



Ang Lee und Sigourney Weaver bei den Dreharbeiten zu *The Ice Storm* (1997)

»Chinesische Schauspieler wollen morgens wissen, was sie tun sollen. Und dann sind sie voll bei der Sache, gehen für mich durchs Feuer. Aber sie erwarten meine Entscheidungen. Amerikaner geben auch ihr Bestes, wollen jedoch Ideen einbringen und gemeinsam die Szenen durchgehen. Da muss ich mich mehr auf die Psyche des Einzelnen einstellen. Englische Schauspieler lieben die Dialoge. Irgendwie kann man sich immer arrangieren, als Regisseur sorge ich für eine bestimmte Umgebung und Atmosphäre. Manche sind verliebt in die Kamera und bestehen auf einem bestimmten Kamerawinkel. Dann tut man ihnen eben den Gefallen.«

Ang Lee im Interview mit Margret Köhler
(br-online.de)

Vorwort

*Er weiß, was Gefühle sind,
und er hat keine Angst davor,
sich auf gefährliches Terrain zu wagen.*
Annie Proulx über Ang Lee

In einer Schlüsselszene von *Brokeback Mountain* (2005) öffnet Alma del Mar (Michelle Williams) die Tür ihrer Wohnung und sieht, wie sich ihr Mann Ennis (Heath Ledger) und Jack Twist (Jake Gyllenhaal) leidenschaftlich küssen. Für die beiden Männer ist es der Moment, in dem ihre Wiedersehensfreude nach langen Jahren der Entbehrung durch die Lust der körperlichen Liebe gesteigert wird – für die Frau ist es ein Schockmoment, ein schrecklicher Augenblick der schmerzhaften Erkenntnis und Demütigung. Die Zuschauer jedoch sind hin- und hergerissen zwischen den unvereinbaren Empfindungen, die sie mit den Figuren teilen. Schlagartig begreifen sie das Ausmaß der erotischen, sozialen und psychischen Problematik, die der Film aufzuzeigen versucht, indem er sich die multiperspektivischen Möglichkeiten des Kinos zunutze macht und für die Geschichte von Ennis, Jack und ihren Familien ein systemisches Design entwirft.

Von einem systemischen Design ist in der Psychologie immer dann die Rede, wenn ein persönliches Drama nicht nur aus dem Blickwinkel einer, sondern aus den Blickwinkeln aller beteiligten Per-

Alma del Mar (Michelle Williams) in *Brokeback Mountain* (2005)



sonen betrachtet wird.¹ Ziel dieses Ansatzes ist es, die Akteure zu veranlassen, imaginär die Rolle des jeweils anderen zu übernehmen und die eigene Position zu überdenken. Selbtkritisch reflektiert werden soll also das System der Beziehungen, in das man verstrickt ist; aufgelöst werden sollen die Knoten der wechselseitigen Verstrickung durch genau jenen Akt des Perspektivenwechsels, der für den symbolischen Interaktionismus die Grundlage aller menschlichen und gesellschaftlichen Verständigung bildet.²

Vielleicht noch eindrucksvoller und nachhaltiger als das Theater, in dem die Zuschauer stets auf Distanz gehalten werden und in einer bestimmten Beobachterposition verharren, vermag das Kino z. B. mit Nahaufnahmen im Schuss-Gegenschuss-Verfahren das systemische Design so zu inszenieren, dass der lebhafte Nachvollzug der dramatischen Ereignisse, die der Film im Wechsel der Einstellungen vor Augen führt, Erkenntnisse vermittelt.

Ein Regisseur wie Ang Lee, der es meisterhaft versteht, das systemische Design in ein filmisches Drama zu verwandeln und die Verstrickungen aufzuzeigen, in die Personen geraten, wenn sich das soziale Netz mit den Knoten in der eigenen Psyche verheddert, bedient sich dazu nicht nur in der erwähnten Schlüsselszene von *Brokeback Mountain* einer Sonderform des (multi-)perspektivischen Erzählens, die man als Fokalisation bezeichnen kann.³ Dabei wird die Figur, die ein Schauspieler verkörpert, zwar nicht zum Erzähler der Geschichte, der Zuschauer jedoch veranlasst, die Geschichte aus dem Blickwinkel dieser Figur aufzufassen, weil die Kamera ihre Sicht der Dinge vermittelt.

