

# Weiblichkeit und nationales Selbstverständnis

Die Darstellung der Frau und ihre Funktion  
in der vietnamesischen Filmkunst  
von den 60er Jahren bis heute

Stefanie Scharf



Stefanie Scharf

WEIBLICHKEIT UND NATIONALES SELBSTVERSTÄNDNIS

Reihe Medienwissenschaften

Band 13

Stefanie Scharf

WEIBLICHKEIT UND NATIONALES SELBSTVERSTÄNDNIS

Die Darstellung der Frau und ihre Funktion in der vietnamesischen  
Filmkunst von den 60er Jahren bis heute



## **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Dissertation, 2016 angenommen von der Philosophischen Fakultät der Universität Siegen

1. Gutachter: Prof. Dr. Jürgen Kühnel
2. Gutachter: Prof. Dr. Jörg Döring

## **Impressum**

Rechte: bei der Autorin  
Umschlag: *universi* – Markus Bauer M.A.  
Druck und Bindung: UniPrint, Siegen  
Titelbild: Katharina Ntamtounis (2017),  
nach einer Fotografie von Mai Nam (1968)

Siegen 2018: *universi* – Universitätsverlag Siegen  
[www.uni-siegen.de/universi](http://www.uni-siegen.de/universi)

Gedruckt auf alterungsbeständigem holz- und säurefreiem Papier.

**ISBN 978-3-936533-89-7**

# Inhalt

<b>Inhalt</b> .....	<b>5</b>
<b>Einleitung</b> .....	<b>9</b>
<b><i>Teil 1: Geschichte, Kultur und Gesellschaft Vietnams</i></b> .....	<b><i>21</i></b>
<b>1. Geschichte</b> .....	<b>23</b>
1.1 Frühzeit.....	23
1.2 Chinesische Fremdherrschaft .....	24
1.3 Periode der Unabhängigkeit.....	26
1.4 Französische Kolonialmacht .....	27
1.5 Auf dem Weg zum Vietnamkrieg.....	30
1.6 Der Zweite Indochina-Krieg.....	32
1.7 Neuanfang.....	34
1.8 Doi Moi bis heute .....	36
<b>2. Gesellschaft</b> .....	<b>37</b>
2.1 Ethnien und Glaube.....	37
2.2 Dorfgemeinde.....	41
2.3 Frau und Familie .....	43
<b>3. Kultur und Medien</b> .....	<b>49</b>
3.1 Schrift und Literatur .....	49
3.2 Radio und TV .....	55
3.3 Film .....	57
3.3.1 Kolonialzeit: Erste Gehversuche bis 1945 .....	58
Exkurs 1: Propaganda.....	61
3.3.2 Erwachen eines vietnamesischen Films: Erster Indochina-Krieg.....	62
Exkurs 2: Das Dritte Kino.....	63
3.3.3 Der vietnamesische Film zwischen 1954 und 1963 .....	66
3.3.4 Der vietnamesische Film im Zweiten Indochina-Krieg .....	68
3.3.5 Auf der Suche nach neuen Inhalten: Wiedervereinigt Vietnam ab 1975.....	70
3.3.6 Doi Moi und die Konsequenzen für den vietnamesischen Film.....	71
<b>Zwischenfazit I</b> .....	<b>75</b>
<b><i>Teil 2: Analyse</i></b> .....	<b><i>79</i></b>
<b>4. Der Kriegsfilm der Kriegsjahre</b> .....	<b>87</b>
4.1 Heldenhafte Märtyrerinnen – Die Überfrauen.....	87
4.1.1 Der Sturm bricht los.....	87
4.1.2 Die Bäume von Fräulein Tham .....	89
4.1.3 Der 17. Breitengrad – Tag und Nacht .....	92
4.1.4 Fazit: Frau der ersten Epoche.....	96
4.2 Feindliche Männer – Von Klassenfeinden und fremden Einzelgängern.....	98
4.2.1 Der innere Feind.....	99
4.2.2 Der Amerikaner .....	103
4.3 Die sich entwickelnde Figur – Ideologisch hin- und hergerissen .....	109
<b>5. Der Kriegsfilm der Nachkriegszeit</b> .....	<b>115</b>
5.1 Von starken Frauen und Familie ODER Zusammen ist man weniger allein .....	115
5.1.1 Zeit der Stürme .....	115
5.1.2 Wildes Feld .....	117
5.1.3 Eban, die Frau aus dem Dschungel.....	119
5.1.4 Die erste Liebe .....	121
5.1.5 Fazit: Frau der zweiten Epoche .....	127

5.2. Die Männer im Film der Nachkriegszeit .....	127
5.2.1 Verfehlungen.....	127
5.2.2 Der Amerikaner.....	133
5.3 Auslaufmodell: Die sich entwickelnde Figur.....	139
<b>6. Der Kriegsfilm nach 1986 – von der Pluralität der Wirklichkeit.....</b>	<b>143</b>
6.1 Die Frau als verletzte Seele.....	143
6.1.1 Das Mädchen auf dem Fluß.....	143
6.1.2 Kreuzung Dong Loc.....	146
6.1.3 Das Ufer der Frauen ohne Männer.....	150
6.1.4 Auf Sand gebaut.....	156
6.1.5 Fazit: Die Frauen der dritten Epoche.....	162
6.2 Der Mann: Sanfter Nicht-Held .....	163
6.2.1 Das Mädchen auf dem Fluß.....	163
6.2.2 Kreuzung Dong Loc.....	164
6.2.3 Das Ufer der Frauen ohne Männer.....	165
6.2.4 Auf Sand gebaut.....	166
6.2.5 Fazit: Die Männer der dritten Epoche.....	170
<b>7. Besonderheiten des vietnamesischen Films .....</b>	<b>171</b>
7.1 Politische Parolen und Kriegsgeschehen – Wandel der Darstellung .....	171
7.2 Zum Bild der Frau und Verhältnis der Geschlechter.....	176
7.3 Feindbild und Selbstbild .....	181
7.4 Budget.....	185
7.5 Motive und Symbole.....	186
7.6 Klassifizierung.....	187
<b>Zwischenfazit II – Figurenkonzeption und -konstellation.....</b>	<b>189</b>
<b><i>Teil 3: Feminismus, Emanzipation und der vietnamesische Film.....</i></b>	<b><i>193</i></b>
<b>8. Begriffsklärung: Frauenfilm – Feminismus – Emanzipation .....</b>	<b>197</b>
<b>9. Feministische Bewegungen und Strömungen: Historischer Überblick.....</b>	<b>201</b>
<b>10. Klassische Konzepte und Ideen feministischer Filmtheorie: Einblicke .....</b>	<b>205</b>
10.1 Die 70er Jahre.....	205
10.2 Die 80er Jahre.....	209
10.3 Die 90er Jahre.....	214
10.4 Psychoanalytische Konzepte – historische Einbettung und Kritik.....	217
Filmbeispiel 1: Die junge Frau von Bai Sao (1962).....	219
10.5 Differenztheoretische Konzepte .....	225
Filmbeispiel 2: Das Mädchen auf dem Fluß (1987).....	225
10.6 Postkolonialistische Konzepte .....	227
Filmbeispiel 3: Eban, die Frau aus dem Dschungel (1984).....	228
<b>11. Feministische Filmtheorie und der vietnamesische Spielfilm.....</b>	<b>235</b>
11.1 Gesellschaftspolitische und soziohistorische Aspekte – Vietnamesischer Feminismus?... 235	
11.2 Ideologie und Film – Zum Verhältnis von Partei und Kultur.....	237
11.3 Zur Zweckmäßigkeit oder Nutzlosigkeit feministischer Filmtheorie .....	238
<b>12. Konzeptuelle Fragmentierung und Repositionierung: Trinh T. Minh-ha .....</b>	<b>241</b>
12.1 Trinhs Identitäts-Konzept.....	243
12.2 Trinhs Konzept der mündlichen Überlieferung von Geschichte(n).....	245
12.3 Feminismus-Kritik, Identität und Rolle: Entflechtungen.....	246
<b>Zwischenfazit III: Mit Trinh den vietnamesischen Film (be)greifen? .....</b>	<b>251</b>
Wider die Bipolarisierung.....	251
Zurück zur Ausgangsfrage: Feministischer oder emanzipatorischer (Frauen-)Film?.....	252
never ending story ODER Der rote Faden .....	253
<b>Schlussbemerkung und Ausblick.....</b>	<b>259</b>

<i>Literaturverzeichnis</i> .....	267
<i>Anhang I: Filmverzeichnis</i> .....	277
<i>Anhang II: Filmverzeichnis (erweitert)</i> .....	281
Nordvietnam .....	281
Wiedervereinigtes Vietnam .....	284
<i>Anhang III: Abbildungs- und Tabellenverzeichnis</i> .....	289
<i>Anhang IV: Abkürzungsverzeichnis</i> .....	295
<i>Dank</i> .....	297



## Einleitung

Bewaffnete Frauen, Heldinnen, die strategische Pläne ausarbeiten und Sabotageakte ausführen, Mütter, die im Namen einer übergeordneten nationalen Idee in den Krieg ziehen? Ein solches Kino widerspricht jeglichen Normen westlichen Erzählens, im Kino und auch sonst. Aber ist es ein undenkbares Kino?

Der vietnamesische Spielfilm zeichnet sich durch eine überdeutliche Präsenz weiblicher Hauptfiguren häufig vor dem Hintergrund des revolutionären Freiheitskampfes aus. Weibliche Figuren bestimmen die Erzählung und bieten den Zuschauern Identifikationsmöglichkeiten. Vom westlichen Betrachter wird die Fokussierung auf Weiblichkeit als außergewöhnlich und befremdlich wahrgenommen, denn sie widerspricht den gewohnten Mustern westlicher Film- und insbesondere Kriegsfilmproduktionen.

Unser Wissen über Vietnam ist ein medial vermitteltes und zumeist eng verknüpft mit dem Vietnamkrieg. Bilder dieses Krieges haben sich unwiderruflich in unser kollektives Gedächtnis eingebrannt, selbst in das einer Generation, die erst nach Beendigung des amerikanischen Debakels das Licht der Welt erblickte. Unsere Vorstellung vom Vietnamkrieg ist dabei maßgeblich geprägt durch US-amerikanische Kriegsfilme, wie etwa *Apocalypse Now* (Coppola, 1979), *Rambo II: First Blood<sup>1</sup>* (Cosmatos, 1985), *Platoon* (Stone, 1986), *Full Metal Jacket* (Kubrick, 1987) oder *Good Morning, Vietnam* (Levinson, 1987).

Natürlich sind Drehbücher fiktiv und beruhen überwiegend nicht auf wahren Begebenheiten. In unserer Wahrnehmung, für die Konstruktion unserer Vorstellung dieses Krieges, spielt das jedoch nur eine untergeordnete Rolle. Peter Kraus und Birgit Schwelling konstatieren, Filme (und Medien allgemein) seien aktiv an der Konstruktion von Meinungen und kulturellen Selbstverständnissen beteiligt (vgl. 2002: 94). Durch die Bilder westlicher (Vietnamkriegs-)Filme schimmern ergo immer auch westliche, speziell amerikanische Dispositionen hindurch. Sie spiegeln eklatant das aus diesem Krieg resultierende Trauma und seine gesellschaftliche Verarbeitung wider. Dabei fällt auf, dass „die filmische Moral (allerdings nicht immer eindeutig) mit den jeweiligen politischen Bewußtseinslagen in den USA [korrespondiert]“ (HEY, 1996: 578). Der politische Rahmen hatte demnach direkten Einfluss darauf, wie (in welcher Art und Weise) in der amerikanischen Gesellschaft versucht wurde, das Vietnam-Trauma für sich aufzuarbeiten. In den zahlreichen wissenschaftlichen Publikationen, welche sich mit amerikanischen

---

<sup>1</sup> Deutscher Verleihtitel: *Rambo II: Der Auftrag*.

Vietnamkriegsfilmen beschäftigen, hat sich eine Kategorisierung in ‚Subgenres‘ etabliert. So werden beispielsweise der ‚Coming Home‘-Film, der ‚POW‘-Film (Prisoners of War) oder der ‚Combat-Movie‘ unterschieden. Letzterer zeichnet sich dadurch aus, dass seine Handlung weitestgehend durch Kampfhandlungen in Vietnam bestimmt ist. Er bildet wohl am ehesten das Gegenstück zu den Filmen, die in dieser Arbeit betrachtet werden.

Der US-Film behandelt die Thematik des Vietnamkrieges häufig als militärische Revision. In ihm spiegelt sich der Versuch, das Scheitern in Indochina nachträglich umzudeuten, wobei der Vietnamesen im Nachhinein besiegt wird. Die Amerikaner sind dabei mit der Verarbeitung ihrer eigenen Rolle in diesem Kapitel amerikanischer Geschichte so beschäftigt, dass für die wahren Opfer dieses Beispiels militärischer Auseinandersetzungen kein Platz zu sein scheint.

Man verhandelt lieber das eigene Leid und stilisiert sich so zum eigentlichen Opfer [...] [und blendet] das Leid der vietnamesischen Kriegsgegner von vornherein aus. (PETERSEN, 2004: 226)

Der vietnamesische Feind tritt zumeist gesichtslos, rückständig, animalisch und als unsichtbare Gefahr aus dem Dschungel auf. Der Mythos eines solchen Feindes wird bis auf wenige späte Ausnahmen im Film aufrechterhalten. Ex post wird jedoch der Sieg über ihn errungen und somit die tatsächliche Niederlage verdrängt. Die amerikanischen Vietnamkriegsfilme zeigen uns eine recht einseitige Sichtweise dieses Konfliktes, der die Aufmerksamkeit der ganzen Welt auf das kleine südostasiatische Land Vietnam lenkte.

Dieser kurze Überblick zum amerikanischen Vietnamkriegsfilm soll und muss an dieser Stelle genügen. Für eine Vertiefung des Themas Vietnamkrieg im westlichen Spielfilm sei zum Beispiel auf Michael Strübel, Peter Bürger, Christer Petersen oder Stefan Reinecke verwiesen.

Doch was wissen wir über die andere Seite dieses Krieges? Die Feststellung ‚reichlich wenig‘ ist für die Mehrheit der in westlichen Ländern lebenden Menschen vermutlich zutreffend. Die Tatsache, dass wir vietnamesische Bilder des Vietnamkrieges nicht gezielt benennen können, unterstützt mitunter das im amerikanischen Film präsentierte Image des geradezu entmenschten Vietnamesen. Zumindest führt sie dazu, dass wir als Rezipienten nicht spontan und lautstark gegen die im westlichen Spielfilm dargebotene Darstellung protestieren. Wir wissen es nicht besser.

Verweilen wir einen Augenblick bei den Bildern und wenden uns für einen kurzen Moment der Kriegsfotografie zu. Der Fotografie wohnt die Besonderheit inne, dass jedes einzelne Bild für sich spricht (ob es dabei die Wahrheit spricht oder nicht, sei dahingestellt und kann an dieser Stelle nicht

erörtert werden). „Ein Foto [verfügt] nur über eine Sprache und ist im Prinzip für alle bestimmt.“ (SONTAG, 2003: 27).

Im Vietnamkrieg konnten Fotografen<sup>2</sup> und Fernsehberichterstatter verhältnismäßig unzensuriert arbeiten. Das Bewegen zwischen den Fronten war dennoch meist unmöglich und immer lebensgefährlich. In Indochina wurde spätestens ab der Tet-Offensive im Jahr 1968 eine neue Qualität der Kriegsfotografie erreicht. Nahaufnahmen und Halbtotale eröffneten einen bisher nicht gekannten Blick auf die Beziehung der Täter und Opfer (sowohl der eigenen als auch der fremden) in diesem Konflikt. „Vor allem die Bilder der Nähe [...] sollten sich ins kollektive Gedächtnis einbrennen“ (PAUL, 2004: 325). Dieser unverstellte Blick und die Fülle der Bilder, die die Menschen jenseits der Kriegsschauplätze erreichten, hatten immense Auswirkungen auf die abnehmende öffentliche Unterstützung in den USA und die Geburt der Anti-Kriegs-Bewegungen weltweit.

Zu den wenigen nordvietnamesischen Fotografien, die ihren Weg in westliche Printmedien und später in unserer aktives Bildergedächtnis fanden, zählen etwa Aufnahmen des Ho Chi Minh-Pfades, über den anfangs zu Fuß

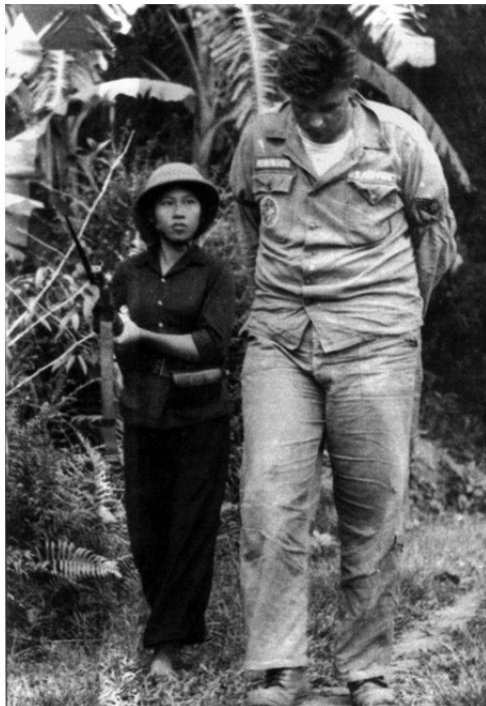


Abb. 1 Milizionärin führt im Jahr 1967 einen amerikanischen Piloten ab. Fotograf Mai Nam (Paul, 2002)



Abb. 2 Milizionärin im Jahr 1968, bereit ihr Dorf zu verteidigen. Fotograf Mai Nam (Page, 2002)

---

<sup>2</sup> Zu den bekanntesten Kriegsfotografen zählen Horst Faas, Tim Page, Nick Ut und Robert Capa, der im Ersten Indochina-Krieg durch eine Antipersonen-Landmine ums Leben kam.



und mit Fahrrädern, später mit LKWs die Versorgung des Südens sichergestellt wurde, aber auch das Bild einer vietnamesischen Milizionärin, die einen abgeschossenen US-Piloten abführt, dem sie gerade einmal bis zur Brust reicht (Abb. 1). Auch wenn uns nicht bewusst ist, dass dies tatsächlich Bilder „der anderen Seite“ sind, so haben sie dennoch einen festen Platz in unserem Bildgedächtnis eingenommen.

Die vietnamesischen Fotografien, welche zum Teil das von westlichen Medien vermittelte Bild konterkarierten, visualisieren den revolutionären Befreiungskampf und lassen den eigenen Krieg in einem positiven Licht erscheinen. Auffällig ist die Darstellung der Frau, welche von den Bildern westlicher Kriegsberichterstatteur und einem westlichen Rollenverständnis abweicht (Abb. 2). Die Frau ist bewaffnet und aktiv am Kampf beteiligt.

Doch zurück zum Film: Auch bewegte Bilder der anderen Seite, insbesondere vietnamesisches Filmmaterial des Krieges, war lange Zeit rar.<sup>3</sup> Erst nachdem im Jahr 1999 der deutsche Progress Film-Verleih mit dem Film Institut Vietnam einen Kooperationsvertrag abschließt, der Progress zur internationalen Auswertung historischer und unveröffentlichter Materialien unter anderem aus den Beständen des vietnamesischen Studios für Dokumentarfilm und des Armee Film Studios berechtigt, entstehen eine Reihe Dokumentationen, die sich mit dem Vietnamkrieg auseinandersetzen und dabei nordvietnamesische Aufnahmen verwenden.<sup>4</sup>

Weitgehend unbekannt hingegen ist die Existenz einer Vielzahl vietnamesischer Spielfilme, die das Thema Vietnamkrieg behandeln. Bemerkenswert ist dabei, dass bereits während der Kriegsjahre eine Vielzahl Spielfilme produziert wurde.

Eine Reihe vietnamesischer Spielfilme fand aufgrund der Kooperation und Vernetzung der sozialistischen Staaten ihren Weg in das Fernsehen und die Kinos der DDR. Heute liegen diese Filme in deutscher Synchronisation oder Untertitelung beispielsweise im Bundesarchiv, andere befinden sich in Privatbesitz. Günter Schulz schreibt im Vorwort der Publikation *Ansländische Spiel- und abendfüllende Dokumentarfilme in den Kinos der SBZ, DDR*:

---

<sup>3</sup> Eine Ausnahme bildet die Dokumentation Peter Scholl-Latours *Acht Tage beim Vietcong*. Der ZDF-Korrespondent und sein Produktionsteam gerieten 1973 bei Dreharbeiten in ‚Gefangenschaft‘. Die Partisanen der Nationalen Befreiungsfront gestatteten ihnen, den harten Alltag der Freiheitskämpfer zu filmen.

Noch 1998 entstand die Spiegel TV-Produktion *Vietnam – die unbekannt Seite des Krieges*, die – anders als der Titel vermuten lässt – Aufnahmen amerikanischer Kameramänner zeigt, die 20 Jahre lang in Archiven unter Verschluss gehalten wurden.

<sup>4</sup> Vietnam ist an den Erlösen beteiligt. Das Geld fließt nach Vietnam zurück und wird in den Erhalt der Archive investiert (u. a. zur Restaurierung von Filmmaterial).

Der international bis heute geführte Meinungsstreit zu Fragen der Untertitelung oder Synchronisation fremdsprachiger Originalfassungen wurde sehr frühzeitig zugunsten einer ‚Eindeutschung‘ entschieden. (Schulz, 2001: 4)

Das Arsenal-Institut, das für die Vermittlung internationaler Filmkultur steht und jährlich eigenverantwortlich eine Sektion der Internationalen Filmfestspiele Berlin ausrichtet, setzte seinen Länderschwerpunkt im Jahr 2001 auf Vietnam. Dank dieses Engagements eröffnet sich der Zugriff auf weitere Filme aus der Zeit um die Jahrtausendwende. Insgesamt gestalten sich die Voraussetzungen der hiesigen Forschung im Vergleich zu anderen westlichen Staaten ungleich besser und ermöglichten eine qualitative Inhaltsanalyse des Materials.

Obwohl es eine kaum zu überschauende Menge wissenschaftlicher Publikationen gibt, die sich dem US-amerikanischen Vietnamkriegsfilm widmen, blieb die vietnamesische Seite lange Zeit weitestgehend unbeachtet, etwa von den Medien- oder Kulturwissenschaften. Nur nach eingehender Recherche finden sich in der deutsch- und englischsprachigen Literatur Arbeiten, die sich mit dem vietnamesischen Film befassen, beispielsweise John Charlots Aufsatz *Vietnamese Cinema. First Views* (1994), in dem der Autor einen Überblick über das vietnamesische Kino und seine zentralen Themen entwirft. Charlots untersucht zu diesem Zweck Spiel- und Dokumentarfilme insbesondere der 70er und 80er Jahre.<sup>5</sup> Einen historischen Überblick vermittelt die Dokumentation *Film und Fernsehen in Vietnam. 1920-1974* des deutschen Initiativkomitees zur Stärkung des vietnamesischen Filmwesens. Galina Dalmatovskaja nimmt in ihrer 1984 publizierten Arbeit *Der Vietnamkrieg und seine Darstellung im internationalen Film* ebenfalls auf einige vietnamesische Filme Bezug. Eine Untersuchung aus jüngerer Zeit stellt Selina-Felicia Schmidiger 2012 in ihrer Masterarbeit *Vietnamesisches Filmschaffen in der Kriegs- und Nachkriegszeit* vor. Ihre Arbeit widmet sich dem Aspekt der stereotypbasierten Konstruktion kultureller Erinnerung.

In der deutschen Wissenschaft (insbesondere der Geschichtswissenschaft) war es lange Zeit verpönt, den Spielfilm als historische Quelle anzuerkennen. Die Geschichtspräsidentin Irmgard Wilharm setzte sich wiederholt dafür ein, sich von einer solchen Haltung zu verabschieden. Filme sind keineswegs Abbilder der Realität, doch sind sie „Spiegelungen von kollektivem

---

<sup>5</sup> Charlots besucht 1987/88 als erster Amerikaner das vietnamesische Kinodepartment. Insbesondere zwei seiner Kollegen, David James und Rick Berg, machten sich erstmals dafür stark, vietnamesische Filme, deren visuelle Poetik sie hervorheben, in den Filmkanon der an US-amerikanischen Universitäten behandelten Vietnamkriegsfilme aufzunehmen. Im Jahr 1989 touren als Folge ihrer Bemühungen zehn Filme unter der Schirmherrschaft des Vietnam Film Project durch die USA.

Bewusstsein, von Sehnsüchten, Ängsten, Tagträumen der Menschen und der Zeit“ ihrer Entstehung (WILHARM, 2006: 23).

[...] jeder Film, nicht nur der Geschichtsfilm, ist Quelle für die gegenständliche Kultur seiner Zeit [...], aber auch für Mentalitäten, Einstellungen, Normen, Haltungen, Werte und Ziele der Zeit, in der er gedreht und uraufgeführt wurde. (HEY, 1996: 580)

Diese Erkenntnisse gründen sich auf verschiedenen Tatsachen: Zum einen ist Film ein kommerzielles und teures Produkt, welches auf die Zustimmung einer großen Masse von Rezipienten angewiesen ist. Dies gilt nicht nur für den an Gewinn orientierten Film kapitalistischer Länder, sondern trifft vergleichbar auch auf sozialistische Systeme zu (vgl. WILHARM, 2006: 243). Um seine Intention nicht zu verfehlen und das Interesse des Publikums zu evozieren, ist der Film ebenso auf Akzeptanz und eine weitgehende Identifikation der Rezipienten mit den Figuren angewiesen. Man kann hier ebenfalls von einer – zumindest partiellen – Orientierung am Publikumsgeschmack sprechen. Zum anderen ist Film nie das Werk eines Individuums, sondern das Ergebnis eines kollektiven Arbeitsprozesses. Einem Film liegt nie die Sicht einer Einzelperson zugrunde, vielmehr vereint er bereits in der Phase seiner Entstehung eine Vielzahl sich überschneidender Meinungen.

Film reflektiert Gesellschaft und in gewisser Weise konstruiert er Realität. Die Filmbilder repräsentieren Realität, indem sie sich der spezifischen Codes, Konventionen, Mythen und Ideologien einer jeweiligen Kultur bedienen.

Doch was ist eigentlich Kultur? Maletzke bietet folgende Definition:

[...] Kultur [ist] im wesentlichen zu verstehen als System von Konzepten, Überzeugungen, Einstellungen, Wertorientierungen, die sowohl im Verhalten und Handeln der Menschen als auch in ihren geistigen und materiellen Produkten sichtbar werden. (MALETZKE, 1996: 16)

Zu diesen materiellen Produkten zählen Filme im Speziellen und Medien im Allgemeinen. Indem Medien in der Öffentlichkeit Aussagen verbreiten, nehmen sie ihrerseits wiederum Einfluss auf die Menschen einer Gesellschaft. Sie, so Maletzke an späterer Stelle, „vermitteln Sekundärerfahrung, und dadurch erweitern sie den Bereich dessen, was dem Menschen an Wissen, Einsichten, Erkenntnissen, Erfahrungen zur Verfügung steht“ (1996: 121). Kultur und Medien unterliegen insofern einer stetigen wechselseitigen Beeinflussung.

Filme sind Orte kollektiver Erinnerung. Sie geben Aufschluss über die in einer Gesellschaft dominante Ideologie zur Zeit ihrer Entstehung. Eine allgemeingültige Definition des Begriffes ‚Ideologie‘ gibt es nicht.

Ideology is the term used to describe the system of beliefs and practices that is produced by [a] theory of reality. [This theory of reality] motivates its ordering of that reality into good and bad, right and wrong, them and us, and so on. (TURNER, 2000: 155)

Ideologie ist demnach ein System von weltanschaulichen Leitbildern, Anschauungen und Werten, welches von Gesellschaften zu bestimmten Epochen ausgebildet wird. Da eine Gesellschaft sich stetig entwickelt, unterliegt auch ihre Ideologie einem permanenten Wandel, der sich wiederum auf den Film als ein gesellschaftliches Produkt niederschlägt.

Für den Film kann festgehalten werden, dass er ein technisch hergestelltes, ideologisches Produkt eines Systems ist, das immer auch von der Zeit seiner Entstehung geprägt wird.

Ziel der Arbeit ist es, die besondere Ausformung des vietnamesischen Kinos in den Blick zu nehmen und die Ursachen dieser Ausformung zu analysieren. Zu diesem Zweck soll ein umfassender Überblick über den vietnamesischen Spielfilm ab den 60er Jahren und bis in die Gegenwart vermittelt werden. Im Mittelpunkt der Betrachtung stehen die Figuren bzw. Figurengruppen und ihr Verhältnis zueinander. Die spezifischen Merkmale der figuralen Konzeption sollen erarbeitet und insbesondere die stereotypen Frauenbilder, die der vietnamesische Film hervorbringt, identifiziert und beurteilt werden. Ferner soll eine Aussage darüber getroffen werden, welchen Einfluss die gesellschaftspolitischen Umbrüche und die politische Bewusstseinslage auf den im Film präsentierten Themenkanon und die Darstellung der Figuren selbst haben.

Zu diesem Zweck gliedert sich die Arbeit in drei Teile: Dem ersten Teil zur Geschichte, Kultur und Gesellschaft Vietnams folgt ein ausführlicher Teil, der sich der Analyse ausgewählter Filmbeispiele widmet. Der letzte Teil begibt sich unter Berücksichtigung der feministischen Filmtheorie auf die Suche nach Erklärungen für die starke Präsenz weiblicher Hauptfiguren in der vietnamesischen Filmkunst. Jeder Teil schließt mit einem eigenen Zwischenfazit, in welchem jeweils die wichtigsten Erkenntnisse zusammengefasst werden.

Der erste Teil der Arbeit soll nicht nur historische Grundlagen der Thematik vermitteln, sondern gleichzeitig Aufschluss über den Kontext der in dieser Arbeit untersuchten Filme geben. Durch die Betrachtung kultureller, politischer, historischer und institutioneller Faktoren findet gleichsam eine Quellenanalyse statt. Nach Einblicken in die Okkupations- und Kolonial-

geschichte Vietnams wird die Aufmerksamkeit auf die Ereignisse der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gelenkt. Das zweite Kapitel erörtert die ethnische und religiöse Vielfalt, sowie die besonderen Aspekte gesellschaftlichen und familiären Zusammenlebens in Vietnam. Hierbei wird der Frau und ihrer Stellung in Familie und Staat besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Der Abschnitt zur Kultur und den Medien Vietnams setzt einen Schwerpunkt auf den Film und vermittelt einen detaillierten Einblick in die national-vietnamesische Filmgeschichte. Das breit angelegte Unterkapitel spürt Impulsen nach, die zur spezifischen Ausformung eines nationalen Kinos beigetragen haben.

Dieser erste Teil trägt zum Verstehen des vietnamesischen Selbstverständnisses bei und erläutert die Einflüsse von Konfuzianismus, Mythologie, chinesischer Okkupation, französischem Kolonialismus, sowie japanischer und US-amerikanischer Präsenz. Gleichzeitig wird eine Grundlage für die Analyse der Filmbeispiele entfaltet.

Der zweite Teil der Arbeit wendet sich der Analyse ausgewählter Filmbeispiele zu. Da die Filme weitgehend unbekannt sind, wird dieser Teil etwas umfangreicher ausfallen. Allen Filmen ist gemein, dass ihre Handlung entweder ganz oder zu Teilen in den Indochina-Kriegen angesiedelt ist, oder durch die Auswirkungen und Spätfolgen des Krieges maßgeblich mitbestimmt wird. Eine weitere Gemeinsamkeit beruht auf dem Umstand, dass sie in Vietnam selbst produziert wurden. Internationale Koproduktionen, beispielsweise Spielfilme von im Exil lebenden Regisseuren wie Tran Anh Hung (*Der Duft der grünen Papaya*, *Cyclo*) oder Toni Bui (*Three Seasons*), sollen nicht in die Betrachtung einbezogen werden.<sup>6</sup> Diese Produktionen verfügen in der Regel über ein deutlich höheres Budget als der nationale, vietnamesische Film, was unbestritten Einfluss auf die Bildästhetik und die Verwendung von Effekten hat, und andererseits im Bereich der Themensetzung dazu führt, dass unter Umständen Kompromisse eingegangen werden müssen.

Der Forschungsgegenstand wurde auf 16 Filme begrenzt, die sich in verschiedene Epochen einteilen lassen. Die Gliederung der Epochen folgt den Erkenntnissen des ersten Teils zur Geschichte, Kultur und Gesellschaft und unterteilt sich in drei Zeiträume: Filme der Kriegsjahre, Filme der Nachkriegszeit und Filme nach Doi Moi.<sup>7</sup> Es soll untersucht werden, welche Informationen der Filmtext selbst über die Zeit seiner Entstehung sowie über gesellschaftliche Werte, Normen und Ideale enthält. Welches nationale

---

<sup>6</sup> Nur ganz am Rande wird am Ende des zweiten Teils die vietnamesisch-singapurische Koproduktion *Song of the Stork* der Regisseure Nguyen Phan Quang Binh und Jonathan Foo gestreift.

<sup>7</sup> Doi Moi bezeichnet den reformistischen Parteibeschluss einer ‚Politik der Erneuerung‘, die sich insbesondere durch eine Liberalisierung der Märkte bemerkbar macht. Doi Moi wird auch als vietnamesische Glasnost bezeichnet.

Selbstverständnis spiegelt sich wider? Die Untersuchung der vietnamesischen Spielfilme soll verdeutlichen, dass vietnamesische Spielfilmproduktionen zu jeder Zeit Geschichten von Frauen erzählten. Die weiblichen Figuren sind stets zentral, es wird jedoch eine Varianz in der Charakterisierung und Figurenkonstellation deutlich.

Methodisch bedient sich diese Arbeit insbesondere der Hermeneutik. Mittels des Instrumentariums der Filmanalyse wird der Filmtext (Dramaturgie, Bild, Ton) untersucht, wobei der besondere Schwerpunkt auf der Figurenanalyse liegt. Auf die Beantwortung folgender Fragen zielt die Analyse des Filmmaterials:

- Wie wird die Frau, wie der Mann und wie das Verhältnis untereinander beziehungsweise zueinander dargestellt?
- Wie gestaltet sich die Darstellung des Selbst (Freund) und des Anderen (Feind)?
- Welcher Wandel ist in der systematischen Figurenkonzeption zu beobachten?
- Welche Rückschlüsse lassen sich auf ein vietnamesisches Selbstverständnis ziehen?
- Welche Deckungen gibt es zwischen filmischer Realität und gesellschaftlichem Selbstverständnis? Welches gesellschaftliche Selbstverständnis spiegelt die filmische Realität?

Wo es sinnvoll und aufgrund der Materiallage möglich ist, wird zudem eine Kontextanalyse vorgenommen. Die Beleuchtung weiterer Gesichtspunkte soll einer zuverlässigen Einschätzung dienen. Wie gestaltet sich die Distribution und Rezeption der Filme – sprich Art und Ort der Präsentation – für welches Publikum? Welche Bedeutung kommt der spezifischen politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Sachlage zu? Fragen nach den Produktionsbedingungen der vietnamesischen Filmwirtschaft spielen ebenso eine Rolle wie biographische Aspekte der Filmschaffenden.

Gerade die Kombination von Film- und Quellenanalyse bildet ein wertvolles Instrument, um Aufschluss über eine Ideologie zu gewinnen (vgl. TURNER, 2000: 154). Aus diesem Grunde sollen zum Abschluss des zweiten Teils Erkenntnisse dieses und des vorangehenden Teils zusammengeführt und die Spezifika des nationalvietnamesischen Films zusammengefasst werden. Zudem soll eine Aussage über den Zusammenhang von gesellschaftspolitischen Umbrüchen und dem Wandel in der figuralen Darstellung getroffen werden. Daraus resultierend wird eine Klassifizierung der Filme, beziehungsweise ihrer Epochen vorgenommen.

Vietnamesische Filme fügen sich nicht in den Interessenkanon westlich orientierter Analyse-, Theorie- und Geschichtsbildung. Die starke

Repräsentation weiblicher Hauptfiguren in den Filmen führt im dritten Teil der Arbeit zu der Frage, ob der vietnamesische Film als feministischer Film bezeichnet werden kann, zumal er – wie gezeigt werden wird – einige der Forderungen feministischer Filmtheorie erfüllt. Zur Benennung der wesentlichen Thesen feministischer Filmtheorie werden zentrale Texte diskursanalytisch untersucht.

Es soll überprüft werden, ob und inwiefern sich Überlegungen des feministischen Diskurses und feministische Filmtheorie-Konzepte fruchtbar machen und auf das vietnamesische Filmkorpus anwenden lassen. Deshalb wird in einem ersten Schritt ein Überblick über die feministische(n) Bewegung(en) gegeben. Anschließend sollen wichtige Konzepte und Ideen feministischer Filmtheorie von Autorinnen wie Laura Mulvey, Mary Ann Doane, Teresa de Lauretis oder Anne Kaplan skizziert und gebündelt werden. In einem dritten Schritt wird anhand einiger ausgewählter Beispiele die Anwendbarkeit feministischer Filmtheorie auf den vietnamesischen Film überprüft und diskutiert. Meine These lautet, dass westliche, feministische (Film-)Theoriekonzepte in Bezug auf den Forschungsgegenstand nur bedingt angewendet werden können. Diese Annahme führt uns zu Trinh T. Minh-ha, die in ihrer Publikation *Woman. Native. Other* aus einer postkolonialen, postfeministischen Perspektive die Argumente feministischer Theoretikerinnen gegeneinander stellt, wobei sie ebenso die Differenzen zwischen abendländischer und nicht-westlicher Kultur diskutiert.

