

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 50 (2008)  
**Heft:** 291

**Artikel:** "Ich mag die Vorstellung, dass nicht alle meine Filme perfekt sind" :  
Gespräch mit Wayne Wang  
**Autor:** Arnold, Frank / Wang, Wayne  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-863919>

### **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>**

## «Ich mag die Vorstellung, dass nicht alle meine Filme perfekt sind»

Gespräch mit Wayne Wang

Filme des von ihm bewunderten Yasujiro Ozu erinnerten. In der Tat gilt der japanische Regisseur als unübertroffener Meister der Themen, um die es auch in diesem Film geht: die Kluft, die zwischen den Generationen besteht, die Spannungen, Verletzungen und auch Überbrückungsversuche, die sie zeitigt. Im Falle von *A THOUSAND YEARS OF GOOD PRAYERS* kommt noch ein weiteres hinzu, nämlich die kulturelle Kluft.

Die äussert sich zunächst in den Kochexzessen des Vaters (für die er eigens einen Wok anschafft) oder im Anbringen eines kitschigen Glücksbringers an Yilans Wohnungstür (den sie sofort ab- und gleich darauf wieder hinhängt), reicht aber viel weiter. Diese ganze, unabhängige Lebensweise der Tochter ist ihm suspekt – sie macht sie ja offenbar nicht glücklich. Und obwohl Wang angibt, sich mit der Situation der Tochter zu identifizieren, da auch er vonseiten seines Vaters dreiste Interventionen und Missbilligung seiner Berufswahl (Künstler statt Arzt) gewohnt war, richtet er unsere Anteilnahme ganz auf den alten Herrn.

Das gelingt nicht nur durch die amüsanten Missverständnisse wie dem oben beschriebenen Missionierungsversuch oder dadurch, dass Henry O den Shi auf so liebenswert-würdevolle Art gibt. Es gibt einen kleinen, aber wichtigen Subplot, in dem Shi mit einer älteren Exil-Iranerin Kontakt knüpft, die es auch nicht nur leicht hat mit ihrer Familie. Im Gegensatz zur Tochter, mit der er die selbe Sprache spricht, sich aber nicht verständlich machen kann, versteht er sich mit dieser Frau ganz ausgezeichnet – obwohl sie noch weniger Englisch kann als er. In grösstmöglichem Kontrast zum dunklen, unästhetischen Apartment der Tochter, das der Schweizer Kamera-

mann Patrick Lindenmaier in strengen Kompositionen einfängt, Vater und Tochter häufig durch Barrieren visuell getrennt, schütten Shi und «Madame» einander auf einer Parkbank in freier Natur ihr Herz aus, in ihrem bruchstückhaften Englisch, mit Gestik und Mimik.

Diese schlichten Szenen haben einen so hohen Rührungsfaktor (Begriffe wie «Sprache des Herzens» drängen sich auf), dass der eigentliche dramatische Höhepunkt fast redundant und konstruiert wirkt. In einer grossen Vater-Tochter-Aussprache kommt schliesslich alles aufs Tapet, Verdrängtes und Verheimlichtes, die Auswirkungen der Kulturrevolution, väterliche Fehler und töchterliche Missinterpretationen. Tausend Jahre Gebete sind nötig, damit zwei Menschen zueinander finden, besagt das chinesische Sprichwort, auf das der Titel Bezug nimmt. Dass eine Aussprache zur rechten Zeit auch schon nützen würde, das haben wir da schon längst verstanden – ohne dass es mit einem melodramatischen Knalleffekt noch einmal hätte ausbuchstabiert werden müssen.

