines Katastrophenfilms. Zerstörung überall.

[28:35]

RUHE. Dann Telefongeräusche, Sirenen, Straßenlärm.

Dann Feuer, Explosionen, Demonstranten, Schüsse, Verletzte am Boden.

[30:00]

VOICE *Sie: Ich erinnere nichts ... Er: Wie lang? Sie: Eine Ewigkeit ... Er: Ich sehe das Tintenschwarz. Ich sehe das Tageslicht. Deinen Tod. Mein Leben das weiter geht. Dein Tod der weiter geht. Sie: Ich verlange so nach Dir, ich ertrage es nicht mehr. Er: Hast Du Angst? Sie: Ja, wo immer ich bin, in La Town. Er: Wovor? Sie: Dich niemals wieder zu sehen, nie mehr, nie mehr.*



[31:46]

NACHT. Alles dreht sich langsam.

[32:55]

SCHNITT

Kamerafahrt über grüne Flusslandschaft. Paradiesischer Friede: Badende, Spielende.

VOICE *Sie: Es wird von neuem beginnen, wie die Illusion in der Liebe existiert, so hatte ich die Illusion, ich würde La Town nie vergessen.*

Es ziehen Schatten auf über dem Paradies.

[35:00]

Bahnhof mit von Wasser überflutetem Bahnsteig. Die Kapelle ist wieder da.

[36:00]

Im Museum.

Die Kunstwerke: Ein Turm aus Supermarktwagen (Referenz an Olaf Metzels Berliner Turm aus Absperrgittern und Supermarktwagen), ein ›Occupy‹ Schild, serielle Bildfolgen, ein großes Video mit Tanzenden, eine große Krake, eine übergroße Kopie des Selbstbildnisses von Albrecht Dürer, ein Lastwagen mit Menschen. Auch der Politiker mit großer roter Fahne ist im Museum, und das Liebespaar, das nun plötzlich als Paraphrase auf Jeff Koons Cicciolina Thema erkennbar wird. Auch der Schnellzug ist im Museum, die Hausruine, eine Tierpyramide wie ›Die Bremer Stadtmusikanten‹. Das Leuchtzeichen ›La Town‹. Der Jahrmarkt.

VOICE *Er: Warum bist Du in La Town? S: Für einen Film ... Die Menschen wissen nicht, dass ich im Keller bin. Sie denken ich sei Tod. Tod in La Town. Er: Hast Du geschrien? Sie: Nein, ich habe Dich leise gerufen. Er: beginnt zu singen – the world collapsing in ›Indispensable‹.*

Menschen fallen schwebend vom Himmel.



Hiroshima mon amour. Duras/Resnais

Die abgründigen Schrecken des Zweiten Weltkrieges. Das Entsetzen der Menschen, der Welt im Angesicht des Abwurfs der Atombomben auf Hiroshima und Nagasaki – sie haben sich unauslöschlich, wie ein irreversibles Siegel eingegraben, wie Wasserzeichen eingesenkt in die Seelen der namenlosen jungen Französin und des namenlosen Japaners. Es sind die Protagonisten, die sich in Marguerite Duras/Alain Resnais Film »Hiroshima mon amour« im Sommer 1957 in Japan



begegnen. Resnais lässt den Film, wie Duras ihr Skript, mit einer verstörend intimen Nahsicht beginnen: die Kamera zeigt den Ausschnitt von Schulter und Hals des Mannes, über die Frau gebeugt, ihre Hand, ihn liebkosend, sich in seine

Haut krallend. Dann, so scheint es, Tau auf der Haut, nein Schnee, nein Asche – sehen wir sich leidenschaftlich Liebende oder Sterbende im Todeskampf?

Sie erzählt ihm, und spricht dabei mit sich selbst, was sie in Hiroshima gesehen hat: die *reale Stadt*, die sie besucht hat; den Ort der Katastrophe, den sie aus *Medienberichten* kennt; die *Kulissen* des Films, in welchem sie mitspielt – keine der Wirklichkeiten realer als die andere, alle überlagern sich in ihrer Vorstellung. Er, ein Kriegsheimkehrer, negiert monoton: »Nein, nichts hast Du gesehen in Hiroshima«. Beide, die Französin und der Japaner, suchen in der kurzen körperlichen Begegnung, in Rede und Gegenrede, in Monolog gegen Monolog, die Befreiung aus den ihnen schicksalhaft zugewiesenen historischen Rollen: sie lebt zum Ende des Krieges als junges Mädchen im französischen Nevers, erlebt dort eine leidenschaftliche Liebe zu einem deutschen Soldaten, der in ihren Armen stirbt, erschossen von Franzosen. Sie ist von da an eine



Ausgestoßene, die sich in Kellern versteckt halten muss. Er, der Japaner, hätte fast seine Frau und Kinder in Hiroshima verloren. In den Augen der Französin ist er: »Hi-ro-shi-ma«, sie in seinen Augen: »Nevers«. – Die Menschen der epochalen Katastrophen erkennen hinter ihren epochalen Schicksalen einander nicht mehr, können einander nicht verstehen, sich nicht begegnen als Liebende.