Die Weichenstellung postkolonialer Diskurse und damit verbundene feministische Implikationen sollen es ermöglichen, eine Aussage über die Repräsentation von Frauen und Geschlechterverhältnissen im vietnamesischen (spezifisch) und nicht-westlichen (allgemein) Film zu treffen. In diesem Zusammenhang soll am Beispiel des vietnamesischen Films, der sich eklatant vom westlichen Kino unterscheidet, erörtert werden, wie sich die westliche Wissenschaft Forschungsfragen zuwenden kann, ohne dem Fehler einer eurozentrierten oder neokolonialistischen Perspektivierung zu erliegen. Die Dechiffrierung vietnamesischer Darstellungsmodi und das Ziehen von Rückschlüssen auf die vietnamesische Kultur und Gesellschaft erfordern die Bereitschaft, von der gewohnten, eurozentrierten Perspektive Abstand zu nehmen.

Diese Arbeit bewegt sich keineswegs auf einem rein medien- oder filmanalytischen Terrain, sondern tangiert gleichsam mediengeschichtliche und insbesondere kulturwissenschaftliche Aspekte ebenso wie Fragen der Gender Studies, Postkolonialismusforschung und feministischen Filmtheorie.

Die Darstellungen im vietnamesischen Spielfilm weichen stark von westlichen Sehgewohnheiten ab. Weiblichkeit (und Krieg) und ihr jeweiliger

kultureller Stellenwert spielen dabei eine zentrale Rolle. Dass die Forschung sich bislang eher moderat mit dem Thema Weiblichkeit in der vietnamesischen Filmkunst befasst hat, macht den besonderen Reiz dieser Arbeit aus. Sicher wird die Arbeit an Grenzen stoßen, denn eine vollständige Entschlüsselung und Interpretation von im Film vorkommenden, kulturspezifischen Codes, Zeichen und Konventionen ist nicht möglich. Eine Kultur, in der man nicht lebt, kann nicht in ihrer Ganzheit verstanden werden. Die Erforschung ihrer Grundzüge begünstigt hingegen ein Verstehen durch Annäherung, für das sich auch Trinh T. Minh-ha stark macht.

Die Beschäftigung mit dem vietnamesischen Spielfilm erweitert unseren Blick auf den Vietnamkrieg. Die Filme eröffnen Einblicke in ein nationales Selbstverständnis und veranschaulichen die vietnamesische Wahrnehmung und Bewältigung der Indochina-Kriege ab den 60er Jahren bis in die Gegenwart. Auf diese Weise vervollständigt sich unser eigenes Bild dieses unrühmlichen Kapitels der jüngeren Geschichte.

Die diametral voneinander abweichenden Ansichten der unterschiedlichen, in eine kriegerische Auseinandersetzung involvierten Parteien, finden ihre Verarbeitung in den jeweiligen kulturellen Erzeugnissen, sei es der Literatur, der bildenden Kunst oder Filmkunst. Ich erhoffe mir, dass diese Arbeit dazu beiträgt, den Blick der Rezipienten für eine andere Perspektive zu sensibilisieren. Die Erweiterung des eigenen Horizonts – der Blick über den Tellerrand – erweist sich meines Erachtens in Bezug auf Kriegsfilme in besonderer Weise erhellend. Natürlich birgt die Beleuchtung des Themas die Möglichkeit, die westliche Herangehensweise, mit der wir uns der Vietnamkriegs-Problematik bisher genähert haben, aufzubrechen. Vielleicht kann meine Arbeit einen Beitrag dazu leisten, sowohl westliche als auch nicht-westliche (Kriegs-)Filme zukünftig in aufgeschlossener Herangehensweise und dennoch mit kritischem Auge zu betrachten.

Diese Arbeit betritt in vielerlei Hinsicht Neuland, und hierin liegt sicherlich sowohl ihre Chance als auch ihre Grenze.





## Teil 1: Geschichte, Kultur und Gesellschaft Vietnams

*„Fotos und in noch höherem Maße Filme [...] können wahrscheinlich für unsere Gegenwart [...] als das Medium absichtsloser Vergangenheitsvermittlung par excellence gelten.“*

– Harald Welzer –

*„Dank Hollywood und der amerikanischen Massenmedien betrachtet die Welt von heute den Krieg in Indochina als amerikanischen Krieg. [...] Es spielt keine Rolle, wie die Geschichte war, sondern nur, wer sie erzählt. Und Amerika hat sie erzählt.“*

– Arundhati Roy –

*„Mit Entschlossenheit ist sogar der Himmel zu besiegen!“*

– vietnamesisches Sprichwort –



## 1. Geschichte

Das einschneidendste Ereignis in der jüngeren Geschichte Vietnams ist unbestritten der Zweite Indochina-Krieg, welcher allgemein als Vietnam-Krieg bekannt ist, bezeichnenderweise in Vietnam selbst jedoch Amerika-Krieg genannt wird. Um sein Zustandekommen zu verstehen, muss man einen Blick in die Geschichte des südostasiatischen Landes werfen.

Sie ist geprägt von äußerer Bedrohung, also dem ständigen Versuch fremder Mächte, sich das Land anzueignen, aber auch der fortwährenden Bedrängnis, die vom Klima und den natürlichen Gegebenheiten ausgeht. Dem Land zuverlässig genügend Nahrung abzurufen, führte im Laufe der Jahrhunderte zu einer besonderen Form von Arbeits- und Lebensgemeinschaften, einer besonderen Form des gesellschaftlichen Miteinanders.

Eckardt und Nguyen stellen fest:

Die geographische wie politische Lage Vietnams erzeugte zahlreiche Katastrophen, Hungersnöte, Trockenheit, Überschwemmungen, Seuchen. Dazu kam die Rivalität von Nord und Süd. Dies alles wirkte zusammen und ließ das Land der Vietnamesen nicht zur Ruhe und zu friedvoller Entwicklung kommen. (ECKARDT/NGUYEN 1968: 37)

Das weit verbreitete Bild des typischen Vietnamesen ist bis heute das eines fleißigen, traditionsgebundenen, genügsamen Vertreters der einfachen, anspruchslosen Landbevölkerung.

Betrachtet man die vietnamesische Kultur, so sind die fortwährenden Besetzungen fremder Mächte, aber auch die friedlichen Kontakte mit den Nachbarländern nicht spurlos an ihr vorüber gezogen. Vielmehr sind Bestandteile anderer in die eigene Kultur eingeflossen, ohne jedoch ihre speziellen Eigenarten zu verdrängen.

### 1.1 Frühzeit

Der Name Vietnam leitet sich ab aus dem Wort ‚viet‘ = verstoßen und dem aus dem Chinesischen entlehnten Wort ‚nam‘, welches Süden bedeutet. Vietnam steht folglich für ‚das nach Süden verstoßene‘ Volk.

Das Volk der Vietnamesen hat seine Ursprünge im südchinesischen Raum. In chinesischen Dokumenten wird Vietnam, das ‚Land der Viet‘, erstmals im 3. Jahrhundert vorchristlicher Zeit erwähnt. ‚Nam Viet‘, wie das Land zu jener Zeit heißt, umfasst hauptsächlich den Norden des heutigen Landes. In Süd- und Mittelvietnam entsteht im 2. Jahrhundert v. Chr. das indisch geprägte Reich der Champa (vgl. ECKARDT/NGUYEN 1968).

Nach einer alten Legende sind Au Co und Lac Long Quan die Gründungseltern Vietnams. Die Fee Au Co (Fee Vogel), die aus den Bergen im Norden stammte, ehelichte den Drachenkönig Lac Long Quan, der in einem Unterwasserpalast lebte. Aus dieser Beziehung gingen 100 Menschenkinder hervor, die aus Eiern schlüpfen. Nach einiger Zeit lösten die Eltern jedoch einvernehmlich ihre Beziehung, da sie zu unterschiedlich waren. Während die Mutter in die Berge ging, zog der Vater in die Ebene am Meer. Jeder nahm die Hälfte der Kinder mit, nicht ohne sich vorher zu schwören, einander in Not und bei Bedrohung beizustehen (vgl. DUONG 2001, GIANG/GRIMMEL/GRIMMEL 2012). Den 50 Söhnen, die Lac Long Quan in die Ebene am Meer folgten, sagt man nach, sie seien die Vorfahren der Viet (auch Kinh, ethnische Vietnamesen), während die Söhne, die mit ihrer Mutter Au Co lebten, als Urväter der in den Bergen lebenden Minderheiten gelten.

Die Gesellschaftsform der vietnamesischen Frühzeit ist matriarchalisch, das heißt eine Gesellschaftsordnung, in der die Frau im Zentrum steht. Das Matriarchat wird im Verlauf der Geschichte Vietnams zugunsten patriarchischer Strukturen verdrängt, welche im aus China stammenden Konfuzianismus angelegt sind. Bis in die Gegenwart hinein nimmt die Frau jedoch zumindest innerhalb des Familienverbandes eine besondere Rolle ein.

## 1.2 Chinesische Fremdherrschaft

Im Jahr 111 v. Chr. fällt Vietnam unter chinesisches Protektorat<sup>8</sup> (vgl. z.B. ECKARDT/NGUYEN 1968). Das nachfolgende Jahrtausend unter chinesischer Fremdherrschaft ist gekennzeichnet durch zahlreiche Aufstände und kurz währende Phasen der Unabhängigkeit.

Als die wohl berühmtesten Revolutionäre dieser Epoche sind die Schwestern Trung (Abb. 3a) in die Geschichte eingegangen. Sie vertreiben die Chinesen aus Nordvietnam und regieren in den Jahren 40-43 n. Chr. als Königinnen. Ihre Herrschaft endet mit der Rückeroberung durch China und ihrem Freitod, den sie der Gefangenschaft vorziehen. Bis heute gelten die Schwestern Trung als Vietnams „stolze und mutige Nationalheldinnen“ (GIANG/GRIMMEL/GRIMMEL 2012: 57) Sie werden als Heroinnen verehrt und stehen für Unabhängigkeit, nationale Würde und Kampfbereitschaft.

---

<sup>8</sup> In der Broschüre „Vietnam im Film“, welche 1990 vom Arbeitskreis Film Regensburg e. V. herausgegeben wurde, wird die Besetzung des Landes durch China auf das Jahr 207 v. Chr. datiert (S. 4). Oscar Salemink schreibt sogar: „From 211. B.C.E. to 938 C.E. the northern part of what is now Vietnam was occupied by a succession of Chinese dynasties.“ (ebd. 2003: 24)

Nicht weniger verehrt wird Trieu Thi Trinh (Abb. 3b). Diese vietnamesische Frau erhebt sich nur zwei Jahrhunderte später (248 n. Chr.) gegen die chinesische Fremdherrschaft. Ihr Feldzug endet ebenfalls mit ihrem Suizid.

Bezüglich technischer Neuerungen in der Landwirtschaft (Reisanbau, Viehzucht), sowie Architektur profitiert das vietnamesische Volk von der chinesischen Fremdherrschaft. China beeinflusst Vietnam über einen etwa tausendjährigen Zeitraum in den Bereichen Verwaltung, Staatswesen, Technik und Militär, aber der Einfluss umfasst ebenso

[...] weite Bereiche der geistigen Kultur, wie philosophische Konzepte und Ideologie (teilweise Übernahme chinesischer Kosmologie, Konfuzianismus, Buddhismus), Literatur und Kunst und nicht zuletzt die Sprache [...]. (RAENDCHEN 1996: 82)

Eckardt und Nguyen stellen jedoch fest, dass auf breiter Volksebene Sinisierungsbestrebungen nie flächendeckend Erfolg verzeichnen konnten:

Das Wirken der chinesischen Beamten und Gelehrten blieb auf einen sehr kleinen Kreis beschränkt, ihr Einfluß auf die kulturelle Entwicklung als Ganzes gesehen war nicht sehr groß, das chinesische Vorbild konnte die Besonderheiten Vietnams nicht nur nicht verwischen, ja, im Verlauf der tausendjährigen Geschichte chinesischer Herrschaft wurden die vietnamesischen Nationalelemente sogar verstärkt. (ECKARDT/NGUYEN 1968: 30)

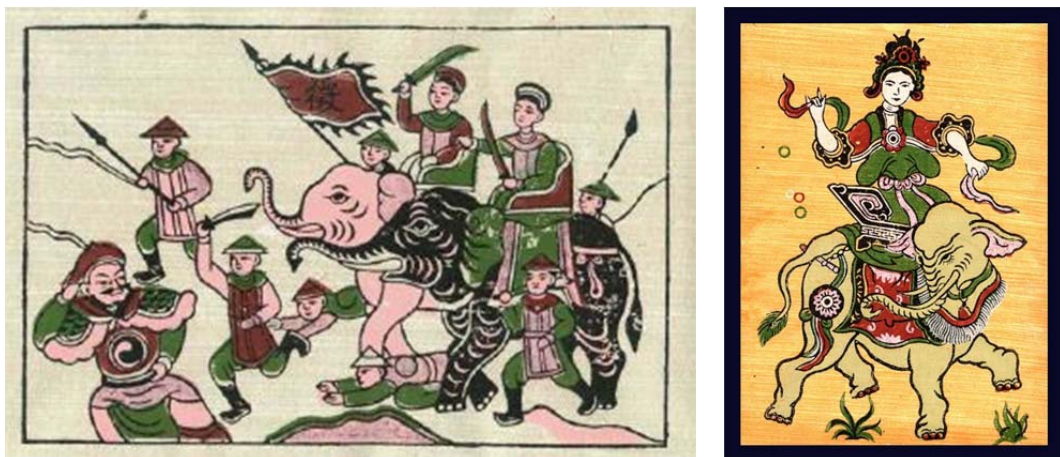


Abb. 3a-b Die Nationalheldinnen Trung Trac und Trung Nghi ziehen auf ihren Elefanten in die Schlacht gegen die chinesischen Invasoren (a). Laut Überlieferung soll Trieu Thi Trinh (b) gesagt haben, sie wolle lieber den Sturm reiten, die Wellen zähmen, den Hai im offenen Meer töten, die Aggressoren verbannen, das Land zurückerobern und die Fesseln der Knechtschaft lösen, als jemandes Konkubine zu sein. Dass Lady Trieu drei Brüste gehabt und mehr als zweieinhalb Meter groß gewesen sein soll, ist wahrscheinlich auf chinesische Überlieferungen zurückzuführen. In diesem Bild spiegelt sich die Fassungslosigkeit, die die Chinesen gegenüber der offensiven Heerführerin empfunden haben müssen.

Das auf Legenden basierende Geschichtsbewusstsein der Vietnamesen reicht allerdings sehr viel weiter zurück: Das Königreich der Van-Lang soll demnach von 2789 bis 257 v. Ch. gewährt haben, bevor es vom Nachbarreich Thuc erobert wurde. Das Pflegen dieser Legenden betont einmal mehr eine nicht minder ruhmreiche und ansehnliche Vergangenheit gegenüber der chinesischen Kultur.

### 1.3 Periode der Unabhängigkeit

Zu Beginn des 10. Jahrhunderts ist die chinesische Macht so geschwächt, dass im Jahr 939 die Periode der Unabhängigkeit beginnt, welche mit wenigen kurzen Unterbrechungen bis ins Jahr 1885 andauert.

Die Kontakte mit Vertretern des Abendlandes reichen weit zurück, sind aber mit Sicherheit spätestens auf das 2. Jahrhundert zu datieren. Berichte in chinesischen Chroniken belegen dies.

Im Jahr 1316 landet der Franziskaner P. Oderic de Pordenone an der mittelvietnamesischen Küste und in den folgenden Jahrhunderten verbreitet sich das Christentum als weitere Religion neben Buddhismus, Konfuzianismus, Taoismus und anderen in Vietnam (vgl. HEYDER 1999).

Erwähnenswert ist die Dynastie der Lê, welche im Jahr 1428 durch Lê Loi begründet wird und bis ins Jahr 1789 andauert. Unter den Lê wird das Reich der Champa erobert und Dai-Viet, so der Name des Reiches zu dieser Zeit, expandiert bis zum Mekong-Delta.

Quellen belegen, dass die Gleichberechtigung der Frau bereits im 15. Jahrhundert gesetzlich festgelegt wird. Dieses und weitere Gesetze, etwa bezüglich des privaten Eigentums oder des Erbrechts der Frau, sind im *Gesetzbuch von Hong-Duc* (1470-97) verankert.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bricht ein Bürgerkrieg aus, aus dem Prinz Nguyen Anh, Sohn einer reichen Händlerfamilie, – unterstützt durch den französischen Bischof Pigueau de Behaine – als Sieger hervorgeht. Er ruft sich im Jahr 1802 zum Kaiser aus (Gia Long) und nennt das Land, welches nun erstmals vom Roten Fluss bis ins Mekong-Delta reicht, Viet Nam.

Für ihre Unterstützung erhalten die Franzosen Exklusiv-Handelsrechte und eine Zusage für den Aufbau französischer Stützpunkte im Land.

## 1.4 Französische Kolonialmacht

Die Politik der Nachfolger Gia Longs, welche unter anderem auf einer Fehleinschätzung der wahren französischen Interessen – nämlich der Okkupation des Landes und Ausbeutung seiner Reichtümer – beruht, führt zu einer Konfrontation mit der europäischen Kolonialmacht. Frankreich seinerseits annektiert den südlichen Landesteil Viet Nams (1859-62). Bekannt wird diese französische Kolonie unter dem Namen Cochinchina. Annam und Tonkin<sup>9</sup> werden in den Jahren 1883/84 zu französischen Protektoraten, nachdem der amtierende Kaiser Hiep Hoa einen Protektoratsvertrag mit Frankreich unterzeichnet. Mit dieser Unterzeichnung verstößt Hiep Hoa gegen sein politisches Mandat. Die Nicht-Erfüllung seiner Herrschaftsfunktion, die der Vertragsunterzeichnung anhaftet, zwingt ihn zum Freitod.

In der einsetzenden ersten Phase vietnamesischen Widerstandes gegen die französische Kolonialmacht sind es überwiegend Vertreter der Klasse der Mandarine (Amtsträger der Staatsgewalt, Untertanen des Kaisers), die sich gegen die „weiße“ Fremdherrschaft erheben. Bekannt sind diese Aufstände der Kaisertreuen auch als „Aufstand der Literaten“<sup>10</sup> (vgl. VU 1978).

Im Jahr 1887 werden Annam und Tonkin mit Cochinchina und Kambodscha zur Indochinesischen Union vereint (Abb. 4). Während vor der Eroberung der nördlichen Teile Vietnams „der Handel im Vordergrund stand, ging es nunmehr um die Ausbeutung Indochinas selbst“ (BARTOLDUS 1990: 38). Frankreich führt in erster Linie eine Handels- und Industriepolitik. Gewinne zieht es unter anderem aus dem Export wertvoller Bodenschätze wie Kohle, Wolfram, Zink, Antimon, aber auch Mangan, Chrom und Gold. Die gewinnorientierte Ausbeutung des Landes geht maßgeblich zu Lasten weiter Teile der Bevölkerung, die unter einer zunehmenden Verelendung leidet

---

<sup>9</sup> Cochinchina, Annam und Tonkin waren die Namen der Kolonialmacht Frankreich für die Landesteile Süd-, Mittel- und Nordvietnam, welche in der Landessprache Nam-Viet, Trung-Viet und Bac-Viet genannt werden.

<sup>10</sup> Der Mandarin-Status war kein zugeschriebener, sondern ein erworbener. Theoretisch stand das Mandarinat jedem offen, der den langen, über mehrere Examensstufen gestaffelten Bildungsweg erfolgreich absolvierte. Bildungsinhalt der Mandarin-Ausbildung war ein literarischer Kanon, die „Aneignung gewisser literarischer Fertigkeiten und Fähigkeiten wie der Schriftkunst, der Dichtkunst sowie der perfekten Beherrschung der klassischen Schriften.“ (VU 1978: 40). Vietnam war das einzige südostasiatische Land, welches eine Regierungselite nach einem intellektuellen Leistungsprinzip rekrutierte (vgl. SARKISYANZ 1979).



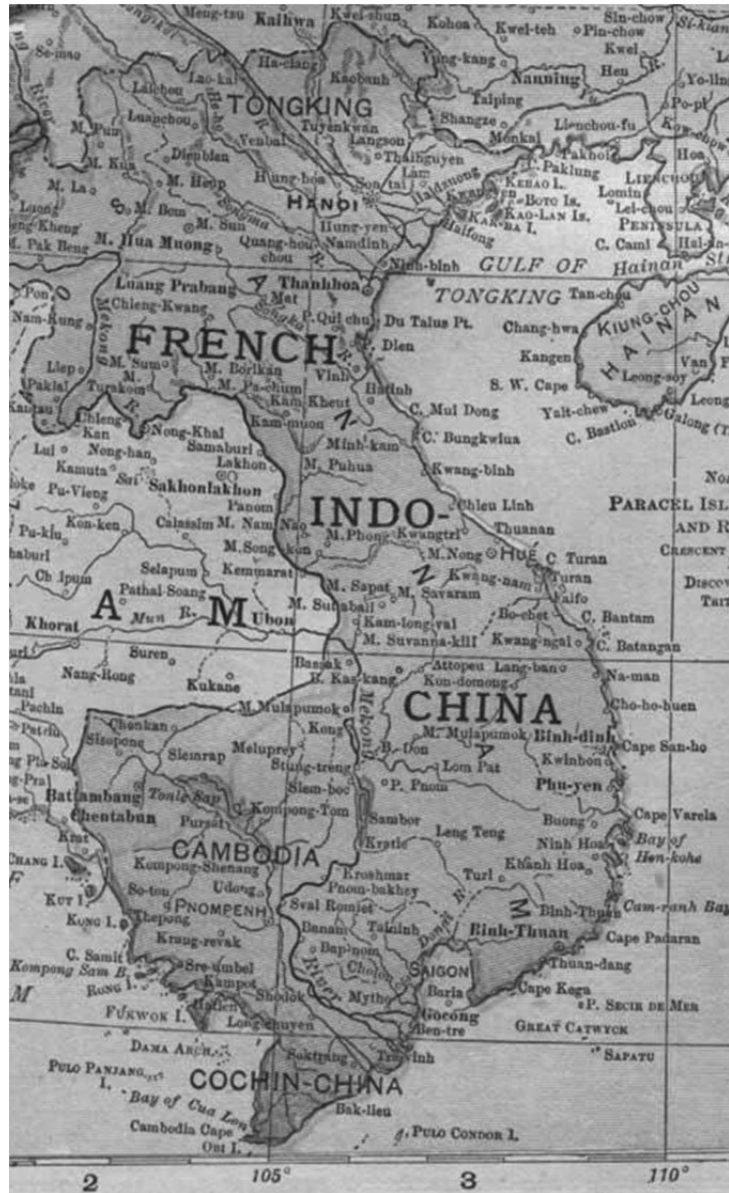


Abb. 4 Die Indochinesische Union um 1913. Das Gebiet umfasst das heutige Vietnam, Laos und Kambodscha.

Der französischen Besatzung des Landes begegnet das vietnamesische Volk, insbesondere in den ländlichen Gebieten, mit erbittertem Widerstand. Doch auch in den Städten bildet sich zunehmend ein „intellektueller“ Widerstand, der nicht zuletzt durch die Besatzungsmacht Frankreich selbst – die lateinische Schrift und europäische (Revolutions-)Literatur – genährt wird (vgl. GIANG/GRIMMEL/GRIMMEL 2012). In bewaffneten Aufständen und politischen Kampagnen wird immer wieder bekundet, Ziel sei die Erlangung der vietnamesischen Unabhängigkeit. Das Aufkommen einer vietnamesischen Unabhängigkeitsbewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts kann weder durch die Einführung eines Schulsystems für die einheimische Bevölkerung noch durch das Einrichten von Parlamenten mit beratender Funktion in Mittel- und Nordvietnam besänftigt werden.

Im Jahr 1930 gründet Ho Chi Minh im Hongkonger Exil zusammen mit anderen die Kommunistische Partei Indochinas (KPI). Die KPI übernimmt die Führung der Unabhängigkeitsbewegung.

Nachdem Frankreich im Zweiten Weltkrieg den Deutschen unterliegt, besetzt Japan ab September 1940 Vietnam. Frankreich und Japan einigen sich auf eine bilaterale Herrschaft des Landes.

Im Jahr 1941 gründet Ho Chi Minh die Bewegung des ‚Viet Minh‘, die ‚Liga für die Unabhängigkeit Vietnams‘, in der sich 50 vietnamesische Parteien zusammenschließen. Ho Chi Minh und Gleichgesinnte hoffen, in den Wirren des Weltkrieges „die internationale Konfliktsituation und die damit verbundene Schwächung der Großmächte zu nutzen, um die Unabhängigkeit zu erkämpfen“ (GIESENFELD 1988: 86). Die Forderungen der Viet Minh orientieren sich an den Bedürfnissen des Großteils der Bevölkerung. Neben der Erlangung völliger Unabhängigkeit und der Errichtung einer „Demokratischen Republik Vietnam“ sollen die verbliebenen feudalen Strukturen beseitigt sowie die soziale und ökonomische Situation verändert werden. Gefordert werden unter anderem ein allgemeines Wahlrecht, Presse- und Versammlungsfreiheit, die Gleichberechtigung der Frau und aller nationalen Minderheiten, die Einführung eines Acht-Stunden-Arbeitstages sowie eines Sozialversicherungssystems.

Die Ausbeutung Vietnams durch die japanische Besatzungsmacht – Frankreich ordnet sich nach politischer Zwickmühle und im Bemühen, Indochina aus allen Kriegshandlungen herauszuhalten, der japanischen Besatzungsmacht vollkommen unter – führt im Jahr 1944 zu einer katastrophalen Hungersnot, der etwa eine Million Menschen zum Opfer fallen.

Nach der japanischen Kapitulation 1945 rufen die Viet Minh in Hanoi die Demokratische Republik Vietnam (DRV) aus und wählen Ho Chi Minh zu ihrem Präsidenten. China und Russland erkennen die DRV unter Ho Chi

Minhs Führung an. Die Franzosen hingegen erhoffen sich ein Anknüpfen an die kolonialen Strukturen von 1940. Die Streitigkeiten bezüglich der Zukunft Vietnams zwischen Frankreich und dem Norden Vietnams können nicht beigelegt werden und münden schließlich in den Indochina-Krieg (Erster Indochina-Krieg, 1946-1954).

In diesem Krieg stehen sich Frankreich, welches im südvietnamesischen Saigon eine Gegenregierung unter Vorsitz des ehemaligen Kaisers Bao Dai gebildet hat, und die nordvietnamesischen Viet Minh gegenüber. Bereits während des Ersten Indochina-Krieges verbreitet die Kommunistische Partei (KP) unter Führung Ho Chi Minhs gezielt die sozialistische Ideologie in den ländlichen Gegenden des Nordens. Die Alphabetisierung vieler Erwachsener und Bildung der Kinder armer Familien sind Teil der Strategie des Guerilla-Krieges. Als Folge der Bildungsmaßnahmen der KP steigt auch die Selbstachtung ärmerer Schichten und die Verbreitung eines nationalen Bewusstseins.

Im Jahr 1950 unterzeichnen Frankreich und die USA, welche noch wenige Jahre zuvor Ho Chi Minh unterstützten, einen Vertrag über die gemeinsame Verteidigung Indochinas. Das kontradiktorische Engagement der Vereinigten Staaten ist aus der Befürchtung heraus motiviert, „[...] ein Erfolg (kommunistischer Ideen) in Vietnam würde auch in den benachbarten Ländern zum kommunistischen Umsturz führen“ (WEIGEL-KLINCK 1996: 9).<sup>11</sup> Die USA finanzieren einen immensen Teil der französischen Kriegskosten. In der entscheidenden, zwei Monate dauernden Schlacht von Dien Bien Phu im Jahr 1954 muss Frankreich sich nach jahrelangem Guerillakampf der Viet Minh geschlagen geben.

## **1.5 Auf dem Weg zum Vietnamkrieg**

Im Juni 1954 findet die Genfer Indochina-Konferenz statt, auf der ein Waffenstillstandsabkommen zwischen Frankreich und den Viet Minh unterzeichnet wird. Frankreich stimmt einem sofortigen Rückzug aus den Kampfgebieten und der völligen Unabhängigkeit der drei Kolonien Laos, Kambodscha und Vietnam zu. Allerdings wird auch eine einstweilige Teilung Vietnams entlang des 17. Breitengrades, einer künstlichen Demarkationslinie, erwirkt, die bis zum Abhalten gesamtvietnamesischer Wahlen im Jahr 1956 Bestand haben soll. Das Land trennt sich nunmehr in die Demokratische Republik Vietnam im Norden sowie die südvietnamesische Republik Vietnam.

---

<sup>11</sup> Diese, besser als Domino-Theorie bekannte Vermutung wird zur Rechtfertigung des militärischen Engagements der USA herangezogen.

Der Genfer Vertrag wird weder von den Vertretern Südvietnams noch von den USA unterzeichnet.

Der katholische Ngo Dinh Diem wird zum Präsidenten der souveränen Republik Vietnam (RVN) gewählt. Er genießt die Unterstützung der USA, obwohl diese ihn zwar nicht besonders positiv einschätzen, jedoch mangels geeigneter Alternativen und erhoffter Einflussnahme gewähren lassen. Diem und die USA verfolgen ein gemeinsames Interesse: Sie wollen gesamtvietnamesische Wahlen verhindern.

Während die USA ein Wahrwerden der Domino-Theorie befürchten, verhindert Diem in den folgenden Jahren die Wahlen (sie finden nicht statt oder sind nicht frei), da er weiß, dass er gegen den äußerst populären Ho Chi Minh kaum eine Chance hat, einen Wahlsieg davonzutragen (vgl. FREY 2000). Diem regiert ergo als Diktator, setzt Verwandte in wichtige Regierungsämter ein und terrorisiert Opposition und Bevölkerung.

Ab 1956 lassen die USA Südvietnam (der RVN) neben militärischer auch Wirtschaftshilfe zukommen und beginnen mit der Entsendung sogenannter militärischer Berater (vgl. MCNAMARA 1997).

Bereits nachdem abzusehen ist, dass Diem die freien Wahlen mit aller Macht zu verhindern versucht, vermehrt jedoch ab 1959/60, sickern kommunistische Guerillas in den Süden ein. In dieser Zeit beginnt auch die Erschließung des Ho-Chi-Minh-Pfades, welcher in Vietnam Truong-Son-Pfad<sup>12</sup> heißt, benannt nach den Bergen, durch die er führt.

Immer wieder kommt es in Südvietnam zu Aufständen in der Bevölkerung, die sich gegen die rücksichtslose Herrschaft Ngo Dinh Diems richten. Im Jahr 1960 rufen die südvietnamesischen Kommunisten („Viet Cong“) zum bewaffneten Widerstand auf, im Dezember desselben Jahres wird die „Nationale Front für die Befreiung Südvietnams“ (NLF)<sup>13</sup> gegründet. Hinter der NLF stehen 23 verschiedene Organisationen, die keineswegs alle kommunistisch geprägt sind.

Sicherlich übten die südvietnamesischen Kommunisten und indirekt Hanoi einen bestimmenden Einfluß auf die Bewegung aus. Doch in ihr waren ebenso Vertreter religiös-politischer Gruppen (Buddhisten und Sekten) wie auch bürgerliche Oppositionelle, Intellektuelle und Katholiken vertreten. Bei der NLF handelte es sich somit um eine breite

---

<sup>12</sup> Bis Mitte der 60er Jahre hat sich das Netz von Pfaden zur Hauptversorgungsader für den Süden entwickelt. Über diese Verbindung wird der Süden mit Kämpfern, Waffen etc. versorgt, sodass der Kampf gegen die amerikanischen Besatzer aufrechterhalten werden kann. Ein interessantes Kapitel über den Ho-Chi-Minh-Pfad findet sich in dem Buch „Ein anderes Vietnam. Bilder des Krieges von der anderen Seite“ von Tim Page.

<sup>13</sup> Nach der englischen Bezeichnung „National Liberation Front“. Gelegentlich wird in der Literatur die Abkürzung FNL verwendet, die sich von französischen „Front National de Libération“ herleitet.

Koalition, die bis 1968 durchaus unabhängig von Hanoi agierte und eigene Ziele verfolgte. (FREY 2000: 66)

Das Jahr 1961 markiert den Beginn eines erbittert geführten Guerilla-Kampfes zwischen dem nord- und südvietnamesischen Regime (vgl. GIANG/GRIMMEL/GRIMMEL 2012).

Zu den Forderungen der NLF zählen unter anderem die Absetzung Diems, das Rückgängigmachen der von ihm durchgesetzten Landreform, die den Großgrundbesitzern das Land zurückgab, welches die Viet Minh unter den Bauern verteilt hatten, eine damit verbundene Umverteilung des Landes, Verringerung des Importumfangs und Förderung der heimischen Wirtschaft, aber auch die Gleichberechtigung von Mann und Frau, der Ethnien und Religionen.

Die Auseinandersetzungen im Süden Vietnams nehmen in den folgenden Jahren verstärkt die Konturen eines Bürgerkrieges an.

Um den zunehmend unpopulär werdenden Ngo Dinh Diem zu unterstützen und den Sturz seines Regimes zu verhindern, entsenden die USA mehr und mehr militärische Berater nach Südvietnam. Ihre Zahl wird für das Jahr 1963 auf über 16.000 beziffert. Im November des gleichen Jahres wird Diem, der zunehmend kontraproduktiv agiert<sup>14</sup> und lediglich mangels tauglicher Alternativen von den USA weiter geduldet wird, im Verlauf eines Militärputsches ermordet. Der Putsch findet mit Billigung der USA statt.

## **1.6 Der Zweite Indochina-Krieg**

Heutzutage wird der Vietnamkrieg oftmals nicht mehr in seinem vollen Umfang reflektiert: Er erscheint als eine Auseinandersetzung zwischen Nordvietnam und den US-Amerikanern. Sicherlich ist dies die prägnanteste Phase dieses Krieges, welcher durch eine Ungleichverteilung militärtechnischer Ressourcen gekennzeichnet ist.

Tatsächlich jedoch ist es sehr schwierig, einen Beginn des Vietnamkrieges festzumachen. Sicherlich mag das daran liegen, dass die Zeit ab der Genfer Indochina-Konferenz als eine Art Waffenstillstands-Abkommen gewertet werden kann, aber auch daran, dass es nie eine offizielle Kriegserklärung gegeben hat. Vielmehr sind die Übergänge zwischen dem Ersten und dem Zweiten Indochina-Krieg fließend.

---

<sup>14</sup> Im August 1963 kommt es zu blutigen Angriffen südvietnamesischer Eliteeinheiten auf buddhistische Pagoden, bei denen zahlreiche Mönche ihr Leben lassen. Hunderte andere Glaubensbrüder werden in Gefängnisse verbracht.

Tatsache ist, dass in Südvietnam bereits vor offiziellem Kriegseintritt der USA und Nordvietnams ein Bürgerkrieg herrscht, der Ngo Dinh Diems Terrorregime geschuldet ist. Allerdings stellt sich der Vietnamkrieg auch als ein vielgestaltiger Krieg dar. Zum einen ist er, wie bereits erwähnt, ein Bürgerkrieg, zum anderen, und das erklärt am ehesten die Rolle der USA, ein Stellvertreterkrieg.<sup>15</sup>

Die USA rechtfertigen ihr Handeln in Vietnam mit der Domino-Theorie. Sie befürchten, dass ganz Südostasien kommunistisch wird, falls Vietnam nach freien Wahlen unter dem Kommunisten Ho Chi Minh wiedervereint würde. Sie sehen in der Vietnam-Problematik eine „Bedrohung der freien westlichen Welt“. Aus dieser Perspektive ist der Vietnamkrieg vor dem Hintergrund des Kalten Krieges mit den beiden Polen USA und Sowjetunion zu werten.

Auf einer dritten Ebene lässt sich dieser Krieg als Unabhängigkeitskampf gegen die sich in Südvietnam formierenden US-Interessen betrachten.

Mit der als Tonkin-Zwischenfall bekannt gewordenen angeblichen Beschießung zweier amerikanischer Zerstörer durch nordvietnamesische Kriegsschiffe im Golf von Tonkin im August 1964 ändert sich das Ausmaß dieses Krieges entscheidend: Der amerikanische Präsident Johnson erringt eine „Generalvollmacht für den Einsatz amerikanischer Truppen in Vietnam“ (WEIGEL-KLINCK 1996: 10) und der Krieg wird auf Nordvietnam ausgedehnt.<sup>16</sup> Später wird der Zwischenfall als zumindest teilweise erfunden entlarvt: Weder sind die beiden US-Zerstörer beschädigt worden, noch ist der Besatzung etwas zugestoßen, die Offiziere auf den Schiffen wussten nichts über den Zwischenfall.