Julia Marx

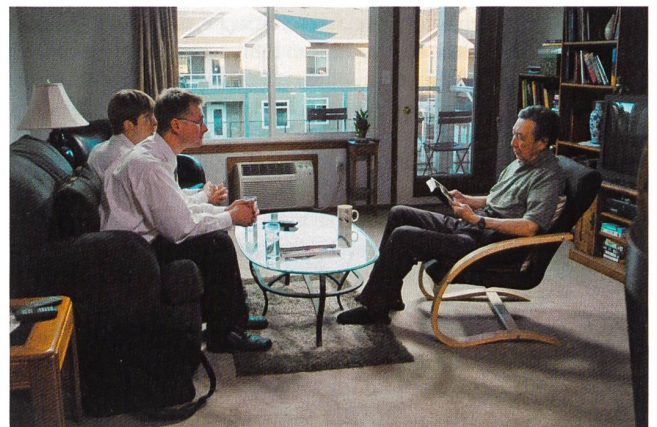
Regie: Wayne Wang; Buch: Yiyun Li; Kamera: Patrick Lindenmaier; Schnitt: Deirdre Slevin; Szenenbild: Vincent De Felice; Kostüme: Lisa Caryl; Musik: Lesley Barber. Darsteller (Rolle): Henry O (Herr Shi), Faye Yu (seine Tochter Yilan), Vida Ghahremani (Madame), Pasha Lychnikoff (Boris), Angela Dierdorff Petro (Maggie), Liz Mathews (Geschäftsfrau), Patrick Treadway (Obdachloser), Wes Deitrick (Antiquitätenhändler). Produktion: Entertainment Farm, North by Northwest Entertainment; Produzenten: Yukie Kito, Rich Cowan, Wayne Wang; ausführende Produzenten: Yasushi Kotani, Taizo Son, Jooick Lee. USA, Japan 2007. Farbe, 35mm, Dauer: 83 Min. CH-Verleih: Cineworks, Basel

**FILMBULLETTIN** Mr. Wang, mit *A THOUSAND YEARS OF GOOD PRAYERS* sind Sie nach drei Hollywoodfilmen mit universalen Geschichten zurückgekehrt zur Thematik chinesischer Einwanderer in den USA, das Ihre frühen Filme bestimmte. Ist es nach so vielen Jahren in Amerika leichter für Sie, Ihre Gefühle in Englisch auszudrücken?

**WAYNE WANG** Ich glaube, ja. Als ich damals nach Amerika kam, war die Sprache sehr hilfreich für mich – eine neue Sprache, die mir eine neue Möglichkeit eröffnete, mich auszudrücken. Chinesisch ist eine sehr formelle und indirekte Sprache. Da ist es oft so, dass man zu jemandem «Nein» sagen will, aber «ja» sagt, auch wenn man «Nein» meint. Die englische Sprache dagegen ist sehr direkt, ich konnte mich besser ausdrücken und habe das als eine grosse und gute Veränderung wahrgenommen. Später gewann ich allerdings den Eindruck, dass Englisch manchmal auch zu direkt ist – deshalb versuche ich, es jetzt zu mischen.

**FILMBULLETTIN** Ihr Film zeigt die Fürsorge eines Vaters für seine bereits erwachsene Tochter, wofür er eigens aus China in die USA reist. Kümmern sich chinesische Eltern generell mehr um ihre Kinder und nehmen solch starken Anteil an deren Leben – oder ist dies ein spezieller Fall?

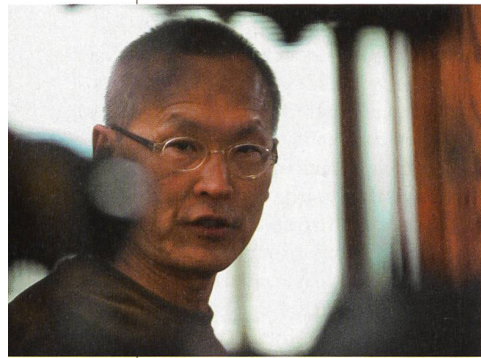
**WAYNE WANG** Beides. In der chinesischen Kultur versucht der Vater, sich um die Kinder zu kümmern. Eine Scheidung wird als Krankheit angesehen, weshalb den Eltern die Aufgabe zufällt, ihr Kind wieder gesund zu machen. Diese Vorstellung hat aber auch viel mit Macht zu tun, das macht es kompliziert. Die Idee des Patriarchen ist eng damit verbunden und nimmt oft die Form der Kontrolle über die Kinder an. Diese Tatsache erlaubt es



mir auch, auf subtile Art über die chinesische Regierung zu sprechen, ohne zu direkt zu werden.

**FILMBULLETIN** Das bedeutet, die Idee des Patriarchen hat sich auch nicht durch Kommunismus und Kulturrevolution geändert?

