

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 43 (2001)

Heft: 232

Artikel: "Der östliche Blick ist Teil meiner Erbanlagen" : Kulturgespräch mit Ang Lee

Autor: Kremski, Peter / Lee, Ang

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-865044>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 22.01.2025

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

1



«Der östliche Blick ist Teil meiner Erbanlagen»

Kulturgespräch mit Ang Lee



FILMBULLETIN Sie leben als Taiwanese seit 1978 in den USA und machen sowohl Filme über chinesische als auch westliche Themen.

ANG LEE Ich versuche, Themen und Stoffe ständig zu wechseln. Ich will mich nicht wiederholen. Das einzige, woran ich konstant festhalte, ist die Tatsache, dass ich dramatische Filme mache. Das hat etwas mit meinem *Background* zu tun. Ich komme vom Theater. Im Dramatischen war ich schon immer gut, und das war schon mein heimlicher Berufswunsch als Kind. Ich hätte mir das aber nie träu-

men lassen, dass sich dieser Wunsch einmal realisiert, bis ich mich dann an der Kunstakademie immatrikuliert habe: im Bereich Bühnenkunst. Ich fand heraus, dass ich gut Konflikte darstellen konnte. Aber gleichzeitig merkte ich während des Studiums, dass meine eigene Erziehung sehr anti-dramatisch war, sehr östlich, was die Lösung von Konflikten betrifft. In der asiatischen Gesellschaft dreht sich nämlich alles um Harmonie. Selbstverständlich nur an der Oberfläche, denn dahinter brodelt es, das heisst: in den Personen selber.

1
Cristina Ricci
und Kevin Kline
in *THE ICE
STORM*

2
*EAT DRINK MAN
WOMAN*

«Einerseits habe ich geschrieben, weil ich keinen Job finden konnte, andererseits musste ich ohnehin schreiben, um einen Erstlingsfilm machen zu können. Da lag es dann nahe, dass diese Bücher etwas mit Familie zu tun hatten.»

Das ist das Muster der chinesischen Gesellschaft. Dort sucht jeder nach Harmonie und leidet ganz geduldig, bis er nicht mehr kann, bis er es nicht mehr aushält. Dann kommt es zur Revolte und zur Explosion. Danach versucht dann jeder, ein neues Gleichgewicht zu finden. So bin ich erzogen worden: immer weitermachen, nirgendwo stören, bis man etwas tun muss. Dann aber soll man die Balance und die Strategie finden, dass alles friedlich verläuft.

Mir liegt jedoch von Natur aus das Dramatische. Das ist meine Berufung. So bewegen sich meine Filme in der Mitte zwischen zwei Kräften, zwischen dem Anti-Dramatischen und dem Dramatischen. Als Filmemacher habe ich eine asiatische Sichtweise: Ich begeben mich in eine dramatische Geschichte hinein, nehme aber den Blick zurück. In ihrer Grundtendenz jedoch sind die Filme, die ich mache, westliche Dramen. Sie folgen der Tradition von der griechischen Tragödie bis zum amerikanischen Kino von heute, indem sie die Dramatik überhöhen – durch Lachen und Weinen zur seelischen Reinigung und um Gefühle auszulösen und zum Nachdenken anzuregen. Das ist mein Handwerk. Aber die Sichtweise bleibt östlich.

FILMBULLETIN Das zentrale Thema, um das Ihre Filme kreisen, ist die Familie.

ANG LEE Das Thema, das mich am meisten interessiert und immer interessieren wird, ist *Veränderung*. Und meinen Stoff beziehe ich aus Familiendramen. Allerdings möchte ich mich davon wegbewegen und etwas für eine grössere Leinwand schaffen. Dass aber die frühen Filme Familiendramen sind, hat sicher damit zu tun, dass ich selber sehr häuslich bin. Meine Lebenserfahrung beziehe ich aus der Familie. Das kenne ich alles aus erster Hand, das ist mir am nächsten. Nicht nur wegen meiner Erziehung.

Nach der Filmhochschule konnte ich sechs Jahre lang keinen Job finden und keine Filme machen. Also blieb ich zu Hause und habe mich lange Zeit ums Essen gekümmert. Das war die Zeit, in der ich die Drehbücher zu meinen frühen Filmen schrieb. Einerseits habe ich geschrieben, weil ich keinen Job finden konnte; andererseits musste ich ohnehin schreiben, um einen Erstlingsfilm machen zu können. Da lag es dann nahe, dass diese Bücher etwas mit Familie zu tun hatten. Solche Filme kosten auch nicht so viel Geld und sind für einen Anfänger leicht in

den Griff zu kriegen. Und dann ist es eben mein Thema geworden.

Die Familie repräsentiert schliesslich den Kern unserer Gesellschaft. Eine Art Mikrokosmos und einen konservativen Ort, von dem man nicht erwartet, dass er sich verändert. Einen Ort der Behütung und Liebe, der räumlichen Sicherheit und der Behaglichkeit. Zumindest erwarten wir das. Aber das kann sich ändern. Ich sehe, wie meine Eltern alt werden, und habe jetzt selber Kinder. Damit verändert sich die Basisstruktur und baut sich ab. In der Gesellschaft ist das genauso. Aber vielleicht ist das eine östliche Sichtweise.

Und jetzt kommt mein Thema: Das einzige, was sich nie ändert, ist das Prinzip, dass sich alles ändert. Das ist die Essenz des Lebens. Dieses Thema wird mich immer interessieren. Mir geht es immer um die zeitgeschichtlichen Wendepunkte einer Gesellschaft. In der *Jane Austen-Zeit*: der Moment der Befreiung. Oder das Jahr 1973 in den USA und der Verlust des Vertrauens. Oder die gegenwärtige Zeit in Taiwan. Es geht immer darum, dass das Vertrauen in etwas, auf das man sich verlassen hat, erschüttert wird. Vorstellungen von Familie werden über Jahrtausende tradiert, und plötzlich stellt man fest, es hat sich etwas geändert. Es gibt keine absolute Sicherheit und nichts, auf das man sich verlassen kann. Das steckt im Subtext jedes meiner Filme, auch wenn ich die Bücher inzwischen nicht mehr selber schreibe und jeden Film als neues Abenteuer betrachte.

FILMBULLETIN Veränderungen gehören mit besonders auffälliger Deutlichkeit zur Dramaturgie von *EAT DRINK MAN WOMAN*, wo die Figuren miteinander sogar die Rollen und Funktionen wechseln.

ANG LEE Von allen Personen in diesem Film kann man sich vorstellen, dass sie die Familie verlassen. Derjenige, von dem man das am wenigsten erwarten würde, ist der Vater. Und dann verlässt sogar er am Ende die Familie.

Was ich hier mache, ist: Ich baue etwas auf, um es dann zu dekonstruieren. Ich würde nicht sagen, dass das ein dramaturgischer Trick ist. Aber es gehört zu meiner Methode. Das Publikum soll nicht wirklich voraussehen, was passieren wird, auch wenn ich es etwas ahnen lasse. So fesselt man es an die Leinwand, und so funktioniert das Filmesehen generell. Und zwar nicht nur für die Zeit, in der man vor der

Leinwand sitzt, sondern auch danach, wenn es darum geht, etwas in sich nachwirken zu lassen. Ein Film muss eine Provokation sein und eine Erfahrung. Was er provozieren muss, sind Gedanken und Gefühle. Und nicht nur für zwei Stunden.

FILMBULLETIN Arbeiten Sie gerne mit Symmetrien, indem Sie eine spätere Szene auf eine frühere antworten lassen, um Veränderungen deutlich zu machen?