Hilfreich, ja vielleicht sogar ausschlaggebend für ein solches Regiekonzept mag die eigene persönliche Erfahrung eines mehrfachen Perspektivenwechsels sein, die Ang Lee als Grenzgänger zwischen den Kulturen von West und Ost gemacht hat. 1954 in Pingtung auf Taiwan als Sohn chinesischer Emigranten geboren, war Ang Lee bereits als Kind und Jugendlicher mit den ideologischen Gegensätzen zwischen Maos China und der Republik Taiwan konfrontiert. Nach einem Schauspielstudium kam Ang Lee 1975 in die USA, um an der New York University den Master in Film Production zu erwerben. Nachhaltig geprägt haben dürften ihn dabei nicht nur die kulturellen Unterschiede zwischen seiner Heimat und den USA, sondern auch die latenten und manifesten Konflikte zwischen den verschiedenen Ethnien – zumal Ang Lee als Assistant Director an Spike Lees Studentenfilm *Joe's Bed-Stuy Barbershop: We Cut Heads* (1983) beteiligt war.

Tatsächlich hat Ang Lee in zahlreichen Interviews bekräftigt, wie eng seine Art der Inszenierung mit seinem Selbstverständnis zusammenhängt. So sagt er in einem Gespräch, das Tanja Hanhart mit

ihm für die Zeitschrift *du* geführt hat: »Es gibt einen Teil in mir, der nie ein echter Amerikaner sein will, und einen Teil, der versucht nicht mehr Chinese zu sein.«⁴ Entscheidend freilich ist, wie Lee den vermeintlichen Nachteil, weder vollständig in diese noch in jene Gesellschaft integriert zu sein, zum Vorteil seines Publikums nutzt, denn: »Außenseiter erkennen die Regeln der Gesellschaft deutlicher – aus dem Weltraum kann man erkennen, dass die Erde eine Kugel ist, aber von hier aus nicht.«⁵ – »Im Blick durch das Kameraobjektiv«, so hat es Ang Lee beschrieben, als er sich im Interview an seine ersten Experimente mit Super-8-Filmen erinnert, »erschienen mir die Dinge klarer, und da erkannte ich: Das ist meine Welt. Mit dem Filmstudium begann ich aber erst fünf Jahre später in New York.«⁶

Ausschlaggebend für die Klarheit, auf die es Ang Lee ankommt, ist natürlich, dass er Spielfilme dreht, die Geschichten erzählen. Denn das Zusammenspiel von Drama und Narration spezifiziert seine Idee des Kinos nicht weniger als seinen Erkenntnisbegriff. Er selbst hat das am Beispiel der Liebesthematik erläutert: »Wenn wir wüssten, was Liebe ist, wenn wir sie definieren könnten, hätten wir schon vor zweitausend Jahren aufgehört, Liebesgeschichten zu erfinden.«⁷ Der Umstand, dass im Kino nach wie vor immer neue, dramatische Liebesgeschichten erfunden und von Regisseuren wie Ang Lee erzählt werden, verweist somit auf die erotische Dimension der Erkenntnis: Sie ist ein zu Neugier und Wissbegierde gesteigertes Verlangen, das sich weder über die Welt noch über das Schicksal der Liebe beruhigen kann. Denn genauso wenig wie sich die Liebe in der sexuellen Lust oder irgendeinem anderen psychologischen Begriff erschöpft, kann die Begierde in der Welt, so wie sie eingerichtet ist, jemals endgültig ans Ziel gelangen. Auch ist der Augenblick der Erkenntnis – siehe Alma del Mar – kaum ohne den oft schmerzhaften Prozess der Erfahrung zu haben. Folgerichtig lebt das Kino vor allem davon, dass es lebhaft vor Augen führt, wie die Liebe und andere existenzielle Empfindungen auf (zuweilen unüberwindliche) Widerstände und Schwierigkeiten stoßen, wie sehr Glück und Unglück zwei Seiten ein und derselben Medaille sind.