Duras/Resnais blenden in Buch und Film die Bilder der Katastrophen (des Weltkrieges) als jüngste, präsente Vergangenheit, als zugleich schon still gestellte, musealisierte, filmisch entrückte Vergangenheit ein. Die Französin erzählt von den Zeugnissen der atomaren Auslöschung, die sie im Museum in Hiroshima gesehen hat. Aber was sie beschreibt, erweist

sich im nächsten Bild als aufgeschminkte Realität des Films, in dem sie mitspielt. »Er: *Nein, nichts hast Du gesehen in Hiroshima, Du weißt nicht was es heißt zu vergessen.*«

»Über Cao Feis Film *La Town* kann man nicht reden, ohne den Film »Hiroshima mon amour« von Alain Resnais und dessen Drehbuch von Marguerite Duras zu berücksichtigen. Referenzen lassen sich vor allem im Hinblick auf dasselbe Konstruktionsprinzip freilegen: Cao Fei nutzt nicht nur die französische Sprache und ganze, leicht modifizierte Textpassagen aus dem Drehbuch, sondern auch die gegenläufige Führung von Bild und Text. Schon für Resnais war der verbale Teil seiner Filme nicht eine Legende der Bilder, nicht deren Unter- oder Überbau, sondern eine entscheidende Möglichkeit zur Distanzierung, ein Eingriff, der der Faszination durch die Filmbilder Grenzen setzt. Auch in Cao Feis Film gleitet das körperlose Voice-over häufig an den Aufnahmen ab, beide bleiben für sich, wahren Autonomie. Die Weigerung von Text und Bild, zu einer Einheit zu fusionieren, machte schon in »Hiroshima mon amour« erschreckend deutlich, dass keine Stimme mächtig genug ist zu erklären, was die Bilder zeigen, dass die Gräueltaten nie zu empirischer Geschichte werden können. Text und Bild dementieren einander zwar nicht immer; aber sie bilden keine beständige Einheit – auch durch die rhythmischen Repetitionen und die ungewöhnliche Intonation, die psalmodierend vorgetragen und ungeläufig eingesetzt wird. Wie in »Hiroshima mon amour« ist der Text auch in *La Town* kein wirklicher Dialog, sondern eine Art Traum, eine Art Stimme aus dem Unbewussten, ein tonlos geflüstertes Gemurmel, ein Liebesgeflüster am Abgrund. Für Augenblicke folgt man den abstrakten Modulationen der Stimmen, ohne darauf zu achten, was sie sagen. Die Geschichten sind fadenscheinig, zweifelhaft, oft mit falschem Pathos behängt. Nie weiß man genau, wann sie lügen und wann sie die Wahrheit sagen, und man weiß auch nicht, wann sie es wissen. Diese angehäuften Geschichten – direkt oder indirekt erzählte, angedeutete – entsprechen dem visuellen Sammelsurium, den detailreichen Miniaturgegenständen. Neben der Narration in Erinnerungsbruchstücken lässt sich durchgehend eine Fragmentierung, eine Isolierung der einzelnen Elemente und Miniaturfiguren feststellen, die zur Folge hat, dass unsere Sehautomatismen gestört werden. Die gleitenden, zuweilen hysterisch kreiselnden Kamerafahrten, die stark stilisierte Intonation aus dem Off, die Bewegungen zwischen den nie deckungsgleichen Bildern und Texten konkretisieren zusammen die Erfahrung, dass es Wunden gibt, die keine Zeit heilt, dass die Realität unnahbar ist, sie stößt die Bilder ab und auch die Worte. Je undurchsichtiger und poröser die Geschichte oder besser die Geschichten von *La Town* werden, je mehr abstrahiert wird von einer erzählerischen Linearität, desto konkreter werden Kamerakapriolen, schwankende Schärfen, das unruhige Licht und eine ins Dunkle verrutschte Farbskala. In ihrer Bildgestaltung hat sich Cao Fei von den verdüsterten Farben und der Low-Key-Beleuchtung in Neo Noir Filmen inspirieren lassen. Durch ständig über die Bilder huschende Unschärfen verlieren