ANG LEE Ja, aber ich nenne das Ausbalancieren. Ein Film ist nicht das Leben. Das Leben kann sehr chaotisch aussehen, als gäbe es keine Ordnung. Vieles steht da einfach nebeneinander, mannigfaltig und unkontrolliert. Aber ein Film, den man zwei Stunden lang in einem dunklen Raum mit anderen Menschen durchsitzen soll, muss ein System haben. So ein System muss man aufbauen und in sich ausgleichen.

Den Begriff Symmetrie mag ich gar nicht. Das klingt nach einem Design oder einer Mechanik. Balance gefällt mir besser. Es muss als System in sich geschlossen sein und einen Brennpunkt haben. Nichts darf beliebig sein. Vielleicht hat das tatsächlich etwas von einem Design, sollte aber nicht so aussehen. Vielmehr geht es darum, ein Gleichgewicht zu halten.

Am ausgiebigsten habe ich das in *THE ICE STORM* gemacht, wo alle Szenen Echos voneinander sind. So wie in kubistischen Gemälden, wo sich verschiedene Gesichter ineinander spiegeln. In so einem Aufbau gibt es keine zufällige Szene. Alle Szenen wirken zusammen als Teile eines Körpers. Zwar hat eine Szene ihren eigenen Charakter, dennoch steht sie in einem Bezugsfeld – als Teil eines organischen Wesens.

FILMBULLETIN Balance ist das Thema Ihres ersten Films *PUSHING HANDS*.

ANG LEE Genau. Das ist ein typisches Beispiel für das, was ich gerade gesagt habe. Obwohl ein bisschen zu ungeschliffen. Es geht um einen Tai-Chi-Meister, also einen Meister des Ausgleichens und Entspannens, der in etwas gerät, das ihn dramatisch aus der Bahn wirft, so dass er das Gleichgewicht verliert. Das ist sozusagen die Rohfassung meiner Grundidee, zu der ich durch diesen Film überhaupt gekommen bin. Ich benutze das immer wieder in meinen Filmen, ohne dabei aber einen Tai-Chi-Meister nachahmen zu wollen. Dennoch glaube ich, dass jeder von uns eine Art Tai-Chi betreibt. Während man sich selbst in der Balance hält, bringt man gleichzeitig sein

1
THE WEDDING
BANQUET

2
PUSHING
HANDS

3
Ang Lee und
Sigourney
Weaver bei den
Dreharbeiten
zu *THE ICE
STORM*



1



2



3

«Was aber Essensszenen angeht, davon war ich wohl in meinen drei chinesischen Filmen besessen. In meinem Filmen über die westliche Kultur ist das Essen nicht mehr so interessant.»

Gegenüber aus dem Gleichgewicht. Diese Art von Geben und Nehmen findet sich in jeder Beziehung. So verfährt man mit anderen Menschen, aber auch mit seinem eigenen Leben, mit seinem Schicksal. Alles ist eine *Pushing Hands*-Erfahrung. Man muss seinen Schwerpunkt finden.

FILMBULLETIN In *THE ICE STORM* erzählen Sie von einer ziemlich kaputten Familie. Wie steht es da mit dem Gleichgewicht?

ANG LEE Das Gleichgewicht kann manchmal in der Komposition stecken. Wenn etwas zu heftig wird, kann vielleicht schon ein Tüpfelchen die Szene wieder ausgleichen. Das muss nicht das gleiche Gewicht haben. Für mich wird in diesem Film die Balance hergestellt, wenn am Ende die Familie den Sohn Paul, der auch der Erzähler ist, vom völlig vereisten Bahnhof abholt. Das kleine Lächeln auf seinem Gesicht gleicht das ganze eisige Hochleistungs-drama wieder aus. So denke ich jedenfalls.

Natürlich gibt es auch andere Möglichkeiten des Ausgleichens. So zum Beispiel eine strukturelle Balance. Der Film beginnt mit einem Zug, und er endet mit einem Zug. Man hat das Gefühl, dass sich da doch wieder etwas schliesst. Die Ebenen der Erwachsenen und der Kinder, die in einer Echo-Struktur miteinander verbunden sind, kommen zusammen. Ein Mangel an Liebe und Kommunikation kann durch ein Bedürfnis und eine Sehnsucht danach wieder ausgeglichen werden.

So gibt es etwa die Szene, in der wir vom Nixon-Betrug erfahren. Parallel dazu ist da der Vater, der seine Frau betrügt und dann wiederum von seiner Geliebten verlassen wird. Während er in seiner

düsteren Stimmung im Haus der Nachbarin ist, erwischt er dort seine minderjährige Tochter beim Sex mit dem Nachbarjungen. Wie kann er selber einen anderen anklagen? Die Pflicht des Vaters ist es, die Tochter zu beschützen und nach Hause zu bringen. Wenn er sie aber anschreit, gerät die Situation aus dem Gleichgewicht. Obendrein trägt das Mädchen in dieser Szene auch noch eine Nixon-Maske, die Maske des Vaters der Nation, mithin jener ultimativen Vaterfigur, die eine ganze Nation betrogen hat. Das ist eine äusserst verstörende Szene. Aber gleich im Anschluss daran

nimmt der Vater das Mädchen auf den Arm, weil es schneit und kalt ist, und trägt es nach Hause. Dieses bisschen Wärme gleicht das alles wieder aus.

Jede Szene muss ihre Stärke und ihre Spannung haben, und dann muss die Chemie zwischen all diesen Szenen stark genug sein, um die Struktur zu halten. Das ist ein Ausbalancieren bei der Montage. Und es ist die Hölle. Man braucht so lange, einen Film zusammenzusetzen, weil es Millionen Möglichkeiten gibt. Musik ist dann das letzte Hilfsmittel, um ein Gleichgewicht herzustellen.

Das ist ein organisches Annähern, das man nicht auf eine Formel bringen kann. Ich kann meinen Mitarbeitern keine Grundsatzvorträge halten, sondern muss Situationen aus dem Moment heraus gestalten, in dem ich mit diesen Situationen konfrontiert bin. Das ist meine Arbeit. Man muss immer zwischen verschiedenen Möglichkeiten wählen, und meine Aufgabe ist es dann, die Wahl zu treffen. So etwa, was die Grösse des Lächelns auf dem Gesicht des Jungen betrifft. Denn auch dabei geht es darum, das richtige Gleichgewicht zu finden, um am Ende das Publikum erreichen zu können, das man erreichen will. Das Publikum im allgemeinen kümmert mich nicht. Es gibt Publikumsschichten, die ich nicht erreiche und die mich nicht interessieren. Aber für mein eigenes Publikum muss ich die richtige Balance treffen.

Dazu kommt, dass das Filmmachen auch noch ein politisches Unternehmen ist. Man muss mit einem Studio um Szenen handeln. Auf welcher besteht man, welche kann man fallenlassen? Um alles im Rahmen eines Budgets auszugleichen. Geldausgeben ist eine schwere Arbeit. Wie nutzt man den Tag? Welche der Einstellungen ist wichtiger als die andere? Wie geht man mit Schauspielern um, mit Stars, mit Produzenten, dem Wetter, dem Zeitdruck, dem Rathaus, der Bahnstation, den grossen und den kleinen Problemen? Das ganze ist ein riesiger Computer.

Der eine Grundsatz ist, so viel wie möglich aus dem zu machen, was man kriegt. Der andere ist, in feinen Sprüngen etwas auszugleichen. Über Balance könnte ich endlos weiterreden.

FILMBULLETIN Ist ein Film wie *THE ICE STORM* mit seiner Beschreibung der amerikanischen Gesellschaft zur Zeit des Watergate-Skandals für Sie in gleichem Masse ein Historienfilm wie *SENSE AND SENSIBILITY* mit seiner

Beschreibung der englischen Gesellschaft des späten achtzehnten Jahrhunderts? Wobei *THE ICE STORM* dann eine Art Gegenstück zu *SENSE AND SENSIBILITY* darstellt. Während es in dem einen Film um Geschmack und Eleganz geht, wirkt in dem anderen alles äusserst geschmacklos. Was sich in den Kostümen und den Dekorationen ausdrückt, aber auch in den Essensszenen, auf die Sie immer ein besonderes Augenmerk haben.

