gen, was er verloren hat, reicht nicht mehr aus. Das Schicksal führt ihn in das International Hotel, dessen entschlossene Besitzerin Suet seine Alternative wird. Sie erträgt seine Frechheiten wie eine gute Gastgeberin, aber beide haben ihre Sehnsüchte. Es geht nicht mehr um Schicksal, sondern um die Lebensentscheidung eines Menschen.
Die Handlung spielt in Macao. Weil Macao zu dem Zeitpunkt, als der Film gedreht wurde, noch Kolonie war? Oder weil Johnnie To glaubt, daß die Geschichte seines Außenseiterhelden nicht mehr nach Hongkong paßt? Oder ist Macao nur eine Metapher für die Sehnsucht nach dem früheren Hongkong? (...) WHERE A GOOD MAN GOES mag vielleicht anders als *A Better Tomorrow* keinen neuen Trend auslösen, trotzdem wird der Film auf die zukünftigen Heldengestalten Einfluß ausüben. Er gibt den Hongkongfilmen eine Alternative und einen größeren Spielraum für Qualität.
Bryan Chang

CHEUNG FO / THE MISSION

Land: Hongkong/China 1999. **Produktion:** Milkyway Image. **Buch:** Yau Nai Hoi, Milkyway Creative Team. **Regie:** Johnnie To. **Kamera:** Cheng Siu Keung. **Ausstattung:** Jerome Fung Lok-Bun. **Musik:** Chung Chi Wing. **Ton:** Martin Chapell, May Mok. **Schnitt:** Chan Chi Wai.
Darsteller: Anthony Wong, Francis Ng, Roy Cheung, Jackie Lui, Simon Yam, Lam Suet.
Format: 35mm, 1:2.35. **Länge:** 81 Minuten, 25 Bilder/Sek.
Sprache: Kantonesisch.
Uraufführung: 19. November 1999, Hong Kong.
Weltvertrieb: Milkyway Image (HK) Ltd., 10/F Remington Centre, # 23, Hong To Road, Kwun Tong, Hongkong. Tel.: (852) 2718 8128, Fax: (852) 2718 8122. E-mail: megco@netvigator.com

Inhalt

Fünf Killer mit unterschiedlichem Hintergrund werden beauftragt, den Verantwortlichen für einen Mordanschlag auf den Triadenboß Lung aufzuspüren: Roy, der örtliche Boss der Unterwelt; Shin, ein gefürchteter Berufskiller; sowie Curtis, Mike und James, die sich aus dem Triadenleben zurückgezogen haben. Als Lungs Leibwächter müssen sie jeden Auftrag ausführen, auch wenn sie selbst dabei umkommen. Die Spannung, die Gefahr, aber auch die Langeweile, die mit ihrem Job verbunden ist, bringen die fünf Männer einander näher. Sie legen ihre Differenzen bei und werden gute Freunde. Schließlich bringen sie den Feind zur Strecke, ohne selbst Schaden zu nehmen. Dann aber wird ihre Freundschaft auf eine neue Probe gestellt: Der Triadenboß Lung beauftragt Curtis, Shin zu ermorden, weil dieser ein Verhältnis mit seiner Frau hat. Jeder reagiert anders auf diesen Befehl. In dieser Zwangssituation müssen die Killer wieder zur Waffe greifen. Die Waffe kann die Angelegenheiten innerhalb der Triade regeln, wie aber sollen die fünf zwischen Freundschaft und Pflicht zerrissenen Männer handeln?

Über den Film

Der Film folgt der Tradition der Gangsterfilme Hongkongs, versucht aber, neben stilisierten Actionszenen auch Charakterporträts zu zeichnen. Über die Handlung um den Streit innerhalb der Triade sollen die Zuschauer Zugang zu dem inneren Leben der fünf Leibwächter erhalten. Obwohl die Charaktere zunächst wie romantische Helden anmuten, enthüllt sich am Wendepunkt des Films ihre Machtlosigkeit. „Persönlich lehne ich Triaden ab", erklärt To, „und ich möchte, daß das Publikum begreift, daß diese

THE MISSION

Synopsis

The film begins when a failed assassination attempt on triad boss Lung brings five killers of diverse backgrounds to seek out the enemy: Roy, the underworld boss of his own territory; Shin, a formidable hitman; and Curtis, Mike, and James, who have retired from the triad world. As Lung's bodyguards, they have to complete the mission even if it means losing their lives. The tension, the danger, and the sheer boredom that come with the job gradually bring the men closer to each other. They resolve their differences and become comrades and good friends. Eventually they track down the enemy and are unharmed. Though the mission is completed, the five men's friendship is put to another test: triad boss Lung orders Curtis to kill Shin because Shin has an affair with his wife. Everyone reacts differently to the order. And this life-and-death-situation forces the killers to draw their guns again. But though guns can settle the triad's score, how will they determine the fate of the five men who are caught between friendship and duty?