Wenn Ang Lee davon spricht, dass ihm die Dinge, durch ein Kameraobjektiv gesehen, klarer werden als sie dem bloßen Auge erscheinen, so sagt dies aber auch noch in einem anderen Sinne etwas über seinen Erkenntnisbegriff und seine Idee des Kinos aus. Wer vor der Leinwand sitzt, hat es stets und ausschließlich mit den Gestalten auf der Leinwand zu tun. Ang Lee aber behauptet von sich: »Ich lebe auf der anderen Seite der Leinwand.«⁸ Tatsächlich tritt ein Regisseur in aller Regel ebenso wenig in das Blickfeld des Zuschauers wie die Kamera, die dieses Blickfeld konstituiert. Jeder unmittelbare Rückchluss von dem, was auf der Leinwand erscheint, auf die Intentio-

nen des Menschen *hinter* der Leinwand, ist somit – im doppelten Sinn des Wortes – spekulativ.

Nicht zuletzt aus diesem Grund haben sich die Autorinnen und Autoren dieses Bandes entschieden, das Hauptaugenmerk ihrer Beiträge auf die Menschen auf der Leinwand und die Geschichten zu richten, die sie zusammenführen, sowie auf die Blicke und Blickwechsel, die zwischen den Schauspielern und dem Zuschauer ein empathisches Feld aufbauen.⁹ Auffällig ist, wie sie dabei immer wieder auf bestimmte Schlüsselszenen zu sprechen kommen, so dass dieser Band neben Beiträgen, die sich auf einzelne Filme konzentrieren, auch solche enthält, die Ang Lees Kunst, wie es ihrem systemischen Design entspricht, von komplementären Blickwinkeln aus ins Visier nehmen, um Querbezüge, Rückkopplungen, Überschneidungen nachzuweisen.

Bemerkenswert ist auch die Vielzahl der Genres, die Ang Lee nutzt, um die Verwerfungen im sozialen Gefüge der Gesellschaft darzulegen, an denen sich das Dilemma von Erfahrung und Werthaltung, Empfindung und Bewertung offenbart. Und dabei zeigt sich: So weit sind die moralischen Schwierigkeiten einer Frau, die mit dem strengen Sittenkodex des späten 18. oder frühen 19. Jahrhunderts in Europa konfrontiert ist (siehe *Sense and Sensibility*, 1995), gar nicht von den Gewissensnöten entfernt, die einen schwulen Taiwanesen im zeitgenössischen New York umtreiben, wenn die konfuzianisch geprägten Eltern aus der Heimat anreisen (siehe *The Wedding Banquet*, 1992): Beide müssen die Fassade wahren und ein unberechenbares Maskenspiel betreiben, wenn sie den Konventionen genügen wollen.

Immer wieder ist es die Not, die eigenen Gefühle nicht preisgeben, aber auch nicht verraten zu dürfen, aus der Ang Lees Protagonisten eine Tugend machen müssen – mit ungewissem Ausgang für sie, ihre Angehörigen und Freunde. Und immer wieder, angefangen bei Ang Lees Debütfilm *Pushing Hands* (1991) bis zuletzt in *Brokeback Mountain*, spielt die Figur des Vaters, selbst wenn sie das Geschehen nur aus der Ferne regiert, eine entscheidende Rolle bei der Figuren- und Konflikt-Entwicklung. Das verbindet die Comic-Verfilmung *Hulk* (2003) mit dem Familiendrama *Eat Drink Man Woman* (1994) nicht minder als Filme wie *The Ice Storm* (1997) und *Ride with the Devil* (1999), in denen es gerade der Ausfall der väterlichen Autoritäten ist, der problematisch wirkt.