ANG LEE Für mich ist auch *THE ICE STORM* ein Kostümdrama und *period piece*. Aber zugegebenermassen erscheint die hier beschriebene Welt geschmacklos. Der Ausstatter und der Kameramann waren von mir angewiesen, einen *look* zu kreieren. Im Normalfall soll das Szenenbild das Spiel der Darsteller unterstützen. Hier aber wollte ich eine Welt haben, die den Schauspielern nur Hindernisse in den Weg stellt. Die Darsteller wie die Figuren müssen sich durch die Objekte durchkämpfen, um zu ihrer Natur zu finden, zu einem inneren Wesen und zu einer ernsthaften Verbindung. Deshalb sollte alles so klebrig sein wie nur möglich, nur dass es am Ende nicht überzogen wirken durfte.

Was aber Essensszenen angeht, davon war ich wohl in meinen drei chinesischen Filmen besessen. Seit *SENSE AND SENSIBILITY*, wo ich es mit englischem Essen zu tun hatte, habe ich das aufgegeben. Es gehört nicht mehr zu meinem System. In meinen Filmen über die westliche Kultur ist das Essen nicht mehr so interessant.

Ansonsten kann man *SENSE AND SENSIBILITY* sicher als Gegenstück zu *THE ICE STORM* sehen. In *SENSE AND SENSIBILITY* funktioniert der Sozialkodex noch unbehindert vom freien Willen des Menschen. Die Gesellschaft wollte gut und vernünftig sein. Für die Liebe war man bereit zu sterben; man war romantisch bis zum Äussersten. In *THE ICE STORM* ist das Gegenteil der Fall. Es gehört zum gesellschaftlichen Ton, *hip* und rebellisch zu sein, und man steht unter dem erheblichen Anpassungszwang, ungezogen und böse sein zu müssen. Innerlich ist einem dabei jedoch unbehaglich zumute.

Ich betrachte es für mich als eine gute Übung, Filme in dieser Weise Rücken an Rücken zu drehen. Sogar in ästhetischer Hinsicht bewegen sich diese beiden Filme in entgegengesetzte Richtungen.

SENSE AND SENSIBILITY ist von klassischer Schönheit. Die Bildkunst

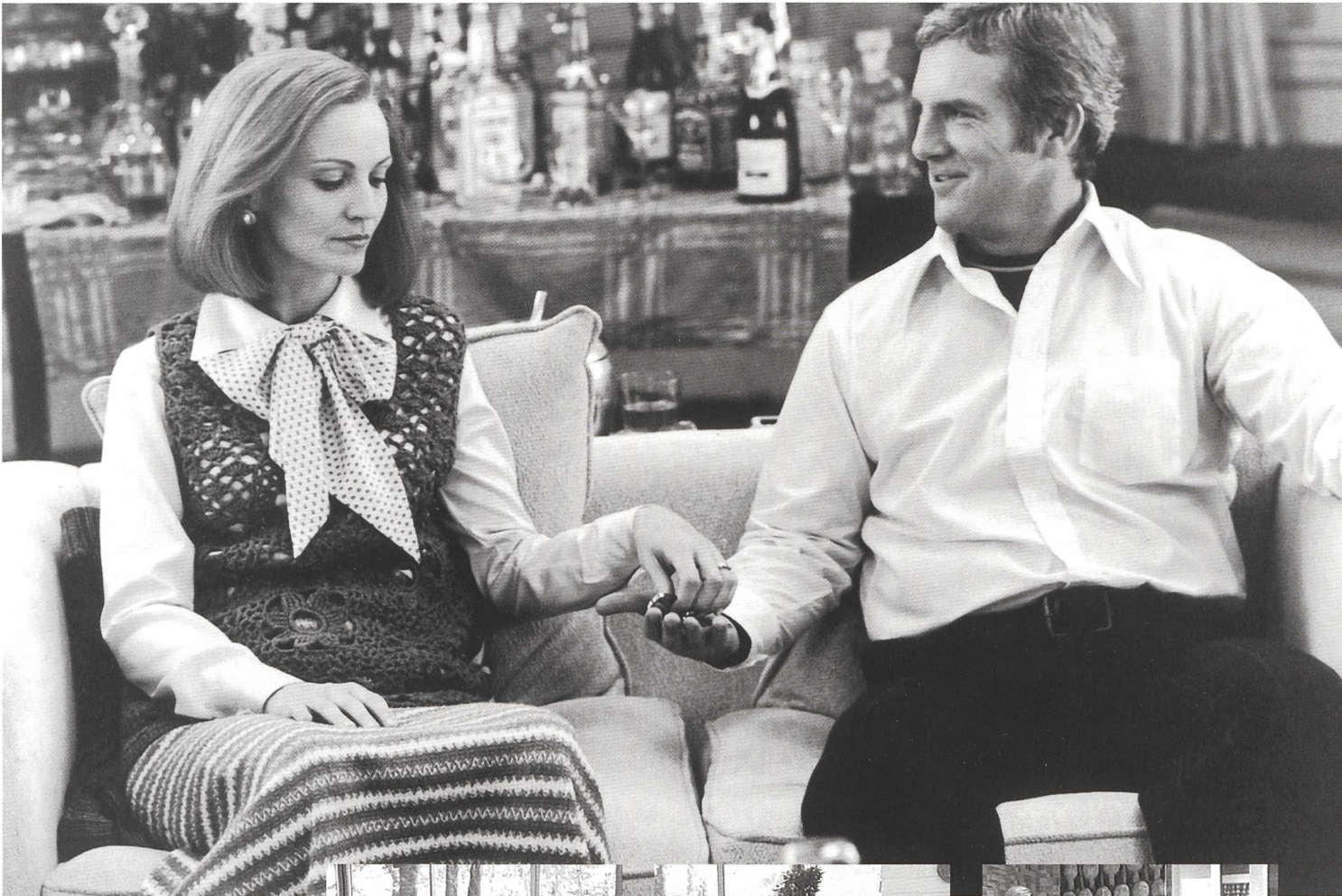


1
Joan Allen und
Jamey Sheridan
in *THE ICE
STORM*

2
THE ICE STORM

3
*EAT DRINK MAN
WOMAN*

1



2



3



2



«Im Herzen sind auch die New Yorker Produktionen chinesische Filme. Selbst wenn sie crosskulturelle Elemente haben, so findet die Richtung dieses kulturellen Brückenschlags doch von West nach Ost statt.»



EAT DRINK MAN WOMEN

Vermeers lieferte das Vorbild. Es geht um eine Komposition von Innenräumen mit einer besonderen Lichtperspektive und in einem ausgewogenen Gleichgewicht. Es gibt viele Bildrahmungen, die das Element Vernunft (sense) emblematisieren, während sich das Element Empfindsamkeit (sensitivity) in den Farben formuliert – oder auch in den Wolken. Das sind klassisch komponierte Bilder.

Die Strukturen in THE ICE STORM sind ganz anders. Da ist es ein kubistisches Zerdehnen von Elementen, die unangenehm nebeneinander stehen – wie in einem Aufschrei, so wie man das von Picasso kennt. Statt klassischer Schönheit also Verzerrungen, die zum Denken provozieren sollen. Wobei es aber fast schon absurd ist zu sagen, dass ein Film dem Vorbild kubistischer Bildstrukturen folgt, weil genau umgekehrt die kubistischen Maler nichts anderes gemacht haben, als das Vorbild filmischer Montage zu imitieren.