Die Operation Rolling Thunder, hinter welcher sich schwere Bombardements seitens der USA in Nordvietnam ab Februar 1965 verbergen, bezeichnet den Auftakt des Vietnamkrieges. Die USA erhoffen sich durch die massiven Bombardierungen im Norden ein schnelles Ende des Krieges. Weigel-Klinck formuliert die markantesten Fehleinschätzungen der Amerikaner knapp und präzise:

Amerika wollte einen begrenzten Krieg, der zunächst aus der Luft geführt wurde. Durch massive Bombardements sollte Nordvietnam in

---

<sup>15</sup> Ein Stellvertreterkrieg ist ein „[...] vielschichtiger, in seiner Entstehung eng mit dem Ost-West-Konflikt verbundener Begriff [und] bezeichnet einen Krieg, der über regionale Motive hinaus den weltpolitischen Gegensatz zwischen den USA und den UdSSR sowie den jeweiligen Bündnissystemen in sich aufnahm und mit austrug.“ (Brockhaus, 1996). Externe Mächte tragen demnach ihren eigenen Konflikt auf dem Gebiet fremder Staaten aus. Sie unterstützen eine der Konfliktparteien, müssen dabei selbst aber nicht zwingend in Erscheinung treten. In der Regel kommt es nicht zu Kampfhandlungen der rivalisierenden externen Mächte.

<sup>16</sup> Der amerikanische Verteidigungsminister McNamara hatte interessanterweise bereits im Juli 1964 beschlossen, den Krieg auf Nordvietnam auszuweiten.

die Knie gezwungen werden. Dank ihrer technologischen Überlegenheit glaubten die US-Streitkräfte, den Krieg in kürzester Zeit für sich entscheiden zu können, was sich als verhängnisvoller Irrtum erwies. [...] Die Luftangriffe wurden ab 1965 auch von Bodentruppen unterstützt. Allerdings stellte sich heraus, daß die Amerikaner auf einen Guerillakrieg in dem unbekanntem und unwegsamem Gelände des Dschungels nicht ausreichend vorbereitet waren.“ (WEIGEL-KLINCK 1996: 10)

Bezeichnend für die nordvietnamesische Kriegsführung ist, dass alle Teile der Bevölkerung mobilisiert werden. Während die Männer der Armee beitreten, besetzen die Frauen die durch den Einzug verbleibenden Leerstellen in den heimatlichen Dörfern. Neben der Verrichtung alltäglicher Aufgaben sind die Frauen jedoch auch aktiv in der Miliz und den Selbstverteidigungs-Kräften engagiert. In ihren Aufgabenbereich fällt die zivile Verteidigung, die Sicherheit des Nachschubs aber auch die Behebung der durch die amerikanischen Bombardements verursachten Schäden. Die Nordvietnamesen (Männer und Frauen) folgen damit einer langen Tradition, in Zeiten nationaler Bedrohung dem Ruf zu den Waffen zu folgen (vgl. HEYDER 1999).

Im Jahr 1968 startet die NLF in Südvietnam die Tet-Offensive, mit der sie anfänglich die amerikanischen Truppen in Bedrängnis bringt, auch wenn sie sich insgesamt als militärischer Fehlschlag entpuppt. Allerdings wirkt sie nachhaltig auf die öffentliche Meinung in den USA, verstärkt die Antikriegs-Proteste und bringt die amerikanische Regierung in Bedrängnis. Als Folge kommt es zu ersten Friedensgesprächen in Paris, jedoch „sollten sich die Friedensverhandlungen wegen des Verbleibens nordvietnamesischer Truppen in Südvietnam noch über drei Jahre erstrecken“ (WEIGEL-KLINCK 1996: 11).

In den USA wird 1969 die „Vietnamisierung“ des Krieges beschlossen, ein Austritt der USA aus diesem Krieg. Wirklich umgesetzt wird dieser Plan erst 1973 nach dem Waffenstillstandsabkommen in Paris. Damit ist der Zweite Indochina-Krieg jedoch nicht beendet, sondern wird als Bürgerkrieg fortgesetzt mit der Hoffnung, der jeweils gegnerischen Seite möglichst große Gebiete abzurufen. Die USA unterstützen den Süden weiter mit Waffen, Nordvietnam wird nach wie vor von der Sowjetunion und China beliefert.

Erst mit der Eroberung Saigons durch kommunistische Truppen im Jahr 1975 endet der Vietnamkrieg endgültig. Saigon wird zu Ehren des 1969 verstorbenen, geistigen Führers in Ho Chi Minh City umbenannt.

## **1.7 Neuanfang**

Am 2. Juli 1976 wird die Sozialistische Republik Vietnam als gesamtvietnamesischer Staat gegründet. Ton Duc Thang wird ihr Präsident. Die

Kriegsfolgen, denen sich die Regierung gegenüber sieht, sind beträchtlich: Millionen Tote und Verletzte sind zu beklagen. Die meisten Städte sowie die Infrastruktur des Landes sind zerstört. Millionen Witwen und Waisen warten vergeblich auf ihre Angehörigen.

Die vor allem auf Agrargüter ausgerichtete Planwirtschaft im Norden und die von dem Zustrom amerikanischer Beihilfen geprägte Marktwirtschaft im Süden des Landes lagen am Boden und erholten sich trotz Hilfen der kommunistischen Bruderstaaten nur langsam. (GIANG/GRIMMEL/GRIMMEL 2012: 128).

Drastisch sind auch die Folgen des Einsatzes chemischer Waffen, wie etwa des Entlaubungsmittels ‚Agent Orange‘, welches im Vietnamkrieg traurige Berühmtheit erlangt. Die Flora in weiten Teilen des Landes ist zerstört und wird nie wieder ihr ursprüngliches Aussehen annehmen. Der Boden und folglich auch Lebensmittel sind mit Herbiziden verseucht. Bis heute werden durch sie Missbildungen bei Neugeborenen hervorgerufen.

Auch die Räumung von immer noch im Boden lagernden Bomben und Minen aller Couleur wird wohl in den kommenden Jahren, wenn nicht gar Jahrzehnten, unabgeschlossen bleiben und weitere Opfer fordern.

Der Neuanfang ist gekennzeichnet durch das Bemühen, das neue Vietnam nach europäischem, sozialistischem Vorbild aufzubauen. In den ersten Nachkriegsjahren wird wie in Nordvietnam auch im Süden des Landes eine Planwirtschaft eingeführt, die mit der Verstaatlichung der Wirtschaft und einer Bodenreform einhergeht. Ländereien werden enteignet und gehen in Kollektiven auf.

Die Situation des Landes, gekennzeichnet durch eingeschränkte Handelspartnerschaften auf dem Weltmarkt, nicht produktive Staatsbetriebe und schwere Kriegsschäden, wird von der Regierung fehleingeschätzt, weshalb es in den ersten Nachkriegsjahren zu Misserfolgen und einer weiteren Absenkung des ohnehin schon niedrigen Lebensstandards kommt. Eine ausführliche Darstellung der Aufbaumaßnahmen, die sich als „überhastet und daher ineffektiv herausgestellt haben“, findet sich bei Beate Bartoldus (1990: 130 ff.).

Die USA belegen Vietnam mit einem Wirtschaftsembargo, die in Paris vereinbarten Reparationszahlungen bleiben aus. Erschwerend für den Aufbau kommen Naturkatastrophen, Hungersnöte, Hyperinflation und die bewaffneten Konflikte mit China (Dritter Indochina-Krieg) und den kambodschanischen Roten Khmer (Kambodscha) hinzu.



## 1.8 Doi Moi bis heute

Die internationalen politischen Entwicklungen (das Ende des kalten Krieges in den 80er Jahren, der Zusammenbruch der Sowjetunion und somit der Wegfall des Haupthandelspartners Vietnams) sowie die unübersehbare Ineffektivität der eigenen zentralistischen Planwirtschaft wirken sich positiv auf den Reformwillen des vietnamesischen Politikaders aus.

Nach und nach lässt die Regierung eine Liberalisierung der Wirtschaft zu, die sich etwa in einer zaghaften Förderung freier Märkte und privater Unternehmen widerspiegelt. Allerdings erst im Jahr 1986 können sich die Reformer auf dem 6. Parteitag<sup>17</sup> durchsetzen, und es wird die ‚Politik der Erneuerung‘ (Doi Moi) beschlossen. In der Folge wird beispielsweise die staatliche Zensur gelockert, langjährig Inhaftierte werden aus Umerziehungslagern entlassen. Das politische Einparteiensystem derweil bleibt unangetastet.

Als eklatantester Einschnitt im Rahmen von Doi Moi erweist sich die Entscheidung, die zentrale Marktwirtschaft in eine „soziale“, bisweilen auch „sozialistisch“ genannte Marktwirtschaft zu transformieren, der eine Kursänderung der Außenwirtschaftspolitik und Öffnung des Landes für den Weltmarkt auf den Fuß folgen. Unter Präsident Bill Clinton wird im Jahr 1994 das US-Handelsembargo aufgehoben. Heute gelten die USA als wichtigster Handelspartner und Abnehmer Vietnams, während China als größter Importeur gewertet wird.

Die späten Folgen des originär ökonomischen Reform- und Öffnungskurses Doi Moi wirken bis heute und zeigen zunehmend gesellschaftliche und politische Auswirkungen.

Der 10. Parteitag im Jahr 2006 bleibt zwar – insbesondere bezogen auf politische Reformen – deutlich hinter den Erwartungen der Beobachter zurück, zeigt jedoch, dass ein behutsamer politischer Wandel auch weiterhin stattfindet. So ist erstmals kein Vertreter aus militärischen Kreisen oder dem Sicherheitsrat im engen Beraterkreis des Ministerpräsidenten vertreten, das Berufungsverfahren für den politischen Kader wird transparenter und erstmals wird mit Nguyen Minh Triet ein Südvietnamese und Angehöriger einer ethnischen Minderheit zum Staatsoberhaupt ernannt.

Insgesamt ist Vietnam heute vor allem darum bemüht, der Welt ein positives Bild von sich mit einer stark wachsenden Wirtschaft zu zeigen. Aber auch in der Politik, auf sozialer Ebene und in kulturellen Bereichen will der Staat stabil und anpackend wirken (vgl. Vo 2008). (GIANG/GRIMMEL/GRIMMEL 2012: 69)

---

<sup>17</sup> In Vietnam werden alle fünf Jahre auf den großen Parteitagen die politischen Leitlinien des Landes neu festgelegt.

## 2. Gesellschaft

In diesem Kapitel sollen einige ausgewählte Aspekte der vietnamesischen Sozialstruktur und Gesellschaftspolitik näher betrachtet werden. Allen gemein ist, dass sie im Rahmen der rein historischen Kapitel dieser Arbeit bisher keine ausführliche Berücksichtigung gefunden haben. Eine detailliertere Darstellung der gewählten Blickwinkel erscheint jedoch durchaus sinnvoll, da sie für die zentrale Fragestellung wichtige Zusammenhänge eröffnen.

### 2.1 Ethnien und Glaube

Durch seine historische und kulturelle Prägung ist Vietnam Teil der sogenannten *sinisierten* Welt. Wie in vielen ostasiatischen Staaten ist auch hier der Synkretismus weithin anzutreffen. Grundsätzlich sind unterschiedliche Glaubensrichtungen in Koexistenz zu finden; für beinahe alle ist eine gegenseitige Vermischung verschiedener religiöser Ideen und philosophischer Lehren nachweisbar.

Den Selbstangaben auf Basis der Volkszählungen aus dem Jahr 1999 folgend (vgl. GIANG/GRIMMEL/GRIMMEL, 2012), gehören mehr als 80 % der Bevölkerung offiziell keiner Religion an. Das erscheint nicht überraschend für einen kommunistischen Staat.<sup>18</sup>

Die größte religiöse Gruppe ist die der Buddhisten, gefolgt von den Katholiken. Weitere, aber deutlich kleinere Glaubensgemeinschaften bilden die Hoa Hao-Anhänger, Cao Dai-Anhänger, Protestanten und Muslime. Nach inoffiziellen Schätzungen ist die Zahl religiös verwurzelter Menschen allerdings deutlich höher (als die nach GIANG/GRIMMEL/GRIMMEL verbleibenden 20 % der Gesamtbevölkerung).

Der aus China stammende Konfuzianismus hat seit seiner Verbreitung großen Einfluss auf das vietnamesische Weltbild und tangiert alle Bereiche des Lebens: Die Gesellschaft, die Erziehung, die Familienstruktur und Regierungsform. Dabei durchdringt er sowohl ethnische als auch religiöse Grenzen, weshalb an dieser Stelle ausführlicher auf ihn eingegangen werden soll. Der Konfuzianismus wird zwar häufig in einem Atemzug mit den großen Religionen genannt, soll jedoch hier – in Abgrenzung zu den bereits genannten Religionen – als eine der großen, aus China stammenden Lehren (Gesellschaft und Bildung betreffend) verstanden werden, eher als „Weltanschauung, eine Sozialethik, eine politische Ideologie, eine Tradition des Lernens und eine

---

<sup>18</sup> Obwohl darauf hingewiesen werden muss, dass – anders als in anderen Staaten – die Religionsfreiheit in der vietnamesischen Verfassung gesichert ist und somit eine religiöse Anhängerschaft auch offiziell gestattet ist.

Lebenshaltung“ (Tu 1997: 647). Die konfuzianische Lebensweise steht somit nicht im Kontrast zu anderen Glaubensrichtungen; religiöse Konzepte und die konfuzianische Ethik schließen sich keinesfalls aus, sondern werden in der Regel gleichzeitig gelebt/praktiziert.

Die auf den vor etwa 2500 Jahren lebenden, chinesischen Philosophen Kung Fu Tse (Konfuzius) zurückgehende Sitten- und Morallehre formte die Normen vietnamesischen Denkens, Handelns und Verhaltens maßgeblich.

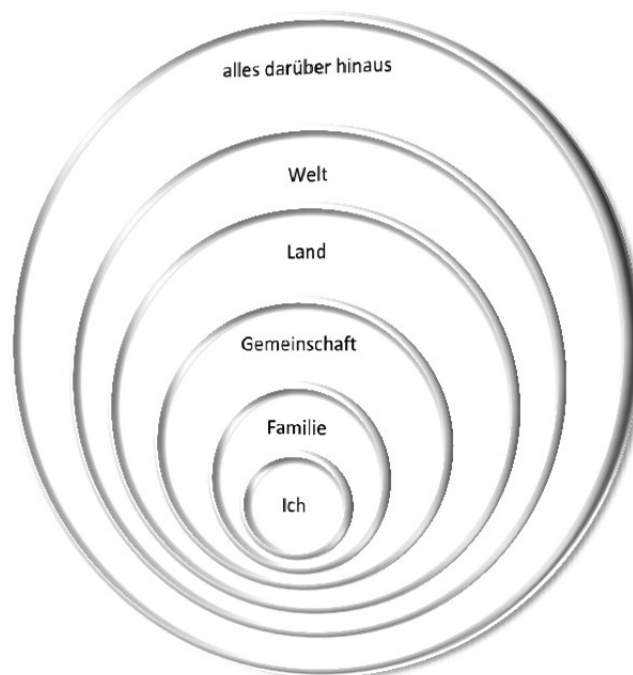


Abb. 5 Lehren des Konfuzius. Der Mensch als Mittelpunkt von Beziehungen, wobei sein Handeln sich immer an der Gemeinschaft orientiert; menschliche Interaktion beeinflusst alle Ebenen. Konfuzius vertrat die Ansicht, dass die geordnete Familie Grundvoraussetzung für einen gut regierten Staat sei, dieser wiederum Basis für universellen Frieden. Nach Tu Wie-ming (1997).

Die bekannteste Schrift der konfuzianischen Ethik ist das *Lunyu* (Gespräche). Es handelt sich hierbei um Aufzeichnungen von Lehrgesprächen mit dem Meister Konfuzius, welche vermutlich in zweiter Schülergeneration verfasst wurden. Die Gespräche spiegeln eine Debatte über die soziale Ordnung der Gesellschaft auf Basis individuellen Verhaltens wider. In der Familie und den Interaktionen des Individuums sah Konfuzius die kleinste Einheit von Gesellschaft. Aus diesem Grund ging Konfuzius davon aus, dass eine in der Familie erfolgreich umgesetzte Sitten- und Morallehre zwangsläufig in öffentliches Wohl mündet.

Die konfuzianische Sittenlehre beschreibt fünf unterschiedliche Beziehungen und damit verbundene Tugenden:

1. Die Beziehung zwischen Vater und Sohn, die sich auf die Liebe, die gegenseitige Zuneigung bezieht.

2. In der Beziehung von Fürst und Diener wird die gegenseitige Pflichterfüllung thematisiert.

3. Die Beziehung von (Ehe-)Mann und Frau weist auf Unterschiede hin, und regelt die familienethischen Pflichten. Hierbei geht es nicht um ein Konzept von Dominanzlegitimation, sondern vielmehr um ein Konzept der Arbeitsteilung. Sowohl dem Mann als auch der Frau sind je eigene Aufgaben zugewiesen, wobei Sorge für Heim und Haus und Fürsorge für Alte und Kinder mit den weiblichen Pflichten verbunden werden.

4. Das Verhältnis von Alt und Jung nimmt Bezug auf einen Unterschied des Alters, eng verbunden mit der Sorge, die die Älteren den Jüngeren zukommen lassen und (wichtiger noch) im Gegenzug Respekt und einem Bewusstsein für eine Verpflichtung gegenüber älteren Familienmitgliedern.<sup>19</sup>

5. Die Tugend der Treue definiert das Verhalten zwischen zwei Freunden, deren Beziehung weder durch Alter, Rang noch Verwandtschaft definiert ist.

Das aus dem Chinesischen adaptierte konfuzianische System Vietnams weist gegenüber seinem Vorbild einige Abweichungen auf. Diese Ambiguität führt Esta Ungar auf eine Vermischung konfuzianischer Ideen und vietnamesischer Traditionen zurück (teilweise Erbrecht der Frau, Gesetzbuch von Hong-Duc aus dem 15. Jahrhundert, Trung Schwestern) (vgl. UNGAR 2000).

Bezeichnenderweise ist über alle religiösen Gruppen hinweg der Geisterglaube, der aus der ursprünglichen Religion des Ahnenkultes übernommen wurde, in Vietnam stark verbreitet. Fast jede vietnamesische Familie pflegt einen Familienaltar, an dem zu Ehren der Geister verstorbener Familienmitglieder Räucherstäbchen entzündet und Gaben niedergelegt werden. Auch ethnische Minderheiten Vietnams schauen auf dieselben Ursprungsmythen wie die größte Gruppe der Viet zurück, deren mythologische Gestalten sie als Ahnen verehren.

Der Ahnenkult nimmt nicht nur eine herausragende Stellung im religiös-kulturellen Leben der Bergvölker ein, sondern gilt auch als die ursprüngliche und lebendigste Religion der Viet. (RAENDCHEN 1996: 89)

---

<sup>19</sup> Grundsätzlich haben die Vietnamesen großen Respekt vor betagten Menschen. Unabhängig vom Grad der Bildung, der Stellung in der Gemeinschaft oder materiellem Besitzstand steht ein hohes Alter für Weisheit.

Der Ahnenkult – im Kontrast zum Personenkult – wird als Erklärung angeführt, warum Vietnams nationale Heroen größtenteils längst vergangenen Zeiten entstammen.

Die vietnamesische Bevölkerung setzt sich aus 54 offiziell anerkannten Ethnien zusammen. Die größte Bevölkerungsgruppe stellen dabei die Viet (auch Kinh genannt) mit ca. 88 %.<sup>20</sup> Die anderen Ethnien erreichen jeweils nicht mehr als 2 % an der Gesamtbevölkerung und verzeichnen zwischen ca. 1,5 Millionen und wenigen hundert Mitgliedern.<sup>21</sup> Für ebenfalls 88 % der Bevölkerung ist Vietnamesisch die Muttersprache. Die ethnischen Minderheiten sprechen Vietnamesisch als Muttersprache oder Zweitsprache.

Historisch betrachtet spielt die Gruppe der Hoa (Chinesen) eine interessante Rolle. Mitte des 17. Jahrhunderts flohen aufgrund politischer Entwicklungen viele Südchinesen und ließen sich im damals noch dünn besiedelten Südvietnam nieder.

Ebenfalls in Südvietnam (aber auch in anderen Teilen des Landes) leben die in ihrem Hinayana-buddhistischen Glauben indisch beeinflussten Khmer. Sie bewohnen die Mekong-Delta-Region und sind bekannt durch ihre im Wasser errichteten Holzpfeilbauten.

Die Gruppe der Cham, die hauptsächlich in Mittel- und Südvietnam angesiedelt sind, sind die Erben des untergegangenen Champa-Reiches, das seine Blüte im 10. und 11. Jahrhundert hatte und dessen Tempelanlagen, allen voran Angkor Wat in Kambodscha, noch heute von der einstigen Pracht zeugen. Die Cham sind nur noch zu einem kleinen Teil Anhänger ihres originären brahmanistischen Glaubens. Die Mehrzahl der Cham ist seit dem 17. Jahrhundert muslimisch. Bewahrt haben sie sich, wie auch andere vietnamesische Minderheiten, etwa die Ede oder Jarai, das Matriarchat als praktizierte Gesellschaftsform. So sind die Frauen Träger des Familiennamens und haben alleiniges Erbrecht. Die Männer verlassen mit der Heirat ihre eigene Familie, um im Haus ihrer Ehefrau zu leben.

Die am dichtesten besiedelten Gebiete Vietnams sind die Küstenstreifen, sowie das Delta des Roten Flusses und das Mekong-Delta, während die Bergregionen und das Hochland eher dünn besiedelt sind. Die zahlreichen in den Bergen lebenden ethnischen Minderheiten werden seit der französischen

---

<sup>20</sup> Giang/Grimmel/Grimmel nennen einmal die Zahl von 86 % (S. 79), aber auch andere Quellen schwanken in der Regel zwischen 86 % und 88 %.

<sup>21</sup> Allerdings besiedeln die ethnischen Minderheiten fast zwei Drittel des Landes, was auf die Wanderung vietnamesischer Reisbauern zurückgeführt wird. Auf der Suche nach neuen Anbauflächen bewegten sich die Reis anbauenden Viet entlang eines schmalen, fruchtbaren und bewässerten Küstenstreifens immer weiter nach Süden (vgl. KELLER 2000).

Besatzung als ‚Montagnards‘ zusammengefasst<sup>22</sup>, wobei diese Bezeichnung der Fülle an Sprachen, Religionen und Kulturen keineswegs gerecht wird.

Die kulturelle Verwandtschaft zwischen den Bevölkerungsgruppen der Viet und den ethnischen Minderheiten wird bis heute konsequent abgelehnt und dementiert. Lediglich in Zeiten der äußeren Bedrohung rückten Viet und ethnische Minderheiten zusammen, um ihr Land gemeinsam gegen die feindliche Invasion zu verteidigen. In Zeiten relativer Ruhe gewinnt das öffentliche Bild vom ökonomisch primitiven, kulturell rückständigen und unzivilisierten Bergvolk immer wieder aufs Neue Oberwasser.

Aufgrund ihrer relativen Isoliertheit konnten sich die Minderheiten ihre ethnische Identität weitestgehend bewahren. Heute sind jedoch viele der Bergvölker staatlichen Repressionen ausgesetzt, arm und medizinisch unterversorgt. Gleichberechtigung wird von vielen als lediglich auf dem Papier stehend empfunden. Der Analphabetismus ist (besonders unter den Mädchen) weit verbreitet.

## 2.2 Dorfgemeinde

Bis zur Mitte des 20. Jahrhundert lebten nur sehr wenige Vietnamesen in den Städten (Hue, Hanoi), die in erster Linie Verwaltungszwecken dienten und weniger Wirtschaftszentren waren. Weitere Städte entstehen erst unter französischer Kolonialherrschaft. Vietnam galt und gilt als Agrarland.<sup>23</sup>

Die Struktur Vietnams ließ und lässt sich als ‚Dörferstaat‘ oder ‚Dörferföderation‘ bezeichnen, da den Dorfgemeinden seit jeher eine große Autonomie zukommt. Das Dorf bildete sowohl äußerlich, rein optisch, als auch nach innen, die Organisation betreffend, eine in sich geschlossene Einheit. Diese Form dörflicher Selbstverwaltung ist in Südostasien einzigartig und auch nicht in den Nachbarstaaten Laos und Kambodscha zu finden. Es wird vermutet, dass der religiöse und kulturelle Hintergrund ausschlaggebend für die abweichende Entwicklung ist. Wie bereits im vorangehenden Abschnitt angesprochen, geht die konfuzianische Ethik davon aus, dass einerseits das kollektive, das ‚gemeinschaftliche‘ Interesse immer über das individuelle gestellt wird. Die Gemeinden zeigten für interne Geschehnisse eine ausgeprägte kollektive Verantwortung, wohingegen der Staat sich aus Angelegenheiten der Gemeinden weitestgehend heraushielt. Funktionierende Familien und Dorfgemeinschaften bilden nach konfuzianischem Verständnis den Grundstein für staatliches Wohl. Daraus resultiert, dass die Ordnung der

---

<sup>22</sup> Die dauerhaft verwendete vietnamesische Bezeichnung für die Bergstämme lautet *Moi* (‚Wilde‘) (vgl. SARKISYANZ 1979).

<sup>23</sup> Ca. 65 % der Bevölkerung sind heute im Sektor der Agrarwirtschaft beschäftigt.

Familie Vorbedingung für die Ordnung der Gesellschaft ist und somit im politischen Interesse des Staates liegt.

Auf Ebene der Dörfer fanden bereits die französischen Kolonialisten eine direkte Herrschaft (Verwaltung und Rechtsprechung) vor, die ungeachtet höherer Verwaltungsinstanzen funktionierte. Aus diesem Grunde blieben die dörflichen Strukturen unter der Kolonialherrschaft von Verwaltungsreformen verschont und weitestgehend unangetastet. Die staatliche Einmischung in Angelegenheiten der Gemeinden blieb marginal.

Indem sich der Staat [...] nur minimal in Gemeindeangelegenheiten einmischte, übertrug er ihr [der vietnamesischen Gemeinde] damit auch eine sehr ausgeprägte pauschale oder „kollektive“ Verantwortung [...] für alle Geschehnisse innerhalb ihrer Grenzen. (VU 1978: 75)

Viele vietnamesische Dorfgemeinden zeichnen sich durch diese soziale und eine geographische Isoliertheit aus, die zu Gemeinden mit starkem sozialem Zusammenhalt und hoher Autonomie führen. Es herrscht ein hoher Grad an Arbeitsteilung in einem System gegenseitiger Hilfeleistung. Aus dieser engen gemeinschaftlichen Art des Zusammenlebens resultiert ein für Vietnam typisches, starkes ‚Wir-Gefühl‘. Die Identifizierung des Einzelnen findet vielmehr über die Gruppe und nicht über das ‚Ich‘ statt. In vorherrschenden, stark integrativen Kreisen, in denen gemeinschaftliche Handels- und Denkweisen vermittelt werden und individuelles Handeln als unmoralisch und verwerflich gewertet wird, konnte sich (bis in die jüngere Vergangenheit) eine individuelle Bewusstseins-Bildung nicht durchsetzen.

Die ausgeprägte Gruppenorientierung zeigt sich nicht zuletzt auf sprachlicher Ebene: Die vietnamesische Sprache zeichnet sich durch den Gebrauch einer diffizilen interpersonellen Kommunikation aus. Beim Sprechen wird das ‚ich‘ immer in Relation zum/zu den Gesprächspartner/n gesetzt, wobei die hierarchische Verortung der involvierten Personen sowie ihr Alter entscheidend für die Wahl der differenzierenden Personalpronomen sind.<sup>24</sup>

Allerdings hinterließ die achtzig Jahre währende französische Kolonialherrschaft tiefe Spuren. Sie veränderte die Lebensweise der Menschen und stellte das vietnamesische Kultur- und Wertesystem grundlegend in Frage. Nicht zuletzt der Einfluss westlicher, individualistischer Ideen ermöglichte spätestens seit der Mitte des letzten Jahrhunderts in der jungen Generation das

---

<sup>24</sup> Um nur einige zu nennen: Im Gespräch mit älteren Respektpersonen verwendet man für Männer *ong* (Herr) und für Frauen *ba* oder *vo* (Frau), allgemein für ältere Personen verwendet man die Begriffe *chi* und *anh* (ältere Schwester und älterer Bruder), während man sich selbst als *em* (jüngere Schwester/jüngerer Bruder) bezeichnet.

Heranwachsen eines Ich-Bewusstseins jenseits der sozialen Gruppe Familie und Gemeinde.

Heutzutage leben schätzungsweise 30 % der vietnamesischen Bevölkerung in Städten, die deutliche Mehrheit in Dörfern. In den Dörfern ist nach wie vor eine starke Dorfkultur zu beobachten. Ein gewählter Ältestenrat regiert das Dorf relativ autonom und lenkt alle zivilgesellschaftlichen Prozesse.

Der Ältestenrat bestimmte alle tagespolitischen Entscheidungen des Dorfes und hatte oftmals auch eine gerichtliche Funktion. (GIANG/GRIMMEL/GRIMMEL 2012: 80)

Heute kann sich eine solche ‚Dorfkultur‘-Struktur auch auf einen Bezirk, eine Region oder den Zusammenschluss mehrerer Orte beziehen.

### **2.3 Frau und Familie**

Das Leben der vietnamesischen Frauen war „sehr stark durch die vom Konfuzianismus geprägten patriarchalen ‚Regeln‘“ (LIES 1996:19) bestimmt, die die Vorstellungen über Gehorsam und Tugendhaftigkeit der Frau umrahmen. Das Leben einer Frau unterteilte sich in die drei Lebensphasen Kindheit, Ehe und Witwendasein. In jedem Lebensabschnitt war sie einem männlichen Familienmitglied zu Gehorsam verpflichtet (‚Drei Gehorsamkeiten‘): Erst dem Vater, dann dem Ehemann, zuletzt dem ältesten Sohn. Frauen waren in der Regel von der Bildung ausgeschlossen und hatten festgelegte Pflichten und Aufgaben im familiären Bereich (Hausarbeit, Handarbeit, Kindererziehung, auch Feldarbeit).

Studien zeigten, dass Frauen heute insbesondere in den ruralen Gebieten einer enormen Mehrfachbelastung ausgesetzt sind, da sie die Arbeiten im Haus, auf dem Feld und im Handel weitestgehend selbst bestreiten müssen und wenig Unterstützung erwarten können. Hinzu kommt, dass Frauen gegenüber Männern deutlich öfter ohne Bildung bleiben, wobei hier zusätzlich ein deutliches Gefälle zwischen Stadt und Land festzustellen ist.

Ebenso wie in anderen ehemals sozialistischen Staaten Europas und in Skandinavien wurde in Vietnam ein Einkommensmodell propagiert, in welchem Frauen und Männer gleichermaßen zum Familieneinkommen beitragen sollten. Than-Dam Truong, Professorin für Women, Gender and Development Studies in Den Haag, Niederlande, verwendet hierfür den Begriff „`working mother´ gender contract“ und grenzt es von dem für kapitalistische Ökonomien, Wohlfahrtsstaaten und ostasiatische Entwicklungsländer typischen „`male-the breadwinner´ gender contract“ ab, in



dem das Einkommen der Frauen lediglich supplementär zum Einkommen der Männer erachtet wird (vgl. TRUONG 2004).

Bereits ab den 1910er Jahren entfalten sich erste Debatten zum Thema Unterdrückung der Frauen. Die neue intellektuelle (männliche) Bildungselite erkennt Parallelen zwischen der Unterdrückung der Frau durch den Mann, die einer konfuzianischen Durchdringung der Gesellschaft geschuldet ist, und der kolonialen Unterdrückung der vietnamesischen Gesellschaft durch die französische Kolonialmacht. Die vietnamesischen Intellektuellen begreifen, dass ein erfolgreiches Ringen um nationale Unabhängigkeit und eine modernisierte vietnamesische Gesellschaft nur mithilfe der Frauen gelingen kann und prägen zu diesem Zwecke das Bild der Frauen als nur einer (wenn auch zweifelsohne der größten) gesellschaftlich unterdrückten Gruppe.

In spite of their views about sexual equality, Vietnamese intellectuals used gender as a model for analyzing conditions in Viet Nam under colonialism. [...] They invited Vietnamese to see women as one of many oppressed groups in their society, and revolution as the way to liberate them all. (TÈTREAULT 1996: 39)

Dass zu Beginn des 20. Jahrhundert die Geschlechtergleichheit an Popularität gewinnt, ist nicht zuletzt der entschlossenen Art und Weise geschuldet, mit der sich vietnamesische Frauen im Kampf um nationale Unabhängigkeit engagieren. Beachtenswert ist dabei die Tatsache, dass das weibliche Engagement nicht erst unter Führung der kommunistischen Partei aufkeimt, sondern bereits in vorkommunistischer Zeit (1904-1927) stark ausgeprägt ist. Spätestens ab Mitte der 20er Jahre kommt es zur Gründung diverser Frauenverbände, die sich insbesondere im Bereich der Frauenbildung und für Frauenrechte engagieren. Unter den Verbänden wird sich die 1930 gegründete Vietnam Women's Union durchsetzen und spätestens mit der Gründung der DRV im Jahr 1946 zum alleinigen, offiziellen Sprachrohr für die Interessen und Belange der vietnamesischen Frauen avancieren.

Die Kommunistische Partei Indochinas (KPI) nimmt bei ihrer Gründung im Jahr 1930 bereits die Gleichberechtigung der Geschlechter als eine wesentliche Aufgabe in ihr Programm auf und fordert bereits wenige Jahre später die Abschaffung von Gesetzen und Bräuchen, die die Bevormundung und Unterdrückung von Frauen sanktionieren, außerdem ein Recht auf Mutterschutz sowie den Aufbau von Kinderbetreuungseinrichtungen am Arbeitsplatz.

In der Verfassung der DRV, die 1946 verabschiedet wird, ist die Gleichheit aller Bürger festgeschrieben.

Since 1946, the state has made significant efforts to discard historical prejudices and injustice against women and to acknowledge their full citizenship. (TRUONG 2004: 3)

Vietnam verfügt seitdem durchaus über eine Regierung, die die Rolle der Frau im öffentlichen Leben und der Familie formal als gleich wichtig anerkennt und propagiert. In der Realität sind Abweichungen von dieser neuen Direktive spürbar, nicht zuletzt da tradierte Einstellungen und soziale Verhaltensmuster nicht von heute auf morgen neuen Leitlinien folgen.

Today, young women still consult their parents on key matters pertaining to schooling, occupation, or matrimony, and wives still defer to their husbands in many ways. [...] Nevertheless, if a woman chooses to disagree with her parents, husband, or male co-worker, she is no longer at an automatic disadvantage. She can seek support from her teachers, from local Women's Union representatives, or from Party officials. (MARR 1981: 249 f.)

Die Rolle des Staates in Bezug auf den Gender-Kontrakt, die Vereinbarungen zur Geschlechtergleichheit, muss als vermittelnd zwischen den Bedürfnissen und Interessen der Frauen, des Staates und internen und externen Kräfte betrachtet werden. Deshalb verwundert nicht, dass der Gender-Kontrakt sowohl Kontinuitäten aufweist, als auch Anpassungen, die den jeweiligen sozialpolitischen Entwicklungen des Landes geschuldet sind. Truong grenzt unterschiedliche Perioden einer Genderisierung voneinander ab.

In der Phase ab Gründung der DRV und bis zum Ende des Zweiten Indochina-Krieges (1946-1975) stehen die nationale Sicherheit und der Aufbau des Sozialismus im Mittelpunkt staatlichen Interesses.

[...in] the nineteen sixties and nineteen seventies State discourses focused mainly on war and production, [...]. (GAMMELTOFT 2001: 266)

Der Staat propagiert eine Distanzierung von geschlechterdiskriminierenden Normen und fördert die Beteiligung der Frauen im öffentlichen Leben und der Produktion. Insgesamt kann von einer De-Feminisierung („De-Gendering“) gesprochen werden, die sich dadurch auszeichnet, dass Frauen bei Stärkung ihrer Rechte die Aufgaben der Männer in der Landwirtschaft aber auch als ‚Verteidiger der Nation‘ übernehmen (vgl. UNGAR, 2000). Sie füllen die Lücke, die im Alltag durch die Abwesenheit der Männer (Beitritt zur Armee) entsteht. Frauen üben während der Kriegsjahre den Großteil der Berufe in der unteren Berufsskala aus, ihnen ist jedoch auch der Zugang zu Berufen der Ober- und Mittelschicht sowie zu Führungspositionen nicht verwehrt. Die

Frau wird gefeiert als Führerin der Familie, als Arbeiterin im Wirtschaftssektor und als Soldatin im nationalen Unabhängigkeitskampf.

Das erste Ehe- und Familiengesetz, welches 1959 erlassen wird, stärkt die Rechte der Frauen, beispielsweise in den Bereichen Besitz, Ehegattenwahl, Sorgerecht und Wiederheirat. Gesetzlich verankert wird die Forderung nach gleichem Lohn für gleiche Arbeit.