About the film

THE MISSION follows Hong Kong's gangster genre tradition, and yet puts weight on character portrayal rather than stylish actions. The film's triad dispute plot serves as a conduit giving audiences access to the five bodyguards' inner worlds. Though the characters initially seem like romantic heroes, the climactic crisis reveals their powerlessness. "Personally I am against the triads," says To, "and I want the audience to understand that these men do not have control over their own fate. In a way they are like dancers: they have to swing to any tunes played to them without any choices." (...)
In films such as *Longest Nite* and *Expect the Unexpected* (1998), To demonstrated that he is no stranger to the stylish Hong Kong action films. But in *The Mission* the director wanted to create something new. A long-time admirer of Akira Kurosawa, To instilled into his film the sense of 'stillness' of the late director's works. "In the past I moved the camera a lot to shoot gun fights," says To, "this time I challenged myself into capturing the rhythm of the action scenes through still shots." The action scenes emphasize not just a battle's outcome, but also its duration. "In THE MISSION I'm happy to make breakthroughs while continuing themes and styles from my previous works."

An Interview with Johnnie To

Question: How did you come to like movies?
Johnnie To: Watching movies was the major entertainment of our generation. It was watching films or going to see operas or playing football. People say watching movies was cheap, but to us kids, 20 cents was a lot of money. I had to string a whole day of plastic flowers to earn enough for a movie. I'm talking about the morning shows and the after-work shows. Morning shows are for Cantonese films and after-work shows are for foreign films. I always went for foreign films. It was a better deal. Action films, Westerns, romantic dramas; Burt Lancaster, Stewart

Männer keine Kontrolle über ihr Schicksal haben. Sie sind gewissermaßen wie Marionetten: Wenn an den Fäden gezogen wird, müssen sie die Bewegungen ausführen, ob sie wollen oder nicht." In Filmen wie *Longest Nite* und *The Unexpected* (1998) bewies To, daß er die Choreographie von Actionszenen der Filmtradition Hongkongs beherrscht. In THE MISSION aber versucht er sich an etwas Neuem: Als langjähriger Bewunderer Akira Kurosawas will er seinem Film die 'Unbewegtheit' geben, die in den Filmen des verstorbenen Japaners zu finden ist. „Früher habe ich die Kamera viel bewegt, wenn ich Schießereien aufnehmen wollte", erklärt To, „dieses Mal habe ich versucht, den Rhythmus der Actionszenen in Standphotos einzufangen." Die Actionszenen betonen nicht das Ergebnis des Kampfes, sondern seinen Verlauf. „Ich bin froh, daß es in THE MISSION neue Entwicklungen gibt und ich trotzdem an die Themen und den Stil meiner früheren Arbeiten anknüpfen konnte."

Interview mit Johnnie To

Frage: Wie ist Ihre Liebe zum Film entstanden?

Johnnie To: Ins Kino zu gehen war das wichtigste Freizeitvergnügen unserer Generation. Man ging ins Kino, in die chinesische Oper oder zum Fußball. Man sagt, das Kino wäre billig gewesen, aber für uns Kinder waren zwanzig Cent eine Menge Geld. Ich hätte einen ganzen Tag lang Plastikblumen zusammenbinden müssen, wenn ich mir das Eintrittsgeld verdienen wollte. Ich spreche von den Vormittags- und den Abendvorstellungen. Am Morgen gab es Filme in kantonesisch, abends ausländische Filme. Ich ging immer in die ausländischen Filme, in Actionfilme, Western, Liebesdramen; Burt Lancaster, Stewart Granger, Frank Sinatra, Yul Brynner... Für die Regisseure interessierte ich mich nicht. Mein Vater arbeitete in einem Kino, so kam ich hinein, ohne bezahlen zu müssen. Ich sah die Filme seitenverkehrt, weil ich hinter der Leinwand saß. Mandarinfilme sah ich, seit ich in die Schule ging, meistens Kung-fu-Filme von Zhang Che.

Irgendwann wußte ich, daß ich auch Filme drehen wollte. 1972 ging ich als Angestellter zur Fernsehgesellschaft TVB und trat dann in die Schauspielschule ein. Ich wollte kein Schauspieler sein, sondern hinter der Bühne arbeiten, am liebsten als Regisseur, aber es gab keine Ausbildungsmöglichkeiten. Ich sah alle Filme, an jedem Wochenende ging ich von einem Kino in das nächste. Ich liebte Alain Delon, Dustin Hoffman und Jean-Paul Belmondo. Ich erinnere mich noch an *The Graduate* und *The Poseidon Adventure*. Ich begann nun auch, mich für die Regisseure zu interessieren. Ich sah Scorseses *Taxi Driver*. Ich verstand den Film zwar nicht richtig, aber er gefiel mir sehr gut. Heute gehe ich seltener ins Kino.

Frage: Sie haben die Schauspielschule besucht und gleichzeitig für TVB gearbeitet?