In seinem optischen Stil folgt THE ICE STORM dann wiederum dem Vorbild des Fotorealismus, der zum Zeitgeist der frühen siebziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts gehört. Wir haben viel mit Glasspiegelungen und mit transparentem Material gearbeitet, das ganz unbehaglich glasig, leblos und nackt erscheint. Auch der Eissturm hat etwas Glashaftes: er reflektiert und wirkt transparent. Für das

Kamerateam war es die Hölle, all diese reflektierenden Objekte und Räume zu drehen.

Die Räume sind auch nicht immer figurenzentriert inszeniert. Wir haben die Figuren oft an den Rändern positioniert. Auch das unterscheidet sich sehr von SENSE AND SENSIBILITY. Gemein ist beiden Filmen nur, dass sie Kostümdramen sind. Ansonsten verhalten sie sich in jeder Hinsicht gegensätzlich zueinander.

FILMBULLETIN Auch die Häuser in THE ICE STORM sind aus Glas.

ANG LEE Dadurch dass die Personen in Glashäusern leben, gibt es scheinbar eine starke Öffnung nach aussen und damit zur Natur. Der davor liegende Wald spiegelt sich in den Häusern, und man sieht Reflexionen von Wolken. Es ist, als umarme man die Natur. Aber in Wahrheit ist das nur eine Selbstentblössung in nackten Räumen. Die Häuser strahlen ein Gefühl der Unsicherheit und Kälte aus. Sie signalisieren einen Mangel an emotionaler Wärme.

In diesen Häusern sitzen die Personen dann, reden über Gruppentherapie und decken ihr ganzes Privatleben auf. Das ist eine Offenheit, mit der sie einen Ausverkauf ihrer selbst betreiben. Sie sitzen alle zusammen an einem grossen Glastisch, essen von gläsernem Geschirr, führen gläserne Gespräche, machen klirrende Geräusche und sitzen in Stühlen ohne Armlehnen, ohne irgendein Gefühl von Sicherheit. So kann etwa Kevin Kline als Ben Hood Sicherheit nur assimilieren, indem er die Arme vor sich verschränkt. Dieses Verlangen nach Offenheit, diese Forderung zum Ausverkauf seiner selbst war ein gesellschaftlicher Zwang jener Zeit. Man musste sich offenlegen, bevor man sich überhaupt selber kannte. Damit gehorchte man einem Gesellschaftsprinzip, wie wir das heute nicht mehr tun.

Ich habe bewusst so viel Glas verwendet, um den Eissturm zur filmischen Metapher zu machen. Für mich ist THE ICE STORM nichts anderes als ein Katastrophenfilm. Katastrophenfilme waren ein Genre, das Anfang der siebziger Jahre populär war. Das Glas baut sich in Bild und Ton auf eine unheimlich schleichende Weise zu einer Welt aus Kristall auf.

FILMBULLETIN Die Bäume vor dem Haus erscheinen wie Gefängnisgitter. Das korrespondiert durchaus mit Szenen Ihrer anderen Filme, wo die Figuren hinter Gitterstäben oder parzellierten Fenstern zu sehen sind.

ANG LEE Die Gefängnismetaphorik ist hier aber nicht so offensichtlich. In PUSHING HANDS ist sie viel dreister. Gitterstäbe bezeichnen in der Regel das Eingesperrtsein von Menschen innerhalb gesetzter Grenzen. Als ich jünger war, habe ich diese Metapher viel kühner verwendet. Die Klimax von PUSHING HANDS zeigt Vater und Sohn im Gefängnis. Sie sind in ihrer Beziehung zueinander gefangen. Und die letzte Einstellung der Szene zeigt die beiden hinter Gittern.

Auch in EAT DRINK MAN WOMAN konnte ich nicht anders, als solche Gitter oder auch Schatten von Gittern zu verwenden. Um so mehr, als sie ohnehin in der architektonischen Realität Taiwans vorhanden sind. Dort sind die meisten Apartments vergittert, als Schutzmassnahme gegen Einbruch. Die Gitter sind also tatsächlich da. Ich habe aber die Freiheit zu entscheiden, ob ich die Einstellung innerhalb oder ausserhalb der Gitter einrichte. Und ich tendiere dann dazu, die Perspektive von aussen zu wählen,

durch die Gitter hindurch, weil das sehr wirkungsvoll ist.

FILMBULLETIN Verstehen Sie Ihre ersten drei Filme als chinesische Filme?

ANG LEE Ja, das sind chinesische Filme. Dabei spielt es keine Rolle, ob sie rein chinesisch sind und wie EAT DRINK MAN WOMAN in Taiwan gemacht wurden oder ob sie wie PUSHING HANDS und THE WEDDING BANQUET in New York gedreht worden sind. Im Herzen sind auch die New Yorker Produktionen chinesische Filme. Selbst wenn sie crosskulturelle Elemente haben, so findet die Richtung dieses kulturellen Brückenschlags doch von West nach Ost statt. Es geht um chinesische Familien, die mit westlichen Werten und Organisationssystemen konfrontiert werden, was eine Neubeurteilung chinesischer Beziehungen in der westlichen Welt zur Folge hat. Für mich sind das ganz substantiell chinesische Filme.

FILMBULLETIN Wie zeigt sich der asiatische Blickwinkel, von dem Sie bereits sprachen, wenn Sie einen Film über die englische Gesellschaft des späten achtzehnten Jahrhunderts machen?

ANG LEE Als ich das Skript zu SENSE AND SENSIBILITY las, kam mir diese Gesellschaft sehr bekannt vor. Unvertraut waren mir nur der trockene Humor und die britische Moral als Teil einer Satire. Im Kern geht es um den Konflikt zwischen einer alten, zu Ende gehenden Gesellschaftsform und dem modernen Geist der Romantik. Eine Welt in so einem Übergangsstadium kenne ich besser als die britische Gesellschaft von heute, die sich schon zu weit von der alten Gesellschaftsform entfernt hat. Ich bin selbst noch mit einem Fuss in so einer alten Gesellschaftsform aufgewachsen. Da ich essentiell fühlte, dass ich die dort beschriebene Welt ganz gut kenne, war die kulturelle Barriere überwunden.

Ansonsten benutze ich die englische Textur nur, um das zu tun, was ich immer in meinen Filmen mache: einen Wechsel der Zeit darzustellen. In diesem Fall heisst das: weg von einer Angst vor der Gesellschaft, hin zu einer modernen Welt. Dabei ging es mir darum, eine Balance herzustellen zwischen Gesellschaftssatire und Familiendrama mit der im letzteren verankerten emotionalen Wärme. Darin fühlte ich mich völlig zu Hause. Als Herausforderung empfand ich eher den Literaturaspekt.

Abgesehen davon denke ich aber, dass der östliche Blickwinkel da ist. Er

ist ganz einfach Teil meiner Erbanlagen. Ich schiebe aber alles beiseite und versuche, dem englischen Text gegenüber so loyal zu bleiben, wie ich kann. Denn ich habe Angst davor, es könnte nicht englisch genug aussehen. Wenn ich das hinkriege, brauche ich mir über meinen Blickwinkel keine Gedanken zu machen. Der ist ohnehin da und zeigt sich darin, wie ich die Kamera plazierte, wie ich die Geschichte erzähle, wie ich die Dinge sehe. Denn grundsätzlich denke ich immer gleich, auch wenn es eine englische Geschichte ist. Die gebeugte Haltung der Personen, wie sie sich ansehen, wie sie sich gegenüber der Gesellschaft verhalten, das inszeniere ich da ganz genauso.

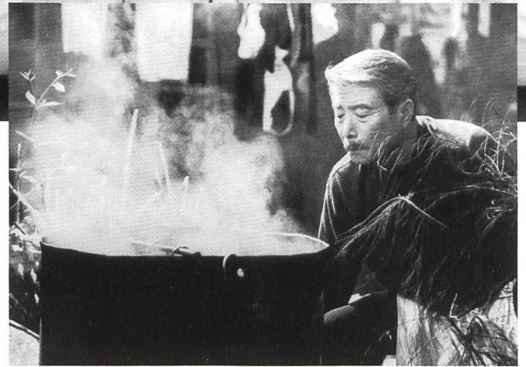
Östlich ist auch, wie ich die Landschaft einsetze. Wie ich die Rahmungen mache – durch Türen. Denn mein eigentlicher Beitrag als Filmemacher ist die Kadrierung. Aber auch das Arrangement der Farben ist östlich.