**WAYNE WANG** Auf der Ebene der Familie hat sich nichts verändert, auch auf Regie-



rungsebene nicht – in jeder Situation gibt es einen Führer und einen Patriarchen, der in einer machtvollen Position ist. Mr. Shi allerdings ist ein ziemlich nettes Exemplar des Patriarchen. (lacht)

**FILMBULLETIN** Sprache als Mittel der Verständigung, das erinnerte mich an Ihr Kammerstück *CENTER OF THE WORLD*, in dem 2001 Peter Sarsgaard und Molly Parker als eine Prostituierte und ihr Kunde brillierten.

**WAYNE WANG** Was in dem Film interessant war, ist Sprache als Kontrollinstrument, als Möglichkeit für zwei Menschen, herauszufinden, was genau diese Beziehung ausmacht, was ihre sexuelle Beziehung ausmacht.

**FILMBULLETIN** Peter Sarsgaard sagte mir, das sei seine schwierigste Rolle überhaupt gewesen.

**WAYNE WANG** (lacht) Was das Faszinierende an den beiden war, ist die Tatsache, dass sie sich zueinander hingezogen fühlten und eine sexuelle Beziehung wollten ...

**FILMBULLETIN** Sie sprechen jetzt von den Schauspielern?

**WAYNE WANG** Der Konflikt zwischen den Figuren in der Geschichte erwuchs daraus, dass sie ihn kontrollieren muss. Den ganzen Film über versuchte Peter Sarsgaard mit ihr zu schlafen, sowohl als Figur als auch als reale Person. Ich denke, deshalb war es so schwer für ihn.

**IN A THOUSAND YEARS OF GOOD PRAYERS** geht es mehr um Sprache als Kommunikation. Der Titel bezieht sich auf eine buddhistische Redewendung: Ihr könnt in derselben Sprache sprechen, aber wenn ihr keine Beziehung zueinander habt, dann habt ihr

auch keine Kommunikation. Der Buddhismus glaubt, dass selbst bei zwei Menschen, die gemeinsam einen Fluss überqueren wollen, zuvor zweihundert Jahre gutes Karma zwischen ihnen herrschen muss. Deshalb kann sich Mr. Shi auch perfekt mit der iranischen Frau unterhalten, obwohl sie beide kaum Englisch sprechen. Er und seine Tochter sprechen gut Chinesisch, aber sie kommunizieren nicht, denn die Verbindung zwischen ihnen ist abgerissen.

**FILMBULLETIN** Gibt es bei Ihrer Arbeit mit den Schauspielern eine gemeinsame Herangehensweise? Oder hängt das auch massgeblich von der Grösse eines Projektes ab?

**WAYNE WANG** Das spielt schon eine grosse Rolle. Bei *CENTER OF THE WORLD* waren Peter und Molly so gut vorbereitet, da ging es mehr darum, ihnen Herausforderungen zu stellen, was die Ausarbeitung von Nuancen anbelangte, ihre Figuren wahrhaftig zu machen. Bei der Figur des Mr. Shi war die Zielsetzung eine andere. Es gibt die chinesische Tradition, dass Schauspieler ziemlich theatralisch spielen, als befänden sie sich auf einer Bühne. Deshalb ging es hier eher darum, Dinge wegzunehmen und fortzulassen. «Don't act! Sei einfach nur die Figur und lass die Situation und die Dialoge für dich sprechen!» – lautete meine Anweisung.

**FILMBULLETIN** In der Szene auf der Parkbank zwischen Mr. Shi und der iranischen Frau übernehmen ihre Gesten die Verständigung. Wie weit war das im Drehbuch vorgegeben?

**WAYNE WANG** Einige der Dialoge waren vorgegeben, einiges wurde improvisiert und dann ins Drehbuch hineingeschrieben – also eine Kombination. Die Szene, in der die Iranerin ihr Handy aus der Tasche holt und es ihm überreicht, entstand durch einen Zufall. Mitten während des Drehs fing das Handy der Schauspielerin an zu klingeln, es war eine Freundin von ihr, die fragte, was sie gerade mache – also erzählte sie, dass sie sich gerade mit einem Chinesen unterhalte und gab ihm das Handy, damit er ein paar Worte zu ihr sagen könne. Solche Zufälle können manchmal ganz hübsch sein, anderes dagegen sollte man nicht dem Zufall überlassen. Das schlechte Englisch, das Mr. Shi spricht, haben wir genau aufgeschrieben, denn es war wichtig, was er sagt und wie er es sagt.