J.T.: Allerdings. Die Arbeit endete um fünf, um sieben ging gleich nebenan der Unterricht los. Die beiden Freistunden verbrachte ich entweder in der Kantine oder ging ins Tonstudio, um bei den Filmarbeiten zuzuschauen. Ich hatte Glück: Zwei Monate nach der Ausbildung wurde ich Produktionsassistent, in weniger als zwei Jahren war ich 'Produzent', was im Fernsehen Hongkongs soviel wie Drehbuchschreiber und Regisseur in einer Person bedeutet. Es war seltsam, daß ich schon kurz danach die Möglichkeit hatte, einen richtigen Film zu drehen, *The Enigmatic Case*. Ohne die Hilfe von Damian Lau, Chung Chi-man, Ting Leung und Kong Hon hätte ich den Film nicht fertigstellen können. Ich lernte, daß es nicht einfach ist, einen Kinofilm zu drehen. Das ist etwas ganz anderes als Fernsehen, obwohl beides visuelle Medien sind.

Granger, Frank Sinatra, Yul Brynner... Didn't bother to remember the directors. My father used to work for a theatre and I got to see movies for free, though I had to watch from behind the screen and the images were reversed. Started watching Mandarin films when I was in school, mostly martial arts films by Zhang Che. Also wanted to make movies. Went to work for TVB in 1972 as an office assistant and then entered their actors' programme. Didn't want to be an actor. Just wanted to work behind the screen, preferably as director, but there were no training facilities. I watched all the movies; every weekend, sometimes rushing from one theatre to another. I liked Alain Delon, Dustin Hoffman and Jean-Paul Belmondo. Also started to pay attention to directors. Went to see Scorsese's *Taxi Driver*; didn't quite understand it, but really enjoyed it. I actually watch fewer movies now.

Question: Were you attending the actors' programme while working in TVB?

J.T.: Yes. Got off work at 5, went to class next door at 7. For the two hours in between, either spent it in the canteen or went to the soundstage to watch them make movies. I was lucky; two months after the programme I became a production assistant, then a producer (Note: In Hong Kong television, a producer is called a 'scriptwriter/director' in Chinese and serves the role of the director) in less than two years. It was strange that shortly after that I had a chance to make a movie, and that was *The Enigmatic Case*. I wouldn't have gotten the chance to finish the film if Damian Lau, Chung Chi-man, Ting Leung and Kong Hon had not been so supportive. Then I learned that making movies is not simple. It's very different from television, although both are visual media. Not only was I a first-time director, I was also new in television. After this tough experience shooting in the Mainland, I decided to return to television for more training, though my heart was in the movies. In the seven years between *The Enigmatic Case* and my second feature, *Happy Ghost 3*, working in television was like going to school. There was less pressure with TV dramas; we could afford to make mistakes. Although we had to think about ratings, TVB was so strong that it didn't matter. The first thing I did was to build myself up as a director the company can trust. Not only reaching a certain standard but above par, so that the company trusted me enough to give me the resources to make big dramas, those that cost three or four times more than the others. Then it reached a point where I didn't have to follow the script. Directors trained in television usually can't write scripts, but I wasn't content with only criticizing other people's scripts, and I started working on them. In seven years, I made all sorts of series: comedies, tragedies, action... everything. When Raymond Wong asked me to make *Happy Ghost 3*, he told me not to make any changes, because everything had been calculated according to market needs. I accepted those rules of the game and it was easy. I didn't have to think; just got hold of the pacing and it was smooth sailing. The immaturity of *The Enigmatic Case* was no longer there.

Question: Tsui Hark, Ann Hui, Patrick Tam and others were also working in television while you were there. Your *The Enigmatic Case* was also made at the time of the

Ich war nicht nur ein Regieneuling, auch im Fernsehen war ich neu. Nach diesem harten Lehrgeld auf dem Hauptschauplatz beschloß ich, zum Fernsehen zurückzugehen, um mehr zu lernen. In den sieben Jahren zwischen *The Enigmatic Case* und meinem zweiten Spielfilm *Happy Ghost 3* arbeitete ich beim Fernsehen, als wäre ich in der Schule. Bei Fernsehserien gab es weniger Druck; wir konnten uns Fehler erlauben. Zwar spielten Einschaltquoten eine gewisse Rolle, aber TVB war so stark, daß das kein wirkliches Problem war. Zunächst einmal wollte ich ein Regisseur werden, dem die Fernsehgesellschaft vertraute. Nicht nur einen Durchschnittsstandard erreichen, sondern so gut werden, daß mir die Gesellschaft die Mittel für die großen Dramen geben würde, die das Drei- bis Vierfache der anderen Produktionen kosteten. Dann erreichte ich die Stufe, wo ich mich nicht mehr an das Drehbuch zu halten brauchte. Fernsehregisseure können in der Regel keine Drehbücher schreiben, aber ich war nicht damit zufrieden, die Drehbücher anderer Leute zu kritisieren, sondern wollte an ihnen arbeiten. In den sieben Jahren drehte ich alle möglichen Serien: Komödien, Tragödien, Actionserien, alles Erdenkliche. Als Raymond Wong mir anbot, *Happy Ghost 3* zu machen, sagte er mir, ich sollte keine Abänderungen vornehmen, weil alles nach Marktbedürfnissen genau kalkuliert sei. Ich akzeptierte diese Spielregel, und das war leicht. Ich brauchte nicht nachzudenken, nur einfach der Vorgabe zu folgen. Die Unreife von *The Enigmatic Case* war überwunden.