Im westlichen Kino und gerade im englischen tragen die Schauspieler den ganzen Film. Das mache ich in *SENSE AND SENSIBILITY* nicht. Da tragen die Bilder die Personen beziehungsweise die Darsteller. Das hat mir auch einige Spannungen mit den englischen Schauspielern eingebracht. Die Relation zwischen Bild und Schauspieler ist also offenbar ebenfalls östlich geprägt.

Nicht zuletzt dann die Angst oder der Respekt vor der Natur als etwas, das nun einmal grösser ist und das man nicht wirklich kennt. Auch das scheint mir östlich zu sein. Die Natur ist es, die das Leben prägt und auf den Menschen Einfluss nimmt.

FILMBULLETIN Was die Rahmungen betrifft, von denen Sie sprachen, so sind die Bilder in *SENSE AND SENSIBILITY* oft mehrfach gerahmt: Rahmen im Rahmen im Rahmen ... In einer Einstellung sieht man einen langen Korridor mit einer Flucht von Türrahmen. Aus der Tiefe der Raumperspektive tritt Hugh Grant in den Bildvordergrund.

ANG LEE Dann wendet er sich um und blickt in eine weitere Halle von Rahmen. Wenn ich solche Schauplätze habe, kann ich einfach nicht anders, als so darauf zu reagieren und den Raum in dieser Weise zu inszenieren. Darüber vermittelt sich aber, dass diese Menschen damals keine privaten Räume hatten. Nach allen Seiten hin konnte jeder jeden sehen. Es gab keine Privatsphäre in der Gesellschaft des achtzehnten Jahrhunderts. Deshalb diese Sozialisierung in Gruppen. Das war universell, im Osten genauso wie



Ang Lee

Geboren am 23. Oktober 1954 in Ping-Tong (Taiwan). Von 1973 bis 1976 Theater- und Filmstudium an der Kunstakademie in Taipeh und erste Filmversuche auf Super-8. Seit 1978 in den USA, wo er bis 1980 Theaterwissenschaft (Illinois) und bis 1984 Film (New York) studiert. Während seiner Studienzeit entstandene Kurzfilme erhalten Auszeichnungen in Taiwan (I WISH I WAS BY THAT DIM LAKE, 1983) und New York (FINE LINE, 1985). Mit den Drehbüchern zu PUSHING HANDS und THE WEDDING BANQUET gewinnt er einen Drehbuchwettbewerb des taiwanesischen Kulturministeriums. 1991 Spielfilmdebüt mit PUSHING HANDS, der wie die beiden folgenden Filme in taiwanesisch-amerikanischer Co-Produktion entsteht. PUSHING HANDS wird als bester Film auf dem Asian Pacific Film Festival ausgezeichnet. 1993 Goldener Bär der Filmfestspiele Berlin, Golden Globe als bester ausländischer Film und Golden Horse Award als bester taiwanesischer Film für THE WEDDING BANQUET. 1994 wird EAT DRINK MAN WOMAN vom National Board of Review als bester ausländischer Film prämiert. PUSHING HANDS, THE WEDDING BANQUET und EAT DRINK MAN WOMAN werden, obwohl amerikanisch co-produziert, vorrangig als taiwanesische Filme aufgefasst und firmieren zusammen unter dem Etikett einer «Father Knows Best»-Trilogie.

1995 entsteht mit dem englischen Sujet SENSE AND SENSIBILITY Ang Lees erste rein amerikanische Produktion, für die er erneut mit dem Goldenen Bären der Filmfestspiele Berlin ausgezeichnet wird und die als bester Film des Jahres auch den Golden Globe und den Preis des National Board of Review erhält.

In den folgenden Filmen THE ICE STORM und RIDE WITH THE DEVIL setzt er sich mit so dezidiert amerikanischen Themen wie Watergate-Skandal beziehungsweise Sezessionskrieg auseinander. Mit CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON realisiert er ein weiteres Mal eine asiatisch-amerikanische Co-Produktion, für die er mit vier Oscars ausgezeichnet wird. CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON ist sowohl als bester Film als auch als bester fremdsprachiger Film nominiert und erhält den Preis in letzterer Kategorie. Die Hauptdarsteller dieser von Taiwan, Hongkong und den USA in der Volksrepublik China hergestellten Produktion stammen aus vier verschiedenen asiatischen Ländern und müssen gemeinsame Sprachbarrieren bewältigen; Drehsprache ist Mandarin. Der Erfolg des Films lässt Ang Lee zurzeit an eine Fortsetzung denken.

- | | |
|------|----------------------------------------------------------|
| 1980 | THE RUNNER Kurzfilm |
| 1981 | I LOVE CHINESE FOOD Kurzfilm
BEAT THE ARTIST Kurzfilm |
| 1982 | I WISH I WAS BY THAT
DIM LAKE Kurzfilm |
| 1984 | FINE LINE Kurzfilm |
| 1991 | PUSHING HANDS / TUI SHOU |
| 1992 | THE WEDDING BANQUET /
HSI YEN |
| 1994 | EAT DRINK MAN WOMAN /
YINGSHI NANNU |
| 1995 | SENSE AND SENSIBILITY |
| 1997 | THE ICE STORM |
| 1998 | RIDE WITH THE DEVIL |
| 2000 | CROUCHING TIGER, HIDDEN
DRAGON / WO HU ZANG LONG |



im Westen.

FILMBULLETIN Vom ersten Film an arbeiten Sie aber mit Räumen, die eine Durchsicht erlauben auf andere Räume. Und Sie inszenieren parallele Handlungen im Vorder- und Hintergrund.

ANG LEE Ein auf diese Weise vergrößerter Bühnenraum ist dramatisch interessanter. In meinen Studentenfilmen war mir das noch nicht bewusst. Das beginnt erst mit PUSHING HANDS, weil das ein Familiendrama ist. Es geht um diese Privatheit, die ich dann weiterverfolgt habe. Immer gibt es Blickpunkte, von denen aus Personen beobachtet werden können. Deshalb suche ich in der Regel Drehorte, die nicht bloss Räume sind. Wenn man eine Räumlichkeit zergliedert, kann man in Verteilung auf verschiedene Ecken Menschen inszenieren, die die Existenz des anderen wahrnehmen und sich gegenseitig durch die bloße Wahrnehmbarkeit auf die Nerven gehen. Es entsteht eine Spannung zwischen ihnen, und je ruhiger und diskreter sie werden, desto grösser ist ihre Anspannung. Ich finde eine solche Rauminszenierung sehr effektiv. Eine Räumlichkeit dieser Grösse kann eine ganz eigene Art von Klaustrophobie kreieren.

FILMBULLETIN In THE ICE STORM und besonders in SENSE AND SENSIBILITY finden sich komplizierte Spiegelszenen, wie man sie sonst in Ihren Filmen nicht findet.

ANG LEE Die ersten beiden waren extreme *low budget*-Filme. PUSHING HANDS hat rund 400 000 Dollar gekostet, THE WEDDING BANQUET 750 000 Dollar, und ich musste diesen Film in vier Wochen abdrehen. Da muss alles schnell gehen, und es bleibt keine Zeit für solche Sachen. Alles, was kompliziert ist, fliegt raus. Visuelle Effekte versucht man gar nicht erst herzustellen. Da geht es nur ums Drama. Die Darsteller treten auf, spielen und gehen wieder. Mehr Zeit hatte ich gar nicht. Erst ab EAT DRINK MAN WOMAN hatte ich Zeit, mich mit den Budget-Aspekten des Kinos zu beschäftigen. Mit der gewonnenen Erfahrung fängt man an, seine Art des Filmemachens zu verfeinern. Vorher habe ich wahrscheinlich nicht einmal daran gedacht.