**FILMBULLETIN** In den frühen Szenen des Films wirkte seine Körpersprache auf mich sehr befremdlich – als würde er sich innerlich drehen.

**WAYNE WANG** Nun, er ist ein alter Mann, der während der Kulturrevolution viele Jahre lang im Gefängnis war, deshalb ist sein ganzer Körper so verkrümmt, er kann seinen Rücken

nicht mehr gerade durchdrücken. Das passierte am Anfang der Dreharbeiten öfter, deshalb fragte ich ihn, ob wir etwas tun könnten, um seinen Rücken zu strecken. So trägt er jetzt diese Stütze.

**FILMBULLETIN** Sie haben diesen Film auf High Definition-Video gedreht: war das Ihre erste Erfahrung damit?

**WAYNE WANG** Nein, das war *CENTER OF THE WORLD – CHINESE BOX* dagegen, den ich 1997 in Hongkong drehte und von dem das häufiger vermutet wird, wurde komplett auf Filmmaterial gedreht.

Bei *CENTER OF THE WORLD* benutzte ich eine sehr billige Digitalkamera und wollte, dass das Bild auch so aussieht. Hier dagegen sollte es aussehen wie Film. Das war entsprechend schwieriger. Aber ich hatte Patrick Lindenmaier, einen sehr guten Director of Photography, der wusste, wie man es organischer aussehen lassen kann. Denn digital sieht immer digital aus. Das erste, was ich begriff, war, dass man die Tiefe des Raumes wegnehmen muss, denn das Digitale hat diese Raumtiefe bis ins Unendliche – alles ist scharf. So arbeiteten wir mit Filtern, um das abzuschwächen, und drehten mit einer grösseren Brennweite. Da gibt es eine ganze Menge Tricks. Dass ich den Film digital gedreht habe, hatte viele praktische Gründe: zum einen ist es billiger, zum anderen erlaubt es den Schauspielern, eine Szene durchzuspielen, ich kann sie in einem Take aufnehmen. Das ist mir heute sehr viel wichtiger als früher. Ich lasse die Kamera einfach weiterlaufen, wenn ich den Schauspielern sage, «zurück auf Anfang, wir machen noch einen Durchgang.» Auf diese Art ist es mehr wie im Theater, wo der Schauspieler in der Szene drinnen ist, statt zu spielen. Das mache ich manchmal drei-, viermal hintereinander. Ich habe auch den Eindruck, dass die Tage des Zelluloids gezählt sind und ich anfangen muss, mich mit anderen Aufnahmematerialien vertraut zu machen.

**FILMBULLETIN** Ich habe gelesen, dass Sie und Ihr Director of Photography die Schauspieler beobachtet haben, wie sie sich bewegten, wenn die Kamera nicht lief, um Nuancen in ihre Darstellungen einzuarbeiten.

**WAYNE WANG** Das ist richtig. Man hat aufgrund des Drehbuches eine Vorstellung von einer Figur, dann besetzt man jemanden für diese Rolle, dadurch verändert sich die Figur. Die Frage ist, was nimmt man von dem Schauspieler. In der ersten Woche haben wir die Schauspieler sehr viel beobachtet, um herauszufinden, was funktioniert und was nicht. Einfach die Art, wie Henry O läuft, ist sehr interessant, deshalb haben wir viel Material gedreht, wie er nur herumläuft. Wenn er geht, ist er einfach sehr komisch. Er trägt auch im-

mer eine Thermoskanne mit heissem Wasser mit sich herum. Das haben wir ebenfalls zu einer Eigenart seiner Figur gemacht.