In der Periode nach Kriegsende (ab 1975) sieht sich der Staat mit dem Problem demobilisierter Kombattanten konfrontiert. Weitere Probleme bereiten das Wirtschaftsembargo, welches auf Vietnam liegt, der geringe Erfolg beim Aufbau des Sozialismus in Südvietnam, eine hohe Erwerbslosigkeitsrate und Kriegsschulden. Im Bereich des Sozialsektors belasten gleich mehrere Faktoren den Staat: Der sehr hohe Anteil physisch behinderter Menschen (Kriegsversehrte und Behinderungen aufgrund der Spätfolgen des Krieges) und der Babyboom der Nachkriegsjahre – Vietnam zählt in Bezug auf den Altersdurchschnitt zu den jüngsten Staaten Südostasiens (vgl. GIANG/GRIMMEL/GRIMMEL 2012) – üben einen wachsenden demographischen Druck aus.

Der Staat reagiert mit sinkender Subventionierung im Bereich der Kinderbetreuung, die den Frauen bislang die Ausübung einer Beschäftigung ermöglichte. Stattdessen propagiert der Staat funktionale Familienkooperationen, die zu höherer sozialer Stabilität verhelfen sollen.

The state glorified motherhood as women's noble and natural role, which it had benevolently returned to them. (TRUONG 2004: 5)

Die sogenannte ‚New-Culture-Family‘-Kampagne zielte zwar auf eine Ermutigung der familiären ‚Arbeitsteilung‘ und gemeinsamen Entscheidungsfindung in allen Bereichen des Lebens, brachte jedoch unterm Strich eine Reihe Probleme und Schwierigkeiten besonders für die Frauen mit sich. Neben einer sinkenden Wahrnehmbarkeit der Frauenarbeit (unter anderem aufgrund der Verlagerung der Arbeitsplätze in den heimischen Bereich), war eine wachsende Mehrfachbelastung der Frau (Arbeit, Kindererziehung, Haushalt) und zunehmende Autorität der Männer (Einkommen, wichtige Entscheidungen) zu beobachten, die als ausschlaggebende Faktoren für steigende Scheidungsraten und häusliche Gewalt gewertet werden. Auf politischer Ebene sinken Einfluss und Partizipation der Frauen.

Für die Nachkriegsjahre lässt sich insgesamt eine Rückkehr zu traditionellen Geschlechterrollen feststellen. Dieser Prozess kann für die Rolle der Frau als ‚Re-Gendering‘ bezeichnet werden, während der Mann in einem Prozess der Wieder-/Neuverortung seinen Platz in der Gesellschaft sucht.

Auffallend ist, dass nach Kriegsende die gesellschaftliche Anerkennung von Frauen und Mädchen deutlich sinkt. Beispielsweise wird die Geburt eines Sohnes gesellschaftlich vorteilhafter gewertet als die Geburt einer Tochter. Der Anteil der Analphabeten unter den Mädchen liegt deutlich höher als unter den Jungen gleichen Alters. Im Landwirtschaftssektor ist der Anteil junger Arbeiterinnen sehr hoch, während der Anteil der Frauen in entscheidungsgebenden Instanzen und Regierungsämtern seit Kriegsende stetig sank.

Tabelle 1 School attendance by sex for children age 10 and above in 1989 (in %) (Quelle: UNGAR 2000: 312)

<b>Educational level</b>	<b>Proportion males</b>	<b>Proportion females</b>
Never attended school	7.8	16.7
Primary school	80.4	74.4
Secondary school & above	11.8	8.9

Im Jahr 1987 verabschiedet die vietnamesische Regierung ein neues Familiengesetz, welches als Reaktion auf die entstandenen Rollenkonflikte der vorangegangenen Jahre und vor dem Hintergrund von Doi Moi zu sehen ist. Neben der Ächtung häuslicher Gewalt werden Anpassungen im Bereich des Scheidungsrechtes vorgenommen, die dem Schutz junger und werdender Mütter sowie kleiner Kinder dienen sollen.<sup>25</sup> Außerdem erkennt das Gesetz die Arbeit im Haushalt und die Kindererziehung als Beitrag zum Familieneinkommen an. Der im Familiengesetz verankerte Schutz der Frau bezieht sich interessanterweise auf Frauen als Ehefrauen und Mütter, nicht jedoch auf Frauen als Arbeitnehmer.

Alas, media campaigns on role models directed at women tend to foster the image of the women as a triangulating entity that mediates between the women's sense of self, the family and nation; or a social construct of the 'faithful, heroic and resourceful' female subject. (TRUONG 2004: 7)

Die Regierung nimmt bezüglich der Familienplanung und Geburtenkontrolle klar Stellung. Propagiert werden kleine Familien mit ein bis zwei Kindern. Auf die positiven Konsequenzen einer erfolgreichen Umsetzung dieser staatlichen Direktive – körperliche Gesundheit von Kindern und Frauen sowie nationaler

<sup>25</sup> Von Männern angestrebte Scheidungsverfahren sind verboten, sofern die Ehefrau schwanger ist oder Kinder unter einem Lebensjahr im Haushalt leben (vgl. TRUONG 2004).

wie familiärer Wohlstand – wird auf Reklameflächen, im Hörfunk und Fernsehen, sowie auch in Zeitungen und Zeitschriften systematisch und nachdrücklich hingewiesen. Adressaten sind in jedem Fall die vietnamesischen Frauen, denen (unter Leitung der Vietnam Women's Union) die Umsetzung der Familienpolitik/ Familienplanung überantwortet wird.

Der staatliche geführte Diskurs bedient eine Analogie, die in ihrer Metaphorik nicht neu ist und konfuzianischer Tradition folgt: Frauen tragen die Verantwortung für das Wohl der Familie, die die kleinste gesellschaftliche Einheit bildet. Eine Gesellschaft, in der viele gesunde, gut funktionierende Familien leben, gilt selbst als eine funktionale, die nach innen und außen als gedeihend wahrgenommen wird. Die Frau rutscht somit in eine Position, die als vermittelnd zwischen Staat und Familie betrachtet werden muss. Sie trägt in direkter Weise (so der staatliche Tenor) nicht nur für das Wohl der eigenen Familie die Verantwortung, sondern ist gleichsam mitverantwortlich für den Wohlstand der ganzen Nation.

Die wirtschaftliche Öffnung im Jahr 1987, so eine von Esta Ungar vertretene These, führt zu einer steigenden Kluft zwischen ländlichem und urbanem Raum auch bezüglich des Geschlechterverhältnisses:

This has led to sharply divergent trends in gender relations: on the one hand, a re-Confucianising of gender relations in the countryside and on the other, a 'bourgeoisification' in the cities. In the urban areas the trend is toward a re-feminisation of women's image, combining bourgeois 'capitalist' signs with a modified Confucian family system. (UNGAR 2000: 292)

Das normative Bild der Frau hat sich im Gegensatz zu den gesellschaftlichen und politischen Rahmenbedingungen während der letzten 80 Jahre kaum geändert. Auch heute noch gelten traditionelle Konnotationen weiblicher Rollenbilder: Heldenmut, Loyalität, Ausdauer, Selbstaufopferung. Das Bild der sich selbst aufopfernden Frau, welches elementares Leitbild im Kampf für die nationale Unabhängigkeit war, hält auch in der Gegenwart für politische Zwecke her. Dabei erfüllt es nicht mehr seinen originären Zweck, sondern erhält nach Ansicht Duongs lediglich ein Abhängigkeitsverhältnis aufrecht (ebd. 2001: 325), welches nicht mehr zeitgemäß ist.

### 3. Kultur und Medien

Dieser Teil der Arbeit nimmt gleichsam die vietnamesische Kultur- und Mediengeschichte in den Fokus, wendet sich jedoch ebenso den Mediensystemen und der Mediennutzung zu. Nach einem Überblick über die Bedeutung und Entwicklung der Schrift und Literatur sowie des Radios und Fernsehens soll abschließend ausführlich auf die Geschichte des Films in Vietnam bzw. die Geschichte des vietnamesischen Films eingegangen werden.

#### 3.1 Schrift und Literatur

Aufgrund der langen chinesischen Fremdherrschaft wurden in Vietnam ab Beginn der Fremdherrschaft im Jahr 111 v. Chr. und bis ins 17. Jahrhundert Texte zuerst in Chu-Nho (Chu Han), dem klassischen Chinesisch, dann im sino-vietnamesischen Han-Nom (Han-Viet) verfasst. Um sich nach seiner Unabhängigkeit deutlicher von der chinesischen Fremdherrschaft zu distanzieren, wurde spätestens ab dem 13. Jahrhundert eine eigene, auf chinesischen Grundlagen basierende Schrift, entwickelt. Diese Chu-Nom genannte Schrift, die im 16. Jahrhundert ihre Blütezeit hatte, war stärker an die vietnamesische Sprache angepasst und beinhaltete für vietnamesisches Vokabular zum Teil eigene Schriftzeichen, was sie ab einem bestimmten Zeitpunkt für Chinesen unlesbar machte. Chu-Nom konnte sich jedoch aufgrund fehlender Standards und Vereinfachungen nicht durchsetzen, sodass die Nho-Schrift auch weiterhin für den gesamten offiziellen Schriftverkehr genutzt wurde.<sup>26</sup>

Literatur nahm in Vietnam seit jeher einen hohen Stellenwert ein. Das vietnamesische Wort ‚văn‘ bedeutet gleichzeitig ‚Literatur‘ und ‚schön‘ (vgl. GIANG/GRIMMEL/GRIMMEL 2012).

In den ‚Mandarin-Schulen‘, welche die chinesischen Besatzer in Vietnam etablierten, wurden lange

[...] nur klassische chinesische Werke gelesen und unterrichtet. Dadurch waren viele Gelehrte so sehr von der chinesischen Kultur geprägt, dass sie kaum eigene charakteristisch-vietnamesische Werke schrieben. (GIANG/GRIMMEL/GRIMMEL 2012: 89)

---

<sup>26</sup> Das lange Festhalten an der chinesischen Zeichenschrift erklärt Vu durch die Prädominanz der chinesischen Kultur und das mandarinale Bildungssystem, welches auf den chinesischen konfuzianischen Klassikern aufbaut. Die Nom-Schrift (Nom-Bildspache) war für die gemeine Bevölkerung zu schwierig zu erlernen, die Literaten hingegen hielten sie für zu gewöhnlich und nicht wert, sich in ihr auszudrücken (vgl. VU, 1978).

Erst die Unabhängigkeit von China und der damit verbundene Wunsch nach Abgrenzung führten dazu, dass zunehmend in Han-Viet abgefasste Lyrik entstand, die sich mit der vietnamesischen Geschichte befasste oder den Sieg über China feierte. Han-Viet galt nichtsdestotrotz als Sprache der Gelehrten.

Daß Vietnams Elite das Bewußtsein verblieb, die Hochkultur China zu verdanken – während das vietnamesische Identitätsbewußtsein gerade aus Abwehrkampftradition gegen China hervorgegangen ist –, dies gibt vietnamesischen Einstellungen zu China Züge einer Art Haßliebe. (SARKISYANZ 1979: 120)

In der an die vietnamesische Sprache angepassten Schrift Chu-Nom entstehen ebenfalls zahlreiche literarische Werke. Für die Nom-Literatur bezeichnend ist die Nähe zum Volk sowie ihre klare Struktur und gute Verständlichkeit. In dieser Periode werden zahlreiche mündliche Überlieferungen – bislang das Prinzip einer quasi-oralen Gesellschaft – wie Sprichworte, Verse, Volkslieder aber auch revolutionäre und andere Heldengeschichten verschriftlicht.

Das wohl bekannteste vietnamesische Werk der Nom-Periode ist *Truyen Kieu* oder *Kim Van Kieu* (Das Mädchen Kieu), welches – bereits im frühen 19. Jahrhundert von Nguyen Du in 3254 Versen<sup>27</sup> verfasst – noch heute als das vietnamesische Standardwerk gilt. Die 23000 Zeichen der Erzählung wurden „subsequently carved onto 180 woodblocks, [and] printed on rice paper“ (MARR 1998:1).

Im 17. Jahrhundert kam es zu engeren Handelsbeziehungen mit Europäern. In diese Zeit fiel auch die Entwicklung der „nationalen Schrift“ Quoc-Ngu, welche auf lateinischen Buchstaben beruht, jedoch die Besonderheiten der vietnamesischen Sprache berücksichtigte.<sup>28</sup> Sie wurde gemeinsam von europäischen Missionaren<sup>29</sup> und vietnamesischen Gelehrten entwickelt und im Jahr 1910 von der französischen Kolonialherrschaft als offizielle Amts- und Verwaltungssprache eingeführt. Für die kulturelle Entwicklung hatte dieses für Vietnam neue Schriftsystem besondere Bedeutung, da auf seiner Basis „die Einführung des Christentums, der modernen Technik und der europäischen Philosophie und Rechtswissenschaft“ (ECKARDT/NGUYEN 1968: 52) maßgeblich vorangetrieben wurde.

---

<sup>27</sup> Bezeichnenderweise erfreuten sich Verse in der vietnamesischen Bevölkerung größter Beliebtheit, sodass selbst Bauern lange Verse oder Teile aus Versromanen wiedergeben konnten.

<sup>28</sup> Die Quoc-Ngu-Schrift nutzt diakritische Zeichen, um dem musikalischen Akzent der Sprache gerecht zu werden. Sie ermöglicht es, die sechs Tonhöhen, mit der eine einzige Silbe unterschiedliche Bedeutungen annehmen kann, wiederzugeben.

<sup>29</sup> Hierzu schreibt Monika Heyder: „Den größten Erfolg hatte Alexandre de Rhodes, ein französischer Jesuit, der über 20 Jahre seines Lebens in Vietnam verbrachte und die Methode fand, die vietnamesischen Töne graphisch durch einfache Symbole über oder unter dem Vokal der jeweiligen Silbe darzustellen.“ (HEYDER 1999: 57f.)

Bis zu diesem Zeitpunkt war das Schreiben und Lesen lediglich einer kleinen, privilegierten Schicht, den „Literaten“, vorbehalten. Die einfache Bevölkerung konnte in der Regel weder lesen noch schreiben, und wurde auch nicht in vietnamesischer Sprache unterrichtet. Die französische Kolonialverwaltung Indochinas beschloss, die vietnamesische Sprache ebenso wie die französische zu fördern, um die eigene Kommunikationsstruktur auf eine breitere Basis zu stellen.<sup>30</sup> Zu diesem Zwecke wurden Dorfschulen errichtet, um einer breiten Bevölkerung zumindest ein Minimum an Bildung zukommen zu lassen.

Die ‚Nationalschrift‘ Quoc-Ngu ersetzte nach und nach die schwer erlernbare und deshalb nur von Eliten beherrschte, chinesische Zeichenschrift, fand allerdings erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts vollständige Verbreitung. Im Kampf um die nationale Unabhängigkeit Vietnams war Quoc-Ngu wichtiges Instrument zur Verbreitung antikolonialer, revolutionärer Ideen unter der einfachen Bevölkerung, die in der Regel weder die chinesische Zeichenschrift noch die französische Sprache beherrschte.

Mit dieser Grundlegung und Verbreitung der eigenen Sprache wurde nämlich der Weg überhaupt erst frei für die Bewußtwerdung der eigenen Kultur und der eigenen Identität. (VU 1978: 223)

What accounts for this tremendous expansion in language competence over such a short period of time? Two Factors were critical: the desire of an increasing number of intellectuals to make quoc ngu more useful than Chinese or French for defining and disseminating modern Vietnamese culture, and the decision of the newly founded Democratic Republic of Vietnam in 1945 to make the struggle against ignorance, and illiteracy one of three top revolutionary priorities [...]. (MARR 1981: 137)

Auch Ho Chi Minh setzte sich frühzeitig für die Literarisierung der breiten Bevölkerung ein, getreu seinem Motto „Lernen um zu wissen – wissen, um eine Revolution zu führen“. Wie viele Gleichgesinnte sah er in der Literarisierung das Grundgerüst für eine politische Erziehung und die erfolgreiche Rekrutierung von möglichen Revolutionsanhängern.

Die Konfrontation mit der französischen Kulturpolitik entfesselte einen Prozess der kritischen Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte und Kultur, eröffnete die Frage, was als national, als vietnamesische Identität angesehen werden kann und was als adaptiert. Eine Reihe vietnamesischer

---

<sup>30</sup> Im Jahr 1861 wird die erste Druckerpresse durch die französische Besatzungsmacht ins Land gebracht, mit der vor Ort Zeitungen und Bücher in französischer und vietnamesischer Sprache in sehenswerter Auflage gedruckt werden konnten.



Intellektueller<sup>31</sup> setzte sich in den 20er Jahren das Ziel, eine ‚nationale Kultur‘ aufzubauen (vgl. VU 1978). Dieses Ziel sollte über die Schaffung einer nationalen Literatur erreicht werden, die es bisher – das erkannte man im Zuge der Auseinandersetzung mit der eigenen Kultur – de facto nicht gab. Alle Bevölkerungsgruppen wurden aufgefordert, eigene literarische Texte einzureichen, damit sie beispielsweise in der 1917 gegründeten und monatlich erscheinenden Zeitschrift *Nam Phong* (Südlicher Ethos) einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden konnten. In der *Nam Phong* wurden unter anderem Themen diskutiert und verhandelt, die sich mit verschiedensten Bereichen einer im gesellschaftlichen Umbruch befindlichen Gesellschaft befassten.<sup>32</sup> Nach Einschätzung der Kolonialmacht verfolgte die Publikation das patriotische Ziel, Quoc Ngu zu verbreiten.

In den 20er Jahren kommt es regelrecht zu einer explosionsartigen Gründungswelle von Zeitungen und Zeitschriften. Initiatoren waren zumeist junge Vietnamesen, die nach einigen Jahren Studiums im französischen ‚Mutterland‘ in die Heimat zurückkehrten.<sup>33</sup> Während ihrer Ausbildung mit westlichem Gedanken- und Kulturgut in Berührung gekommen,<sup>34</sup> entwickelte sich in dieser Generation eine neue Wahrnehmung der Kolonialsituation in ihrem Heimatland. Die relative Pressefreiheit in der französischen Kolonie nutzend, publizierten sie auch in vietnamesischer Sprache.

Die meisten vietnamesischen Intellektuellen wurden sich darüber bewusst, welche zentrale Rolle einer flächendeckenden Lese- und Schreibfähigkeit im Erstarken einer nationalen Identität zukommen musste. Der Kanal des Massenmediums Zeitung ermöglichte eine Aufklärungskampagne, die die Bevölkerung über die sozialen und politischen Probleme informierte, diese diskutierte und später Arbeitsstreiks mobilisierte.

Bezeichnenderweise wurde der Sektor (national-)vietnamesischer Publizistik und Autorschaft in seinen Anfangsjahren fast ausschließlich von männlichen

---

<sup>31</sup> Marr weist darauf hin, dass die Bezeichnung *Intellektueller* nicht nur einschließt, dass eine Person gebildet, wissend ist, sondern „it also meant a commitment to modernity and progress, in contrast to those still wedded to ‚old‘ ideas, especially the classically trained literati, priests, and monks“ (MARR 2003: 263).

<sup>32</sup> Fragen, die sich mit der Rolle der Frau und des Mannes in einer sich wandelnden Gesellschaft beschäftigten, waren etwa die Bedeutung arrangierter Hochzeiten, Erziehung und schulische Ausbildung für Mädchen, die Frau in der Gesellschaft im Allgemeinen, Benehmen gegenüber Frauen etc.

<sup>33</sup> Nachdem im Jahr 1917 die konfuzianischen Examina, die den Zugang zu einer mandarinalen Ausbildung eröffneten, durch die französische Kolonialherrschaft abgeschafft wurden, sandten viele wohlhabende Familien ihre Kinder zum Studium an die französischen Hochschulen.

<sup>34</sup> Die jungen vietnamesischen Intellektuellen bekommen in Frankreich Zugang zu den Schriften französischer Philosophen wie René Descartes, aber auch zur kommunistischen Ideologie Marx´ und den Schriften Lenins, was ihnen in Indochina bisher nicht möglich war. Es entstehen enge Kontakte zwischen der vietnamesischen kommunistischen Bewegung und der Kommunistischen Partei Frankreichs.

Intellektuellen dominiert.<sup>35</sup> Die vertretenen Ansichten reichten von traditionalistischen, die an einer konfuzianischen, patriarchalen Ordnung festhielten, über die Fraktion derer, die zu vorsichtigen Zugeständnissen tendierten, bis hin zu den liberalen Visionären, die auch junge Frauen ermutigten, selbst zu publizieren und dem Streben nach einer unabhängigen Nation zu dienen.

Im Jahr 1929 wurde die im Anfang wöchentlich, später auch täglich erscheinende Zeitung *Phu Nu Tan Van* (Nachrichten der Frau) gegründet. Sie war zwar nicht die erste Zeitung, die von einer Frau, Nguyen Duc Nhuan, herausgegeben wurde, erfreute sich jedoch in den fünfzehn Jahren ihres Bestehens eines bemerkenswerten Erfolges und großen Interesses einer geschlechtsunspezifischen Leserschaft.

Read avidly by both sexes, Phu Nu Tan Van served above all as a testing ground of new ideas, from baby beauty contests to dialectical materialism, from graphic arts (e.g., advertising design, cartoons) to first-hand reporting of the destitute lives of female miners, agricultural laborers, beggars, and prostitutes. Because the target audience was not the tiny, well-educated elite element [...] but rather the tens of thousands of functionally literate young women and men emerging from between three and six years of schooling, Phu Nu Tan Van articles were generally kept brief, the vocabulary unceremonious, the message straightforward. (MARR 1981: 220)

Die Printerzeugnisse wurden von der Kolonialmacht Frankreich kontrolliert und zensiert. Eine Vielzahl von Zeitungen und Zeitschriften der 20er und 30er Jahre musste auf Anordnung der Kolonialverwaltung ihren Betrieb einstellen; Autoren und Herausgeber riskierten eine Inhaftierung.

Auch nach Gründung der DRV im Jahr 1945 änderte sich trotz anderer politischer Rahmenbedingungen und Regierung nichts an dieser Praxis:

From 1947, Truong Chinh and other Communist Party leaders had already insisted that all cultural activity serve the interests of the nation and the people, as defined by the proletarian vanguard. (MARR 1998: 2)

Auf die kurz vor Kriegsende von Autoren und Herausgebern proklamierte Kritik an der Praxis der Partei, auch während Zeiten relativen Friedens Zensur auf die Printprodukte auszuüben, reagierte die nordvietnamesische Führung nachhaltig: Hunderte Intellektuelle wurden verhaftet und in

---

<sup>35</sup> Gründer der Zeitung *Thanh Nien* (Zeitung der Jugend), die erstmals im Jahr 1925 erscheint, ist Ho Chi Minh (vgl. MÜLLER 2008).

Umerziehungslager gesteckt. Mit der Verstaatlichung aller Verlage ging in der Regel eine Selbstzensur auf unterster Ebene einher.

Ironically, a similar trend could be seen in South Vietnam from 1954 to 1963, during the dictatorial rule of anti-communist President Ngo Dinh Diem. (MARR 1998: 3)

Später galt als verlässlicher Grund für die Schließung eines Verlages eine offen bekundete Sympathie für die NLF.

Nach Gründung der Sozialistischen Republik Vietnam wird die strenge nordvietnamesische Medienkontrolle übernommen und die Medien (und somit alle Printerzeugnisse) bleiben unter der Kontrolle der Regierung. „[S]taatliche Behörden sind die Herausgeber aller offiziellen Medien“ (BRAUER/SCHULZE 2011). Als Sprachrohr der Regierung dienen Medien „der Erziehung des Volkes im Sinne der Staatsideologie und sollen nationale Einheit schaffen“ (MÜLLER 2008: 243). Ein privatwirtschaftlicher Mediensektor existiert nicht in Vietnam.

Mit Doi Moi geht eine Vitalisierung des Printsektors einher, wie nachfolgender Tabelle entnommen werden kann:

Tabelle 2 Entwicklung Printerzeugnisse, Daten nach Marr (1998)

<b>Zeit</b>	<b>Buchtitel pro Jahr</b>	<b>Exemplare pro Jahr</b>
1980	300	900.000
1986-89	704	8.6000.000

Vor dem Hintergrund der wirtschaftlichen Öffnung Vietnams sowie des zunehmenden Einflusses der Online-Medien ist in den letzten Jahren eine äußerst zaghafte und zarte Liberalisierung der Informationspolitik, aber auch eine Ökonomisierung des Mediensektors zu beobachten. Die meisten Medien müssen inzwischen ihr Budget weitgehend selbständig generieren, beispielsweise über Anzeigenakquise. Trotz andauernder Unterbindung eines politischen Diskurses lässt sich eine Professionalisierung insbesondere im Bereich des Layouts ausmachen. Beim Publikum erfreuen sich insbesondere Boulevardzeitungen ausgesprochen hoher Popularität.

Heute sind private Journalistenschulen verboten. Die Ausbildung der Beschäftigten des Mediensektors untersteht der vietnamesischen Journalistenvereinigung (VJA), deren Präsident Mitglied des Politbüros ist.

Nur wer die Ausbildung erfolgreich absolviert, Loyalität gegenüber der Partei und Staatsideologie beweist, und Mitglied der VJA ist, erhält eine Akkreditierung als Journalist.

Reporter ohne Grenzen führen Vietnam im Jahr 2016 in der Rangliste der Pressefreiheit auf Platz 175 von 180.

### 3.2 Radio und TV

Der Rundfunk etablierte sich ab 1945 in Vietnam, nachdem die Französische Kolonialmacht bereits einige Jahre zuvor erste technische Geräte nach Südostasien brachte. In Hanoi wurde die erste Radiostation *Dai Tien Noi Viet Nam* (Voice of Vietnam, kurz VoV) aufgebaut, die bis heute ihren Namen beibehalten hat.

Neben den drei Landessendern VoV 1, VoV 2 und VoV 3, die im Land auf Vietnamesisch senden, wendet sich ein vierter Kanal an die ethnischen Minderheiten des Inlands, ein weiterer an in Vietnam lebende Ausländer und einer an Vietnamesen, die außerhalb Vietnams leben.

Bereits in seinen Anfangsjahren ist das Radio wichtiger Informationskanal mit denkbar guter Reichweite. Insbesondere für die in der Abgeschiedenheit lebende, ländliche Bevölkerung ist das Radio bis Anfang der 90er Jahre wichtigstes Medium, gefolgt von den Zeitungen und erst danach dem Fernsehen. Zum einen waren nicht alle entfernten Regionen (zureichend) an das Stromnetz angeschlossen. Das Radio hatte gegenüber dem Fernsehen den Vorteil, dass es auch mit Batterien betrieben werden konnte. Zum anderen scheiterte die Versorgung mit tagesaktuellen Printmedien in den entlegenen Gegenden an der Unzulänglichkeit des Straßen- und Verkehrsnetzes (vgl. MÜLLER 2008).

Ab den 40er Jahren nutzen die Revolutionäre die sorgsam gepflegte Übertragungstechnik als essenziell wichtiges Kontaktmittel im Guerillakampf. Als 1946 die Bombardements auf Hanoi starten, wird die VoV-Radiostation in die Berge des Umlands verlagert. In den darauf folgenden Jahren baut die Viet Minh ein Netz von Sendern und Empfängern in Vietnam, Laos und Kambodscha auf, das zum einen dazu dient „to communicate confidential orders and reports, and secondly to disseminate government propaganda“ (MARR 1998:11).

Nach dem Sieg über die Franzosen und Ausrufung der DRV wird in Nordvietnam das Hören von Fremdsendern unter Strafe gestellt. In Südvietnam wird ab den frühen 60ern ein Programm der US-Armee ausgestrahlt. Die dort gesendete Popmusik beeinflusst eine ganze Generation Südvietnamesen nachhaltig.

Auch in Vietnam ist heute das Fernsehen das wichtigste und am weitesten verbreitete Medium. In den 60er Jahren werden im durch die Amerikaner unterstützten Südvietnam die ersten Fernsehbeiträge gesendet, die im Großraum Saigon empfangen werden können. Etwas später, im Jahr 1970, strahlt die DRV ihr erstes Fernsehprogramm aus, nachdem sie bereits zwei Jahre zuvor ein Studio errichtet hat. Mittels des neuen Mediums soll unter anderem der amerikanischen Propaganda, die aus Südvietnam via Radio und Schriften ins Land dringt, entgegengewirkt werden. Außerdem sollen Ausdauer und Zusammenhalt der Bevölkerung gestärkt werden, „although transmissions were infrequent and reception limited to a few hundred designated sites around the capital“ (MARR 1998:14).

Tabelle 3 Rangfolge der Medienverbreitung heute in der Stadt und auf dem Land, Daten nach Müller (2008)

Stadt	Land
1. TV	1. TV
2. Zeitung	2. Radio
3. Internet	3. Zeitungen
4. Radio	4. Internet

Die staatliche Sendeanstalt *Dai Truyen Hinh Viet Nam* (Vietnam Television, kurz VTV), die in ihren Anfängen und bis 1976 eine Sonderabteilung von VoV war, hat ihren Ursprung in diesem ersten Studio in Hanoi.

Ab 1976 sendet das vietnamesische Fernsehen täglich, allerdings kann von einer nennenswerten Verbreitung von Fernsehgeräten erst nach Doi Moi gesprochen werden. Durch die Öffnung der Märkte – und einen damit einhergehenden Anstieg der Löhne bei sinkenden Preisen bestimmter Konsumgüter – ist es mehr Menschen möglich, den Luxusartikel Fernseher zu erwerben.

Ähnlich wie VoV unterteilt sich VTV in verschiedene Programme, davon sechs inländisch ausgestrahlte und eins, das die vietnamesische Diaspora anspricht. Eines der Programme wendet sich in sieben verschiedenen Dialekten seit 2002 an die ethnischen Minderheiten des Landes.

Dadurch soll die Loyalität der Bevölkerungsgruppen zum vietnamesischen Staat gefördert werden, die mit eigener Sprache und Kultur in abgelegenen Bergregionen leben. (MÜLLER 2008: 258)

Das Fernsehen untersteht der Autorität des Premierministers und des Zentralkomitees der Partei, die das Fernsehen als Sprachrohr nutzen (insbesondere VTV1). Von der Bevölkerung wird das Fernsehen jedoch in erster Linie zu Unterhaltungszwecken genutzt, wobei sich Sportbeiträge ebenso großer Beliebtheit erfreuen wie fiktionale Unterhaltungsendungen. Produktionen werden in China, Japan und Korea, aber auch in Deutschland eingekauft (zum Beispiel Derrick oder Kommissar Rex), wobei auf aufwendige und kostenintensive Synchronisationen verzichtet wird.<sup>36</sup> Oftmals gibt es lediglich eine männliche und eine weibliche Übersetzungsstimme, die im voice over über den Originalton gelegt werden.

Die Produktionsfirma von VoV produziert eigene Serien und Filme. Der Anteil nationaler Produktionen am Gesamtprogramm erreicht jedoch nicht mehr als 30 %.

### **3.3 Film**

Da der Film zentrales Thema dieser Arbeit ist, liegt es nahe, ihm – seiner Geschichte und Verbreitung – größere Aufmerksamkeit zukommen zu lassen, als den bisher betrachteten Medien.

Die Geschichte des vietnamesischen Films ist eng verknüpft mit den historischen Ereignissen des 20. Jahrhunderts in Vietnam. Genau genommen lässt sich der Film in Vietnam in der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts nicht als vietnamesischer bezeichnen.

Der folgende Abschnitt soll einen Überblick verschaffen, wie der Film seinen Weg in die ostasiatische Region fand, sich dort mitsamt seinen Strukturen konsolidierte, um dann von vietnamesischen Filmschaffenden adaptiert zu werden. Es soll gezeigt werden, wie eng das Medium Film mit dem langen Kampf um die Unabhängigkeit Vietnams und der Vereinigung des vietnamesischen Volkes verknüpft ist, andererseits jedoch erst durch diesen Kampf und die Umstände, die sich aus den Kriegswirren ergaben, wachsen konnte.

---

<sup>36</sup> Bis Mitte der 80er Jahre wurden sowjetische und osteuropäische Filmproduktionen im vietnamesischen Fernsehen ausgestrahlt.

### ***3.3.1 Kolonialzeit: Erste Gehversuche bis 1945***

Kaum war der Film in Europa aus der Wiege gehoben worden, eroberte er auch schon im Sturm die ganze Welt.

Noch vor Beginn des 20. Jahrhunderts, die neue Kunst ist noch keine fünf Jahre alt, taucht der Film in Vietnam auf. David Marr datiert zwar die Ankunft der ersten bewegten Bilder in der Kolonie Indochina auf die 10er Jahre des 20. Jahrhunderts (MARR 1998: 7), schenkt man jedoch Pham Ngoc Truongs<sup>37</sup> Recherchen Glauben, so muss sich Marrs Behauptung als unrichtig erweisen. Pham Ngoc Truong schreibt in seinem kurzen Abriss vietnamesischer Filmgeschichte:

From 1898 onwards there appeared in Vietnamese newspapers many advertisements for film exhibitions in public places. [...] The first showings [...] were organized by the colonial government in French expeditionary army corps bases, and in public areas where festivals, market-days and lotteries were held. (TRUONG 2001: 59)

Insofern gestaltet sich die Präsentation der Filme anfänglich und vor der Erbauung von Lichtspielhäusern ähnlich wie in Europa: Als Attraktion auf Jahrmärkten und als Variété-Nummern (letzteres gilt nicht für Vietnam), aber auch als Filmausstellungen in Restaurants und Hotels.<sup>38</sup>

Im Jahr 1912 wird das IFEC, „Institut français d'exploitation cinématographique“, in Hanoi gegründet. Die französische Kolonialmacht nutzt das neue Medium in mehrfacher Hinsicht für ihre Zwecke: Zum einen werden mit der Erschließung eines neuen Marktes wirtschaftliche Interessen bedient. Filme, die in ihren Ursprungsländern die Produktionskosten bereits eingespielt haben, eröffnen attraktive Einnahmequellen. Die Landschaft Indochinas stellt ferner eine natürliche Kulisse für exotische Filme dar.

Bezüglich der Rezipienten werden einerseits die Bedürfnisse der in der Kolonie lebenden französischen Bürger, „needing amusement and anxious not to lose touch with the métropole“ (MARR 1998: 7), angesprochen, gleichzeitig stellt die Vorführung von Filmen insbesondere mit vietnamesischen Darstellern „Teil einer Strategie der Kolonialmacht [dar], eine vietnamesische

---

<sup>37</sup> Pham Ngoc Truong kämpft von 1946-1955 gegen die französische Kolonialmacht. Später arbeitet er für die Filmabteilung Nordvietnams, studiert Film an der Filmhochschule in Moskau. In den 80er Jahren ist er als Herausgeber des Filmmagazins aktiv, bevor er 1983 Vize-Sekretär der Film-Vereinigung wird. An vielen vietnamesischen Filmschulen gibt er Seminare zu den Themen Filmtheorie, Filmgeschichte und Filmkritik. Er ist von 1989-1994 Direktor der Filmschule in Ho Chi Minh City.

<sup>38</sup> James Monaco beschreibt die als erste in die Geschichte eingegangene Filmprojektion so: „die Lumière's [...] zeigten am 28. Dezember 1895 im Untergeschoß des Grand Café in Paris, 14 Boulevard des Capucines, die ersten projizierten Filme vor einem zahlenden Publikum.“ (MONACO 2001: 235 f.)

(annamitische') [Hervorhebung im Original] Kultur, die ihren Vorstellungen entsprach, zu propagieren und zu unterstützen“ (GIESENFELD 2002: 15). Inwiefern eine solche Strategie tatsächlich bewusst von den kolonialen Besitzern forciert und intendiert wurde, bleibt strittig, da französische Quellen zu diesem Thema nicht vorliegen. Lüdecke und Banh Bao etwa formulieren drastischer als Giesenfeld:

Ihr Profitinteresse [das der angeschlagenen Großunternehmen auf der Suche nach lohnenderen Absatzgebieten, Anm. StS] verbündete sich dabei mit der politischen Absicht der Kolonialverwaltungen, die nationale Kultur der beherrschten Länder zu unterminieren. (LÜDECKE 1975: 9)

La politique d'obscurantisme ne favorisait guère la production de films «indigènes» d'autant plus que l'économie, dominée par une agriculture des plus arriérées, dépendait entièrement de la métropole au plan industriel. Il fallait s'adresser à Paris pour le moindre mètre de pellicule ou le ressort le plus insignifiant.<sup>39</sup> (BAO 1984: 4)

Zu Beginn der 20er Jahre entstehen erste Kinos in Hanoi, Saigon und Hue. So eröffnet in Hanoi bereits 1920 das Pathé, gefolgt vom Tonkinois im Jahr darauf (TRUONG 1986). 1927 existieren in den Großstädten bereits 33 Kinos. Für das Jahr 1939 konstatiert Marr einen quantitativen Anstieg „to ninety-six establishments, including such out-of-the-way towns as Cao Bang, Tuyen Quang, and Lang Son“ (MARR 2003: 264). In kleineren Städten und in den Vororten findet man einige weitaus weniger luxuriöse Massenkinos, sodass auch die vietnamesische Bevölkerung, sofern sie sich den Eintritt leisten kann, mit dem Film in Berührung kommt.