FILMBULLETIN In SENSE AND SENSIBILITY blicken John und Mary, zwei eitle Nebenfiguren, wenn sie sich miteinander unterhalten, in den Spiegel und sprechen so nur zu sich selbst. Grund-

sätzlich ist es so, dass Figuren in Ihren Filmen dazu neigen, sich nicht anzusehen, wenn sie miteinander reden. Eher sind sie voneinander abgewandt. Besonders in *THE ICE STORM* ist das der Fall. Wenn sie den anderen anblicken, geschieht das heimlich.

ANG LEE In *THE ICE STORM* hat das auch besondere Gründe. Ich habe das auf Gemälden jener Zeit entdeckt. Die Figuren auf diesen Gemälden blicken sich nicht an, sondern starren in den leeren Raum. Leute aus meinem Filmteam, die diese Zeit erlebt haben, konnten mir das bestätigen. Das gehörte zum Zeitgeist, eine halbe Stunde miteinander zu reden, ohne sich anzublicken. Ich fand das passend zum Thema des Films.

Warum das in den anderen Filmen auch zuweilen vorkommt, hat mit einer Frage zu tun, die man mir häufig stellt: warum ich nämlich immer disfunktionale Familien zeige. Worauf ich stets antworte: Wer will schon Familien sehen, die funktionieren? Dafür bezahlt man nicht an der Kasse. Man will Probleme sehen für sein Geld. Wenn alle nur glücklich sind und alles funktioniert, gibt es kein Drama. Es ist nicht wert, es auf die Leinwand zu bringen. Man will die menschliche Natur erforschen. So wirft man den Figuren ein paar Probleme hin, um zu sehen, wie sie damit umgehen und was in ihnen steckt. Also nehme ich Familien, die nicht funktionieren oder nicht mehr so funktionieren wie früher und sich verändern müssen.

Das zeigt sich vor allem im Speisezimmer, wenn sie um den Tisch sitzen und sich anschauen müssen. Wer blickt zu wem? Was geht da vor? Was spielt sich vordergründig ab und was insgeheim? Wenn man die Dialoge von den Blicken trennt, hat man verschiedene Dimensionen. Das provoziert zum Nachdenken. Man kann die Charaktere beobachten und sehen, was wirklich mit ihnen los ist.

FILMBULLETIN Es gibt viele Tischszenen in Ihren Filmen.

ANG LEE Wieviele Möglichkeiten hat man denn in einem Familiendrama, alle Familienmitglieder miteinander zu konfrontieren? Das geht nur am Esstisch. Da müssen sie sich ins Gesicht sehen.

FILMBULLETIN Nun ist das wohl eine kollektive Situation, aber in *EAT DRINK MAN WOMAN* beispielsweise sitzen zwar alle ringsherum um einen runden Esstisch, sind aber in Einzeleinstellungen isoliert: jeder für sich und vor

seinem Teller. Inszeniert werden die Figuren damit als Individuen, die nicht viel miteinander gemein haben.

ANG LEE Wir sind in eine Familie geworfen, wir haben sie nicht gewählt. Das ist wie das Ritual am Esstisch. Es ist *Dinnertime*, bitte essen kommen! – und man muss dahin. Und sie alle sind so verschieden, aber sie müssen teilnehmen am Ritual des gemeinsamen Essens. Das ist die Essenz der Familie. Man wird in die Familie hineingeboren und erwartet so viel voneinander. Aber alle sind auch ganz verschiedene Individuen. Wie kommen sie miteinander klar? Pack sie an den Esstisch, und man sieht es.

FILMBULLETIN Die Küche ist der zentrale Raum des Hauses.

ANG LEE Küchen haben mehrere Ebenen. Wenn Leute Essen vorbereiten, wenn sie in der Küche sind, gibt es Bewegungen in verschiedene Richtungen. Das ist wie eine Bühne, wie ein guter Spielraum. Deshalb mag ich Küchen. Im Haus ist das der öffentliche Raum, nicht so privat wie ein Wohnzimmer. Das gilt für Küche und Speisezimmer.

Das hat viel mit meinem eigenen Leben zu tun. Ich bin gerne in der Küche. Ich koche, meine Frau tut das nicht. Ich kenne Küchen in- und auswendig. Alle Sorten von Küchen, auch Grossküchen in chinesischen Restaurants. Küchen machen mich geradezu an. Ich entdecke dort immer dramatische Elemente. Ganz gleich wie einfach eine Küche ist, ich finde dort immer interessante Aspekte und sehe, wie Menschen sich darin bewegen und wie sie sich zueinander verhalten. Für mich ist das ein äusserst fruchtbarer Schauplatz.

Womit ich in filmischer Hinsicht nichts anfangen kann, sind Schlafzimmer. Ein Mittelklasse-Schlafzimmer ist klein. Das Bett nimmt den meisten Platz ein. Es ist viereckig, flach, man kann nichts darauf stellen, im besten Falle kann man es zusammenklappen. In einigen Filmen habe ich gezeigt, wie die Betten gemacht werden. Was soll man da sonst machen? Viel mehr kann man da nicht tun.

Ich behandle Filmszenen aber oft wie Bühnenszenen – mit viel Dialog, Beobachtungen und Blicken. Als Bühnenraum für solche Szenen ziehe ich immer die Küche oder das Esszimmer den Wohnräumen und Schlafzimmern vor.

Das Esszimmer zu inszenieren, stellt allerdings grössere Anforderungen. Nichts ist schwerer zu drehen

als vier Personen, die am Tisch sitzen, jeder in einer anderen Ecke. Es ist schwer, sie zusammen ins Bild zu kriegen, und es wirkt sehr zerhackt, wenn man sie einzeln zeigt. Man verdreht viel Material. Ich will die Blicke, die heimlichen Beobachtungen. Aber das zu drehen und die Blickrichtungen einzufangen, ist tödlich. Den Blick jeder der am Tisch sitzenden Personen nehme ich nach allen Richtungen auf. Jeder blickt zu jedem. Man muss alles abdecken. Und kein Schauspieler der Welt kann sich all das merken, was er machen und was er essen oder trinken muss bei all dem, was auf dem Tisch ist. Und wenn die Speisen auch noch heiss sein sollen und das Essen dampfen soll, das ist die Hölle! So etwas zu drehen, ist sehr schwierig. Und trotzdem mag ich es, wenn sie gezwungen sind, sich anzusehen.

FILMBULLETIN Die Tischszenen in Ihren Filmen funktionieren wie Kommentare zur Gesellschaft, und sie unterscheiden sich deutlich voneinander wie die Gesellschaften, die sie kommentieren. Je nachdem, ob es sich um die chinesische Gesellschaft der Gegenwart handelt oder die englische Gesellschaft des späten achtzehnten Jahrhunderts oder die amerikanische Gesellschaft der frühen siebziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts: das sind sehr unterschiedliche Tischszenen.

ANG LEE Ich mache Filme über verschiedene Kulturen. Da kann ich nicht in allen Filmen den gleichen Esstisch benutzen. So benutze ich in einem Film über die chinesische Gesellschaft einen runden Tisch, der für chinesische Familien eine symbolische Bedeutung hat. Das ist auch in meiner Familie so. Wir haben einen grossen, runden und weiten Tisch. Und *rund* bedeutet *vollkommen*. Alle, die rings um den Tisch sitzen, sind gleich, und alle können einander sehen. Der Tisch ist also so konstruiert, dass wir uns um einen Hof herum gruppieren.