**FILMBULLETIN** Haben Sie diesen Film zusammen mit *PRINCESS OF NEBRASKA* gedreht?

**WAYNE WANG** Das war eine andere Kurzgeschichte im selben Buch, das mir immer gut gefiel. Und nachdem ich *A THOUSAND YEARS OF GOOD PRAYERS* abgedreht hatte, wollte ich einen Film machen, der sehr anders ist – mit Handkamera und sehr zügigem Tempo, über eine junge Frau. Für mich gibt es drei verschiedene Generationen von Chinesen in diesen beiden Filmen, zum einen den Vater, der direkt betroffen war von der Kulturrevolution, seine Tochter, die indirekt davon betroffen war, schliesslich ein achtzehnjähriges Mädchen, das gar nichts mit der Kulturrevolution zu tun hat, sich nicht einmal an das Massaker auf dem Tiananmen-Platz von 1989 erinnert, sondern in einem neuen China aufgewachsen ist, wo es das vorrangige Ziel ist, Geld zu verdienen. Die Idee, dass der Vater ein Enkelkind haben möchte, das seine Tochter ihm nicht geben kann, und dass es in der anderen Geschichte ein Mädchen gibt, das schwanger ist, aber nicht weiss, wie seine Zukunft aussehen wird, gefiel mir.

**FILMBULLETIN** Das Presseheft behauptet, mit diesen beiden Filmen seien Sie zu Ihren Wurzeln zurückgekehrt – sehen Sie das selber auch so?

**WAYNE WANG** *THE JOY LUCK CLUB* (1993) war mein letzter chinesischer Film, mit «chinesisch» meine ich die Chinesen in Amerika. Zu der Zeit begann ich, mich ein wenig bei dieser Thematik zu langweilen, weil ich so viele Filme darüber gemacht hatte. Das erste Mal, dass ich jetzt nach China zurückging, hing damit zusammen, dass so viele chinesische Immigranten in die USA kamen, dass die community sich veränderte – und ich herausfinden wollte, was das für uns Chinesen in Amerika bedeutet. Dann machte man mich auf die Kurzgeschichtensammlung von Yiyun Li aufmerksam, so kamen diese beiden Filme zustande. Ich weiss noch nicht, ob ich in dieser Richtung weiterarbeiten werde. Ich bin sehr interessiert an Europa und wie sich das Problem der Einwanderung dort darstellt, seien es nun die Vietnamesen in Deutschland oder die Inder in Grossbritannien – in Europa gibt es solch eine Vielfalt von Emigranten.

**FILMBULLETIN** Mit *back to the roots* meinte ich auch eine Rückkehr zu kleineren Filmen. Am Anfang Ihrer Karriere folgte etwa auf den Independent-Film *DIM SUM* (1985) ein Genrefilm mit bekannteren Darstellern wie der Thriller *SLAM DANCE* (1987). Vor Ihren jüngsten beiden Filmen haben Sie mit *MAID IN*

*MANHATTAN*, *LAST HOLIDAY* und *BECAUSE OF WINN-DIXIE* dreimal den Hollywood-Mainstreamfilm bedient ...

**WAYNE WANG** Ich glaube, ich bleibe lieber bei den kleineren Filmen, denn dabei habe ich viel mehr Freiheit und kann kreativer sein. Trotzdem bin ich immer noch fasziniert vom Gedanken, einen grossen Hollywoodfilm zu machen, bei dem ich vielleicht mehr Freiheiten habe und subversiver sein kann. Kürzlich habe ich *MICHAEL CLAYTON* gesehen und dachte mir, das ist ein wirklich interessanter Film. Es gibt bestimmte Studiofilme, die mich reizen, aber ansonsten möchte ich mich lieber auf kleinere Independent-Filme konzentrieren. Zumal ich diese Filme mit der Digitalkamera sehr kostengünstig machen kann. Ich mag die Vorstellung, dass nicht alle meine Filme perfekt sind – manche sind mehr wie eine Skizze.

**FILMBULLETIN** Haben Sie zwischendurch mal versucht, zu kleineren Filmen zurückzukehren?

**WAYNE WANG** Nein, denn diese grossen Filme sind körperlich und geistig so brutal, dass man vollkommen erschöpft ist. Da konnte ich mich auf nichts anderes konzentrieren.

**FILMBULLETIN** War *BECAUSE OF WINN-DIXIE*, weil Sie fernab der Studio-Executives in Mississippi on location drehten und keine grossen Stars hatten, in dieser Hinsicht leichter als die beiden anderen?