Frage: Auch Tsui Hark, Patrick Tam und ähnliche Leute arbeiteten gleichzeitig beim Fernsehen. *The Enigmatic Case* entstand zur Zeit der Neuen Welle des Hongkongfilms. Doch niemand, auch Sie selbst nicht, zählt Sie zu dieser Bewegung. Worin unterscheiden Sie sich von ihr?

J.T.: Natürlich glaube ich, daß sie bessere Startbedingungen hatten als ich. Damals gab es zwei Arten von Regisseuren: die in der Film- und die in der Serienabteilung. Aus verwaltungstechnischer Sicht waren die ersteren weniger wichtig, weil ihre Sachen nur an den Wochenenden gezeigt wurden, während wir an den Wochentagen sendeten. Wir mußten uns immer beeilen, als gäbe es einen Notstand. Aus diesen beiden Abteilungen gingen verschiedene Arten von Regisseuren hervor. In der Kantine redeten wir von anderen Dingen; sie blieben unter sich, wir unter uns. Ich entsinne mich, daß ich *The Butterfly Murders* (Tsui Hark, 1979) in einer Mitternachtsvorstellung sah, bevor ich nach Guangdong fuhr, um *The Enigmatic Case* zu drehen. Nach diesem Film war ich der Ansicht, meine Ausbildung reiche noch nicht.

Ein paar Jahre, bevor ich vom Fernsehen wegging, etwa 1987 oder 1988, wollte TVB Fernsehspielfilme drehen. Ich wußte, daß ich diese Chance ergreifen mußte, einen 90-Minuten-Film zu drehen. Ich sprach mit dem Sender, um Filmmaterial für diese Projekte einsetzen zu können. Sie sagten, das koste zu viel; wenn Sie richtige Filme drehen wollen, gehen Sie zu den Shaw-Brüdern. Da wußte ich, daß es Zeit war, vom Fernsehen wegzugehen.

Die neue Welle war neu, weil sie mit Film zu arbeiten verstanden. Und das ist mehr als der materielle Bildträger, da geht es auch um die Sprache und die Denkweise. Fernsehserien müssen einfach sein, mit viel Dialog, mit Tür auf und Tür zu... Aber sie konnten ihre Zeit frei einteilen und von einem Ort zum anderen springen.

Frage: In ihrem gerade erschienenen Buch 'Ann Hui on Ann Hui' sagt sie, sie habe sich immer die Frage gestellt: Wie lassen sich Filme drehen, die anders sind als Fernsehen. Wie sind Sie mit dem Wechsel des Mediums zurechtgekommen?

J.T.: Man muß sich fragen, was für ein Regisseur man sein will. Die Hongkonger Filmindustrie respektiert den Regisseur, im Fernse-

New Wave. But no one, not even yourself, considers you part of the New Wave. What is your difference from the New Wave?

J.T.: Of course I think they had better chances than I had. At that time, there were two types of directors: one in the film division, the other in series. From an administrative perspective, they were of minor importance, because what they made was shown on weekends, while ours were aired every weekday. We had to rush, like in a war. The two systems nurtured different types of directors. At the canteen, we talked about different things; they hung with themselves and we with ourselves. I remember watching *The Butterfly Murders* in a midnight show before leaving for Guangdong to make *The Enigmatic Case*. After completing the film, I felt that my training was inadequate and I needed more training. A couple of years before I left television, around 1987 or 1988, TVB wanted to make tele-features. I realized that I must seize that chance to try making a 90-minute-piece. I talked to the station about using film for those projects, but the company rejected the idea: it cost too much; if you want to make movies, go to Shaw Brothers. I knew then that it was time to leave television. The New Wave was new because they were accustomed to working with film, which is more than just the material nature of the images but also the language and the train of thought. Drama series have to be simple, with lots of dialogue, the opening and closing of doors... But they can control their time freely, jumping from one place to another.

Question: In the recently-published book 'Ann Hui on Ann Hui,' she mentioned she was always asking the question: how to make films that are different from television. How did you deal with this transition?

J.T.: This is a process of asking oneself what kind of director one wants to be. The Hong Kong film industry respects the director, but in television, the executive producer decides everything. You want a new TV set and you end up with the set they used in the last show. With film, they ask: Sony or Toshiba? From TV to film, you learn how to ask for things, that's part of pushing forward. After making so many films, I'm still learning. When will I make a film that I have no regrets for? That involves not only resources but also actors, the script, lighting and photography, everything. I haven't encountered such a film. You can't tell during filming what's right and what's wrong. Good box office doesn't mean it's good, bad reviews don't mean it's bad. Real success is when you really think it's successful. I had made lots of films, trying new things, but they are all "not mine but others'". You know that they belong to other people. Only with *The Eighth Happiness* I found out what room I had. It mostly came from Chow Yun-fat. Because we knew each other well, he changed the lines. I liked it and shot it. Raymond Wong liked it too and didn't stop us. So I started making changes; the bosses saw that I had given them what they wanted while making it better and they started trusting me. It wasn't until *All About Ah Long* that I was given total freedom and started to want to make my own film. From then on, every film started with my own concepts. By *Loving You* I started to have some understanding of my work, which is to say, perhaps I calculated too much in