die Miniaturfiguren ihre Konturen, werden seltsam schemenhaft. Nebelschwaden tauchen auf und erzeugen weitere Blickstörungen. Aus den unscharfen Umrissen werden die Miniaturen der postapokalyptischen Metropole von irgendwoher in die Geschichten von Sex & Crime eingeblendet. Überall scheinen in der Miniaturwelt verbitterte Verteilungskämpfe zu herrschen, die Kleidung ist blutbefleckt, die Körper sind malträtirt, die Gliedmaße abgeschlagen. Die dem Film unterlegte Musik unterstützt seine abgründige Atmosphäre. Mit ihren dumpfen Tönen erzeugt sie eine unheimliche Note, ein akustisches Menetekel. Neben blechernen Klängen sind Sirenen von Polizei und Feuerwehr zu hören. Schon das Plastikspielzeug richtet sich gegen einen Erscheinungsrealismus, entrückt die Geschichte weit ins Imaginäre. Unter der Schicht stilistischer Hypertrophierungen werden nicht nur Machtstrukturen einer krisenhaften Zeit, sondern auch eine wankelmütige Rekonstruktion ihrer Geschichte sichtbar – Fragmente der Vergangenheit, die mit der ungeordneten Gegenwart zu keiner Synthese kommen können, Klüfte zwischen Mann und Frau, Dokument und Fiktion, Abbildung und Imagination. Ein Konglomerat, das zwar verbindet, aber nicht ineinander aufgeht. Die Nahtstellen bleiben als Narben sichtbar.«² (F.H.)

»Die unsichtbaren Städte« (1972). Italo Calvino. *Das Inferno menschlicher Gemeinschaft*

Cao Fei stellt uns als Betrachter des Videos »La Town« mitten hinein in die Bilder einer erahnten, sich ankündigenden, jüngst vergangenen, drohenden – wir wissen es nicht? – Katastrophe. Die Kamerafahrt durch die nachtschwarzen Straßen von »La Town« zeigt im ersten Teil Anzeichen von Zerstörung, jedoch die Menschenfiguren darin scheinen davon noch unberührt. Im zweiten Teil des Videos dann: Tageslicht, ein Spielplatz, die antikisierenden Brunnenfiguren des sich drehenden Platzes, ein Jahrmarkt. Im dritten Teil dann eine Kamerafahrt durch die Wohnräume eines Hochhauses – eine Referenz an Cao Feis ebenfalls 2014 entstandenen Film »Haze and Fog«. Hier herrscht so etwas wie gelebte Normalität des Alltags. Erst im letzten Teil ist die Szene beherrscht von apokalyptischer Untergangsstimmung: Demonstranten, Verletzte, Feuer, Sirenen.

Cao Fei hat in Interviews immer wieder auf ihre frühe Beschäftigung mit dem Film »Hiroshima mon amour« hingewiesen. Ganz konkret ist dies in die Konzeption des französisch gesprochenen Dialogs eingegangen, mit dem »La Town« akustisch unterlegt und englisch Untertitelt ist. Cao Fei hat dafür Sätze und Abschnitte aus Margerite Duras' Buch übernommen und einzelne Worte ausgetauscht: Hiroshima/La Town, Tiere/Menschen, die Stadt/La Town. Der Dialog von Mann und Frau, der teils monoton und unpersönlich, dann wieder leidenschaftlich und intim wird, spiegelt auf sprachlich-auditiver Ebene die symbolische Bedeutung des nackten Liebespaares im Film, das wir zuerst auf dem Dach der Hausruine, dann in der Wohnung, zuletzt im Museum beobachten. Die Liebe zweier Menschen – als sprachlicher und körperlicher »Akt« zugleich – ist

² Friederike Horstmann, *Berlin*, an die Autorin, email vom 09.07.2015.

in ›La Town‹ der Gegenentwurf zu der immer wieder aufscheinenden Anonymität, Kälte und Brutalität der dargestellten menschlichen Gemeinschaft.

Eine weitere, von der Künstlerin genannte Referenz ist Italo Calvino. In seiner phantastisch-märchenhaften Schrift ›Die unsichtbaren Städte‹ (1972) nimmt Calvino im Stil der Reiseberichte Marco Polos den Leser auf eine Weltreise mit. Der venezianische Asienreisende des 13. Jahrhunderts berichtet von und erfindet utopische Stadtentwürfe für seinen Auftraggeber Kublai Khan, dem Kaiser von China, die dieser ihm abverlangt. Vom Kaiser zu immer neuen detailreicheren Erzählungen gezwungen, wechselt Marco Polo in seinen Berichten zu Bildern einer uns umgebenden Hölle, einer Art Inferno menschlicher Gemeinschaft, und endet: »Die Hölle der Lebenden ist nicht etwas, das erst noch kommen wird. Wenn es eine gibt, ist es die, die schon da ist, die Hölle, in der wir jeden Tag leben, die wir durch unser Zusammensein bilden. Es gibt zwei Arten, nicht unter ihr zu leiden. Die erste fällt vielen leicht. Die Hölle zu akzeptieren und so sehr Teil von ihr zu werden, das man sie nicht mehr sieht. Die zweite ist riskant und verlangt ständige Aufmerksamkeit und Lernbereitschaft: zu suchen und erkennen zu lernen, wer und was inmitten der Hölle nicht Hölle ist, und ihm Dauer und Raum zu geben.«