**WAYNE WANG** Es war leichter. Ich schätzte vor allem das Drehbuch, das sehr smart war – es erinnerte mich in gewisser Weise an die Stimmung von *SMOKE*. Das Studio sagte, wenn ich den Film relativ billig machen könne, dann würde man sich nicht einmischen. Während der Dreharbeiten lief auch alles gut, aber danach, zurück in L.A., bekam der Film bei den Previews zu gute Bewertungen. Bei schlechten Previews bist du tot, aber bei zu guten bist du in Schwierigkeiten. Denn jetzt dachte das Studio, es hätte einen höchst kommerziellen Film an der Hand, und beschloss, mehr Musik hinzuzufügen und andere Änderungen vorzunehmen – und plötzlich wurde es ein grosser Hollywoodfilm.

**FILMBULLETIN** Dann wurden Sie auch noch ein Opfer des *pacing pass*?

**WAYNE WANG** Ja. Immer, wenn etwas herausgeschnitten wird, wird der *final pacing pass* aktualisiert: da wird jede Pause akribisch notiert, etwa wenn ein Darsteller Luft holt. Jede Pause, in der nichts passiert, wird herausgenommen. Wenn dem Publikum nicht erlaubt wird zu atmen, finde ich das ziemlich niederschmetternd, deshalb habe ich bei *A THOUSAND YEARS OF GOOD PRAYERS* auch viel Wert darauf gelegt, dass alles seine Zeit hat.

**FILMBULLETIN** Welcher Ihrer Filme hat unter dieser Praxis am meisten gelitten?

**WAYNE WANG** Ich würde sagen, das war *MAID IN MANHATTAN*, obwohl er am meisten Geld eingespielt hat. Bei *BECAUSE OF WINN-DIXIE* und *LAST HOLIDAY* gelang es mir besser, Sachen, die mir wichtig waren, zu beschützen. Da hatte ich schon die Erfahrungen von *MAID IN MANHATTAN*.

**FILMBULLETIN** Ihr Vater hat Sie nach seinem Lieblingschauspieler John Wayne benannt – haben Sie je daran gedacht, einen Western zu machen?

**WAYNE WANG** Ich habe kürzlich Fotos aus Takashi Miikes Spaghettiwestern *SUKIYAKI WESTERN DJANGO* gesehen, die machten einen faszinierenden Eindruck. Ich würde einen Western machen, der sehr campy ist, ziemlich schräg. Es gab einmal ein Drehbuch mit dem Titel «Celestial Cowboys», das mir gut gefiel. Sie wissen wahrscheinlich, dass viele Chinesen in Amerika beim Bau der Eisenbahn eingesetzt wurden. Das war Knochenarbeit, – viele starben. Sobald die Eisenbahnstrecken fertig waren, wurden sie alle entlassen und fanden keine neue Arbeit. Das Drehbuch handelte von diesen aufgebrauchten Arbeitern, die ihrem Ärger Luft machten, indem sie anfangen, Züge auszurauben. Sie beherrschten aber auch die Technik des Kung Fu. Vielleicht kann ich einmal etwas in dieser Richtung machen.

**FILMBULLETIN** Wäre ein Drehbuch vorstellbar, das Sie nach China zurückbringen könnte?

**WAYNE WANG** Es gibt einige, aber ich fürchte, dass sie Probleme mit der Zensur bekommen könnten. So habe ich eine Geistergeschichte, die in Shanghai spielt – aber ich habe gehört, dass die chinesische Regierung nicht glücklich ist über Geschichten mit Geistern und übernatürlichen Geschehnissen und deshalb nicht will, dass dieser Film dort gedreht wird.

**FILMBULLETIN** *CHAN IS MISSING* (1982) war gar nicht Ihr Debütfilm ...

**WAYNE WANG** Richtig, sieben Jahre zuvor habe ich einen Spielfilm zusammen mit zwei anderen Studenten gedreht – unsere Abschlussarbeit: *A MAN, A WOMAN AND A KILLER* ist ein sehr merkwürdiger Film mit einer faszinierenden Kreisstruktur – ich habe ihn bis heute nicht verstanden (lacht).

Das Gespräch mit Wayne Wang führte Frank Arnold