hen jedoch entscheidet der Produktionsleiter alles. Sie wollen eine neue Kulisse, und das Ende vom Lied ist, daß Sie die der letzten Show verwenden müssen. Wenn es um Film geht, fragen sie: Sony oder Toshiba? Beim Übergang vom Fernsehen zum Film muß man lernen, das zu fordern, was man braucht. Nur so kommt man weiter. Obwohl ich schon so viele Filme gemacht habe, lerne ich immer noch dazu. Wann werde ich einen Film drehen, bei dem mich nichts stört? Beim Film brauche ich nicht nur Geldmittel, sondern die richtigen Schauspieler, das richtige Skript, die richtige Beleuchtung und Photographie, einfach alles muß stimmen. Aber so einen Film habe ich noch nicht gesehen oder gemacht. Während des Filmens weiß man nicht, was richtig und was falsch ist. Der Kassenerfolg ist kein Maßstab, schlechte Kritiken sind auch keiner. Der wirkliche Erfolg ist nur, wenn man selber von dem Resultat überzeugt ist. Ich habe viele Filme gemacht, neue Dinge versucht, aber sie sind alle nicht meine, sondern gehören anderen. Erst bei *The Eighth Happiness* wußte ich, welchen Freiraum ich hatte. Der kam hauptsächlich von Chow Yun-fat. Weil wir uns gut kannten, veränderte er das Drehbuch. Mir gefiel es, und ich drehte es so. Auch Raymond Wong gefiel es und er ließ uns gewähren. So begann ich, Änderungen zu machen. Die Filmbosse sahen, daß sie bekamen, was sie wollten, aber etwas besser als gedacht und da setzten sie Vertrauen in mich. Erst bei *All About Ah Long* erhielt ich völlige Freiheit. Erst hier wollte ich einen wirklich eigenen Film machen. Seit dieser Zeit basiert jeder meiner Filme auf meiner Konzeption. Mit *Loving You* verstand ich dann etwas von meiner Arbeit, das heißt, die früheren Filme waren wohl zu kalkuliert. Bei *The Heroic Trio* wußte ich dann, daß es so nicht weiterging. Nichts überraschte mich mehr. Da dachte ich, zurück zu den Grundlagen. Nicht nach Effekten haschen, sondern überlegen, was ein großer Film ist. Danach habe ich seit *Loving You* gestrebt. Man muß ständig lernen, ständig sich ändern. Ich glaube, ich könnte zehn Leben im Filmgeschäft verbringen. Ich bin seit zwanzig Jahren beim Film, und zehn mehr werden es wohl noch werden. Nach dreißig Jahren ist das Resultat dann vielleicht null. Ich weiß, meine Arbeit ist nicht ganz schlecht, aber vielleicht bedeutet sie nicht besonders viel. Am Anfang stand *The Enigmatic Case*, da wußte ich nicht, was ich tat. Die nächste Stufe, wo ich einen eigenen Film machen konnte, war *All About Ah Long*. 1994 drehte ich keinen Film. Dann begann mit *Loving You* die Phase, in der ich begann, Ansprüche an mich zu stellen. Dann kam *The Odd One Dies*, wo ich vollständig verstand, was ich tat. Ich weiß, daß ich als Filmemacher uninteressant werde, wenn ich mich zu sehr wiederhole.

Frage: Es ist bekannt, daß Sie die Zusammenarbeit mit Wai Ka-fai (Drehbuchautor, Regisseur und Produzent, u. a.: *Too many Ways to be No. 1*, 1997) sehr schätzen. Was können Sie uns darüber erzählen?

J.T.: Ich habe mit vielen Drehbuchschreibern zusammengearbeitet. Vor Wai kam Sandy Shaw, *The Heroic Trio* und *Justice, My Foot!* sind Arbeiten von ihr. Und auch mit Tsang Ken-cheung habe ich gearbeitet. Aber sie gaben mir nicht das Gefühl, die Sache wäre völlig wasserdicht. Wai Ka-fai ist perfekt. Er beherrscht alles, das Kreative, die dramatische Umsetzung, die philosophische Dimension. Er schafft starke Charaktere, und die Botschaft der Filme ist deutlich entwickelt. Wenn er an einer Geschichte arbeitet, bringt er sich ganz ein. Er gibt sich der Arbeit ganz hin und glaubt an sie. Und am wichtigsten: er strahlt Sicherheit aus. Viele Drehbuchschreiber warten auf Inspirationen, aber er kann auf zweierlei Art etwas Gutes herausfinden: Wenn er mit uns zusammen ist, ist er die treibende kreative Kraft. Wohin er geht, wir

previous films. With *The Heroic Trio* I knew I was going nowhere. Nothing surprised me. That was when I thought about going back to basics. Not looking for effects but to think about the big picture. Had been going for that since *Loving You*. Constantly changing and learning. I believe I can be in this business for ten life times. I'd been in it for twenty years and I believe there'll be ten more. After thirty years, maybe the conclusion will be nothing. I know I'm not too bad, but maybe it's only very little. First there was *The Enigmatic Case*, when I din't know what I was doing. Then it was *All About Ah Long*, when I could make a film of my own. I didn't make a film in 1994, and then a new phase began with *Loving You*, when I started making demands of myself. Then came *The Odd One Dies*, when I totally understood what I was doing. As a filmmaker, I understand that I'll fade out if I repeat myself too much.