Obwohl der Stummfilm eine weltweite Verbreitung problemlos ermöglicht – teure Synchronisationen sind noch nicht nötig, denn die Bilder sprechen für sich – wird der westliche Film von großen Teilen der Bevölkerung nicht angenommen, weshalb sich die französisch-stämmigen Produzenten entschließen, vermehrt auf vietnamesische Schauspieler vor lokalen Kulissen zurückzugreifen. So entsteht im Jahr 1921 die erste vietnamesisch-französische Koproduktion *Kim Van Kieu* auf der Basis eines der berühmtesten literarischen Werke Vietnams, dem gleichnamigen Roman von Nguyen Du (1765-1820), auf das bereits in Kapitel 3.1 zur Schrift und Literatur näher eingegangen

---

<sup>39</sup> „Die Politik des Obskurantismus (Aufklärungs- und Fortschrittsfeindlichkeit) unterstützte die Produktion indigener Filme kaum. Die Wirtschaft jedoch, welche von einer rückständigen Landwirtschaft dominiert wurde, war hingegen völlig abhängig vom industriellen Plan des Mutterlandes (in diesem Falle Frankreich als Kolonialmacht). Für jeden Meter Filmmaterials musste man sich an Paris wenden.“



wurde. Der Film floppte, wie man heute sagen würde, da die literarische Vorlage nach französischen, kolonialen Vorstellungen umgedeutet wurde. Banh Bao nennt Produktionen wie *Kim Van Kieu* „Instrumente des Profits, hybride Werke ohne einen eigenen Charakter, die die Geschichte und Tradition verfälschen“ (BAO 1984: 4).

Als Antwort auf die wenig populären französischen Produktionen entwickelt sich der so genannte sino-vietnamesische Film:

[...] inzwischen finanzstärker gewordene vietnamesische Produzenten kooperierten mit chinesischen Finanziers in Hongkong, die Produktionsmittel und chinesische Studiogelände zur Verfügung stellten, vor denen vietnamesische Darsteller operierten. (LÜDECKE 1975: 8)

Auch diese Produktionen, welche weitaus besser den Geschmack der vietnamesischen Bevölkerung treffen, werden vom IFEC vertrieben, das seine Monopolstellung in den folgenden Jahren behaupten kann. Das IFEC kontrolliert die Filmherstellung und Verarbeitung sowie den Verleih des vietnamesischen Filmmarktes im Schutze der Kolonialverwaltung.

[...] in den 20er Jahren [wurden] etliche Spielfilme mit vietnamesischen Schauspielern und Schauplätzen gedreht, die einflußreichen Regie- und Produktionsposten blieben jedoch mit Franzosen besetzt. (WILDEROTTER 1996: 59)

Aus diesem Grund kann sich auch in den 30er Jahren keine national-vietnamesische Filmwirtschaft entwickeln. So werden in der Zeit zwischen 1935 und 1945 fast ausschließlich französische, japanische und amerikanische Filme gezeigt, die mittels Wanderkinos auch kleinere Ortschaften und Dörfer erreichen, wie sich der vietnamesische Regisseur Tran Wu erinnert (WOLF 1988: 44). Die Zahl importierter Filme erreicht Ende der 30er Jahre eine geschätzte Zahl von 250 Spielfilmen pro Jahr (vgl. MARR 2003).

Unter der japanisch-französischen Doppelherrschaft ab 1940 ist der Aufbau einer eigenen Filmproduktion nicht möglich, obwohl sich erste nationale Filmgruppen bereits vereinigen.

Im Dezember 1944 erlässt Ho Chi Minh die Anweisung zur Gründung einer ersten „Propagandabrigade für die Befreiung Vietnams“. Während der Kämpfe gegen die französischen und japanischen Besatzer wird eine erste kinematographische Grundausrüstung erbeutet. Der Sieg über die Kolonialmacht Frankreich und die Ausrufung der DRV sind Voraussetzung für den Aufbau der nationalen vietnamesischen Filmproduktion und ermöglichen sie endgültig. Pham Ngoc Truong schreibt hierzu:

It was not until after the August Revolution in 1945, which put an end to eighty years of colonial domination, and re-established Vietnam as an independent nation, that Vietnam's national cinema could fully develop. (TRUONG 1986: 62)

Und Lüdecke zitiert den vietnamesischen Kameramann Luong Xuan Tam:

Die Revolution von 1945 und der Widerstandskrieg gegen den französischen Kolonialismus markierten die wirklichen Geburtsdaten eines nationalen vietnamesischen Filmschaffens. (LÜDECKE 1975: 9)

### ***Exkurs 1: Propaganda***

Der Begriff der Propaganda leitet sich von dem lateinischen Wort ‚propagare‘ ab, welches so viel bedeutet wie ‚(weiter) ausbreiten‘, ‚fortpflanzen‘.

Im 19. Jahrhundert etablierte sich der Begriff als Synonym für ‚Werbung‘, wurde jedoch im 20. Jahrhundert zunehmend im politischen Kontext verwendet. Propaganda dient der systematischen Verbreitung von politischen Ideen, Lehren und weltanschaulichen Grundsätzen unter Zuhilfenahme der (Massen-) Medien sowie verbaler Streuung.

Nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass der Propagandabegriff insbesondere in (West-)Deutschland seit Ende des Zweiten Weltkrieges zumeist im negativen Kontext verwendet wird,<sup>40</sup> halte ich einige Ausführungen an dieser Stelle für angemessen. Heute versteht man im deutschen Sprachgebrauch Propaganda als eine insbesondere auf politischem Gebiet „werbende[.], allerdings einseitige[...] und auf nachhaltige Beeinflussung zielende[...] Tätigkeit“ (Brockhaus 1996, Bd. 22: 162).

Interessant ist, dass die kommunistisch-sozialistischen Staaten ihre Verwendung des Propagandabegriffs klar von der ‚imperialistischen Propaganda‘ abgrenzten, die als „geistige Manipulation“ (Kleines politisches Wörterbuch, 1989: 795) gilt:

Im Gegensatz zur Propaganda des Imperialismus, die die Verschleierung der wahren Ziele der Politik und die Verdummung der Volksmassen anstrebt, ist die marxistisch-leninistische Propaganda die wissenschaftlich begründete Erläuterung der revolutionären Theorie des Marxismus-Leninismus und seiner Anwendung bei der Veränderung des gesellschaftlichen Lebens. (Meyers neues Lexikon, 1975: Bd. 11, S. 206)

---

<sup>40</sup> Erinnert sei hier an Goebbels, den ‚Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda‘

Die sozialistische Propaganda galt als reiner, ehrlicher, wahrer, selbstreflexiver im Vergleich zur ‚imperialistischen Propaganda‘. Um die Inhalte der vietnamesischen Revolution unter den Arbeitern und Bauern zu verbreiten, wurde eine Film- und Fotosektion dem Ministerium für Information und Propaganda untergeordnet (näheres dazu im folgenden Abschnitt). Mit dem Ziel der Massenmobilisierung wurden Filme hergestellt, die im Sinne der nordvietnamesischen Regierung für den Kampf gegen die Besatzer und für ein wiedervereinigtes Vietnam warben, indem sie moralisch vorbildliche, heroische Identifikationsfiguren entwarfen. Der Film als ein Mittel der Agitation wurde zur Überzeugungs- und Erziehungsarbeit der Massen durch die politische Führung eingesetzt.

Propagandafilme zeichnen sich aus durch ein klares Schwarz-Weiß-Denken: Helden auf der eigenen Seite, die mit vielerlei Tugenden ausgestattet sind, und Feinde mit negativen Eigenschaften auf der anderen.

So bedient sich die Kriegspropaganda bis heute [...] stets derselben Strategien der Archaisierung des Gegners, der Verklärung und Dissimulation des ursprünglichen Kriegsgeschehens und seiner Folgen sowie seiner Verkehrung von Täter- und Opferrollen. (PETERSEN 2004: 5)

Auf das Verhältnis von vietnamesischem Spielfilm und Propaganda wird nochmals an späterer Stelle eingegangen.

### ***3.3.2 Erwachen eines vietnamesischen Films: Erster Indochina-Krieg***

Bereits kurz nach der Ausrufung der DRV wird eine Film- und Fotoabteilung gebildet, die dem Informations- und Propagandaministerium untersteht. In dieser von knappen Mitteln geprägten Anfangszeit des nationalen vietnamesischen Films hilft die Abteilung hauptsächlich, mobile Projektionsteams aufzubauen.

In den Folgejahren kommt es zu ersten nordvietnamesischen Filmaktivitäten, wobei sich der Zugang zu technischer Ausrüstung und Rohmaterial wesentlich schwieriger gestaltet als im französisch kontrollierten Süden des Landes. Filmisches Rohmaterial, welches die DRV von sozialistischen Bruderstaaten als Geschenk erhält, ermöglicht jedoch die Dokumentation von kriegerischen Aktivitäten.

Im Jahr 1953 unterzeichnet Ho Chi Minh den Parteibeschluss zum Aufbau der nationalen Kinematographie. Spätestens ab diesem Zeitpunkt wird der Film als revolutionäres Kampfmittel staatlich finanziert. Es arbeiten während

des Krieges 600 Personen als Filmberichterstatter; etwa die Hälfte von ihnen fällt (vgl. WENNER1999). Ab 1954 werden erste vietnamesische Spielfilme produziert.<sup>41</sup>

Da die Vietnamesen ihren Befreiungskampf „stets auch als Vorbild für andere unterdrückte Völker empfanden“ (GIESENFELD 2002: 17f.), sollte er als bleibendes Zeugnis aufgezeichnet werden. Unter dieser Prämisse wurde unter anderem der Sieg von Dien Bien Phu 1954, welcher das Ende kolonialer Besatzung markiert und deshalb historisch von entscheidender Bedeutung ist, in einer Dokumentation festgehalten.

Darüber ob und in welcher Weise etwa der russische Revolutionsfilm den vietnamesischen Film beeinflusst hat, lassen sich lediglich Mutmaßungen anstellen. Die mangelnde Quellensituation erlaubt keinen Einblick, welche Filme möglicherweise in Vietnam aufgeführt wurden. Als gesichert kann jedoch gelten, dass ab den 60er Jahren theoretische Texte revolutionärer Filmemacher (Sergej Eisenstein,<sup>42</sup> Pino Solanas) auch in Südostasien bekannt wurden.

Das theoretische Wissen über Film entnahm man beispielsweise Werken von Sadoul und Eisenstein, aber auch einem Werk des Chinesen Ha Dien über die Klassiker des sowjetischen Kinos (vgl. BAO, 1984). In praktischer Hinsicht wurde dieses Wissen durch zahlreiche internationale Kontakte mit Regisseuren und Schauspielern, die nach Vietnam kamen, vertieft.

## ***Exkurs 2: Das Dritte Kino***

Insbesondere in den Ländern, die der Dritten Welt zugerechnet wurden – allesamt ehemalige Kolonien europäischer Staaten – setzt eine Kinotradition erst in den 60er Jahren ein. Mit der Auflösung der Kolonialreiche, der meist lange Befreiungskämpfe vorausgingen, wird das Kino zu einem Element und Bestandteil der jeweils eigenen Kultur. Das gilt für Länder Südamerikas, Asiens und Afrikas gleichermaßen.

Der Begriff des Dritten Kinos bezeichnet Kinobewegungen im Kontext der Unabhängigkeitsbewegungen der Dritten Welt. Dieser Begriff der Dritten Welt entsteht als Gegenkonzept verschiedener Nationen im Kampf gegen die Unterdrückung durch die Kolonialmächte und bezeichnet die Koalition blockfreier Staaten im antikolonialen Befreiungskampf. Internationalen

---

<sup>41</sup> Der einzige Versuch, bereits vor 1954 einen rein vietnamesischen Film zu erstellen (*Ba-De* von Truong Di Ti), wird nie vollendet (vgl. Lexikon des internationalen Films, 1975).

<sup>42</sup> Sergej Eisensteins (1898-1948) filmtheoretische Texte wurden in Teilen erst in den 1960er Jahren veröffentlicht.

Charakter erhält dieser Kampf bereits in den 20er Jahren, als ein Nationalismus in den Kolonien als Reaktion auf die europäischen Kolonialmächte aufzukeimen beginnt. Bei einem ersten Treffen von Vertretern aus den Kolonien<sup>43</sup> ist auch Ho Chi Minh anwesend. Auf dem vierten Treffen der Vertreter 1955 in Bandung wird schließlich eine Einigung auf ein politisches Konzept erzielt. Der Begriff der Dritten Welt ist keineswegs die Kreation der ‚Ersten Welt‘ (des Westens), sondern entsteht vielmehr als Selbstdarstellung, um der Tatsache Ausdruck zu verleihen, dass man sich weder dem ‚sozialistischen Ostblock‘, noch einem ‚demokratischen Westblock‘ zugehörig fühlt; man will vielmehr „sozialistischer als der Westen und demokratischer als der Osten sein“ (GIESENFELD 1993: 7). Später bezeichnen sich die zugehörigen Nationen eher als ‚nichtpaktgebundene Länder‘.

Das Verständnis eines Dritten Kinos variiert von einem recht unscharfen, nach dem alle in der Dritten Welt produzierten Filme dem Dritten Kino zuzurechnen sind, bis zu einem sehr konkreten, wonach die Filme des Dritten Kinos eine soziale und politische Absicht verfolgen und die Ideen bestimmter politischer und ästhetischer Programme verwirklichen.

In general all share in the ‘politicization of cinema’: a cinema for the decolonization of culture and total liberation. (GABRIEL 1979: 121f.)

Das Dritte Kino entwirft Gegenerzählungen zum Ersten und Zweiten Kino und distanziert sich auf diese Weise von ihnen. Die Filmemacher

[...] propose counter-truths and counter-narratives informed by an anticolonialist perspective, reclaiming and reaccentuating the events of the past in a vast project of remapping and renaming. (SHOHAT/ STAM 1994: 249)

Das Erste Kino bezeichnet in Abgrenzung hierzu ein global verbreitetes Unterhaltungskino, welches sich an den Produktions- und Distributionsstrukturen des Hollywood-Kinos orientiert und auf narrativer Ebene statt geschichtlicher, politischer Zusammenhänge in der Regel Individualhelden konstruiert.

The first alternative to this type of cinema, which we could call the *first cinema* [Hervorhebungen im Original], arose with the so-called ‘author’s cinema’, ‘expression cinema’, ‘*nouvelle vague*’, ‘*cinema novo*’, or, conventionally, the *second cinema*. This alternative signified a step forward

---

<sup>43</sup> Dieses Treffen fand 1927 in Brüssel statt. Neben Vertretern aus Indien, dem Senegal und China waren auch Unterstützer aus Europa anwesend, u. a. Henri Barbusse, Romain Rolland und Albert Einstein

inasmuch as it demanded that the filmmaker be free to express himself in non-standard language and inasmuch as it was an attempt at cultural decolonization. (SOLANAS/GETINO 1972:17)

Das Zweite Kino meint ein Autorenkino, welches sich als nationales Kino auf die Darstellung einer neo-kolonialistischen Ideologie fokussiert. Sein in der Regel hoher Kunstanspruch geht häufig einher mit geäußerter Sozialkritik.

Das Programm des Dritten Kinos beinhaltet unter anderem die Ablehnung des traditionellen westlichen Kinos, nicht zuletzt deshalb, da dieses in den Kolonien als Propagandainstrument eingesetzt wurde, um eine Kultur nach Vorstellungen der Kolonialmächte zu formen. Während die Kinokultur in Europa und den USA kaum jemals ohne den Aspekt der Unterhaltung auskam, ist dieses Konzept anderen Kulturen eher fremd und wird als nicht dem eigenen Kulturkreis inhärent eingeordnet. Das Programm des Dritten Kinos ist ein ästhetisches, in dessen Mittelpunkt der Realitätsbezug steht. Viele Filme gestalten sich als Zwischenform zwischen Spiel- und Dokumentarfilm.

Das Dritte Kino und der revolutionäre Film sind auf symbiotische Art und Weise miteinander verbunden. Das Streben nach nationaler Unabhängigkeit und einer eigenen nationalen Identität spiegelt sich im entstehenden nationalen Film wider. Dieser wird zum Ausdrucksmittel und Instrument der revolutionären Idee und als direktes Mittel zur Unterstützung politischer und ideologischer Ziele des Befreiungskampfes eingesetzt.

Voraussetzung für das Aufleben eines eigenen nationalen Films ist zum einen eine kinematographische Infrastruktur, wozu Kinos und entsprechende Produktionsmittel zählen, zum anderen ein Minimum an technischem Know-how. Beides ist im Falle Vietnams durch die französische Kolonialmacht bereits geschaffen worden: Kinos, Geräte und Produktionsstätten waren hier erbaut, bzw. ins Land gebracht, vietnamesische Mitarbeiter in der Bedienung der Maschinen und Geräte geschult worden.

Die Filmsprache des Dritten Kinos ist zumeist sehr einfach gestaltet. Sie nimmt damit Rücksicht auf „noch nicht vorhandene oder weniger entwickelte Sehgewohnheiten“ (GIESENFELD 1993: 13). Die überwiegend ländliche Bevölkerung Vietnams (ca. 90 %) hatte bisher keinen Film gesehen, geschweige denn ein Kino besucht. Lüdecke zitiert in diesem Sinne einen Aufruf Ho Chi Minhs, der an die Filmschaffenden der DRV gerichtet war:

Eure Filme sind gut, und manche davon sind sehr interessant. Aber es gibt andere, deren Rhythmus zu schnell ist, in dem Sinne, daß viele unserer Landsleute ihm nicht folgen können. Wenn sie die Filme nicht verstehen, halten sie sie nicht für nützlich und deswegen können solche Produkte auch nicht gut sein. (LÜDECKE 1975: 22)

Neben dem einfachen Erzählstil ist oft ein stark pädagogischer Stil nachweisbar. Der Film des Dritten Kinos befasst sich mit aktuellen, geschichtlichen Problemen und inszeniert gleichzeitig deren Lösung. Die Handlungsweisen der in einer sozialen Situation unterdrückten Figuren können – oder besser müssen – als Verhaltensvorbild interpretiert werden.

Von diesem transnationalen Ausgangspunkt aus hat sich das Dritte Kino in viele Richtungen weiterentwickelt und bedient sich sehr unterschiedlicher Modalitäten und Strategien.

### 3.3.3 Der vietnamesische Film zwischen 1954 und 1963

Die Nachkriegsphase in der DRV nach dem Genfer Abkommen ist von relativer Ruhe geprägt. Dies ermöglicht es dem vietnamesischen Filmwesen, sich ungestört weiter zu entwickeln.

Um möglichst viele entlegene Ortschaften und Bergdörfer mit Filmen zu versorgen, wächst die Zahl mobiler Vorführteams. Lüdecke (1975: 12) beziffert die Zahl für das Jahr 1954 auf 34 „Distributionskollektive“, während Truong (2001: 66) von 49 „Projektionseinheiten“, 23 mobilen und 26 (Film-)Theatern spricht. Folgende Tabelle gibt einen Überblick über den beeindruckenden Anstieg von Projektionsteams auf dem Distributionssektor, dessen Mitarbeiter interessanterweise zu den aktiven Filmschaffenden des vietnamesischen Filmwesens gerechnet werden.

Tabelle 4 Projektionsteams im Distributionssektor, Daten nach Truong (2001)

Jahr	gesamt	Mobile Teams	Film-theater	filmscreening fields
1954	49	23	26	-
1955	74	37	37	-
1963	326	269	46	11
1964	336	277	48	11

Dieses Selbstverständnis fußt auf den Besonderheiten der Distributions-Infrastruktur, einer quasi nicht existenten Kinokultur nach westlichem Verständnis. Ohne Projektionsteams wäre eine Verbreitung der Filme nicht möglich gewesen. Ein Film ohne Publikum hingegen ist wertlos.

Der erste revolutionäre, nordvietnamesische Spielfilm *Chung mot dong song* (Auf dem gleichen Fluß)<sup>44</sup> entsteht im Jahr 1959 unter Leitung von Hong

<sup>44</sup> Diese deutsche Übersetzung des Titels wird in Dieter Wolfs Artikel aus dem Jahr 1988 genannt. Bei Lüdecke taucht der Film unter dem deutschen Namen *An den Ufern desselben Flusses* auf, während er bei

Nghi und Hieu Dan. Erzählt wird die Geschichte eines jungen Paares, welches an den beiden Seiten des Flusses Ben Hai lebt. Der Fluss bildet einen Teil der Demarkationslinie am 17. Breitengrad, der den Norden und Süden Vietnams voneinander trennt.

Im gleichen Jahr wird erstmals eine filmische Ausbildung in Hanoi angeboten, aus welcher drei Jahre später Regisseure, Kameramänner und Schauspieler hervorgehen.

Filmemacher wurden in die Sowjetunion oder DDR geschickt, um sich dort weiterzubilden. 1959 wurde aber auch die eigene Filmschule in Hanoi eröffnet, das Lehrpersonal kam aus den befreundeten sozialistischen Ländern. (GIESENFELD 2002: 18)

Die in der Folge entstandenen Filme spiegeln zwei Tendenzen wider, welche von der Partei propagandistisch verfolgt werden: Das Filmwesen hat sich zum einen den Zielen der Befreiung des Südens verschrieben, zum anderen dem gemeinsamen Aufbau des Sozialismus im Norden.

Bereits im Jahr 1960 wird der erste vietnamesische Zeichentrickfilm fertiggestellt.<sup>45</sup> Das vietnamesische Filmstudio teilt sich im gleichen Jahr in drei Organisationen auf, welche sich auf jeweils eigene Produktionen spezialisieren. So entsteht ein Studio für Spielfilme, eines für Dokumentar- und Wissenschaftsfilme, sowie ein Trickfilmstudio (vgl. TRUONG 2001).

Die technischen Bedingungen zum Erstellen von Filmen bleiben trotz relativer Ruhe in Nordvietnam verbesserungswürdig. Geräte werden umgebaut oder selbst gebaut, und es wird mit farbigen Trickfilmen experimentiert.

Die produktionstechnische Situation in Südvietnam sieht gleichsam schlechter aus. In den ersten Jahren nach der Genfer Konferenz gibt es quasi keine Verbindung von Nord- nach Südvietnam und umgekehrt. Die Widerstandskämpfer in der Republik Vietnam (RVN) greifen erneut zu Mitteln der bewaffneten Propaganda. Nach der Gründung der nationalen Befreiungsbewegung NLF im Dezember 1960 wird das *Studio Giai Phong*<sup>46</sup> (Studio Befreiung) ins Leben gerufen, welches in der Illegalität operiert und Filmmaterial im Dschungel und in Erdhöhlen unter primitiven Umständen und mit behelfsmäßigen Methoden entwickelt. Anschließend „schickte man es nach dem Norden und montierte es dort“ (DALMATOWSKAJA 1982: 30). Ab 1962 entstehen ‚Filmklassen‘ in der Verborgenheit des Dschungels. Die ‚Studenten‘, welche zu großen Teilen aus den Kreisen von Schriftstellern,

---

Truong in der englischen Version als *Together on the same river* übersetzt wird und bei Marr (2003) als *We Share the Same (Ben Hai) River*.

<sup>45</sup> *Der Fuchs* lautet die deutsche Übersetzung des Titels *Dang Doi Thang Cao*, was so viel bedeutet wie „Die verdiente Strafe für den Fuchs“.

<sup>46</sup> In der Literatur taucht zuweilen auch die Schreibweise *Haiphong* auf, etwa bei Dalmatowskaja (1982)



Künstlern und Journalisten rekrutiert werden, erlernen wichtige Grundlagen aus Filmtheorie und -praxis. Sie führen ein annähernd autarkes Leben im Versteck des Dschungels, wenn auch freilich unter ständiger Bedrohung durch Bomben, Artillerie und Napalm (vgl. LÜDECKE 1975).

Nach und nach dringt Filmausrüstung aus dem Norden über den Truong-Son-Pfad durch, sodass Filmteams sich an die Arbeit begeben können. Die Kameraleute besitzen zu keiner Zeit einen Sonderstatus, sind sie doch gleichzeitig immer auch Kämpfer, Soldaten. In der Konsequenz bedeutet das, dass sie neben der schweren Filmausrüstung auch Waffen und Munition bei sich führen müssen. Viele Kameraleute, deren Namen in Vergessenheit geraten sind, fallen während der Kämpfe.

Die enge Symbiose von Widerstandskampf und Filmschaffen tritt hier abermals eklatant zutage.

### ***3.3.4 Der vietnamesische Film im Zweiten Indochina-Krieg***

Kaum sind in Nordvietnam die Strukturen eines Filmwesens gefestigt und somit die Grundlagen für das Aufleben einer „Kinokultur“ geschaffen (in Form von Studios und Kinos in den Städten), sehen sich die Menschen mit erneuten, flächendeckenden Angriffen konfrontiert. Nach dem Tonkin-Zwischenfall<sup>47</sup> und der auf den Fuß folgenden Ausweitung US-amerikanischer Aggressionen auf den Norden Vietnams agieren nun plötzlich wieder alle Menschen – auch die Filmemacher – an der ‚Front‘.

Erstaunlicherweise kommt die Filmproduktion jedoch nicht ins Stocken, sondern wird sogar noch gesteigert. Wurden in den Jahren zuvor durchschnittlich drei Spielfilme pro Jahr gedreht, so erscheinen nun vier bis fünf. Giesenfeld beziffert die Gesamtzahl (nordvietnamesischer) langer und mittellanger Spielfilme während der Kriegsjahre auf 62 (2002: 23).

Die aktuelle kriegerische Auseinandersetzung hat nachhaltige Auswirkungen auf die Filmproduktion. Es entstehen wieder vermehrt Dokumentarfilme, welche sich nunmehr mit der US-Invasion auseinandersetzen. Dieses Thema rückt auch in den Mittelpunkt der Spielfilme.

Eine neue Art von Film entwickelt sich in dieser Periode, der sogenannte ‚Wissenschaftsfilm‘, auch ‚wissenschaftliche Populierung‘ genannt. Diese Filme stellen Instruktionsanleitungen für die zivile Bevölkerung dar, die nicht in der Befreiungsarmee aktiv Dienst leistet. Anleitungen für den Widerstandskampf im Alltag verbergen sich hinter so bezeichnenden Titeln wie *Die Kunst, sich ohne*

---

<sup>47</sup> Mehr zum Tonkin-Zwischenfall unter 1.6.

*Waffen zu verteidigen, Die Praxis der langen Märsche, Die US-Technik im Dienst des Völkermords oder Vorsicht vor Insektiziden!*

Besonders in den Jahren 1965 bis 1969 erscheinen Spielfilme, welche auch international Beachtung finden. Zu ihnen zählen etwa *Nguyen Van Troi* (1966), *Der Sturm bricht los* (1966) und *Die Bäume von Fräulein Tham* (1967). Es fällt auf, dass sich unter ihnen eine Reihe kürzerer, etwa einstündiger Filme finden. Hierfür gibt es mehrere Gründe: Zum einen spielt der ökonomische Aspekt eine Rolle, denn Filmmaterial ist zu jener Zeit Mangelware und die Herstellung kürzerer Filme preiswerter. Des Weiteren wird hierdurch eine raschere Filmvorführung unter der ständigen Bedrohung durch Bombenangriffe ermöglicht. Außerdem mangelt es noch an Drehbüchern, die sich mit der aktuellen Kriegssituation auseinandersetzen.

Im Jahr 1968 findet das 1. vietnamesische Filmfestival unter dem Motto „4 Jahre Filmschaffen im Kampf gegen die US-Aggression und für das nationale Wohl“ statt. Auf dem Festival wird die Forderung nach mehr Konzentration auf einzelne Personen und aktuelle Themen der vietnamesischen Revolution laut.

Für das *Studio Giai Phong* in Südvietnam bessert sich die Situation ab 1965 merklich: Es entstehen neue Produktionsstätten, die die regelmäßige Produktion von Wochenschau-Berichten ermöglichen. Vermutlich ist die bessere Lage auf die Ausweitung amerikanischer Aggressionen in Nordvietnam zurückzuführen, was den südvietnamesischen Filmschaffenden mehr Spielraum verschafft.

1970 gibt es in Südvietnam etwa 94 Kinos, die hauptsächlich importierte Filme aus Hongkong, den USA, Italien, Japan und anderen Ländern zeigen. Die schätzungsweise 200 Spielfilme,<sup>48</sup> welche zwischen 1955 und 1975 in Südvietnam produziert werden, orientieren sich an westlichen Vorbildern und vermeiden aktuelle Themen. Zudem finden sie in der Regel nicht den Weg in die Kinos. Der Grund hierfür ist ökonomischer Natur: Überholte Gesetze, die teils noch aus Kolonialzeiten stammen, gewähren ausländischen Importen steuerliche Vergünstigungen. Das verschafft dem ausländischen Film gegenüber dem einheimischen einen nicht auszugleichenden Wettbewerbsvorteil.

---

<sup>48</sup> Nach der Wiedervereinigung wird diesen Filmen auch keine weitere Aufmerksamkeit zuteil, da „fast die gesamte kommerzielle Filmproduktion der Saigoner Periode realitätsfremd und ausgesprochen antikommunistisch orientiert“ gewesen sei (BAO 1988: 49), und nicht in das von den kommunistischen Ideologen vermittelte Bild passte.

### ***3.3.5 Auf der Suche nach neuen Inhalten: Wiedervereintes Vietnam ab 1975***

Die Anfangsphase der Nachkriegszeit bis etwa 1980 bedeutet für das Filmwesen Vietnams besonders in technischer und wirtschaftlicher Hinsicht eine Zeit der Stabilisierung und Reorganisation. Die Reunion bedeutet für die Kinos grundsätzlich ein potenziell größeres Publikum.

Aus dieser Phase stammt zum Beispiel der Film *Canh dong hoang* (Wildes Feld, 1979), welcher international Beachtung findet und mit mehreren Preisen ausgezeichnet wird.

Auch wenn das Kino seine propagandistische Funktion nach und nach verliert, wird das Filmwesen weiterhin staatlich subventioniert, was einen stetigen Aufschwung bis ins Jahr 1986 garantiert. Schätzungen variieren zwischen 10-15 und 18-20 Filmen pro Jahr. Einigkeit herrscht darüber, dass im Jahr 1986 zwanzig Spielfilme produziert werden.

Die Wiedervereinigung konfrontiert die Filmemacher mit Problemen: Es treffen zwei Welten aufeinander, zwei Teile Vietnams, die auf eine jeweils eigene, 20 Jahre währende Sozialisation zurückblicken. Mit den unterschiedlichen Lebensstilen des geteilten Landes – einem sozialistischer und einem kapitalistischer Kulturprägung – gehen zugleich verschiedene ästhetische Ansprüche, ein unterschiedliches ästhetisches Bewusstsein einher, an dessen Formung wiederum der Film maßgeblich beteiligt war. Während südvietnamesische Sehgewohnheiten durch den westlichen kommerziellen Film, „dem sich ja auch der Saigoner Film angepaßt hatte“ (DALMATOWSKAJA 1982:191) geprägt sind, ist das nordvietnamesische Publikum den revolutionären, sozialistischen Film gewohnt.

Die Verunsicherung bei vielen Regisseuren und Drehbuchautoren resultiert mitunter aus der Hilflosigkeit, beide Ausprägungen thematisch zu bedienen und zufrieden zu stellen. Sie führt dazu, dass „die Mehrzahl der Filmemacher bei den althergebrachten Themen Krieg und sozialistischer Aufbau bleiben und sich dabei kaum um neue Darstellungsweisen kümmern“ (GIESENFELD 2002: 24).

Pham Ngoc Truong beschreibt die Nachkriegsphase des vietnamesischen Films folgendermaßen:

In den letzten Jahren hat sich das Heldenbild gewandelt. Statt durch die propagandistischen Züge der Kriegszeit sind die Charaktere geprägt durch eine reiche innere Welt, durch unverwechselbare, komplizierte persönliche Züge. Veranlassung für den Zuschauer, über sich nachzudenken, über die Probleme der Wirklichkeit, um sich selbst zu vervollkommen. (TRUONG 1986: 180)

Inhaltlich werden komplexe soziale und familiäre Probleme der Nachkriegszeit – „post-war social problems“ (TRUONG 2001: 75) – verarbeitet, und der Mensch rückt mehr in den Mittelpunkt der Erzählungen.

Nach 1975 wird das *Studio Giai Phong* Hauptfilmstudio von Ho Chi Minh Stadt. Unter dem Namen *Vereinigtes Filmstudio* löst es das südvietnamesische *Saigoner Filmzentrum* ab, welches zuvor dem Ministerium für Information und Propaganda unterstand. Hier, im ehemaligen Südvietnam, wird der Import westlicher Filme unterbunden, wohl finden jedoch Filme der Bruderstaaten ihren Weg in die vietnamesischen Kinos. Allerdings sind in der Zeit vietnamesisch-chinesischer Spannungen auch keine chinesischen Filme zu sehen.

### ***3.3.6 Doi Moi und die Konsequenzen für den vietnamesischen Film***

Mit der Hinwendung zu marktwirtschaftlichen Strukturen nach dem 6. Parteitag der kommunistischen Partei im Dezember 1986 sinkt die finanzielle Unterstützung des Staates in gewissen Sektoren drastisch. Neben dem Gesundheitssektor ist auch das Filmwesen betroffen. Während die Subventionierung von Spielfilmen ausbleibt, kommt erschwerend hinzu, dass die Erhebung von Steuern auf Filmproduktionen eingeführt wird. Mit diesen neuen Herausforderungen, welche die Filmemacher konfrontieren, beginnt der Niedergang der vietnamesischen Kinokunst, das Sterben einer gerade aufgekeimten Kinokultur. In den Jahren nach der Erneuerung (*doi moi*) sinkt die Produktion auf die Zahl von gerade einmal vier Filmen pro Jahr.

Hinsichtlich der Inhalte der Filme sind zwei Konsequenzen zu beobachten. Zum einen erschließt sich den Filmemachern eine größere Freiheit bei der Themenwahl, was auf eine Lockerung der Zensur zurückzuführen ist. Regisseure setzen nun gewagtere und kritischere Ansichten in ihren Filmen in Szene. Auf der anderen Seite müssen die Produzenten wegfallende staatliche Zuschüsse kompensieren (vgl. TRUONG 2001). Die wirtschaftliche Unsicherheit, auf die sie sich mit jedem Filmprojekt aufs Neue einlassen, führt dazu, dass sie sich – wollen sie finanziell Erfolg verzeichnen – stärker am Publikumsgeschmack orientieren müssen. Das vietnamesische Kino tendiert dazu, sich westlichen Normen anzunähern (Action, moderne Kleidung, materielle Statussymbole), da sie als zeitgemäß und beim Publikum beliebt erachtet werden.

Die Kino-Infrastruktur leistet einen eigenen traurigen Beitrag: Die Gesamtzahl an Filmtheatern ist so gering und fast ausschließlich auf die Ballungszentren beschränkt, dass von einer annähernd kinematographischen Grundversorgung nicht gesprochen werden kann. Zählt Marr (1998) für die

endachtziger Jahre noch 345 Lichtspielhäuser,<sup>49</sup> wird für das Jahr 2000 die Zahl der Kinos auf 158 beziffert (vgl. MÜLLER 2008), was bei einer Einwohnerzahl von 80 Millionen ein Verhältnis von einem Kino pro 500.000 Menschen bedeutet. Mit der dramatischen Kürzung der finanziellen Unterstützung seitens der Regierung ist das vietnamesische Kino endgültig zum Tode verurteilt. Giesenfeld (2002: 28) etwa weist darauf hin, dass Vietnam insgesamt ein zu kleiner Markt ist, und auch stets volle Kinosäle nicht ausreichen würden, die Produktionskosten größerer Projekte wieder einzuspielen.

Der Todesstoß wird dem vietnamesischen Kino jedoch durch den aufkommenden Videoboom versetzt. Nicht nur ausländische Importe finden preiswerten und daher reißenden Absatz, auch illegale Kopien einheimischer Filme überschwemmen den Markt. Einheimische, findige Filmemacher entscheiden sich zudem bereits ab Ende der 80er Jahre für ein alternatives ‚Trägermaterial‘: Die versiegenden staatlichen Subventionen kompensieren sie dadurch, dass sie ihre Filme direkt auf Videokamera produzieren und kopieren, was die herkömmliche, unerschwinglich teure Vervielfältigung umgeht. Eine 1991 verabschiedete Resolution der vietnamesischen Regierung, die einheimischen Filmen ökonomische Vorteile einräumt, kann dieser Entwicklung des Niederganges kaum etwas entgegenbringen (vgl. TRUONG 2001). Den fünf Spielfilm-Produktionen des Jahres 1993 stehen 90 Videofilme gegenüber. Kinobetreiber sind dazu übergegangen, Videos in ihren Sälen zu spielen, um das Programm zu füllen.

A particularly bizarre situation has developed, perhaps seen only in Vietnam, in which most of these movies are filmed on video and then shown commercially in local cinema theatres just like celluloid films. (LAN 1998: 93)

Angesichts der veralteten Tontechnik in den Vorführsälen und Eintrittspreisen, die die Leihgebühr von Videokassetten deutlich übersteigen, kann es jedoch nicht verwundern, dass Besucher den Kinos fern bleiben und eine Filmrezeption vor heimischen Abspielgeräten vorziehen.