So ist der Tisch, und das ist die Ordnung, die er schafft. Fürs Filmmachen ist er allerdings nicht besonders geeignet, weil die Personen so weit auseinander gezogen und in die Breite verteilt sind. Man kann sie kaum zusammen ins Bild bringen. Trotzdem habe ich darauf bestanden, in *EAT DRINK MAN WOMAN* so einen runden Tisch zu verwenden.

In der *Jane Austen*-Zeit gab es so etwas nicht. Da sitzt die vornehme

«Ich mache Filme über verschiedene Kulturen. Da kann ich nicht in allen Filmen den gleichen Esstisch benutzen. So benutze ich in einem Film über die chinesische Gesellschaft einen runden Tisch.»

«Bei einer Kamerabewegung geht es mir nie darum, Blickwinkel zu verändern. Kamerabewegungen motivieren sich bei mir immer aus dem Gefühl einer Figur.»

Gesellschaft an einem langen Tisch. Die Gastgeber sitzen an den Enden und die anderen in engem Blickkontakt einander gegenüber. Daraus ergibt sich eine andere Geschichte, die man auch anders drehen muss.

Eine amerikanische Kleinfamilie wiederum ist konzentriert auf einen entsprechend kleinen Tisch. Das ist schon wieder eine andere Geschichte. Der Stoff diktiert den Esstisch, den man zu verwenden hat. Ich würde nicht alle Familien der Welt am selben Tisch Platz nehmen lassen.

FILMBULLETIN Der chinesische Tisch ist reich und üppig gedeckt. Die englische Tafel dagegen ist zwar äusserst lang, gleichzeitig aber auch bemerkenswert leer.

ANG LEE Ja, das ist schon sehr spärlich. Das entspricht aber meiner Beobachtung. Ich habe einen schärfsten Blick aufs Essen. Insofern stelle ich Vergleiche an zwischen dem chinesischen Essen und dem Essen auf dem Tisch eines *Neuengland*-Haushalts in New Canaan, Connecticut oder auf einer feinen Speisetafel zur *Jane Austen*-Zeit. Dieser Vergleich stellt sich bei mir ganz natürlich ein. Das ist meine persönliche Sichtweise. Wenn ich einmal einen Film über die italienische Kultur machen werde, wird der Esstisch äusserst voll sein.

FILMBULLETIN In der finalen Esstischszene in *EAT DRINK MAN WOMAN* sitzen alle zusammen und der alte Vater legt sein grosses Geständnis ab. In dem Moment zieht sich die Kamera aus dem Raum zurück bis hinter die Fensterrosette.

ANG LEE Ein gelegentliches Zurückziehen der Kamera ist ein gutes Mittel, um zum Beispiel Erhabenheit auszudrücken, wenn jemand eine Ankündigung macht. Dieser Kunstgriff erzielt seine beste Wirkung, wenn man von innen nach aussen geht. Wenn man dann draussen ist, ist es sozusagen Zeit für das nächste Menü. Das ist wie eine Welle, die auf einen zukommt, wenn man im Meer steht. Bevor die Welle einen erreicht, tritt man zurück; dann hält man dagegen und schiebt. So etwas mache ich gerne. Die Szene in *EAT DRINK MAN WOMAN* ist ein extremes Beispiel dafür.

FILMBULLETIN Versuchen Sie, durch solche Inszenierungen den Zuschauer wieder auf Distanz zu bringen?

ANG LEE Es ist nicht gut, alles aus der Distanz zu betrachten. Andererseits ist es aber albern, total nah draufzuhalten wie in der *soap opera*. Das wäre dann typisches *Mainstream*-Melo-

drama. Da bleibt man immer innen bei den Personen. Für den Zuschauer ist es geistig gesunder und es bringt ihn mehr zum Nachdenken, wenn er erst in das Drama involviert ist und Anteil nimmt, dann aber einen Schritt zurücktritt. Das zwingt ihn zur Reflexion.

FILMBULLETIN Zuweilen gehen Sie in die extreme Obersicht.

ANG LEE Wenn ich in die extreme Obersicht gehe, heisst das ebenfalls, dass ich einen Schritt zurücktrete. Gleichzeitig ist das wie die psychologische Untersuchung einer Maus. Man betrachtet Menschen wie ein Objekt. Sie werden beobachtet wie die Maus im Experiment. Man sieht ihnen zu, wie sie ihre Schritte setzen.

Ein typisches Beispiel dafür gibt es in *SENSE AND SENSIBILITY*, wenn die Frauen in verschiedene Räume rennen, um dort zu weinen, und die Türen hinter sich zuschlagen. Emma Thompson als Elinor nimmt in der Familie die Rolle des Vaters ein, den es nicht gibt. Sie nimmt bloss eine Tasse Tee, schluckt ihre Tränen herunter und setzt sich auf die Treppe im Flur gegenüber den Zimmern der beiden anderen. Um das zu zeigen, verwende ich ein extremes Weitwinkelobjektiv und gehe in die äusserste Obersicht. Das erfasst die Situation ganz gut. Anstatt unten zu bleiben und zu drehen, wie sie auf die verschiedenen Räume reagiert, ziehe ich es vor, draussen zu bleiben, in einer Totalen und von oben zuzusehen.

FILMBULLETIN Insbesondere in Ihren frühen Filmen gibt es Szenen, in denen Sie die Kamera nicht viel bewegen, sondern dem einmal eingerichteten Bild und der dramatischen Struktur des Raums vertrauen. Es sind dann immer Momente von auffälliger Heftigkeit, wenn die Kamera plötzlich in Bewegung gerät.

ANG LEE Aber nicht um etwas oberflächlich aufzureizen, sondern um eine innere Erregung der Figuren und hoffentlich auch des Zuschauers auszudrücken. Bei einer Kamerabewegung geht es mir nie darum, Blickwinkel zu verändern. Kamerabewegungen motivieren sich bei mir immer aus dem Gefühl einer Figur. Wenn da etwas ist, das sie innerlich aufwühlt, oder wenn das Publikum dieses Gefühl haben könnte, setze ich das in eine Kamerabewegung um. Doch das ist nicht einmal die Norm. Normalerweise finden die Bewegungen innerhalb der *mise en scène* statt: Die Charaktere bewegen sich selbst. Die Kamera nicht zu bewegen, halte ich für eine gute

Kamerabewegung.

FILMBULLETIN Gerade etwa weil *EAT DRINK MAN WOMAN* relativ statisch inszeniert ist, entwickelt die Szene, in der der Vater mit hohem Tempo durch die Restaurantküche eilt, im Kontrast zur sonstigen Erzählweise des Films eine ungeheure Dynamik.

ANG LEE Den Gang durch eine solche Küche kann man nur mit Steadycam drehen. Man braucht nur einmal in so eine lange Halle hineinzusehen, in der alle herumwuseln und ihre Arbeit machen. Und die Geräusche, die sich dabei ergeben, sind eine grossartige Musik. Als ich den *sound* gemischt habe, der den Vater, der ja selbst ein Koch ist, begleitet, wenn er durch die verschiedenen Bereiche dieser professionellen Küche geht, ist das, als ginge er durch das *Star Wars*-Raumschiff. Aber diese Kamerabewegung ergibt sich ganz natürlich aus der Energie, die von der Figur in dieser Szene ausgeht, die bei ihrem Gang durch die Küche ihre ganze professionelle Autorität demonstrieren will.

FILMBULLETIN Wir sind schon wieder in der Küche. Das Essen liefert die zentrale Metapher in Ihren Filmen.

ANG LEE Für die drei chinesischen Filme trifft das sicherlich zu. Und es stimmt, dass ich das Essenkochen noch nicht aus meinem System eliminiert habe.