Eng verbunden mit dem systemischen Design der Handlungs- und Figurenführung ist in Ang Lees Filmen die Aufteilung und Gestaltung der Schauplätze, ist der Gegensatz zwischen Innen und Außen, zwischen dem Haus der patriarchalisch organisierten Familie und der freien Natur. Besonders klar und deutlich wird das in jener

Sequenz von *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000), in der sich die junge Jen (Zhang Ziyi) und ihr Liebhaber Lo (Chang Chen) durch die Wüste jagen – also durch den Raum, in dem es weder die Zivilisation noch die Generation ihrer Eltern gibt. Auf Dauer jedoch können die Menschen weder in der Wüste noch hinter dem Brokeback Mountain leben, früher oder später müssen sie sich ihrer Familiengeschichte, den Konventionen und den Traditionen ihrer Kultur sowie dem Alltag der gesellschaftlich verfassten Lebenswelt stellen. Dann aber, wenn sich der Tiger zusammenkauern und der Drache verstecken müssen, ist es gut, wenn uns ein Regisseur wie Ang Lee auf so subtile Art und Weise an die Kräfte erinnert, die in jedem Menschen schlummern – als Gefahr für sich und andere, aber auch als Chance, als Stimulans zum Leben.

Ein herzlicher Dank gilt Peter Latta vom Fotoarchiv der Deutschen Kinemathek Berlin für die geschickte Auswahl und freundliche Überlassung zahlreicher Bilder in diesem Heft. Ebenfalls herzlich danken möchte ich Dr. Maren Jäger für das sorgfältige Korrekturlesen.

Matthias Bauer

Mainz, im Oktober 2006

1 Bewährt hat sich dieser Ansatz vor allem in der Paar- und Familientherapie. Vgl. Helm Stierlin, *Das Tun des Einen ist das Tun des Anderen. Eine Dynamik menschlicher Beziehungen*, 6. Aufl., Frankfurt/M. 1991. — **2** Vgl. George Herbert Mead, *Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus*, 9. Aufl., Frankfurt/M. 1993. Entscheidend sind hier die beiden Grundsätze der Selbst- und Fremdwahrnehmung. Einerseits gilt: »Der Einzelne erfährt sich – nicht direkt, sondern nur indirekt – aus der besonderen Sicht anderer Mitglieder der gleichen gesellschaftlichen Gruppe oder aus der verallgemeinerten Sicht der gesellschaftlichen Gruppe als Ganzer.« (S. 180) Andererseits schreibt Mead jeder sozialen Person die Fähigkeit zu, imaginär die Rolle ihrer Interaktionspartner zu übernehmen. »Indem sie diese Rolle der anderen übernimmt, kann sie sich auf sich selbst besinnen und so ihren eigenen Kommunikationsprozeß lenken. Diese Übernahme der Rolle anderer (...) ist nicht nur zeitweilig von Bedeutung (...), sondern für die Entwicklung der kooperativen Gesellschaft wichtig.« — **3** Zum Begriff der Fokalisation vgl. Seymour Chatman, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca – London 1990, S. 144. — **4** Ang Lee im Interview mit Tanja Hanhart, »Suche nach dem verborgenen Drachen. Ein Interview«, in: *Ang Lee und sein Kino. Poesie im Grossformat. du 763* (Februar 2006), S. 32. — **5** Ebenda. — **6** Ebenda. — **7** Ebenda. — **8** So zumindest wird Ang Lee zitiert bei: Elisabeth Bronfen, »Graziös wie ein Schwertkämpfer und gigantisch wie ein Hulk«, in: *Ang Lee und sein Kino. Poesie im Grossformat. du 763* (Februar 2006), S. 52. — **9** Vgl. Hans J. Wulff, »Das empathische Feld«, in: *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase*, hrsg. von Jan Sellmer und Hans J. Wulff, Marburg 2002, S. 109–121.



The Wedding Banquet (1992)

»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. (...) 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 begebe mich in eine dramatische Geschichte, nehme aber den Blick zurück.«

Ang Lee im Interview mit Peter Kremski
(*Filmbulletin*)