Question: We know you treasure your experience working with Wai Ka-fai. Can you talk about it?

J.T.: I had worked with many scriptwriters. Before Wai was Sandy Shaw – *The Heroic Trio* and *Justice, My Foot!* are her work. Also Tsang Ken-cheung. But they didn't make me feel irresistible. I can say that Wai Ka-fai is perfect. He's good at everything, from creativity to dramatic treatment to philosophy. He also has strong characters and the message in every film is fully developed. Working on the story, he would put his entire self into it. He is dedicated and he believes in it. Most importantly, he has confidence. Lots of scriptwriters like to wait for inspiration, but he can find something good in two days. In our company, he is the creative driving force. Wherever he goes, we follow. He provides the concept and we shoot it, to realize the spirit of his ideas. In creating stories, he is much better than I. His stuff has roots. When we watch movies, we watch. No roots: we just file it in our subconscious and later disguise it for use. But people know and you know. The worst is to copy, it's the pits. It doesn't matter how good you are, the key is not to copy.

Question: Let's talk about the themes in your films. Martial-arts chivalry is an important concern of your films. Even in contemporary films, such as *Casino Raiders 2*, a gambler film; that is actually a modern martial-arts film. And in the fire-fighting scene in *Lifeline*, the flying axe makes an appearance. Do you agree with our observation?

J.T.: Perhaps it's because I had been fond of martial-arts films before getting into the industry. Made a lot of martial-arts series in TVB too. I was really into the spirit of the martial world and it became a part of me. I think I will continue with it, even trying to come up with ways to make it stronger. Films can go in two major directions, the real and the unreal. When it's real, it's the everyday life, but I think we should look more towards the unreal. In the visual world, you can expand on things that happen in one or two seconds. I enjoy that. The martial world provides room for this kind of expansion. Stretching it and adding different things into it, enriching the images. A piece of rock flies through the air; a few shots can magnify the power of its impact. Hong Kong directors have a very good understanding of this game. Sometimes I think John Woo expands too much, but now, balanced by the Hollywood mode, he is much better.

folgen ihm. Er liefert das Konzept, wir drehen es, um den Gehalt seiner Vorstellungen Gestalt werden zu lassen. Beim Erfinden von Geschichten ist er besser als ich. Seine Geschichten haben Tiefe. Wenn wir Filme anschauen, schauen wir sie an. Keine Tiefe; wir packen sie ins Unterbewußtsein und verändern sie dann für eigenen Gebrauch. Aber die Leute wissen das, und wir wissen es auch. Das Schlimmste ist zu kopieren, das ist das Allerletzte. Da kommt es dann gar nicht darauf an, wie gut etwas eigentlich ist, kopieren ist verboten.

Frage: Sprechen wir von den Themen in Ihren Filmen. Die Kampfkunst ist ein wichtiges Thema. Selbst in Filmen, die in der Gegenwart spielen, wie dem Spielerfilm *Casino Raiders 2,* könnte man sagen, das ist eigentlich ein moderner Eastern. Und bei der Schießerei in *Lifeline* gibt es eine fliegende Axt. Können Sie meinen Beobachtungen zustimmen?

J.T.: Vielleicht liegt es daran, daß ich dieses Genre schon mochte, bevor ich in die Filmindustrie ging. Ich habe auch eine Reihe solcher Serien für TVB gedreht. Ich habe den Geist dieser Welt aufgenommen, sie wurde ein Teil von mir. Ich denke, ich werde da auch weitermachen und versuchen, manches noch stärker wirken zu lassen. Der Film kann sich in zwei Richtungen, zum Realen und zum Irrealen hin, entwickeln. Das Reale ist das Alltagsleben, aber wir sollten das Irreale stärker beachten. Im visuellen Bereich kann man Dinge entfalten, die in ein oder zwei Sekunden geschehen. Das mag ich. Die Kampfkunstwelt gibt dieser Entfaltung Raum. Man kann die Dinge dehnen, andere anfügen und die Bilder reicher machen. Ein Stein fliegt durch die Luft; ein paar Einstellungen können die Wirkung stärker machen. Die Regisseure Hongkongs verstehen diese Kunst sehr gut. John Woo zerdehnt meiner Ansicht nach manchmal zu sehr, unter der Berücksichtigung von Hollywoodregeln ist er jetzt viel besser. Was ich an den Kung-fu-Filmen mag, ist die Entschlossenheit der Helden, oder, negativ formuliert, ihre Sturheit. Man muß seinen Preis zahlen, wenn man hartnäckig ist, aber trotzdem ist das eine romantische Sache. Ein Kung-fu-Held hält an seinen Prinzipien fest, und dafür muß er Liebe oder Freundschaft opfern. Das ist der Preis, den er zahlen muß. Er muß die Werte von Familie, Nation und Rasse im Gleichgewicht halten, er hat einen gewissermaßen revolutionären Geist. Der Umsturz ist entscheidend, nicht das Gewinnen oder Verlieren. Der Verlierer ist noch romantischer. Der Erfolg des Helden ist weniger romantisch. Ich versuche, dieses Moment physisch umzusetzen. Vielleicht verliert der Held einen Arm, vielleicht stirbt er. Vielleicht ist das nicht besonders phantasievoll, aber ich bringe zum Ausdruck, was ich denke und das Publikum soll es verstehen. Ein besserer Regisseur könnte das vielleicht auf einem höheren Niveau ausdrücken und den seelischen Schmerz ohne Blessuren sichtbar machen.