Das Jahr 1999 bringt eine Entspannung der Import-Regulierung. Dadurch wird der Vertrieb ausländischer Filme deutlich erleichtert. Bald darauf gründen die *Nationale Vietnamesische Filmvertriebs- und Filmvorführungs-Gesellschaft* (FAFIM Viet Nam) und die *American Visionnet Company* ein Joint-Venture-Unternehmen, welches die Veröffentlichung aktueller ausländischer Kinofilme

---

<sup>49</sup> Ferner nennt er 101 „open-air“-Kinos und 998 Projektionsteams, wobei nicht näher spezifiziert ist, was sich dahinter verbirgt. Außerdem war im Jahr 1996 die Zahl der Hanoier Kinos von 16 auf zwei gesunken.

und den Bau neuer Multiplex-Kinos in Hanoi und Ho Chi Minh Stadt erleichtern soll. Mit diesen Maßnahmen erhofft man sich, das Kino für das vietnamesische Publikum wieder attraktiver zu machen.

Die Filme der letzten Jahre, von denen einige auch im Ausland zu sehen waren,<sup>50</sup> setzen sich mit einem Vietnam und Menschen auseinander, welche immer noch geprägt sind von den Schrecken des Krieges. Sie erzählen von Charakteren, die ihren ganz eigenen Weg in dieser Welt suchen, ohne sich dabei an fremden Kulturen zu orientieren oder ihre Wurzeln zu vergessen. Dabei ist ebenfalls zu beobachten, dass aufkeimende Individualität akzeptabel wird.

---

<sup>50</sup> Beispielsweise setzte das Forum der Berlinale seinen Länderschwerpunkt im Jahr 2001 auf Vietnam. Sechs vietnamesische Spielfilme, eine vietnamesisch-französische Co-Produktion und ein Dokumentarfilm wurden im Programm gezeigt.  
(vgl. <http://www.arsenal-berlin.de/forumarchiv/forum2001/presse01.html> [Stand vom 21.09.2015])



## Zwischenfazit I

Dieser erste Teil hat die vietnamesische Geschichte aus mehrfacher Perspektive skizziert und dabei Einblicke in die historische Faktizität, die kulturellen Entwicklungen und in die Sozial- und Mediengeschichte gegeben. Neben der Vermittlung eines grundlegenden Verständnisses für die Besonderheiten dieses südostasiatischen Landes ist deutlich geworden, dass das vietnamesische Volk sich seit jeher darum bemühte, die Geschicke seines Landes in die eigenen Hände zu nehmen und sich unliebsamer fremder Besatzer – ungeachtet woher diese kamen – zu entledigen. Der Wunsch der Vietnamesen nach nationaler Unabhängigkeit ist über die Jahrhunderte hinweg nicht verebbt. Trotz andauernder Fremdherrschaft hat sich das vietnamesische Volk ein nationales Selbstbewusstsein bewahrt. Dieses Selbstbewusstsein und die Liebe zur Poetik sind eingeschrieben in die Dichtung und Malerei, den Gesang und Film und zirkulieren auf diesen Wegen.

In Vietnam standen die Medien immer weitgehend unter staatlicher Kontrolle. Sie wurden seit jeher zur Verbreitung staatsgestaltender Ideen genutzt. In diesem Sinne machte sich auch die intellektuelle Elite die Printformen, den Hörfunk oder die audiovisuellen Medien zu eigen: Über diese Kanäle konnten die Ideen einer neuen gesellschaftlichen Realität verbreitet, dieselbe mitgestaltet werden. Manches Mal vollzog sich dieser Prozess im Schulterschluss mit dem Staat, oft genug jedoch auch in Opposition.

Throughout the past eighty years in Vietnam, the state has closely monitored intellectual activities and exercised various forms of censorship over the media. However, state controls have never been absolute, and writers, editors, artists, and musicians have often found ways to pursue their own agendas within state-owned media organizations. (MARR 2003: 292)

Als Zeitpunkte für eine Neuorientierung des Geschlechterverhältnisses lassen sich verschiedene einschneidende, politische Änderungen in der vietnamesischen Geschichte des 20. Jahrhunderts ausfindig und verantwortlich machen. In den Kriegsjahren kommt es unter dem Einfluss der sozialistischen Ideologie zu einem ‚De-Gendering‘ in der Politik, der Wirtschaft und allen anderen Bereichen des Lebens. Mit der Etablierung des sozialistischen Systems 1954 in Nordvietnam und 1975 für ein Gesamtvietnam sowie der Proklamierung des neuen ökonomischen Programms im Jahr 1986, welches sich an den Prinzipien einer freien Marktwirtschaft orientiert, ist ein Prozess des ‚Re-Gendering‘ zu beobachten, in dem trotz Beibehaltung der



Gleichheitsgesetze für Mann und Frau eine Relativierung der Geschlechterrollen einhergeht.

In Zeiten der Krise, insbesondere im Kampf gegen die wechselnden Besatzungsmächte, bildeten sich Bündnisse über ethnische und religiöse Grenzen hinweg. Etwa ab den 20er Jahren des 20. Jahrhundert wurden die Frauen gezielt zum aktiven Widerstand aufgefordert. Dies geht auf politischer Ebene mit einer Stärkung der Frauenrechte einher. Deutlich wurde allerdings ebenso, dass in Zeiten des Friedens zu tradierten Rollenverteilungen, verankert im Konfuzianismus, zurückgekehrt wurde.

Die Erkenntnisse aus historischer Faktizität und Mediengeschichte resümierend, lässt sich ein wechselseitiges Verhältnis zwischen einem aufkommenden nationalen Selbstbewusstsein und der Einführung und Nutzung der Medien konstatieren. Printmedien, Radio und Film erwachsen aus revolutionären Antrieben und sind programmatischer Bestandteil der Guerilla-Strategie zur Gewinnung und Mobilisierung Gleichgesinnter.

Insbesondere im Bereich der Filmgeschichte lassen sich auf ein national-vietnamesisches Filmschaffen bezogen folgende Beobachtungen und Vermutungen festhalten:

1. Die französische Kolonialmacht schuf die nötigen Voraussetzungen für die Entstehung eines vietnamesischen Filmwesens. Sie baute ein Netz zur Distribution (Verleih und Vorführung) der Filme auf, welche zu einem guten Teil in Indochina selbst produziert wurden. Zum Zwecke der Herstellung von Filmen wurden Produktionsstätten errichtet, entsprechende Technik in die französische Kolonie importiert, aber auch Know-how – eine grundlegende Ressource – an vietnamesische Beschäftigte weitergegeben.

2. Rein vietnamesische filmische Aktivitäten setzen erst recht spät, etwa ab Mitte des 20. Jahrhunderts, ein.

3. Für die Entfaltung dieser vietnamesischen Aktivitäten auf dem Filmsektor scheint der Krieg – das Ringen um nationale Einheit und der revolutionäre Kampf für Unabhängigkeit erst gegen die Franzosen, dann die französisch-japanische Doppelherrschaft und zuletzt die US-Amerikaner im Verbund mit der südvietnamesischen Armee – als Katalysator gewirkt zu haben. Die Jahre des Kampfes erwiesen sich als ausgesprochen produktiv. Dies gilt auch für die Printmedien und den Hörfunk in Vietnam.

4. Ferner scheint der vietnamesische Film als eines der wichtigsten agitatorischen, nationalen Kommunikationsmittel ein vietnamesisches Selbstverständnis zu transportieren, wurde er doch gezielt zur Mobilisierung (Motivation und Aktivierung) der zivilen Bevölkerung eingesetzt.

Welche konkreten Auswirkungen der politische Rahmen auf die inhaltliche Ausgestaltung der Filme hat, soll im folgenden inhaltsanalytischen Teil detailliert untersucht werden.



## Teil 2: Analyse

*„Die Filmanalyse kann dann Einblicke in gegenwärtige soziale Prozesse, Auseinandersetzungen und Konflikte geben, wenn sie Filme in den sozialen Kontexten ihrer Produktion, Zirkulation, Rezeption und Aneignung analysiert.“*

– Mai/Winter –

*„Denn der Film ist die Volkskunst unseres Jahrhunderts. Nicht in dem Sinn, leider, daß sie aus dem Volksgeist entsteht, sondern daß der Volksgeist aus ihr entsteht. Freilich wird eines durch das andere bedingt, denn es kann sich nichts im Volke verbreiten, was dieses nicht von vornherein haben will.“*

– Béla Balázs –

*„Da ist einerseits das Bild der Frau und andererseits ihre Realität... Sie haben uns zu heroischen Arbeiterinnen, zu tugendhaften Frauen erklärt. Wir sind gute Mütter, gute Ehefrauen, heroische Kämpferinnen... Geister-Frauen, unserer Menschlichkeit beraubt! ... Schon die Idee des Heldentums ist monströs!“*

– aus: Surname Viet, Given Name Nam –



Der zweite der Teil der Arbeit wendet sich der Analyse der Filme zu. Der unmittelbare Einfluss historisch-politischer Rahmenbedingungen auf die Entwicklung des vietnamesischen Filmwesens, welcher in Teil 1 der Arbeit bereits deutlich wurde, lässt es sinnvoll erscheinen, die folgende Analyse der Filme in Epochen vorzunehmen, die sich an die politischen Entwicklungen in Vietnam anlehnen. Bestärkt wird dieses Vorgehen durch die Feststellung Beckers und Schölls (ebd. 1983: 14), dass ein Film ein technisch hergestelltes, ideologisches Produkt eines Systems sei und ganz ausdrücklich von der Zeit seiner Entstehung geprägt ist. Bereits Siegfried Kracauer erkannte, dass der Film nationale Merkmale transportiert, die zur Zeit der Erstellung eines Werkes in der Gesellschaft verankert sind. Er formulierte wie folgt:

Was die Filme reflektieren sind weniger explizite Überzeugungen als psychologische Dispositionen – jene Tiefenschichten der Kollektivmentalität, die sich mehr oder weniger unterhalb der Bewusstseinsdimension erstrecken. (KRACAUER 1993: 12)

Auch der Göttinger Soziologe Martin Osterland sah in Spielfilmen die gesellschaftlichen Strukturen widergespiegelt. Der Zeitpunkt der Entstehung eines Films ist dabei von großer Bedeutung, insbesondere dann, wenn historische und politische Themen angeschnitten werden. Je weiter das dargestellte Ereignis zurückliegt, umso weniger kann sich der Zuschauer auf eigene Erfahrungen stützen. Umgekehrt finden gegenwärtige gesellschaftliche Prädispositionen Eingang in das filmisch dargestellte Geschehen (vgl. OSTERLAND 1970). Filme präsentieren in der Regel aktuelle soziale Diskurse und Konflikte. Sie geben deshalb durchaus Aufschluss über soziale und kulturelle Wirklichkeiten ihrer Entstehungszeit. Dominante Sinnmuster können durch Filme stabilisiert, aber auch in Frage gestellt werden (vgl. MAI/WINTER 2006).

Hauptaugenmerk dieser Arbeit gilt den Filmen, die sich in direkter Weise mit dem (Zweiten) Indochina-Krieg auseinandersetzen. Dabei kann die Handlung sowohl vollständig oder partiell in den Kriegsjahren angesiedelt sein. Es finden darüber hinaus auch Spielfilme Berücksichtigung, deren Handlung in der Nachkriegszeit situiert ist, wobei in der Vergangenheit liegende Ereignisse der Kriegsjahre die Grundstruktur der Handlung bestimmen.

Die erste zu betrachtende Epoche umschließt Filme, die während des Zweiten Indochina-Krieges produziert wurden. Stellvertretend werden besonders die Filme *Der Sturm bricht los* (Huy Than/Le Hyen) aus dem Jahr 1966, *Die Bäume von Fräulein Tham* (Hai Ninh), welcher im Jahr darauf entstand, sowie das Epos *Der 17. Breitengrad – Tag und Nacht* (Hai Ninh, 1972)

untersucht. Im Rahmen der Arbeit wurden außerdem folgende Spielfilme gesichtet: *Das Mädchen Nhung* (Nguyen Duc Hinh, 1970), *Die junge Frau von Bai Sao*<sup>51</sup> (Pham Ky-Nam, 1962), *Wir werden uns wiedersehen*<sup>52</sup> (Tran Vu, 1973) sowie *Das Mädchen aus Hanoi* (Hai Ninh, 1974), welcher von der Suche eines Mädchens nach ihrem Vater während des Krieges erzählt.

Die Filme der zweiten Phase wurden im wiedervereinigten Vietnam in der Zeit nach dem Kriegsende und bis 1986 produziert. Die Filmbeispiele dieser Phase sind: *Die erste Liebe* (Hai Ninh, 1977), *Zeit der Stürme* (Nguyen Hong Sen), welcher im Jahr 1978 fertig gestellt wurde, *Wildes Feld* (Nguyen Hong Sen) aus dem darauf folgenden Jahr sowie *Eban, die Frau aus dem Dschungel*<sup>53</sup> (Nguyen Hong Sen) aus dem Jahr 1984.<sup>54</sup>

In die letzte Epoche schließlich fällt der Film *Das Mädchen auf dem Fluß* (Dang Nhat Minh) aus dem Jahr 1987, *Kreuzung Dong Loc* (Luu Trong Ninh, 1997), *Auf Sand gebaut* (Nguyen Than Van, 1999/2000) und *Das Ufer der Frauen ohne Männer* (Luu Trong Ninh, 2000). *Song of the Stork* (Nguyen Phan Quang Binh/Jonathan Foo, 2002) soll aus zwei Gründen nur am Rande und nicht im Detail betrachtet werden: Einerseits handelt es sich bei *Song of the Stork* um ein Dokudrama, bei dem sich die beiden Formen Dokumentar- und Spielfilm miteinander vermischen, zum anderen haben wir es mit einer singapurisch-vietnamesischen Koproduktion zu tun. Es ist davon auszugehen, dass die Konzeption von Plot und Drehbuch auf eine internationale Vermarktung des Films Rücksicht nimmt. Die Produktion der Filme der letzten Phase fällt in die Zeit nach dem VI. Parteitag im Jahr 1986, auf welchem eine Öffnung der Ökonomie hin zu marktwirtschaftlichen Strukturen beschlossen wurde.

Im Mittelpunkt der Analyse werden die Figuren stehen. Figuren transportieren dominante Träume, Wünsche und Einstellungen der Mitglieder einer Gesellschaft und offerieren den Rezipienten dadurch eine Identifikationsoberfläche. In der Umkehrung lassen die Figuren des Films Rückschlüsse auf ein Publikum und vorherrschende Diskurse ihrer Produktionszeit zu.

---

<sup>51</sup> Die Handlung beschreibt den partisanischen Widerstand gegen die französische Kolonialmacht, ist also vor dem Zweiten Indochina-Krieg angesiedelt.

<sup>52</sup> Geschichte einer jungen Bäuerin in den Jahren 1940 bis 1968 (Tet-Offensive), die sich der Volksbefreiungsbewegung anschließt.

<sup>53</sup> Der Film, bestehend aus fünf Filmrollen (Akten) befand sich bei der ersten Sichtung noch im Besitz des Progress-Filmverleihs. Große Teile des ehemaligen DEFA-Archivs (insbesondere DDR-Produktionen) wurden vom Progress-Filmverleih an das Bundesarchiv übergeben. Internationale Produktionen wurden teilweise an die Ursprungsländer zurückgegeben. Einige wenige internationale Produktionen gingen in den Besitz des Bundesarchives über, darunter auch *Eban, die Frau aus dem Dschungel*.

<sup>54</sup> Ein weiterer Film, *...und wieder male ich weiße Vögel* (ebenfalls 1984) wurde nicht näher beleuchtet, da die Geschichte in der Nachkriegszeit angesiedelt ist und die Auswirkungen des Krieges nur am Rande eine Rolle spielen.

Vor dem Einstieg in die Filmanalyse sollen einige terminologische Grundlagen erörtert werden, die den instrumentellen Rahmen bilden. Zu Beginn lässt sich ganz grundlegend festhalten: Figuren sind fiktive Entitäten in der Literatur und im Film.

Auf der Ebene der Figurenkonzeption kann der Typus prinzipiell vom Charakter unterschieden werden. Der Typus zeichnet sich durch eher wenige Merkmale aus, die dem Rezipienten allerdings in ihren Grundzügen vertraut sind, weswegen er sie zu identifizieren und zuzuordnen weiß. Der Typus kennt keine individuelle Prägung. Vielmehr repräsentiert er eine bestimmte Gruppe, auf deren charakteristische Eigenschaften – einige feststehende Merkmale – er reduziert ist (z. B. die Alte, der Bösewicht). Der Charakter (mehrdimensional) hingegen verfügt über mehr Merkmale als der Typus (eindimensional). Er ist individueller, komplexer und in gewisser Weise widersprüchlich und veränderlich (vgl. KÜHNEL 2012).

Hieraus ergibt sich eine weitere Differenzierung: Die dynamische Figur, die sich im Verlauf der Handlung entwickelt, ist der statischen entgegengesetzt. Typen sind zumeist statischer Natur. Sie sind gleichbleibend in der Ausgestaltung ihrer Merkmale.

Eine zusätzliche Dichotomie, die hier erwähnt werden soll, geht auf E. M. Forster (1974 [1927]) zurück, der Figuren in *flat* und *round characters* unterscheidet. Der flache, der wenig ausgestaltete *character*, ist hierbei dem Typus gleichzusetzen, der tiefe (round) *character* entspricht der individuell gezeichneten Figur (Charakter).

Im Zentrum meiner Betrachtungen werden die Hauptfiguren der Erzählung stehen. Im Vergleich zu den Nebenfiguren – so lässt sich ganz allgemein sagen – nehmen sie für gewöhnlich an bedeutend mehr Ereignissen der Handlung teil. Diese Abgrenzung ist ebenso weit gefasst wie unverfänglich, vermeidet jedoch umstrittenere Definitionsansätze.

Die Hauptfigur wird häufig Protagonist genannt. Synonym zu diesem Terminus wird oftmals der Begriff des Helden verwendet. Da diese Gleichsetzung die Zahl der Hauptfiguren erheblich reduziert würde, soll von ihr Abstand genommen werden; nicht jeder Protagonist kann als Held bezeichnet werden. In Abgrenzung zu einer Reihe weiterer Protagonisten (neben dem Helden) gehört meines Erachtens auch der Antagonist, der Gegenspieler, zu den Hauptfiguren. Dennoch wird hin und wieder der Begriff des Helden/der Heldin verwendet werden, wenn von der zentralen positiven Hauptfigur die Rede ist.

Die Grenzen zwischen Protagonisten und Antagonisten können mitunter fließend sein (diese spezielle Problematik wird unter 4.2. näher erläutert), weswegen in einzelnen Fällen eine klare Zuordnung nicht möglich ist. Auch



im Bereich der Nebenfiguren gibt es Vorschläge für eine nuancierte Abstufung, die sich am Beitrag der Nebenfiguren für die Spielfilmhandlung festmachen lässt. Für den Rahmen dieser Arbeit ist eine solche Unterteilung jedoch nicht zielführend. Ich werde aus genannten Gründen im Verlauf der Analyse weitestgehend von Haupt- und Nebenfiguren sprechen.

Mit der Unterscheidung in Haupt- und Nebenfiguren wendet sich der Blick von der Einzelfigur (Konzeption und Charakterisierung) hin zum Figurenensemble (alle Figuren des Films) mit seinen Interaktionsstrukturen. Die sogenannte Figurenkonstellation bezeichnet die Beziehung von Figuren zueinander. Untersucht werden die Figurenensembles insbesondere auf ihre konfigurativen Oppositions- und Korrespondenz-Relationen. Welche Konflikte und Kooperationen innerhalb der Figurengruppen können ausgemacht werden?

Im Fokus der Betrachtung – so viel sei vorweggenommen – wird die Frau stehen, da in der Regel die tragenden Hauptfiguren weiblichen Geschlechts sind. Die Betrachtung des Feindes bedarf einer Unterscheidung in einen *inneren* Feind, den Südvietnamesen, und einen *externen/äußeren* Feind in Gestalt des Amerikaners. Hierin liegt ein bedeutender Unterschied im Vergleich zum amerikanischen Vietnamkriegsfilm, der nur *einen* Feind kennt (den er allzu oft nicht einmal von seinen Verbündeten zu unterscheiden vermag).

Jeder von uns erfährt aus ausländischen Filmen eine Unmenge von Fakten über andere Länder, – nicht nur, wie es dort aussieht, sondern auch etwas über die Denkweise der jeweiligen Nation und ebenso, daß sie allgemein menschlichen Fragen bisweilen ganz anders gegenüberstehen als wir. (JARVIE 1974: 113)

Aufmerksamkeit soll ferner der Darstellung des Krieges gewidmet werden. Wie wird die militärische Auseinandersetzung abgebildet? Welches Bild des Feindes spiegelt sich in den Spielfilmen wider?

Neben dem Aufspüren von gesellschaftlichen Grundhaltungen, Werten und Überzeugungen wird sich die Frage stellen, ob sich anhand der betrachteten Filmbeispiele ein Paradigmenwechsel verorten lässt. Lassen sich auf Basis des (fiktiven) filmischen Materials Aussagen über einen Wandel des in der vietnamesischen Gesellschaft transportierten Selbstbildes oder Selbstverständnisses treffen?

Für die Soziologie sind sie [die Wirkungen des Films, d. Verf.] besonders aufschlußreich im Hinblick auf die möglichen Veränderungen und Prägungen von Einstellungen und Meinungen. Bezogen auf die sich wie ein roter Faden durch die Filmsoziologie ziehende Frage nach der Realitätsanalogie dessen, was der Film bietet, gewinnen sie ihre

besondere Bedeutung für die Ausformung von Gesellschaftsbildern, an denen soziales Verhalten sich orientiert. [...] Was das Publikum zu sehen wünscht und wie die Filmproduzenten wünschen, daß es die Gesellschaft sähe, erlaubte Rückschlüsse auf die Gesellschaft selbst. (OSTERLAND 1970: 4)

Eng verbunden mit diesen Überlegungen ist die Frage, wie die Filme vor dem jeweiligen Hintergrund des politischen Klimas ihrer Entstehungszeit zu werten sind. Gibt es Änderungen in den Darstellungsweisen? Welches Bild der Gesellschaft wird in den einzelnen Spielfilmen präsentiert? Inwiefern ändern sich gesellschaftliche Werte, kollektive oder individuelle Meinungen, Dispositionen? Woran wird Kritik geübt? Das Dritte Kino hatte immer den Anspruch, ein politisches Kino zu sein. Es entwickelte Utopien und rief zum Widerstand auf. Wie aber verhält es sich in den späteren Epochen?

Erst zum Ende dieses Teils soll, schlussfolgernd aus den Erkenntnissen der Analyse, eine Charakterisierung des vietnamesischen (Kriegs-)Films erfolgen.



## 4. Der Kriegsfilm der Kriegsjahre

### 4.1 Heldenhafte Märtyrerinnen – Die Überfrauen

#### 4.1.1 *Der Sturm bricht los*

In *Der Sturm bricht los* (1966)<sup>55</sup> wird die Geschichte eines Geschwisterpaares erzählt. Während Phuong (The Anh), der Bruder, als Leutnant in der Saigoner Armee dient, lebt seine ältere Schwester Van (Thuy Van) in dem südvietnamesischen Heimatdorf Phuoc My. Eines Tages wird Van verhaftet, da man ihr unterstellt, Kontakt zu den Kommunisten zu unterhalten. Unterdessen werden die Bewohner des Dorfes in ein Wehrdorf umgesiedelt. Kurz vor Vans Freilassung nach dreijähriger Haft ordnet der Polizeihauptmann an, ihren kleinen Sohn, welcher die ganze Zeit mit ihr im Gefängnis verbringen musste, zu töten. Beinahe den Verstand verlierend über den Tod ihres Sohnes findet Van Trost und neuen Lebensmut im Programm der NLF, welches ihr (noch im Gefängnis) vorgespielt wird. Van kehrt zu den anderen Dorfbewohnern zurück, die im Wehrdorf unter Obhut der südvietnamesischen Armee leben und arbeiten müssen.

Phuong hat inzwischen das Oberkommando über die in der Nähe des Wehrdorfes errichtete Unteroffiziersschule und hegt enge, freundschaftliche Kontakte zum amerikanischen Armeebereiter Colonel Brown (Dotcho Kossev). Er ist an „Säuberungsaktionen“ beteiligt, denen offiziell „nur Kommunisten“ zum Opfer fallen.

Als die Dorfbewohner beginnen, gegen die im Wehrdorf vorherrschenden Missstände zu protestieren, wird Van, die inzwischen als Sprachrohr der Dörfler fungiert, erneut gefangen genommen und auf grausame Weise gefoltert. Phuong, der zunehmend in einen Zwiespalt zwischen seine militärisch-politischen und familiär-geschwisterlichen Ambitionen gerät, muss sich entscheiden, welchen Weg er für den richtigen hält. Der Befehl des amerikanischen Beraters, seine Schwester Van, die Kommunistin, zu exekutieren, erleichtert Phuong die Entscheidung, sich letztlich auf Vans Seite zu stellen.

Van ist die Heldin der Geschichte. Der Rezipient erfährt, dass sie nach dem Tod ihrer Mutter für ihren Bruder sorgte. Ihr Mann wurde als angeblicher Kommunist denunziert und hingerichtet. Die Folterungen, die Van im weiteren Verlauf der Geschichte ertragen muss, gehen scheinbar spurlos an ihr vorüber.

---

<sup>55</sup> Der Film lief bereits 1966 im DDR-Kino, 1968 erfolgte die Ausstrahlung im DFF1.



Abb. 6 *Der Sturm bricht los*. Van inmitten südvietnamesischer Soldaten mit aufgepflanzten Bajonetten.

Sie verkörpert die vietnamesische zivile (Land-)Bevölkerung, welche seit jeher mit über 90 % die größte Bevölkerungsschicht stellt. Van ist selbstlos, fleißig, bescheiden, meistert ihr Leben trotz der zahllosen Leiden, die sie über sich ergehen lassen muss, klaglos. In die Dorfgemeinschaft ist sie fest integriert.

Mit den ersten Protesten der Dorfbewohner etabliert sich Van, die bisher eher passiv am Geschehen beteiligt, als deren moralisch-geistige Führerin. Sie bahnt sich den Weg durch die Masse der Protestierenden und stellt sich den Soldaten, die unter dem Kommando ihres Bruders stehen, mit erhobenen Händen in den Weg. Es folgt eine Szene (37' ff.), in der sich die furchtlose Heldin – nun auch aus der Untersicht gefilmt – ihren Weg durch die Bajonette der Soldaten bahnt und eine leidenschaftliche Ansprache an sie hält (Abb. 6):

[...] Wir wollen mit denen reden, die die Befehle gaben, auf die Arbeiter in den Reisfeldern zu schießen. Ihr oder eure Eltern, ihr müsstet uns doch verstehen! Ihr wisst, das Land braucht Wasser und nicht das Blut eurer Angehörigen. [Sie gibt eine kurze Zusammenfassung ihres eigenen Schicksals] Und wenn ihr die anderen Frauen fragt: Nicht eine Familie ist verschont geblieben. Über alle ist Kummer und Leid gekommen. Heute wurde eine Mutter getötet. Ihr Sohn trägt eure Uniform, ist einer von euch. Und einer von euch hat auf sie geschossen. [...] Ich bin sicher, dass ihr das nicht gewollt habt. Ich bin sicher. Ihr hättet ganz bestimmt nicht geschossen. Ihr wolltet keinen umbringen!

Ihre aufrechte Haltung zeugt von hohem Selbstbewusstsein und der Gewissheit, sich für eine gerechte Sache einzusetzen. Ihr Auftreten verdeutlicht auch, dass sie außer ihren Idealen und ihrem Leben nichts mehr

zu verlieren hat. Ihre Waffe sind die Worte, mit denen sie versucht, die Soldaten zu „bekehren“.

Die Stärke Vans wird besonders in den Szenen deutlich, in denen sie von ihren Peinigern – verkörpert durch den Amerikaner Brown und den südvietnamesischen Polizeihauptmann (Van Hoy) – gefoltert wird. Der amerikanische Armeeberater entpuppt sich als besonders grausamer Folterknecht (57' ff.), als er Vans Finger mit Stoff umwickeln und in Spiritus tränken lässt, sie dann eigenhändig entzündet. Vans Augen leuchten stolz, als sie stoisch, tränenlos und ohne schmerzverzerrtes Gesicht dem Blick ihres Peinigers standhält. Jener gerät leicht ins Taumeln, bevor er sich auf einen Stuhl sacken lässt, Van jedoch weiterhin ungläubig anschaut. Die Heldin geht dank ihrer Willensstärke und Unerschütterlichkeit siegreich aus diesem „Duell“ mit ihrem erbitterten Gegner hervor. Dies wird abermals durch die Untersicht der Kamera auf die Heldin betont.

In *Der Sturm bricht los* werden die Figuren der verschiedenen Konfliktparteien des Krieges skizziert. Die meisten Figuren bleiben dabei schwammig umrissen, gehen nicht sehr in die Tiefe oder entsprechen klischeehaften Vorstellungen. Sie bewegen sich nahe an Typen, die in der Regel auf wenige charakteristische Eigenschaften reduziert sind. Van ist durchgehend die ungebrochene Heldin der Geschichte. Der Glaube an die Überlegenheit des Kommunismus verhilft ihr zu geradezu übermenschlicher Stärke.

Die Hauptfiguren Van, Phuong und US-amerikanischer Colonel sind in einem Spannungsdreieck angeordnet. Die Figurenkonstellation betreffend, tritt in erster Linie der Konflikt zwischen Bruder und Schwester zutage. Die drastischere Polarisierung zweier Figuren ist jedoch die zwischen Van und dem amerikanischen Armeeberater, nicht zuletzt deshalb, weil hier entgegengesetzte Normen, Werte und Weltbilder aufeinanderprallen. Auf diesen Konflikt und den zwischen Phuong und dem Colonel wird an späterer Stelle eingegangen (Kapitel 4.2.1).

#### ***4.1.2 Die Bäume von Fräulein Tham***

Weniger komplex gestaltet sich der Plot des Films *Die Bäume von Fräulein Tham* (1967).<sup>56</sup> Die Handlung lässt sich mit wenigen Worten wiedergeben: Das junge Mädchen Tham (Do Thuy) ist verantwortlich für die Reparaturarbeiten eines Straßenabschnitts und die Sicherheit der nordvietnamesischen Militärkonvois.

---

<sup>56</sup> Das westdeutsche „Initiativkomitee zur Stärkung des revolutionären vietnamesischen Filmwesens“ kaufte den Film vom Filmstudio Hanoi an. Er wurde im Oktober 1973 als erster vietnamesischer Spielfilm im westdeutschen Fernsehen gezeigt.

Die Straße dient der Versorgung des Südens mit Lebensmitteln und Waffen. Als eines Tages ein besonders risikofreudiger junger Fahrer (Ho Thai) eine wichtige Ladung (Munition) transportiert, wird die Straße durch amerikanische Bombardements so stark beschädigt, dass die Weiterfahrt des Konvois nicht möglich ist. Thams Einfallsreichtum und ihr selbstloser, lebensgefährlicher Einsatz sorgen jedoch für eine schnelle Lösung des Problems.

Der Film gibt in propagandistischer Manier Einblicke in den uneigennütigen und aufopferungsvollen Einsatz der Zivilbevölkerung gegen die amerikanischen Aggressoren. Das Handeln der Personen wird bestimmt von der Aufgabe, die Versorgung des Südens und der an der Front kämpfenden Soldaten aufrechtzuerhalten. Es werden Einsichten in die Vorgehens- und Arbeitsweise von Miliz und ziviler Bevölkerung gegeben. Betrachtet man den Film im Kontext der Zeit, in welcher er entstand, so lässt er sich als Lehrfilm, als Anleitung für korrektes Verhalten im Kampf gegen die amerikanischen Angriffe lesen. Persönliche Schicksale rücken in den Hintergrund und sind von geringer Priorität.



Abb. 7 *Die Bäume von Fräulein Tham*. Die Heldin erhebt sich nach einer Detonation und grüßt siegessicher.

Tham ist jung und unbedarft, beinahe selbst noch ein Kind. Sie lebt mit ihrem liebevoll für sie sorgenden Vater (Dinh Que) zusammen in ärmlichen Verhältnissen. Ihr Haus ist bereits mehrfach den Bombardements der Amerikaner zum Opfer gefallen. Als eines Tages ein erneuter Angriff der Amerikaner erfolgt, eilt Tham zur Straße, wo sie dem nun ins Spiel kommenden jungen LKW-Fahrer den Weg weist. Folgender Dialog (16') verdeutlicht Thams Selbstlosigkeit, aber auch ihren Ehrgeiz bei der Erfüllung ihrer Pflicht:

**Junger Fahrer:**

Was wollen sie denn? Wo kommen sie her? Wollen sie sich umbringen?

**Tham:**

Ich muss meinen Auftrag erfüllen!

**Junger Fahrer:**

Sie sollen sofort in Deckung gehen!

**Tham:**

Reden sie keinen Unsinn! Wir wissen auch, wie man gegen die Yankees kämpft. Mein Auftrag ist es, sie zum Kiefernwald zu bringen!

Tham und der junge Mann scheinen wie füreinander geschaffen. Sie sind die besonderen Helden unter all den Helden dieses Films. Beide kennen keine Furcht, haben nur die Erfüllung ihrer Aufgabe vor Augen. So äußert sich der junge Fahrer an späterer Stelle über seine Arbeit (25): „Unsere Waffe ist die Straße und das Lenkrad unsere Front.“ Zwischen Tham und dem Fahrer entspinnt sich etwas, was vage als Liebesgeschichte bezeichnet werden könnte. Diese wird jedoch nicht tiefer greifend ausgebaut.

In einem weiteren Gespräch zwischen Tham und dem jungen Mann kommt es zu folgendem Wortwechsel (28):

**Er:**

Ich habe von einem Sandkiefernwald gehört, der den Konvois zum Schutz dient. Man nennt ihn überall „die Sandkiefern von Fräulein Tham“. Ist das hier?

**Sie:**

Die Sandkiefern von Fräulein Tham? Das muss woanders sein. Es gibt hier überall Sandkiefern!

Tham weiß, dass sie selbst gemeint ist. Ihre Bescheidenheit veranlasst sie jedoch dazu, dem jungen Fahrer gegenüber ihre Identität nicht preiszugeben. In der letzten Einstellung des Filmes werden ihre Worte als Offstimme wiederholt (65). Hier wird abschließend betont, dass die Heldin Tham kein Einzelfall, sondern nur ein Beispiel unter vielen selbstlosen, aufopferungsvollen und heldenhaften Vietnamesen ist. Tham verkörpert somit keine individuelle Heldin, sondern steht exemplarisch für die Gruppe aller jungen, nordvietnamesischen Frauen.

Die junge Tham schafft es, ihre Ideen, die natürlich nur der schnellen Lösung auftretender Probleme gelten, gegenüber anderen Menschen (Männern) durchzusetzen. So kann sie sich gegen ihren Vater, den jungen Fahrer, aber auch den Parteisekretär/Chef der Miliz (Doan Dung)



durchsetzen. Während die ersten beiden Verhältnisse noch mit zwischenmenschlicher Zuneigung zu der jungen Frau erklärt werden können (Vaterliebe und jugendliche Verliebtheit), zeugt das Durchsetzungsvermögen gegenüber der Autoritätsperson des Milizchefs von Thams Selbstbewusstsein und Verantwortungsvermögen.

#### **4.1.3 Der 17. Breitengrad – Tag und Nacht**

Wenden wir uns dem dritten Film dieser ersten Epoche zu: *Der 17. Breitengrad – Tag und Nacht* (1972).<sup>57</sup> Das 210 Minuten dauernde Epos spielt zu großen Teilen in einem südvietnamesischen Dorf am Ben Hai Fluss, welcher seit der Teilung des Landes entlang des 17. Breitengrades die Grenze zwischen Süd und Nord markiert. Wieder steht eine junge Frau im Mittelpunkt der zwischen den Jahren 1954 bis 1963 angesiedelten Erzählung. Diu (Tra Giang) lebt in ihrem Heimatdorf und ist unter dem Decknamen Ho Thi Hanh Mitglied der revolutionären, kommunistischen Volkspartei. Ihr Mann Thach (Ho Thai) lebt seit der Teilung Vietnams am Nordufer des Flusses, wo er Chef der Volkspartei ist. Direkter Kontrahent Thachs ist Tran Sung (Lam Toi), Sohn eines aus der Region stammenden Großgrundbesitzers. Er ist Chef der republikanischen Polizei am Südufer des Flusses und begehrt Diu. Natürlich ahnt er nicht, dass Diu mit zunehmendem Engagement den Widerstand gegen das Diem-Regime mitorganisiert.

Die Heldin Diu hat – ähnlich wie Van in *Der Sturm bricht los* – unter den Repressalien des südvietnamesischen Regimes zu leiden. Die Bewohner des Dorfes, in dem Diu lebt werden in ein Konzentrationslager gebracht, wo Diu nach qualvollen Verhören den Sohn ihres Mannes Thach zur Welt bringt. Da das Kind im Gefängnis in Gefahr ist (es soll umgebracht werden), entschließt sich Diu, es direkt nach der Geburt zu einer anderen Frau zu geben. Diu beginnt nach ihrer Entlassung aus mehrjähriger Haft, Basen der revolutionären Widerstandsbewegung in ihrer Heimatregion aufzubauen. Sie übersteht die Jahre der Trennung von Kind und Mann tapfer und klaglos.