Bevor ich angefangen habe, Filme zu machen, habe ich sechs Jahre lang zu Hause gekocht und, wie ich schon sagte, dabei Drehbücher geschrieben. Es hat mir Appetit gemacht, das in die Filme einzubringen. Darüber hinaus gehört Essen zu meinem Bild der chinesischen Kultur. Ich bin mit gutem Essen gross geworden. Mein Vater hat gerne gegessen, und wir hatten einen Koch zu Hause. Nicht aber das Essen allein ist Teil der Kultur. Es geht dabei nicht nur ums Essen. Die Leute reden auch darüber. Das Essen bringt sie zusammen: an Esstischen und Festbanketts. Sie reden übers Essen, sie reden über alles. Das ist ein wirklich essentieller Bestandteil der chinesischen Kultur.

In meinen chinesischen Filmen handelt sich das also zum einen um persönliche Erfahrungen, zum anderen um meine Beobachtungen der Gesellschaft. Das ist auf natürliche Weise bei mir vorgegeben.

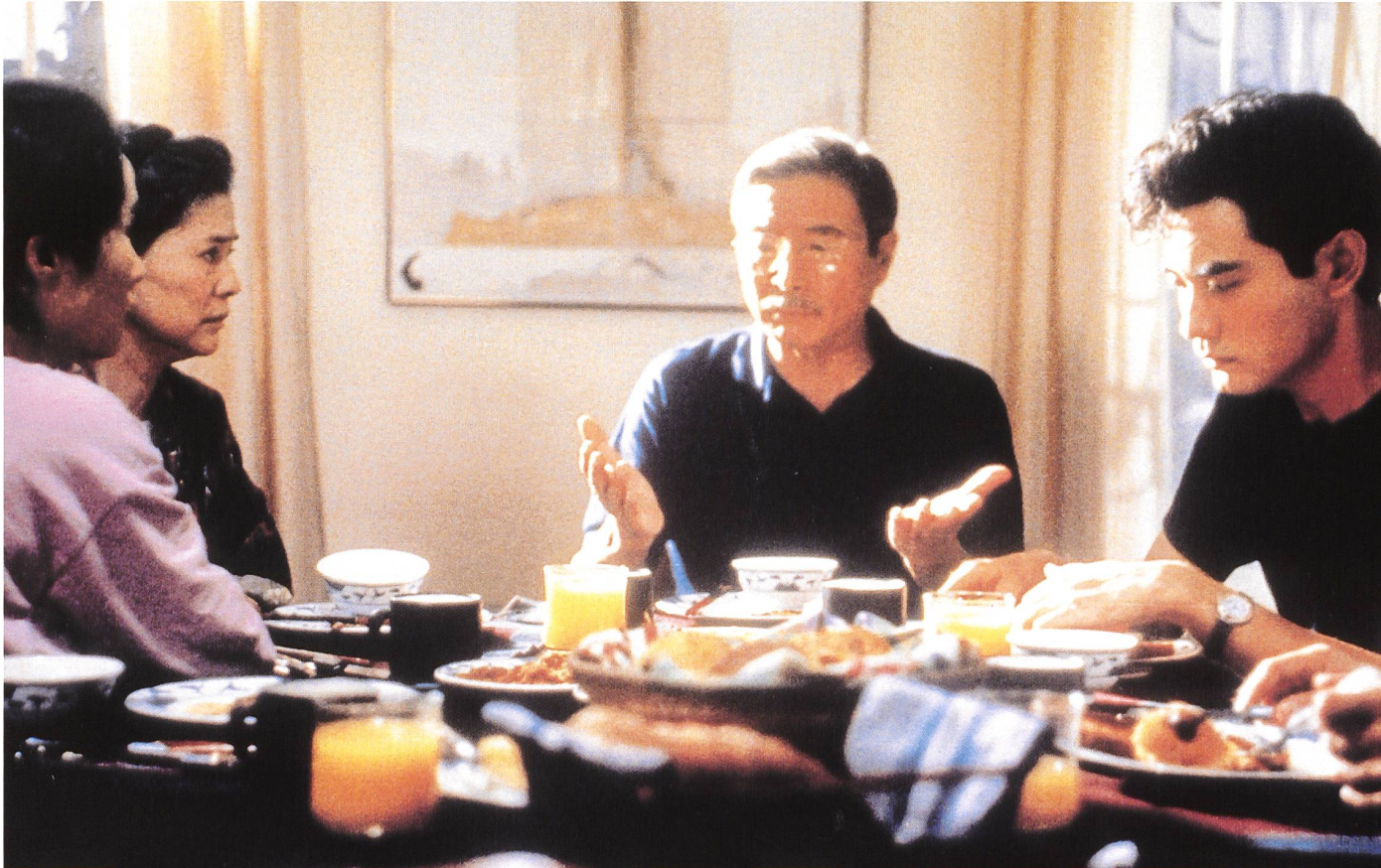
In *EAT DRINK MAN WOMAN* ist davon die Rede, dass Essen und Sex die Basisinstinkte sind, die das Leben bestimmen. Alles andere ist vom Menschen hergestellt und damit nicht

1
EAT DRINK MAN
WOMAN

2
SENSE AND
SENSIBILITY

3
THE WEDDING
BANQUET

1



2



3



2



3



1



1



2



1

1
SENSE AND
SENSIBILITY

2
EAT DRINK MAN
WOMAN

natürlich, sondern künstlich. Die beiden Basisinstinkte sind aufs Überleben ausgerichtet oder aber Modifikationen des Lebens. Das Essen ist ewig.

Über Sex zu reden ist verboten. Dafür ist das Essen in der chinesischen Gesellschaft ein explizites Thema. Heute scheint es, in der Gesellschaft eine Tendenz zu geben, das umkehren zu wollen. In den Filmen gibt es mehr Sex und dafür weniger Essen. So fülle ich in meinen chinesischen Filmen den Tisch mit Essen und mache damit ein Statement.

FILMBULLETIN Verwenden Sie Essen in Ihren Filmen als Metapher für Sex?

ANG LEE Nur in *EAT DRINK MAN WOMAN*. In *PUSHING HANDS* dagegen steht das Essen im Zentrum von Territorialkriegen. Der Esstisch ist das Schlachtfeld. Auf der einen Seite: das Territorium der amerikanischen Ehefrau mit westlicher Nahrung – karg und appetitlos. Auf der anderen Seite: das Territorium ihres chinesischen Schwiegervaters. Die beiden Charaktere sitzen einander gegenüber, müssen sich gegenseitig ansehen und haben sich nichts zu sagen. Wenn Sohn und Enkel des alten Mannes nach Hause kommen, wird ihnen der Teller von beiden Seiten aufgefüllt. Das ist ein Kampf um Aufmerksamkeit. Essen dient hier der Einteilung in Territorien.

THE WEDDING BANQUET wiederum ist, was das Essen angeht, ein Spektakel. Da wird man mit Essen bombardiert. Abgesehen davon verwende ich dort Essen aber auch, um traditionelles Rollenverhalten in Frage zu stellen. Die traditionelle Erwartung an die Frau ist, dass sie gut kochen kann. Tatsächlich erweist sich aber der Mann als derjenige, der die chinesische Küche beherrscht. Ansonsten wird man in *THE WEDDING BANQUET* mit chinesischer Kultur nur so bombardiert.

Seit *SENSE AND SENSIBILITY* ist das aber aus meinem System weitgehend verschwunden. Ich verwende Essen nicht mehr so sehr als Metapher. Es ist kalt, dampft nicht mehr und ist nur noch von minimaler Größe.

FILMBULLETIN Was eine schöne Metapher ist.

ANG LEE Ich weiss nicht, was ich in meinem nächsten Film mit dem Essen machen werde. Vermutlich nicht viel. Das wird ein Film über den amerikanischen Bürgerkrieg. Da kriegen die Leute sowieso nicht viel zum Essen.

Das Gespräch mit Ang Lee führte Peter Kremeski im Dezember 1997 in New York