Frage: Der Kung-fu-Film ist auf den Mann ausgerichtet, aber bei Ihnen gewinnen die Frauenfiguren an Gewicht. Was liegt dem zugrunde?

J.T.: Meine Einstellung den Frauen gegenüber hat sich nicht verändert. *The Heroic Trio* ist ausgeprägt männlich; es geht um Ritterlichkeit und Opfer, aber die Darstellung ist feminin. Es geht auch um die Frage: Wie weit können diese Frauen gehen? Sie lieben ihr Land und sie sind Revolutionäre. Aber wie sehr sich die Zeiten auch ändern, einen Übergang zu schwachen Männern und starken Frauen wird es nicht geben. Wenn sie meine persönliche Meinung wissen wollen: Die Frauen sollen ihren Männern zur Seite stehen. Meine Eltern sind so, meine Schwester ist so, ich bin so. Die Gesellschaft betrachtet den Mann als das Zentrum, meine Darstellung starker Frauen bleibt immer im Bereich des Vorstell-

What I like best about people in the martial world is their persistence. Put negatively, their stubbornness. There is a price to pay for being persistent, but it's romantic. A martial-arts hero holds dear to his principles, and the price to pay is the sacrifice of love and friendship. He has to keep a balance between nation, family and race and he holds a certain revolutionary spirit. The process of the revolution is important, not winning or losing. And the loser is more romantic. The success of greatness is not as romantic. I like to express this sense of loss in physical terms. Maybe a severed arm, maybe even death. Perhaps this is not smart, but it expresses what's on my mind and helps the audience understand. In better hands, perhaps it can be expressed on a higher level and let the pain stay in the heart.

Question: The martial world is male-centred, but your women characters are getting stronger. What's behind that?

J.T.: But my view of women has not changed. *The Heroic Trio* is very masculine; it treasures chivalry and sacrifice, but the description is feminine. It's also conditional: how far can these women go? They love their country and they are revolutionaries, but no matter how much the times change, the reversal to weak men and strong women will not happen. If you ask me what's in my heart, I'll tell you women should stay by their men. My parents are like that, so are my sister and I. Society recognizes men as the centre and my portrayal of strong women is within the realm of comprehension. I also emphasize that their having an opportunity to be strong is more the exception than the rule.

Question: Your latest film, WHERE A GOOD MAN GOES, seems to be a self-projection.

J.T.: WHERE A GOOD MAN GOES is a portrait of lost youth. The right and wrong of the present can be intense, but in the end, the simplest way is to have a family. Some may think families are not important. But fate has arranged a family for you; all you need is to change the way you think. Like a guy who complains about not getting rich and he works like crazy to make money; then the recession hits and people around him lose their jobs. Only then does he realize he is doing fine. I don't want people to die in this film. With former films I had the support of the boss, my family and my friends. Those films are special, but they are cold. We are in a recession. I think there is a responsibility to be closer to the audience. I talked about it with Wai Ka-fai. We felt we need to change, to come back from the cold world and make the audience happy.

Question: You now have a steady team. Your company has an established post-production division to support the films that you produce or direct. You are also representing a few actors as a manager. Is this the most ideal production situation in your entire career?

J.T.: What you are asking is a question about the team. It's actually a matter of fate. I didn't consciously try to be a starmaker for anyone. The actresses I signed I was trying to establish rapport with on a film-by-film basis. Lau Ching-wan is my main male performer, an actor I trust. I am actually too lazy to do the casting. Some think that using the same actors over and over again is boring, but I don't