Das Ende der Erzählung ist kurz nach dem Sturz des südvietnamesischen Präsidenten Diem angesiedelt. Zu diesem Zeitpunkt soll die Region um die Demarkationslinie durch die amerikanisch-südvietnamesische Armee mittels schwerer Waffen in ein Niemandsland verwandelt werden, da man der kommunistischen NLF-Untergrundkämpfer und ihrer Sympathisanten nicht Herr wird. Zwar geht das Epos nicht mit Sieg und Wiedervereinigung zu

---

<sup>57</sup> Der Film wurde 1977 in zwei Teilen im WDR-Fernsehen ausgestrahlt.

Ende,<sup>58</sup> doch aber mit einem Teilerfolg: Durch den vereinten Widerstand der Bevölkerung und der Kämpfer der NLF können die Einheimischen, welche in Lager umgesiedelt werden sollten, in ihre Dörfer zurückkehren, südvietnamesische Soldaten werden zum Überlaufen bewegt, die Amerikaner und „unbelehrbaren“ Soldaten der südvietnamesischen Armee ergreifen die Flucht.

Betrachten wir die Figur der Frau genauer: Der Rezipient erfährt, dass Diu sich als Guerilla-Kämpferin bereits im Kampf gegen die Franzosen einen Namen gemacht hat. Nun engagiert sie sich im Kampf gegen das Diem-Regime. Sie erträgt Gefangenschaft, Folter (ihrer selbst und ihres Kindes), Verhöre und die jahrelange Trennung von ihrer Familie, ohne ihre geheime Identität – Genossin Hanh, Führungskader der Volkspartei – preiszugeben. Nach einem quälenden Verhör im Umerziehungslager wird sie geschlagen (1:38 ff.). Die Kamera zeigt Detailaufnahmen der Protagonistin und ergreift anschließend die subjektive Perspektive derselben. Diu nimmt Zerrbilder wahr: Die Gesichter ihrer Peiniger sind sardonisch, verschwommen, ihre Stimmen zur Undeutlichkeit verzerrt. Diu wird bewusstlos. Die Subjektivität des Dargestellten manifestiert sich auf audiovisueller Ebene. Der Rezipient sieht Dius Umgebung durch ihre Augen, hört mit ihren Ohren, was eine sympathetische Identifikation evoziert (vgl. JAUSS 1982).

Diu bewahrt gegenüber Tran Sung Haltung und bleibt stets höflich. So fügt sie sich zumindest scheinbar den Gesetzen der noch in Klassen eingeteilten Gesellschaft (Feudaladel, Bauern). Für die Umwerbungen Tran Sung ist sie unempfänglich. Stattdessen betont sie immer wieder die Loyalität gegenüber ihrem Mann Thach. Folgender Dialog verdeutlicht das Verhältnis Dius zu den beiden Männern (30' f.):

**Sung:**

Vielleicht hast du Angst, dein Mann könnte zurückkommen?

**Diu:**

Ich habe der Verwaltung mitgeteilt, mein Mann ist bei der Umgruppierung in den Norden gegangen, als der Frieden zurückkam.

**Sung:**

Ich zieh dich nur auf. Hör zu, ich bin ziemlich traurig. Erinnerst du dich noch an dieses Lied: ‚Nur ein dummes Mädchen wird einen armen Bauern heiraten. Sein Rücken ist schmutzig und sein Haar stinkt.‘ Wirklich, man kann nicht gerade sagen, dass Thach eine gute Partie für dich war.

---

<sup>58</sup> Als der Film gedreht wurde, lag das Ende des Vietnamkrieges noch nicht in Sicht.

### **Diu:**

Erinnern sie sich nicht an dieses Lied? ‚Ich liebe meinen Mann, auch wenn er Lumpen anhat. Es ist mir egal, ob andere Brokat tragen und Parfum benutzen.‘

Sung beichtet Diu seine Liebe und versucht, sie zu umarmen. Sie aber entzieht sich ihm. Das von ihr zitierte Lied macht deutlich, dass Diu zu ihrem Mann steht, betont gleichzeitig aber auch ihren Anti-Materialismus. Interessant erscheint, dass sich sowohl Diu als auch Sung spontan (alten) Volksliedgutes bedienen, um auszudrücken, was sie bewegt. Mit Blick auf die in Vietnam verankerte Literaturverbundenheit, die immer schon alle Schichten erfasste, wird diese Szene jedoch verständlicher.<sup>59</sup> Gleichzeitig stehen die wenigen zitierten Zeilen für eine traditionelle Gesellschaftsstruktur.

Für Diu hat der Kampf für Unabhängigkeit und die Wiedervereinigung Vietnams absolute Priorität. Das (private) eheliche Verhältnis wird dabei relativ unbeleuchtet gelassen. Wann immer Diu und ihr Mann im „vertrauten“ Gespräch sind, kommt es nicht zu direkten verbalen Bekundungen ihrer Zuneigung. In der erzählten Zeit des Films trifft das Ehepaar nur zwei Mal aufeinander. Die erste Szene ist gleichzeitig auch die Eröffnungssequenz des Epos: Diu und Thach befinden sich auf der Brücke über den Ben Hai Fluss im Gespräch. Diu teilt ihrem Mann mit, dass sie ein Kind erwartet. Das erste Wiedersehen von Angesicht zu Angesicht findet erst viele Jahre später statt. Diu ist mit ihrem etwa sechsjährigen Kind aus dem Umerziehungslager geflohen, um es vor dem Tod zu bewahren. Sie bringt den Jungen schwimmend über den Fluss und übergibt ihn seinem Vater (2:25 ff.). Diu und Thachs Wiedersehen dauert nur wenige Minuten, denn Diu begibt sich auf direktem Wege wieder zurück ans Südufer. Und während sie wegschwimmt, hört der Rezipient ihre innere Stimme:

Liebling, ich muss zurück in den Süden. Die Revolution und meine Familie sind für mich ein und dasselbe. Ich kann kein Feigling sein. Eine Blume wird trotz der sengenden Hitze blühen. Meine Aufgaben sind immer noch unvollendet. Sein Dorf aufzugeben bedeutet, sein Land im Stich zu lassen. Ich könnte auf dich fünf, zehn Jahre warten.

---

<sup>59</sup> Die Liebe zur Literatur, bzw. Poesie, ergriff über Jahrhunderte hinweg nicht nur die gebildete Schicht der Mandarine (bereits 1070 richtete Kaiser Ly Thanh Tong im heutigen Hanoi den Literaturtempel als Ort des geistigen Austauschs ein). Schon immer war es üblich, dass die Landbevölkerung ihre Arbeit auf den Feldern singend vollbrachte. So wurde ein reichhaltiger Schatz volkstümlichen Liedguts in einer größtenteils analphabetischen Gesellschaft oral über Generationen hinweg weitergegeben.



Abb. 8 a-u *Der 17. Breitengrad*. Bilderstrecke der Falterszene (v.l.n.r.). Eröffnet wird die Szene mit einer Einstellung der gefangenen Diu in gekreuzigter Position (Bild oben links). Die Kamera zeigt die Gesichter der Peiniger (eine Frau und vier Männer) im Wechsel mit Dius Gesicht, alles in Großaufnahme. Die Peiniger lachen über die Gefangene (4. Reihe 1. Bild bis 5. Reihe 1. Bild). Anschließend zeigt die Kamera Detailaufnahmen: Füße (5. Reihe 3. Bild) und Scheitel (6. Reihe 1. Bild) der Protagonistin Diu, um dann als subjektive Kamera ihre Perspektive einzunehmen. Der Ohnmacht nahe verschwimmen die Gesichter der Mitglieder des Verhörkomitees vor den Augen der Heldin.

Wie auch Van in *Der Sturm bricht los* ist Diu Leben von Entbehrungen, Folter (Abb. 8a-u) und Leid gezeichnet. Mit der gleichen Entschlossenheit wie Van widmet sie sich dem Kampf für eine Wiedervereinigung des Landes und bleibt in allen Situationen standhaft. Allerdings werden ihr – im Gegensatz zu ihrer Leidensgenossin aus früheren Jahren – ob der gegen sie verübten Ungerechtigkeiten leidende Blicke zugestanden.

Diu erweist sich zunehmend als Führungsfigur bezüglich Meinung und Tat. Sie ist richtungweisend an der finalen Erhebung gegen die amerikanisch-südvietnamesische Armee beteiligt. Dass sie in einer der letzten Szenen einigen südvietnamesischen, zum Überlaufen gewillten Soldaten ‚Absolution‘ erteilt (sie kennt die meisten Männer beim Namen und weiß über die von ihnen verübten Verbrechen Bescheid, 3:04 f.), verdeutlicht ihren hohen Rang innerhalb der kommunistischen Widerstandsbewegung.

#### **4.1.4 Fazit: Frau der ersten Epoche**

Den Frauen dieser ersten Epoche ist gemeinsam, dass sie *ihren Mann stehen*. Sie sind stark, übernehmen verantwortungsvolle Aufgaben und bestimmen über die Lösung von Problemen. Alle drei betrachteten Frauenfiguren erarbeiten sich eine Führungsposition in der Gesellschaft.

Für alle anderen gesichteten, hier aber nicht en détail analysierten Filmbeispiele der ersten Epoche gilt ebenso, dass eine weibliche Figur (in *Das Mädchen aus Hanoi* ist es ein mutiges kleines Mädchen) Protagonistin und Heldin ist. Bereits drei der vier Filmtitel verweisen ganz direkt auf die Protagonistinnen: *Die junge Frau von Bai Sao*, *Das Mädchen Nhung* sowie *Das Mädchen aus Hanoi*. In dem Film *Die junge Frau von Bai Sao* gestaltet sich der Plot folgendermaßen: Nachdem ihr Mann im Befreiungskampf auf Seiten der Partisanen gefallen ist, engagiert sich die ich-erzählende Frau Hau (Tra Giang), eine junge Hebamme, ebenfalls im Widerstand. Um dieser Aufgabe voll nachgehen zu können, gibt sie ihr Kind in die Obhut einer anderen Frau. Ebenso wie die Bäuerin Net in *Wir werden uns wiedersehen* wird Frau Hau vom Sohn des Großgrundbesitzers und Distriktschefs begehrt und bedrängt.

Der Plot des Films *Das Mädchen Nhung* ist im Saigon des Jahres 1968 (Tet-Offensive) angesiedelt. Nhung (Ai Van), von der wir erfahren, dass der Vater sich der Befreiungsarmee angeschlossen hat und die Mutter vermutlich in ein Umerziehungslager kam, muss als Kind im Haus eines reichen Kaufmanns unter sklavischen Bedingungen arbeiten. Hier lernt sie den im Untergrund aktiven Hauslehrer Tam Son (Danh Tan) kennen, dem sie bei einer Razzia das Leben rettet. Jahre später (1968) löst Tam Son bei ihrer Wiederbegegnung sein Versprechen ein, Nhung eine große Aufgabe zu übertragen. Sie führt einige



Abb. 9 *Der 17. Breitengrad*. Diu erklärt den Milizionären auf einer Karte die Strategie des bevorstehenden Einsatzes.



Abb. 10 *Das Mädchen Nhung* mit geschultertem Gewehr. (BArch. FILMSIG 1 10542 Bild 3)

Widerstandskämpfer in die Saigoner Innenstadt, wo sie selbst einen südvietnamesischen Panzer durch eine Sprengbombe aus dem Verkehr ziehen wird. Nhung wird als Heldin aus der Erzählung hervorgehen.

Das Gemeinwohl – der Kampf für die kommunistischen Ideale und die Wiedervereinigung des Landes – hat absolute Priorität vor dem Streben nach individuellem Glück. Während die Männer der Frauen im Krieg sind, übernehmen sie deren Aufgaben vor Ort. Dius Mann kämpft für den Norden auf der anderen Seite des Grenzflusses, Vans Mann musste bereits sein Leben

lassen, während ihr Bruder für den Feind kämpft. Tham ist noch nicht verheiratet. Ihr Vater ist bereits zu alt für den Kriegsdienst und der Mann, in den sie sich verlieben könnte (der junge LKW-Fahrer), absolviert seine vaterländische Pflicht. Zeit für die Liebe bleibt nicht. Alle Protagonistinnen müssen sich jedoch auf die eine oder andere Weise gegenüber Männern beweisen, sei es, dass sie (wie Tham oder Nhung) ihre Ideen durchsetzen, oder sich (wie Diu und Van) durch Ertragen von Folter und anderen Qualen über ihre männlichen Widersacher erheben. Ihre Weiblichkeit bleibt dabei erstaunlich unbetont.

Ein Unterscheid zeichnet sich ab: Während Tham, wie alle anderen Figuren in *Die Bäume von Fräulein Tham*, sehr typenhaft geformt ist, und auch Vans Innenwelt eher im Verborgenen bleibt, ist die Diu aus *Der 17. Breitengrad* etwas detaillierter dargestellt. Der Rezipient erhält Einblicke in das Innenleben der Figur, die nun auch leiden darf. Dieser Wandel in der Darstellung zeichnet sich bereits in *Das Mädchen Nhung* ab und kann auf die Kritik des Präsidenten der vietnamesischen Filmschaffenden, Ha Xuan Truong, nach dem 1. Vietnamesischen Filmfestival 1968 zurückgeführt werden. Er forderte die Filmschaffenden dazu auf, sich in den Filmen mehr den Figuren und zeitgemäßen Themen zu widmen.

Erwähnenswert ist die Tatsache, dass keine der Heldinnen aktiv von der Waffe Gebrauch macht. Das bedeutet jedoch nicht, dass die militärische Domäne den Männern vorbehalten bleibt. So wird die Figur der Diu (Abb. 10) gegen Ende der Erzählung in Besitz eines Gewehres gezeigt (2:35 f.), ebenso Tham (Abb. 7), Nhung (Abb. 9) und Hau aus *Die junge Frau von Bai Sao*. In fast allen Filmen treten weibliche Nebenfiguren in Erscheinung, die zur Abwehr feindlicher Soldaten (mindestens jedoch feindlicher Flugzeuge) diverse Waffen bedienen. Als die wahren Waffen der Heldinnen werden ihr vorbildhaftes Verhalten und ihre Überzeugungskraft, von der sie verbal Gebrauch machen, herausgearbeitet.

## **4.2 Feindliche Männer – Von Klassenfeinden und fremden Einzelgängern**

Als Feinde sollen hier jene Figuren bezeichnet werden, die gegen die Interessen der Helden operieren. Sie sind die Antagonisten, die Gegenspieler, die Bösewichte der Erzählungen. Diese Figuren sind äußerst unterschiedlich angelegt, weswegen ich eine grundlegende Kategorisierung derselben vornehmen möchte. Zuerst soll der *innere Feind* betrachtet werden. Hierbei handelt es sich in der Regel um Südvietnamesen, die für die sogenannte Marionettenregierung Südvietnams tätig sind. Es zählen hierzu nicht nur

Militärs, sondern auch Spitzel und Polizei. Die zweite Kategorie betrifft den *äußeren Feind*, den Amerikaner.

Die Figurentypologie westlicher Kriegsfilm (und insbesondere US-amerikanischer Vietnamkriegsfilm) offeriert lediglich ein eindimensionales Feindbild. Der Feind (der Vietnamesen) wird hier nicht differenziert; es gibt keine unterschiedlichen Kategorien mit unterschiedlichen Interessen. Es wird lediglich ein einfaches Freund-Feind-Schema angeboten, eine Kategorisierung in Schwarz und Weiß. Folgt man der amerikanischen Darstellung, so erscheint der Zweite Indochina-Krieg einschichtig, reduziert auf eine Auseinandersetzung zwischen Amerikanern und Vietnamesen. Dass der Vietnamkrieg jedoch in erster Linie ein Bürgerkrieg war und insgesamt deutlich verflochtener, spiegelt sich in den vietnamesischen Filmen wider. Somit gestaltet sich die Typologie der Antagonisten im vietnamesischen Film deutlich komplexer als im US-amerikanischen.

Eine letzte Kategorie habe ich als die der *sich entwickelnden Figuren* bezeichnet. Gemeint sind solche Figuren, die sich weder den Protagonisten noch den Antagonisten klar zuordnen lassen und sich zwischen diesen beiden Polen bewegen. Meist sind sie anfangs für die südvietnamesische Seite tätig, sympathisieren im Verlauf der Handlung jedoch zunehmend mit den für Kommunismus und Wiedervereinigung kämpfenden Akteuren.

#### **4.2.1 Der innere Feind**

In *Die Bäume von Fräulein Tham* finden wir eine Besonderheit vor: Der Feind tritt nur als nonpersonale Bedrohung aus der Luft in Form von Bombenwerfenden Flugzeugen auf. Die gezeigten Figuren sind ausnahmslos positiv gezeichnet, der *guten* Seite zuzuordnen, weshalb hier auch nicht näher auf diesen Film eingegangen werden soll. Ebenso verhält es sich in *Das Mädchen aus Hanoi*.

Der innere Feind in *Der Sturm bricht los* wird durch den südvietnamesischen Polizeihauptmann (Van Hoa) verkörpert, dessen Name unerwähnt bleibt. Er wird Phuong als ein aus der Region stammender Großgrundbesitzer mit vielen Kontakten vorgestellt. Der Polizeihauptmann selbst fügt dem hinzu (43' f.): „Und nicht viel Sympathie für die hiesige Bevölkerung!“

Somit repräsentiert er das genaue Gegenteil der Heldin Van: Er entstammt der besitzenden, elitären quasi-feudalen Oberschicht. Natürlich hält er nichts von den Ideen des Kommunismus. Auf Van, die all das symbolisiert, was seine feudale Existenz bedroht, richtet sich sein ganzer Hass. Ihre Vernichtung rückt in den Fokus seines Interesses. Der Polizeihauptmann versucht, Van



unter Folter ein Geständnis abzapressen, welches ihre Exekution legitimieren würde.

Der Hass des Polizeihauptmanns projiziert sich ebenso auf Phuong. Zum einen ist Phuong Vans Bruder, zum anderen hat er es als Kind einer armen Bauernfamilie zu einer ansehnlichen Position innerhalb der südvietnamesischen Armee geschafft. Dass Phuong ihm keinen Respekt zollt – aus militärischer Sicht ist er ihm nicht untergeben – passt nicht in sein Bild von einer in Klassen untergliederten Gesellschaft.

Zum Zeitpunkt der Einführung des Hauptmanns (17') trägt die Figur zivile Kleidung: Einen Anzug mit Hemd und Krawatte. Diese Kleidung entspricht der westlichen Mode, ebenso der zu einem schmalen Schnauzer gestutzte Bart. Das spätere Auftreten des Hauptmanns in Militäruniform wird oftmals in Verbindung mit amerikanischen Symbolen gezeigt, etwa einer im Hintergrund wehenden amerikanischen Flagge (Abb. 11 a und Abb. 13), oder auch einer dunklen Sonnenbrille (Abb. 13). In seinem Verhalten gegenüber den Amerikanern<sup>60</sup> offenbart er sich als Duckmäuser. Von den Amerikanern empfängt er seine Befehle; er duldet das Eingreifen Fremder im eigenen Land, denn er erhofft sich die Sicherung der eigenen Machtstellung. In einem Gespräch mit dem amerikanischen Berater, bei dem es um die unbequemen Geschwister Phuong und Van geht, schmeichelt der Polizeihauptmann dem Amerikaner und spricht ihm seine Bewunderung aus (1:19). Die beiden Figuren befinden sich während des Dialogs auf einer Treppe, wobei der Amerikaner einige Stufen höher steht als der Hauptmann. Die Überlegenheit des Amerikaners wird zudem durch die Kameraperspektive verdeutlicht: Während Colonel Brown aus der Froschperspektive gezeigt wird, sieht der Zuschauer den zu Brown aufschauenden Polizeihauptmann aus der Vogelperspektive.

Auch in *Der 17. Breitengrad* entstammt der Antagonist Tran Sung (Abb. 12) wohlhabenden Verhältnissen. Der Chef der republikanischen Polizei ist der Sohn eines aus der Gegend stammenden Großgrundbesitzers. Obwohl in der gleichen Gegend wie die Heldin und quasi mit ihr aufgewachsen, verkörpern sie doch zwei gegensätzliche Pole einer Gesellschaft. Diu, die aus den einfachen Verhältnissen einer bäuerlichen Familie stammt, kontrastiert die von Wohlstand verwöhnte Figur des Tran Sung.

---

<sup>60</sup> Diese werden durch den amerikanischen Berater Colonel Brown verkörpert, auf den unter 4.2.2. näher eingegangen wird.



Abb. 11 a-c *Der Sturm bricht los*. Der amerikanische Armeebereiter Colonel Brown im Gespräch mit dem südvietnamesischen Polizeihauptmann. Der Amerikaner erteilt augenscheinlich die Instruktionen.

Sung begehrt Diu. Sein Handeln ist häufig beeinflusst von seinen Gefühlen zu ihr. Ironischerweise ist Tran Sung die einzige Figur, die ihre Gefühle offenlegt. Seine Gefühle sind gleichzeitig seine größte Schwäche und machen ihn blind für die Gefahr, die für ihn von Diu ausgeht. Der Konflikt zwischen Heldin und Antagonist tritt nicht direkt zutage. Vielmehr wird er auch hier übertragen auf den Konflikt zwischen dem Antagonisten und die der Heldin am nächsten stehende männliche Hauptfigur, in diesem Fall Dius Ehemann Thach. Er wirft Sung bei einem gemeinsamen offiziellen Treffen vor (49' ff.): „Nur ein paar Jahre in Amerika haben bewirkt, dass sie alles über ihr Land und Volk vergessen haben.“ Sung handelt in seinen Augen nicht im Interesse seines Heimatlandes und seiner Landsleute, sondern verrät Volk und Heimat.

Die Verschiedenheit der beiden Männer äußert sich nicht nur in ihrem Denken, Reden und ihrer Abstammung, weitaus aussagekräftiger noch ist ihre äußere Darstellung. Thach ist korrekt, was sein Benehmen, seine Kleidung und seine Arbeit betrifft. Er nimmt immer eine gerade Haltung ein, sein Blick ist fest und direkt. Sung hingegen ist leger-salopp, süffisant, raucht amerikanische Zigaretten, lümmelt auf einem Stuhl. Oft wirkt er unsicher und weicht Thachs Blick aus. Während Thach selbstbewusst von der Richtigkeit, der Reinheit seines Handelns überzeugt ist, legt Sung Unsicherheit nahe, dass sein Agieren fremdbestimmt ist. Wie die Figur des Polizeihauptmanns im vorangehenden Beispiel ist auch er lediglich Empfänger amerikanischer Befehle.

Die inneren Feinde der beiden Filme *Der Sturm bricht los* und *Der 17. Breitengrad* sind sehr ähnlich angelegt. Sie verkörpern schnauzbärtige Vertreter einer (veralteten) elitären Oberschicht. Ihr Charakter ist geprägt von Egoismus und einer materiellen Einstellung (Abb. 12 und Abb. 13). Sie handeln gegen die Interessen der breiten Masse einfacher und fleißiger Menschen (Bauern) und respektieren sie nicht. In den genannten Beispielen ist der innere Feind dem Amerikaner hörig. Von ihm erhofft er sich Unterstützung bei der Wiedererlangung und Sicherung seiner quasi-feudalen Position, die im Untergang begriffen ist. Das Buhlen um Unterstützung drängt den inneren Feind in die Rolle eines Bittstellers, eines Dienstleisters.

Der Plot der beiden Erzählungen *Die junge Frau von Bai Sao* (1962) und *Wir werden uns wiedersehen* (1973) ist zwar in den 40er und 50er Jahren (1. Indochina-Krieg) angesiedelt, die Ausgestaltung der (inneren) Feindfigur deckt sich jedoch mit der anderer Filme dieser ersten Epoche. Beide Figuren sind offensiv und rücksichtslos dargestellt, Söhne lokaler Großgrundbesitzer, die zur Sicherung der eigenen Macht mit externen Mächten kooperieren: Hai Bau (Minh Tri) aus *Die junge Frau von Bai Sao* mit den Franzosen, Binh (Ca Cuong) aus *Wir werden uns wiedersehen* mit den Japanern.



Abb. 12 *Der 17. Breitengrad*. Der Schatten auf dem Gesicht Sungs symbolisiert die Zwielfichtigkeit der Figur.



Abb. 13 *Der Sturm bricht los*. Die Augen des inneren Feindes sind oft durch dunkle Sonnenbrillen verdeckt. Zur linken Seite des Polizeihauptmanns ein weiteres Symbol seiner Nähe zu den Amerikanern: der Union Jack.

Auch der reiche Saigoner Ladenbesitzer, dem *Das Mädchen Nhung* (Ai Van) als Kind dienen muss, reiht sich lückenlos in das Bild des inneren Feindes ein, womit sich die Figur des inneren Feindes im Sinne des propagierten kommunistischen Menschenbildes als Prototyp des Klassenfeindes bestätigt.

#### ***4.2.2 Der Amerikaner***

In diesem Abschnitt sollen die Figuren betrachtet werden, die sich unter dem Begriff „externer Feind“ zusammenfassen lassen. Wie bereits einleitend erörtert, werden lediglich Hauptfiguren und Nebenfiguren fokussiert. Aus

diesem Grund werden anonyme Gruppen gefangener US-Soldaten, wie sie uns etwa in *Das Mädchen aus Hanoi* begegnen (Abb. 14), an dieser Stelle keine nähere Berücksichtigung erfahren.

Wie bereits an früherer Stelle erwähnt, tauchen in *Die Bäume von Fräulein Tham* die Feinde nicht in persona auf. Lediglich aus den Dialogen erfährt der Rezipient, dass die Figuren der Erzählung gegen die „Yankees“ kämpfen. An späterer Stelle ist zu erkennen (an einer mit Zeitzünder versehenen Bombe, die die Spannung und Dramatik erhöht), dass die Bomben amerikanischer Bauart sind. Der Feind stellt eine Gefahr aus der Luft dar, die die Existenzgrundlage der Menschen bedroht. Er bleibt ohne Gestalt.

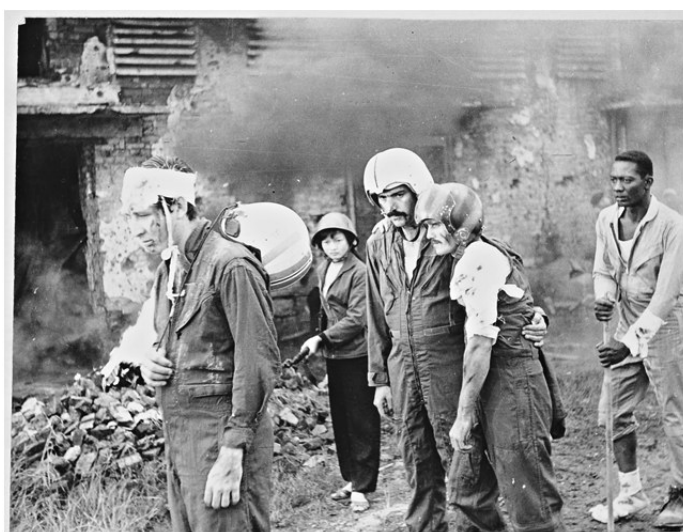


Abb. 14 *Das Mädchen aus Hanoi*. Gefangene amerikanische Soldaten. (BArch. FILMSIG 1 22167 Bild 1)

Anders verhält es sich in den Filmen *Der Sturm bricht los* und *Der 17. Breitengrad*. Im erstgenannten steht der amerikanische Berater Colonel Brown für den externen Feind,<sup>61</sup> in *Der 17. Breitengrad* wird er durch den CIA-Agenten Jim Williams (Duong Ba Loc) verkörpert. Beiden ist gleich, dass sie Autorität besitzen und weisungsberechtigt sind. Sie sind jeweils die ranghöchste Figur der Erzählung und niemandem Rechenschaft schuldig. Ihr Handeln wird

---

<sup>61</sup> Erwähnenswert ist, dass dies der einzige vorliegende Film ist, in dem der Amerikaner nicht von einem vietnamesischen Schauspieler gespielt wird. Welcher Nation der Schauspieler Dotcho Kossev angehört, ist mir nicht bekannt (möglicherweise Russe oder Jugoslawe). Die Tatsache, dass die Amerikaner durch möglichst europäisch aussehende Vietnamesen gespielt werden (etwa Robert Hai, der z. B. in *Die erste Liebe*, *Wildes Feld* und *Eban, die Frau aus dem Dschungel* die Rolle des US-Amerikaners übernimmt), basiert auf dem „begrenzten Zugriff“ auf nicht-vietnamesische Schauspieler. Für das ungeschulte Auge des westlichen Rezipienten ist es deshalb anfangs mitunter nicht ganz einfach, die Figuren den unterschiedlichen Parteien zuzuordnen.

geleitet von der Idee, den Kommunismus einzudämmen, alle Kommunisten zu vernichten.

Colonel Brown in *Der Sturm bricht los* spielt nicht mit offenen Karten. Phuong sieht in Brown anfangs einen Freund mit Vorbildfunktion. So begrüßt er ihn nach längerem Wiedersehen mit einer freundschaftlichen Umarmung (13'). Bezeichnend für Colonel Brown ist sein Schnauzbart, über den sich seine südvietnamesischen Untergebenen belustigen.

Im Verlauf der Handlung enthüllt sich Browns wahres Gesicht zunehmend. Er toppt die Foltermethoden, die die Heldin Van bereits über sich ergehen lassen musste (siehe Kapitel 4.1.1., 57' ff.). Die Freude an seinen Taten vergeht ihm erst, als sich Van sichtlich unbeeindruckt zeigt. Brown muss sich in diesem ungleichen *Zweikampf* geschlagen geben.

Bereits im vorangegangenen Abschnitt (4.2.1.) wurde die Treppenszene (1:19 ff., Abb. 11 a-c), beschrieben, in der Browns Autorität und Stellung bildlich dargestellt wird. Zuerst im Gespräch mit Phuong und kurz darauf in einer vergleichbaren Situation mit dem Polizeihauptmann steht Colonel Brown einige Stufen erhöht.

Gegen Ende der Erzählung zeigt eine kurze Einstellung, wie sich der amerikanische Berater seinen Oberlippenbart abrasiert. Kurz darauf wird er von Phuong, der inzwischen Browns wahres Wesen erkannt hat, zur finalen Stellungnahme in seinem Zimmer aufgesucht. Der Colonel trägt in diesem Moment lediglich eine Hose, weder Bart noch Uniform. Er ist schutzlos, demaskiert, hinter seiner Fassade enttarnt. Phuong erschießt ihn.

Der amerikanische CIA-Agent Jim Williams in *Der 17. Breitengrad* wird in einer Sequenz eingeführt, die im Jahr 1954 spielt (56' ff.). Der in Zivil gekleidete Jim trifft in Begleitung Tran Sung in einem Waldstück nahe dem Fluss Ben Hai ein. Als er in seinem hellen Anzug und mit zurückgekämmtem Haar aus seiner Limousine steigt, ignoriert er die zu seinen Ehren Spalier stehenden, salutierenden Soldaten und verfolgt stattdessen ein Insekt. Jims Dolmetscherin zu den Militärs:

Dieser Herr ist ein Insektenkundler von großem Ruf. Er möchte seine Sammlung asiatischer Insekten vervollständigen und gleichzeitig einen Aussichtspunkt besichtigen. Cua Tung auf dem 17. Breitengrad.

Die von Jim gesetzten Prioritäten erscheinen unverhältnismäßig: Sein Hobby hat Vorrang vor seiner militärischen Aufgabe. Einer der Soldaten fragt, ob „dieser Amerikaner einer von unserer Seite“ sei, woraufhin er die Antwort erhält:

Jim ist Spionageoberst, ein CIA-Agent. Er ist in Korea, Laos, Kongo, Syrien, Ägypten usw. gewesen.

Diese Antwort impliziert weder ein klares Ja noch Nein und verdeutlicht vielmehr die Ungeschlossenheit, die Verschiedenheit der Interessen der Südvietnamesen und Amerikaner. Jim hat nicht nur das Land Vietnam im Visier (59):

**Jim** mit Zigarre im schief grinsenden Mund, hageres Gesicht, zu Sung:

Ein Spionage-Offizier sollte, wenn er den Ben Hai anguckt auch den Gianh, den Roten Fluss, den Yang-Tse-Kiang, und wenn nötig die Wolga und den Don sehen. Und in der ruhigen Jahreszeit sollte er die Überschwemmungen vorhersehen.

Und weiter:

In deinem seltsamen Land kann sich ein trockener Sumpf in eine grüne Hecke verwandeln. Ein hübsches Mädchen, eine ältere Frau oder sogar einer deiner Verwandten erweist sich vielleicht als Kommunist. Ihr seid unter der Übermacht der nördlichen Kommunisten.

Deutlich wird hier Jims Einschätzung der politischen Situation: Seine Aufmerksamkeit gilt nicht nur dem innervietnamesischen Konflikt, sondern er behält auch China und wenn nötig Russland im Auge. Hier spiegelt sich die Angst der Amerikaner vor der kommunistischen Bedrohung wider, die der Domino-Theorie zugrunde liegt. Jim mahnt Sung, die ruhige Lage nicht zu überschätzen. Obwohl er nicht in Vietnam zuhause ist, scheint er die Situation in der Bevölkerung realistischer einzuschätzen als Sung. Mit seinen Prognosen wird er richtig liegen. Etwas unklar bleibt, ob Jim mit der „Übermacht der nördlichen Kommunisten“ lediglich die Nordvietnamesen meint oder vielmehr auf die Unterstützung Chinas und Russlands anspielt.

Besonders im zweiten Teil des Epos wird Jim (er ist Katholik) mit christlichen Symbolen in Verbindung gebracht. Die erste Sequenz des zweiten Teils spielt vor der Kulisse einer Kirche. Jim ist mit einer Art Soutane bekleidet und trägt einen Rosenkranz. Nachdem er vietnamesischen Kindern

die Haare geschnitten hat, singt er mit ihnen Weihnachtslieder zwischen zerbombten Häusern(1:24 f.):

Schmücken wir den Weihnachtsbaum. Halten wir uns bei den Händen und singen unter seinem Schatten. Singen wir das Lob des Friedens auf dieser Erde. Preisen wir die Jungfrau Maria. Singen wir um Jesu Geburt zu feiern.

Als wäre diese Szene nicht schon sarkastisch genug – schließlich ist Jim mitverantwortlich für den Krieg und die Menschenrechtsverbrechen – entdeckt eines der Kinder ein Insekt, welches Jim fängt, um es seiner Sammlung beizufügen. Es handelt sich um eine Gottesanbeterin. Die Betonung der katholischen Religionszugehörigkeit des Amerikaners durch Symbole kann als direkte Kritik an Ngo Dinh Diem betrachtet werden, der, wie bereits in Teil 1 der Arbeit erwähnt, Katholik war. Impliziert wird, dass Diems „Marionettenregierung“ lediglich Instrument der Amerikaner ist.

Jims Sicht der Welt tritt besonders in den letzten Sequenzen des Epos zutage: Loyalität, Treue und Vaterland haben keine Bedeutung für ihn. Wer letzten Endes den Krieg verliert oder gewinnt, spielt für ihn keine Rolle. Er hat nur seine persönlichen, materiellen Interessen im Sinn. Damit verkörpert er das direkte Gegenteil eines vietnamesischen Grundverständnisses von Gesellschaft (Gemeinschaft). Jims Pietätlosigkeit äußert sich darin, dass er Sungs Zweifel, Ängste, Gefühle als Illusionen abtut, und darin, dass er sich über die aus ihren Dörfern vertriebenen Menschen, die sich in Kolonnen über einen Strand bewegen, lustig macht (2:51). Er wähnt sie mit Sarkasmus auf „Pilgerfahrt“. Eine Pilgerfahrt im ursprünglichen Sinne bezeichnet in der Regel die freiwillige, zeitlich begrenzte Reise zu einem Ort mit religiöser Bedeutung und steht im symbolischen Sinn als Akt der Ergebenheit. Die Menschen, die Jim bezeichnet, sind jedoch unfreiwillig aus ihren Dörfern vertrieben worden, ohne Aussicht auf Wiederkehr.

Jim hat nichts zu verlieren, und das offensichtlich nicht nur in Vietnam. Seine Äußerung, die Sonne gehe derzeit nicht in den USA (im Westen) unter (2:51), zeigt, dass er sich darüber im Klaren ist, dass die Amerikaner momentan schlechte Karten haben. Wenn die Sonne nicht wie gewohnt untergeht, so ist ein Naturgesetz ausgehebelt. Die Welt ist aus den Fugen geraten, in diesem Falle Jims, welcher jedoch den in ihm aufkeimenden Gedanken der Niederlage der USA noch von sich weist.



Den Figuren der Amerikaner sind einige Aspekte gemein: Sie bekleiden einen relativ hohen Rang im militärischen System. Ihr Handeln, ihre Befehle und Anweisungen müssen sie vor keiner ranghöheren Instanz rechtfertigen. Sowohl Jim (Abb. 16) als auch Colonel Brown (Abb. 15) tragen einen Schnauzbart, der abermals – wie auch schon beim inneren Feind – die Kluft zwischen ihnen und der vietnamesischen Bevölkerung veranschaulicht und eine Verbindung zu den Kolonialisten herstellt.



Abb. 15 *Der Sturm bricht los*. Beispielhaft für die erste Epoche verdeutlicht die Froschperspektive auf Colonel Brown, von welcher Seite die Befehls Gewalt ausgeht.



Abb. 16 *Der 17. Breitengrad*. Der Amerikaner Jim bei einem qualvollen Verhör, bei dem die Heldin die Folterung ihres eigenen Kindes mit ansehen muss.