›La Town – von einer unbekanntem Katastrophe getroffen – ohne Sonnenlicht, und die Zeit ist eingefroren. Die Polarnacht war allumfassend, so wurden die wenigen weißen Nächte zu einer Momentaufnahme der Geschichte dieser Stadt. Durch das Dahin-gleiten von Zeit und Raum haben verschiedene Länder die Geschichte La Towns neu geschrieben, Einzelheiten wurden vernachlässigt. Nun wurden die Geschichten aus der Vergangenheit dieser Kleinstadt – Liebesgeschichten, Politik, Alltag, Dämonen und Katastrophen – unter Museumsvitrinen besiegelt, wodurch die historischen ›Muster‹ zu einer autoritär gesteuerten, wenngleich beschränkten Interpretation der Geschichte dieser Stadt wurden.« (Cao Fei)³

³ Dieses Zitat aus Cao Feis Einleitung zum Film *La Town* wird gerahmt vom Motiv des Museums: At a place called the “Night Museum”, open only after dusk, various artifacts about “darkness” are on display. There is the American horror film “30 Days of Night”, Chinese artist Chu Yun’s installation “Constellation”, and surprisingly, there is even the iPad app game for “The Godfather.” The current exhibition is about La Town. Everyone has heard the myth of La Town. The story first appeared in Europe, but after traveling through a space-time wormhole, reappeared in Asia and Southeast Asia. It was last seen near the ocean bordering the Eurasian tectonic plate, vanishing in its midst as if a mirage. La Town, struck by unknown disaster [...] Night town; is there something happening? What kind of story does it carry? What forces caused such distortions in space and time? Visitors quietly wander between the displays. This is just the first exhibit of the summer; there will be more interesting shows to come. At this moment, from the cinema screen of the “Night Museum” drifts a few lines of dialogue: The Stranger: “Bar the windows. Try to hide. They’re coming.” Eben Olemaun: “They? Who are they?”

Die Welt ist nicht für die Utopien der Menschen gemacht.

Entwurf des »Night Museums«

Die Welten der Modelleisenbahner sind heile, schöne, sonnige Welten. Die Bahnverbindungen funktionieren und sind pünktlich, die Landschaft ist schön, die Häuser und Dörfer intakt und geschmückt, die Menschen arbeiten, winken und sind zufrieden. Und selbst wenn ein Feuer ausbricht, dann nur, um den schnell sofort verfügbaren Einsatz der Feuerwehr zu demonstrieren. Springt ein Zug aus den Gleisen, dann führen das Ereignis und seine Behebung die Effektivität des Systems vor, alles ins Lot, bzw. ins Gleis zu bringen.



Diese heile Welt der Modelleisenbahner nimmt Cao Fei als zum Vorbild für eine menschliche Gemeinschaft, eine »Weltgemeinschaft« – eingeführt im miniaturisierten Maßstab von »La Town« – die glückhaftes Zusammenleben nur als Verheißung, als kurze Unterbrechung im unerbittlich ablaufenden Strom einer gewalttätigen, zerstörerischen Geschichte erfährt. Ihr Modell übersetzt zwei andere künstlerische, geistesverwandte Modelle – die literarisch-filmische Reflexionskunst von Duras/Resnais, die utopischen Modellstädte Calvins – aus dem Europa des 20. Jhs. in die Gegenwart globalisierter Erfahrung. Die im wirklichen Leben häufig fehlschlagende Suche nach Authentizität, Erinnerung als Sinnstiftung, Tragfähigkeit politischer und gesellschaftlicher Utopien findet ihr Bild, ihren temporären Ort im »Night Museum«, welches Cao Fei uns als Schlusssequenz besuchen lässt. Bedenkt man, dass die chinesische Politik die abgründigen Lebensängste der Menschen, die zu hunderttausenden in den Fabriken der Millionenstädte arbeiten, mit der Wucht tausender neu gebauter Museen zu kompensieren versucht – dann bleibt durchaus offen, ob Cao Feis Schlussbild als Utopie oder als Trauma gelesen werden will.