baren. Ich betone auch, daß es die Ausnahme und nicht die Regel ist, daß sie die Chance haben, Stärke zu zeigen.
Frage: Ihr neuester Film WHERE A GOOD MAN GOES wirkt wie eine Selbstprojektion.
J.T.: WHERE A GOOD MAN GOES ist ein Porträt verlorener Jugend. Richtige und falsche Entscheidungen der Vergangenheit und der Gegenwart mögen wichtig sein, doch am Ende ist es das Einfachste, eine Familie zu haben. Manche glauben vielleicht, Familie sei nicht so wichtig. Aber das Schicksal hat dir eine Familie bereitgestellt, du mußt nur deine Denkweise ändern. Da beklagt sich einer, daß er nicht reich ist und schuftet wie verrückt, um reich zu werden; dann schlägt die Rezession zu, und die Leute um ihn herum verlieren ihre Jobs. Erst da begreift er, daß er Erfolg hat. Ich wollte nicht, daß Leute in diesem Film sterben. Bei früheren Filmen hatte ich die Unterstützung meines Auftraggebers, meiner Familie und meiner Freunde. Jene Filme waren etwas Besonderes, aber sie waren kalt. Wir befinden uns heute in einer Rezession, darum haben wir, glaube ich, die Pflicht, stärker auf das Publikum einzugehen. Mit Wai Ka-fai war ich der Überzeugung, es sei an der Zeit, aus der kalten Welt zurückzukehren und uns der Aufgabe zu stellen, das Publikum glücklich zu machen.
Frage: Sie haben jetzt ein festes Team. Ihre Firma besitzt eine Abteilung für die Nachbearbeitung der Filme, die Sie produzieren oder bei denen Sie Regie führen. Außerdem sind Sie noch der Agent einiger Schauspieler. Ist das jetzt die ideale Produktionsausgangslage?
J.T.: Das Team. Das ist eine Sache des Schicksals. Ich wollte niemals bewußt aus jemandem einen Star machen. Mit den Schauspielern wollte ich jeweils für einen Film Verträge machen. Lau Ching-wan ist mein männlicher Hauptdarsteller. Er ist ein Schauspieler, dem ich vertraue. Ich bin zu faul, um das Casting zu machen. Manche finden es langweilig, immer mit den gleichen Schauspielern zu arbeiten. Ich finde das nicht. Es ist eine Herausforderung, einen anderen Charakter als den im letzten Film mit jemandem zu entwickeln. Ich glaube, viele Regisseure arbeiten gerne mit denselben Schauspielern. Akira Kurosawa hat immer mit Toshiro Mifune und Tetsuya Nakadai gedreht. Das wichtigste am Filmemachen ist das Filmemachen. Man sollte nicht zu viel Zeit auf den Umgang mit Menschen verwenden, obwohl auch das wichtig ist. Was die Heranbildung neuer Regisseure betrifft, so mache ich das nicht bewußt. Ich glaube daran, daß es reicht, der nächsten Generation eine Chance und etwas Ausbildung zu geben. Regieassistenten werden selten gute Regisseure. Sie haben vielleicht die richtigen Möglichkeiten, aber nicht die richtige Umgebung. So arbeite ich mit ihnen nur solange, bis sie auf eigenen Füßen stehen können.
Das Interview führten Cochran Fong und Athena Tsui. Aus dem Hong Kong Panorama 1998/99-Katalog des International Hong Kong Film Festival 1999

Biofilmographie
Johnnie To Kei-Fung wurde 1955 geboren. 1974 wurde er Produktionsassistent bei Television Broadcast Limited. 1977 begann er, Fernsehspiele zu produzieren und bei ihnen Regie zu führen. 1978 drehte Johnnie To seinen ersten Film. In den achtziger Jahren konzentrierte er sich auf die Filmtätigkeit und war an mehr als dreißig Spielfilmen als Produzent und/oder Regisseur beteiligt, mit denen er international seine Reputation begründete. Er gründete die Filmfirma Milkyway Image (H.K.) Limited, deren Geschäftsführer er ist.

agree. It's a challenge to make the character different from the previous film. I believe many directors like to use the same actors, like Akira Kurosawa always used Toshiro Mifune und Tetsuya Nakadai. The most important thing about making films is making films. One shouldn't spend too much time on dealing with people, though it's also necessary. As for nurturing new directors, I never try to do that deliberately. I just believe in giving the next generation a chance and some training. Now, when assistant directors become directors, they seldom make good films. It's because they may have the opportunity but not the right environment. So I work with them until they can be on their own.
Interviewed by Cochran Fong and Athena Tsui. From: Hong Kong Panorama 1998/99/Hongkong Festival Catalogue, 1999

Biofilmography
Johnnie To Kei-Fung was born in 1955. He first started his career in 1974 as a production assistant at TVB (Television Broadcast Ltd.). He began producing and directing in the drama section in 1977. In 1978 Mr. To made his first film. During the 1980's, Mr. To began concentrating on his film career and has produced and/or directed over thirty feature films, earning a reputable name in Hong Kong and around the world. He founded Milkyway Image (H.K.) Limited and is the company's managing director.

Films / Filme (as director / als Regisseur)
1980: *The Enigmatic Case; Happy Ghost III; Seven Year Itch.* 1988: *The Big Heat; The Eighth Happiness.* 1989: *All About Ah Long.* 1990: *A Moment of Romance; The Story of My Son.* 1991: *Casino Raiders II.* 1992: *Justice, My Foot.* 1993: *The Bare Footed Kid; The Heroic Trio; Executioners.* 1995: *Loving You.* 1996: *A Moment Of Romance III.* 1997: *Lifeline.* 1998: *A Hero Never Dies.* 1999: WHERE A GOOD MAN GOES; RUNNING OUT OF TIME; THE MISSION.

Johnnie To Kei-Fung