Der Rezipient erlebt diese Figuren als Einzelgänger. Sie haben keinen sichtbaren, freundschaftlichen Kontakt zu anderen Amerikanern. Hierin unterscheidet sich ihre Darstellung stark von der Darstellung vietnamesischer Kollektivität, die durch Kooperation und engen Zusammenhalt gekennzeichnet ist.

Das Handeln der amerikanischen Figuren wird motiviert durch den Hass auf alle Kommunisten. Für Colonel Brown ist ein Mensch in erster Linie ein Kommunist oder kein Kommunist; verwandtschaftliche Verhältnisse rücken vor dieser Kategorisierung in den Hintergrund. Jims Hass auf die Kommunisten ist globaler Art. Seine Sicht der Problematik basiert – das kommt sehr klar zum Ausdruck – auf der US-amerikanischen Domino-Theorie.

Am Ende der Erzählungen steht unweigerlich der Tod der amerikanischen Verbündeten durch die Hand einer „bekehrten“ Figur, die zu den „wahren“ Interessen Vietnams und in den Schoß ihrer Familie, ihres Volkes zurückgefunden hat (dieser Figurentypus wird im folgenden Abschnitt näher beleuchtet).

Die Feindfiguren der ersten Epoche sind Einzelfiguren, die typenhaft gezeichnet sind, ohne jedoch eine besondere Individualität aufzuweisen. In ihrer Ausgestaltung repräsentieren sie jeweils eine bestimmte Gruppe und stehen nie nur für sich selbst. Die als innere Feinde identifizierten Figuren verkörpern den Klassenfeind, die äußeren Feindfiguren symbolisieren die Gruppe der Okkupanten. Das Begehren und die direkte (physische und psychische) Bedrohung der ebenfalls statisch gezeichneten Heldin durch diese Figuren stehen für das Verlangen der Inbesitznahme des (kommunistischen) Vietnam selbst.

### 4.3 Die sich entwickelnde Figur – Ideologisch hin- und hergerissen

Alle Figuren in *Die Bäume von Fräulein Tham* sind auf ihre Art und Weise Helden. Keine ist fehlgeleitet und muss auf den rechten Pfad zurückgebracht oder von der Richtigkeit der kommunistischen Ideologie überzeugt werden. Allerdings sind alle Figuren recht statisch; sie entwickeln sich nicht im Verlauf der Handlung.

In anderen Filmen dieser ersten Epoche finden sich hingegen solch dynamische Figuren. Sie sind meines Erachtens auch die interessantesten Figuren der Filme. Erst durch ihre Komplexität und Widersprüchlichkeit gewinnen sie an Tiefe.<sup>62</sup>

Neben einer Vielzahl namenloser Soldaten der südvietnamesischen Armee, die im Verlauf der Handlungen von *Der Sturm bricht los* und *Der 17. Breitengrad* zum Überlaufen bewegt werden, findet sich jeweils eine zentrale Figur, die bekehrt werden muss: Für den ersten Film ist dies Phuong, der Bruder der Heldin, für den zweiten Ve (Doan Dung), rechte Hand des inneren Feindes Tran Sung.

Betrachten wir aber zunächst die Figur des Phuong. Der Name verweist auf den mythologischen Vogel Fenghuang,<sup>63</sup> der im Westen chinesischer Phönix genannt wird. Anders als Phönix verbrennt er jedoch nicht am Ende seines Lebens, um aus seiner eigenen Asche wieder aufzuerstehen. Der Vogel symbolisiert Tugendhaftigkeit und Anstand, Loyalität und Ehrlichkeit. Im Volksglauben bleibt der Vogel nur dort, wo ein gütiger Herrscher regiert. Der Name deutet auf wichtige Eigenschaften der Figur hin. Phuong ist ein aufstrebender junger Leutnant der südvietnamesischen Armee, naiv,

---

<sup>62</sup> Tiefe ist eine der drei auf Manfred Pfister (vgl. KÜHNEL 2012) zurückgehenden Dimensionen fiktiver Figuren. Sie bezeichnet die Relation äußeren Verhaltens und Innenlebens einer Figur. Die beiden anderen Dimensionen sind Weite, welche durch die Menge der Merkmale einer fiktiven Figur bestimmt wird, und die Länge, die die Entwicklung einer Figur ausdrückt.

<sup>63</sup> feng (Phuong) benennt den männlichen Vogel, huang (Huong) den weiblichen

jugendlich leichtsinnig, gutgläubig. Ohne sich darüber bewusst zu sein, fungiert er anfangs lediglich als Instrument der Saigoner Regierung. Im Verlauf der Geschichte muss Phuong erst einen Reifungsprozess durchleben, bevor er die wahren politischen Verhältnisse durchschaut. Dieser Reifungsprozess scheint für ihn schmerzvoller, als es die Folterungen für seine Schwester sind.

Den amerikanischen Berater wähnt Phuong zu Beginn der Erzählung als seinen Freund. Seine Bewunderung für die Amerikaner äußert sich darin, dass er ein typisch amerikanisches Verhalten, einen betont lässigen Stil, adaptiert. Er bewegt sich leger, seine Mütze sitzt salopp auf seinem Kopf. An späterer Stelle ruft er zwei südvietnamesische Soldaten, die nach einem Gefecht zum Stützpunkt der Offiziersschule zurückkehren, zur Räsion, indem er ihnen gekonnt die Mützen vom Kopf schießt. Ganz nach Westernmanier zieht er seine Waffe, pustet nach den Schüssen ihren Lauf und dreht sie noch einmal um den Finger, bevor er sie ins Halfter gleiten lässt (1:11). Die Adaption dieses genretypischen Motivs ist ein direkter Verweis auf den US-amerikanischen Western. Es wird unmittelbar auf die zunehmende kulturelle und habituelle Durchdringung Südvietnams hingewiesen, die mit der US-amerikanischen Präsenz einhergeht und von nordvietnamesischer Seite als Entfremdung geißelt wird.

Phuongs Unbedarftheit, seine Naivität, wird in einer Szene besonders deutlich. Während eines Angriffs auf ein südvietnamesisches Dorf (16' ff.) sitzt ein alter Mann an einen Baum gelehnt. Er hat eine Verletzung am Bein. Phuong bleibt stehen und betrachtet ihn, als sein Kollege vorbeikommt und den Mann ohne Vorwarnung erschießt. Auf die verwunderte Frage Phuongs, ob denn hier im Dorf alle Kommunisten seien, erhält er von dem schmutzig lachenden Kollegen die Antwort: „Hier im Dorf ist der Krieg!“. Daraufhin geht Phuong gedankenverloren weiter und kommt an einem Säugling vorüber, der einsam, hilflos und strampelnd in einer Hängematte liegt und weint. Phuong wirft einen nicht sehr interessierten Blick auf das Kind und geht weiter, während die Kamera auf dem Säugling verweilt. Phuong führt anfangs die ihm angetragenen Befehle unhinterfragt aus. Weder das Leiden eines alten Mannes noch das eines Säuglings scheinen bei ihm Zweifel an der Richtigkeit seines Tuns zu evozieren.

Phuongs Weg zur Reife bleibt unbeeinflusst von seiner Schwester. Er selbst muss die Erkenntnis erlangen, dass er sich für die falschen Ziele engagiert. Dieser Prozess erstreckt sich über die gesamte Länge der Erzählung.

In einer Sequenz fordert Colonel Brown Phuong auf, sich mit ihm in einer Bar zu amüsieren (50' ff.). Es folgen einige Einstellungen einer entfesselten Kamera von Tänzern und einer Band, die besonders atonale, amerikanische Musik spielt. Phuong beobachtet missmutig das unflätige Verhalten eines G.I.s



Abb. 17 *Der Sturm bricht los*. Erinnert an den ‚Film noir‘: Ungewöhnlicher Bildaufbau und Kameraeinstellung, vertikale und schräge Trennlinien, Spiel mit Licht und Schatten. Die Wände des Raumes scheinen Phuong zu erdrücken. Er muss sich aus dieser Bedrängnis, die eine Spiegelung seines hin und her gerissenen Innenlebens darstellt, befreien.

gegenüber der einheimischen Bedienung. Als diese dem G.I. eine Flasche über den Kopf zieht, lacht Phuong amüsiert. Unbewusst fängt er an, Partei für die Menschen des Landes zu ergreifen, die unter den amerikanischen Besatzern zu leiden haben. Phuong beginnt sich seine eigenen Gedanken zu machen. Ihm missfällt das Verhalten der amerikanischen Soldaten in seinem Heimatland. Die entfesselte Kamera spiegelt wider, dass sein bisheriges Bild der Welt aus den Fugen gerät. Phuong ist verwirrt, orientierungslos.

Seine Zweifel bringen ihn immer mehr in Bedrängnis. Zum einen schuldet er der Armee Gehorsam, doch sein Gefühl und Verstand lassen ihn mit den einfachen Menschen mitfühlen. Während seine Schwester Van vom Polizeihauptmann gefoltet wird, geht Phuong in seiner Wohnung unruhig auf und ab (54' f.). Die Szene ist aus der Vogelperspektive gefilmt (Abb. 17). Der karierte Boden verstärkt den Eindruck der Enge, die Wände scheinen in die Mitte des Raumes zu kippen und Phuong zu erdrücken. Das Muster des Bodens und die Schatten der Jalousien erschweren dem Zuschauer die Orientierung im Raum. Gleichsam spiegelt die Szenerie Phuongs zerrissenes Innenleben und seine Orientierungslosigkeit. Er muss sich aus dieser für den Zuschauer nun sichtbar gewordenen Enge selbst befreien.

Als Brown Phuong auffordert, seine Schwester Van zu exekutieren, lässt sich der Spagat zwischen den beiden Polen südvietnamesische Armee und

Liebe zu Vaterland und Familie nicht mehr bewerkstelligen. Obwohl Phuong bereits eine Handlungsentscheidung getroffen hat, zwingt erst Browns Befehl ihn, diese in die Tat umzusetzen. Er kehrt der Armee den Rücken, muss sich jedoch vorher noch von dem Dämon Brown befreien. Er sucht ihn auf, um ihn zu erschießen.

Auch Ve in *Der 17. Breitengrad* entstammt armen Verhältnissen. Seine Bekanntschaft mit Sung rührt noch aus Zeiten des Ersten Indochina-Krieges, als er als Schmuggler sein Geld verdiente. Seine materialistische Einstellung veranlasst ihn, seine Familie, die fest in der Dorfgemeinschaft verankert ist, zu vernachlässigen und für Sung erneut tätig zu werden.

Die Figur des Ve ist meines Erachtens die drastischste dieses Films. Das Verhältnis des Rezipienten zu ihr schwankt zwischen Mitleid und Verachtung.

Bei einer Razzia in Ves Dorf werden die Häuser der Dorfbewohner niedergebrannt. Ves Bruder Sau, ein Kommunist, ist bereits geflohen. Seine Kinder werden von Soldaten aus der Hütte gezerrt. Sie flehen ihren Onkel Ve an, er möge ihnen helfen (32').

**Sung:**

Wunderbarer Anblick, nicht wahr? Magst du nicht das Haus  
deines eigenen Bruders niederbrennen?

**Ve, die Kinder beiseite schiebend:**

Geht weg, und vergesst, dass wir verwandt sind! (Woraufhin  
er das Haus anzündet.)

Ves Verhältnis zum Geschehen im Verlauf der Erzählung scheint ambivalent. Er ist oftmals sichtlich hin und her gerissen, steht den Entwicklungen teilweise wie gelähmt gegenüber. Aus eigener Kraft wehrt er sich nicht gegen das Unrecht, an dem er beteiligt ist, auch wenn er es nicht genießt. Seine Schwäche ist die Gier, die Gier nach Geld, welche sein Handeln bestimmt, und auch die Gier nach Alkohol, welche ihn benebelt und willenlos macht.

Bezeichnenderweise kann sich Ve den Namen des Amerikaners Jim nicht merken. Hin und her gerissen zwischen den Fronten, zwischen Sung und seiner Familie, wird deutlich, dass Ve keine Ideale besitzt, die ihm helfen könnten, sich für einen (ideologisch einwandfreien) Weg zu entscheiden. Sein Weg führt dennoch unweigerlich zu seiner Familie zurück, von der er sich so weit entfernt hat, dass er sie beinahe verliert.

Das gespannte Verhältnis zu seiner Frau und den Kindern wird in einer Szene im zweiten Teil des Films deutlicher. Nach längerer Abwesenheit besucht Ve seine Familie, wobei die Kluft, die zwischen ihnen entstanden ist, offensichtlich wird (2:06 ff.):

- Ve**, zeigt seiner Frau und den Kindern grinsend Schmuck:  
 Hier sind ein paar Geschenke für euch. (Es ist klar, dass dieser Schmuck ehemals Vietnamesen gehörte und Beutegut ist.)
- Ve** zu seiner kleinen Tochter:  
 Komm her Huong! Vater möchte dir diese Sachen geben.
- Ve**, nun ärgerlich, seine Familie immer noch schweigend:  
 Was, du willst nicht! Ich werde sie verbrennen.
- Ve**, auf die ängstlich blickende Familie zustürzend:  
 Ich bin euer Vater, wisst ihr das nicht? Oh, ich werde alles verbrennen, vernichten, töten...
- Le**, sein ältester Sohn:  
 Du solltest Mutter nicht verletzen. – Du Teufel!
- Ve**, nun schmerzlich:  
 Ich, ein Teufel?
- Ves Frau**, zu ihrem Sohn und ihn ohrfeigend:  
 Du solltest das nicht zu deinem Vater sagen.
- Ves Frau** schluchzend weiter:  
 Ist das nicht furchtbar, die augenblicklichen Zustände? Der Vater bekämpft den Sohn, der Bruder bekämpft den Bruder... Du kümmerst dich nicht darum, ob deine Kinder leben oder sterben. Dein Haar wird grau, doch du scheinst nicht klüger geworden zu sein.

Die Klage seiner Frau macht Ve betreten. Er weiß, dass sie Recht hat, wenn sie sagt, er vernachlässige seine Familie. Ves Frau symbolisiert seine bessere, seine moralische Hälfte. Bevor er letzten Endes geläutert zu seiner Familie zurückkehren kann, muss er sich von seiner eigenen Geißel befreien. Als der Amerikaner Jim versucht, die Heldin Diu zu erschießen (3:05 ff.), schlägt Ve ihm mit seiner Krücke, auf die er sich beim Gehen stützt, den Schädel ein. Sung, der daraufhin zu fliehen versucht, wird ebenfalls von Ve getötet. Er erschießt ihn und macht sich somit frei von dem Mann, der ihn benutzte und instrumentalisierte. Nun, nachdem er seine „Schuld“ beglichen hat, steht seiner Heimkehr nichts mehr im Weg.

Die sich entwickelnden Figuren entstammen einfachen Verhältnissen. Sie dienen der südvietnamesischen Regierung, während ihre Familienangehörigen auf der gegnerischen Seite kämpfen. Hieraus resultiert ein innerer Konflikt, der verstärkt wird durch das Suchen nach der richtigen Ideologie, dem richtigen Standpunkt. Am Ende werden sich die Figuren nach langem, innerem Ringen für die „richtige“ Seite entscheiden. Während Phuongs Entscheidung aufgrund

der Pflicht zum militärischen Gehorsam hinausgezögert wird, ist es bei Ve das Verlangen nach materiellem Wohlstand.

Um ihrem alten Lebenswandel geläutert den Rücken kehren zu können, müssen sich die sich wandelnden Figuren von ihren Dämonen (den inneren und äußeren Feinden) befreien, indem sie sie töten.

## 5. Der Kriegsfilm der Nachkriegszeit

### 5.1 Von starken Frauen und Familie ODER Zusammen ist man weniger allein

#### 5.1.1 *Zeit der Stürme*

Als erstes Beispiel für die von mir verortete Periode der Nachkriegszeit soll eine Erzählung betrachtet werden, die im vietnamesischen Mekong-Delta gegen Ende der amerikanischen Präsenz angesiedelt ist (ca. 1972). In *Zeit der Stürme*<sup>64</sup> wird ein südvietnamesisches Dorf unter dem Kommando Hauptmann Longs „befriedet“, sprich die Bewohner werden gezwungen, ihr Dorf zu verlassen und unter militärischer Aufsicht in ein Lager umzusiedeln. Gemeinsam mit den Partisanen der NLF planen sie jedoch Widerstand gegen diesen Missstand. Bei den Vorbereitungen eines Befreiungsschlages werden die Widerstandskämpfer von den Dorfbewohnern gedeckt. Chao Lingh (Thuy An<sup>65</sup>) und ihr Verlobter Nam (Minh Dang) führen die Gruppe der Partisanen an.

Es wird bereits eine erste Differenz deutlich, die diese Erzählung von denen der ersten Epoche abhebt: Die Figur der Frau ist nicht auf sich allein gestellt, sondern wird von dem Mann an ihrer Seite unterstützt. Erst kürzlich ist Nam von einem weiter entfernten Einsatzort in die heimatliche Region zurückgekehrt. Dass der weiblichen Hauptfigur im Vergleich zur vorangehenden Periode eine weniger zentrale Rolle angediehen wird, verdeutlicht bereits ihre relativ späte Einführung: Erst nach etwa viertelstündiger Laufzeit eröffnet sich eine Sequenz im Lager der Partisanen, in der Chao vorgestellt wird. Im einfach eingerichteten Lagerhaus sitzt Chao in ihrer Hängematte und lässt sich von zurückkehrenden Mitstreitern über die aktuellen Ereignisse informieren. Chao leitende Position im ansonsten antihierarchisch organisierten Lager wird deutlich, obwohl sie in sitzender Haltung bescheidene Einfachheit statt Heroismus ausstrahlt.

Eine junge Partisanin trifft ein und verkündet Nams Rückkehr, woraufhin alle dem offenbar beliebten Neuankömmling aufgeregt entgegenzueilen. Nur Chao hält inne und kehrt kurz zu ihrem Platz zurück, um sich das Haar zu richten und sich kurz im Spiegel zu betrachten.

---

<sup>64</sup> Besonders der Süden Vietnams wird in der Regenzeit zwischen Juni und November regelmäßig von Taifunen heimgesucht. Betroffen sind besonders die Küstenregionen. Für die Revolutionäre ergab sich hieraus ein strategischer Vorteil. „Zeit der Stürme“ kann somit auch im übertragenen Sinne als die Zeit revolutionärer Stürme gedeutet werden, in der die Partisanen vermehrt aktiv wurden.

<sup>65</sup> Thuy An stammt aus Südvietnam und ist in *Zeit der Stürme* erstmals in einer sozialistischen Rolle zu sehen.



Sie trifft in der Abenddämmerung auf Nam (16), woraufhin sich die beiden in die Arme fallen und Zärtlichkeiten austauschen. Es entspinnt sich ein kurzer Dialog (Abb. 18):

**Chao:** Warst lange weg.

**Nam:** War schwer für dich, nicht wahr?

**Chao:** Die anderen haben mir geholfen. Für dich war's bestimmt schwerer. Frauen sind geschickter!

Chao ist bescheiden. Ihre eigenen Entbehrungen spielt sie herunter und erkundigt sich stattdessen nach dem Befinden ihres Verlobten. Die Figur der Chao ist mit weiblichen Attributen bedacht, die sie zur Schau stellen darf. Ihre feminine Seite wird betont.

Als Nam eines Tages gefangen genommen wird, liegt die Organisation der Befreiungsaktion ganz in Chao Hand. Sie trägt die volle Verantwortung, nicht nur für Nam, sondern auch für die Dorfbewohner und Partisanen. Eine weitere Charaktereigenschaft wird deutlich, als Chao bei der Befreiungsaktion bewaffnet in das Haus des Hauptmann Long (Lam Toi) eindringt (1:28): Sie lässt sich nicht auf einen von Long vorgeschlagenen Kuhhandel ein, der vorsieht, ihn selbst zu verschonen, wenn Nam freigelassen wird. Chao geht auf diesen Bestechungsversuch nicht ein und bleibt ihren Prinzipien treu.

Der Kampf um Freiheit und Unabhängigkeit ist nicht mehr monozenrales Motiv für das Handeln der Frau. Sie darf nun zwischenmenschliche Gefühle haben und auch offen zeigen. Es wird deutlich, welche Gefühle Chao gegenüber Nam hegt: Sie träumt von einer gemeinsamen Familie mit ihm (1:08 f.).



Abb. 18 *Zeit der Stürme*. Die weiblichen Figuren werden in der zweiten Epoche deutlich femininer dargestellt. Hier die Partisanenführerin Chao in trauter Zweisamkeit mit ihrem Verlobten Nam.

### **5.1.2 Wildes Feld**

Ebenfalls im Mekong-Delta angesiedelt ist die Story des Films *Wildes Feld*. Erzählt wird eine Kriegsgeschichte aus der Sicht einer jungen, südvietnamesischen Familie. Do (Lam Toi) und seine Frau Sau Xoa (Thuy An) unterhalten einen Außenposten der Befreiungsfront im sumpfigen Überschwemmungsgebiet. Hier leben sie annähernd autark mit ihrem Baby. Geschildert wird ihr Alltag unter der ständigen Bedrohung amerikanischer Angriffe aus der Luft.

Die Aufgaben Sau Xoas entsprechen eher dem klassischen Rollenverständnis von ehelicher Aufgabenteilung. Es ist nicht ausschließlich, aber überwiegend sie, die das Kind versorgt und sich um das Essen kümmert. Ihre weibliche und mütterliche Seite wird in mehreren Einstellungen betont. So wird der Rezipient Zeuge, wie sie das Kind stillt, die Ausrüstung für ihren Mann vorbereitet, während sie ihn liebevoll betrachtet, Kleider näht oder sich das Haar kämmt (Abb. 19).

An sich führt die Familie ein glückliches und zufriedenes Leben, obwohl die Lebensumstände schwierig sind. Die Hütte steht von Wasser umgeben auf Stelzen im Flussbett, und das Ehepaar kann sich nur im Boot über längere Distanzen fortbewegen. Immer wieder eröffnet sich dem Zuschauer die Inszenierung der sich liebenden Familie. Dieses Idyll wird verstärkt durch Motive der Natur, von der sie umgeben sind: Vögel bei der Aufzucht ihrer Brut, Blumen und Tiere.

Bedroht wird die Familie in ihrer abgeschiedenen Umgebung durch amerikanische Helikopter, die das Gebiet regelmäßig kontrollieren. Besonders ergreifend wirken die Bilder der Flucht vor den feindlichen Angriffen. Die Familie bewegt sich zu Fuß durch das brusthohe Wasser, wobei Do und Sau Xoa dürftig Schutz im hohen Gras finden und den Säugling in einer großen Plastischüssel oder einem Plastiksack vor der Nässe schützen.

Mehrere Szenen verdeutlichen die tiefe Zuneigung des Paares füreinander. So sind beide in tiefer Sorge füreinander, wenn amerikanische Helikopter im Gebiet patrouillieren. Do ist ein liebevoller, sich kümmernder Vater und Ehegatte. Mann und Frau sind in dieser Beziehung gleichberechtigte Partner. Umso mehr ist Xoa gekränkt, als Do sie eines Tages im Affekt schlägt, da ihr Baby in einem unachtsamen Moment ins Wasser gefallen ist (49' ff.). Do kann den Jungen unbeschadet retten. In ihrem verletzten Stolz begibt sich Sau Xoa mit dem Kind zum Lager der Partisanen, wo sie dem Lagerleiter unter Tränen erzählt, dass Do sie geschlagen habe. Er gibt lachend zurück, schon gedacht zu haben, es sei etwas Schlimmes passiert und tut die Sache mit dem Kommentar

ab, dass Do ein Hitzkopf sei. Xoa kehrt zur familiären Unterkunft im Sumpfgebiet zurück.

Zu Dos Aufgaben im Gebiet gehört es, Vietcong-Soldaten über die aktuelle Situation zu informieren, Versorgungstrupps durch das Gebiet zu führen, aber auch Vorbereitungen für größere Trupps zu treffen. Einmal wird seine etwas unbeherrschte Kritik bezüglich offenen, rauchenden Feuers gegenüber einer neu angekommenen Truppe nicht ernst genommen. Er schickt seine Frau („Du bist geschickter. Rede du mit ihnen – überlass mir den Kleinen!“, 1:09), damit sie sich um die Angelegenheit kümmert. Tatsächlich erweist sich Xoa als wesentlich sensibler und diplomatischer bei der Übermittlung der überlebenswichtigen Anweisung. In der Sanftmut liegt ihre besondere Stärke.

Als Do eines Tages von einem amerikanischen Helikopter-Piloten tödlich getroffen wird, ist Xoas Schmerz groß. Ohne lange zu zögern, greift sie selbst zur Waffe und rächt den Tod ihres Mannes, indem sie den Helikopter abschießt. Sie nähert sich dem abgestürzten Hubschrauber und findet den beim Absturz getöteten Piloten. In seiner Nähe liegt das Bild einer Frau mit Kind. Nicht nur Xoa hat durch diesen Krieg ihren Mann, ihr Sohn seinen Vater verloren – eine amerikanische Familie trifft das gleiche Schicksal.



Abb. 19 *Wildes Feld*. Xoa näht ihrem Sohn ein Hemd aus den Stofffetzen eines amerikanischen Fallschirms. Das Bild der Familie bestimmt zunehmend die Filme der Nachkriegszeit.

### 5.1.3 Eban, die Frau aus dem Dschungel

Wie der deutsche Titel *Eban, die Frau aus dem Dschungel*<sup>66</sup> bereits impliziert, wird die Geschichte einer Frau erzählt. Die hochschwängere Eban (Phuong Thanh) ist Angehörige eines Bergstammes, einer ethnischen Minderheit Vietnams. Sie begleitet ihren Mann (Quoc Hung) und andere Mitglieder ihres Stammes, um Munition von einem Stützpunkt über bergige Dschungelpfade an die Front zu transportieren. Auf dem Weg gerät die Gruppe in den Bombenhagel eines amerikanischen Flugzeuges. Ebans Mann wird bei diesem Manöver schwer verletzt. Die Maschine des amerikanischen Piloten (Robert Hai) wird getroffen, und er rettet sich mit dem Fallschirm aus dem abstürzenden Flugzeug. Auf seiner Flucht vor vietnamesischen Kämpfern versteckt sich der ebenfalls verletzte Pilot in einem zerstörten Bergdorf. In eben dieses Dorf bringt Eban ihren im Sterben liegenden Mann.

Eban liebt ihren Mann sehr. Obwohl die vietnamesischen Soldaten nicht wollen, dass sie sich aufgrund ihrer fortgeschrittenen Schwangerschaft an der schweren und gefährlichen Aufgabe des Munitionstransports beteiligt, begleitet sie ihre Angehörigen. Eban ist nicht zimperlich: Sie scheut sich nicht, selbst schwer zu tragen, wird aber immer wieder von Außenstehenden ermahnt, sich zu schonen. Immer wieder schaut sie ihren Ehemann voller Bewunderung und Verliebtheit an. Während der feindlichen Angriffe offenbart sich eine andere Seite Ebans: Sie ist äußerst ängstlich, sucht Schutz bei ihrem Mann und verbirgt ihr Gesicht in ihren Händen, um nicht Zeugin des Geschehens zu werden (Akt 2, 50 m).



Abbildung siehe Printpublikation

Abb. 20 *Eban, die Frau aus dem Dschungel*. Eban und ihr Mann beobachten feindliche Flugzeuge, die das Gebiet überfliegen.

---

<sup>66</sup> Der Film wurde zuletzt im Bundesarchiv gesichtet, wo er in fünf Akten in deutscher Synchronisation vorliegt. Zur groben Orientierung wird im Zusammenhang mit Szenenbeschreibungen der Akt und ggf. die Meterzahl des Bandes genannt.

Bei einem erneuten Angriff durch die US-amerikanische Luftwaffe wird Ebans Mann verletzt (Akt 2, letzte Szene). Im allgemeinen Tumult verliert sie zudem die anderen Überlebenden ihres Stammes, sodass sie nun auf sich allein gestellt ist. Während Eban ihren schwer verletzten Mann in ein verlassenes, nahegelegenes Bergdorf bringt, instruiert er sie, sich um die Munition zu kümmern (Akt 3, 75-100 m). Diese Worte werden seine letzten sein. Für ihn hat der Befreiungskampf gegen die südvietnamesische Armee und die Amerikaner einen hohen Stellenwert, während Eban sich eher um das Wohl ihrer Familie sorgt.

Mit dem verletzten US-Piloten, der sie beobachtet, werden auch die Zuschauer Zeuge, wie Eban allein im Dschungel zurechtkommt. So besorgt sie Wasser und entlockt der Natur Nahrung. Unter Einsatz ihrer ganzen Kraft beerdigt sie erst getötete Angehörige ihres Stammes, später dann ihren Mann, der seine Verwundung nicht überlebt. Dabei setzt die hochschwangere, ansonsten aber zart gebaute Frau ungeahnte Kräfte frei.

Ganz allein bringt sie während eines Luftangriffs ihr Kind zur Welt, nicht ahnend, dass sie fortwährend von dem Amerikaner beobachtet wird. Dieser fürchtet sich vor ihr, weshalb er sie nicht um Hilfe bittet. Erst ganz am Ende der Erzählung, als Eban barbusig (sie hat ihr neugeborenes Kind in ihr Oberteil gewickelt) und einen Korb mit Munition auf dem nackten Rücken tragend im Begriff ist, das Dorf zu verlassen, kommt es zur ersten tatsächlichen Begegnung der beiden (Akt 5, 290 m ff.). Eban findet den völlig erschöpften Piloten und bei ihm das Feuerzeug ihres Mannes, welches der Amerikaner während ihrer Abwesenheit aus ihrem Unterschlupf im Dorf entwendet hat. Dennoch verspürt Eban keinerlei Hass auf oder Feindschaft gegen ihn, sondern gibt ihm stattdessen ihren letzten Schluck Wasser aus einer Kalebasse zu trinken. Da er vor Hunger, Durst und Erschöpfung wimmert, streicht Eban ein wenig ihrer nahrhaften Muttermilch aus ihrer Brust in die Kalebasse (Akt 5, 225 m), um sie dem Piloten zu reichen.<sup>67</sup> Bevor dieser sie annehmen kann, ereilt ihn jedoch der Tod. Eban sieht in dem Piloten nicht den Feind, der ihr Land zerstört und den es zu bekämpfen gilt, sondern den, der er im Moment ist: einen verletzten und hilfebedürftigen Menschen.

---

<sup>67</sup> John Charlot schreibt in seinem Aufsatz *Vietnamese Cinema. First Views* über Eban, die Frau aus dem Dschungel (*Left Alone*): „According to Neil Gibson, the climactic scene of the woman breastfeeding the American was judged to need reshooting and the film has never been released generally in Vietnam.“ (ebd. 1994: 124). Dies könnte auch der Grund dafür sein, dass dieser Film als einziger nicht im Internet kursiert, da er möglicherweise in Vietnam weitgehend unbekannt ist.

#### 5.1.4 Die erste Liebe

Die Figurenkonstellation in dem beachtenswert inszenierten und spannungsvollen Drama *Die erste Liebe*, welches bereits 1977 entstand, gestaltet sich deutlich komplexer als in den anderen, bereits betrachteten Filmen. Die Grenzen zwischen Haupt- und Nebenfiguren verlaufen ebenso wie die zwischen Protagonist und Antagonist fließend. Nicht immer lassen sich die Figuren klar kategorisieren, da es sehr starke Nebenfiguren und schwache Hauptfiguren gibt. Außerdem entfalten sich Einzelschicksale und Beziehungsgeflechte in einer ganzen Anzahl von Erzählsträngen neben der Haupthandlung (vgl. Abb. 24).

Die Geschichte ist angesiedelt im Saigon nach 1968. Erzählt wird von der tragischen Liebe zwischen Diem Huong (Nhu Quynh) und Duy (The Anh).<sup>68</sup> Huong löst die bereits bestehende Verlobung und heiratet stattdessen den reichen Amerikaner Henry Jackson (Robert Hai). Die Motive für Huongs Handeln bleiben Duy, der in der Folge auf die schiefe Bahn gerät, und dem Zuschauer bis zum Finale verborgen. Weder seiner Familie, noch seinen Freunden und Wegbegleitern gelingt es, Duy aus dem Strudel aus Trauer, Selbstmitleid und steigendem Drogenkonsum zu helfen.



Abb. 21 *Die erste Liebe*. Der Amerikaner Henry Jackson und Diem Huong. Die weibliche Figur ist angespannt und wirkt verunsichert und ängstlich. (BArch. FILMSIG 1 25911 Bild 1)

---

<sup>68</sup> Die Filmaufführungen in den Kinos der DDR wurden mit folgenden Slogans angekündigt: „Die erste Liebe. Eine Geschichte von Liebe und Tod, von Verzweiflung und Widerstand.“ und „Die erste Liebe. Ein Romeo-und-Julia-Schicksal in Saigon“ (siehe die Abb. 22/23 und 25).

Tragische Protagonistin in *Die erste Liebe* ist Diem Huong. Ihre Familie steht vor dem finanziellen Ruin, weshalb sich ihr Vater das Leben nehmen will. Huong entschließt sich, den reichen Amerikaner Henry Jackson zu heiraten, damit dieser der Familie aus der Krise hilft. Dass Jackson der eigentliche Drahtzieher der finanziellen Misere ihrer Familie ist, offenbart sich Huong erst gegen Ende der Erzählung.

Über Huong erfährt der Rezipient sehr wenig. Über die Länge der Erzählung tritt sie selten in Erscheinung und nimmt sehr wenig Raum ein. Erst in der Verdichtung der Story zum Ende des Films bekommt die Figur Gelegenheit, die Motivation für ihr Handeln offenzulegen. Der Konflikt des Liebespaares wird aus der Sicht ihres Verlobten Duy beschrieben. Die erste Einstellung des Films (Akt 1)<sup>69</sup> zeigt Duy Gitarre spielend in seinem Zimmer. In Duys Erinnerungsbildern präsentiert sich das einstige Glück des Paares. Zeitlupenbilder zeigen einen Mann und eine Frau, die unter einem Wasserfall aufeinander zulaufen und sich sichtbar glücklich unter dem Wasserfall umarmen. Die Erinnerung endet mit einer Überblendung zurück in Duys Zimmer. Das Gitarrenspiel ist verzerrt, Duys Gesicht voll Trauer und Wut. Die Kamera schwenkt vom Gesicht abwärts auf Duys Gitarre spielende Hand,<sup>70</sup> unter der eine Saite reißt, dann weiter auf das Foto eines Paares (Duy und Huong).

In der folgenden Einstellung wird der Grund für Duys Wut deutlich: Eine Zeitungsanzeige gibt die Vermählung Huongs mit dem Amerikaner Jackson bekannt. Die Fotografie zeigt, dass die Braut den Kopf von ihrem Verlobten abwendet. Dieses kleine Zeichen für die Unfreiwilligkeit der Hochzeit nimmt Duy offensichtlich nicht wahr.

Die nächste Szene, in der der Rezipient etwas über die Protagonistin erfährt, präsentiert sich wieder aus Duys Perspektive (Akt 3, 23 m): Der betrunkene und verwahrlost wirkende Duy beobachtet vom Straßenrand aus das Ehepaar Jackson. Sie haben Geschenke bei sich und werden von einer Reihe Kindern empfangen. Die Bilder mischen sich mit Erinnerungsbildern Duys aus glücklichen Tagen.

Die Protagonistin Huong wird erstmals in der letzten Szene des siebten Aktes nicht aus der Perspektive Duys gezeigt. Sie arbeitet vermutlich als Erzieherin in einem Kinderheim und beginnt langsam, die wahre Natur ihres

---

<sup>69</sup> Der Film wurde im Bundesarchiv, Berlin gesichtet. Er besteht aus 11 Filmrollen (Akten). Zur groben Orientierung wird im Zusammenhang mit Szenenbeschreibungen der Akt und ggf. die Meterzahl des Bandes genannt.

<sup>70</sup> „Wer verstehen will, wie sehr mein Herz gebrochen ist, muss meiner Gitarre zerrissene Saite betrachten“, dichtete Tieu Lan in ihrer Trauer um ihren einstigen Gemahl, den König der Te (vgl. Nguyen Du/Faber). Die gerissene Saite des Instruments ist Symbol für den Verlust der/des Geliebten.

Ehemannes (zur Charakterisierung des Amerikaners Jackson mehr in Kapitel 5.2.2) zu durchschauen. Als Huong Gewissheit über seine Machenschaften bekommt – er ist getarnt als Präsident einer US-amerikanischen Wohltätigkeitsgesellschaft in Kinder- und Rauschgifthandel verstrickt – (Akt 10), ist es bereits zu spät: Jackson, der sich ihrer entledigen will, vergiftet sie. Duy hat inzwischen ebenfalls Pläne geschmiedet, Huong zu töten. Er lässt sie entführen, allerdings kommt es bei ihrer Gegenüberstellung in einem Parkhaus zur Aussprache und anschließenden Versöhnung, nachdem Huong Duy nun endlich den Hintergrund für die Lösung ihrer Verlobung und die Heirat mit Jackson erklären kann. Huongs Verachtung für Jackson hat einen weiteren Grund: Bereits vor dem Ruin ihres Vaters hat er sie vergewaltigt. Jackson betritt die Szenerie, und nachdem Huong an den Folgen der Vergiftung stirbt, erschießt Duy den Amerikaner Jackson.

Huong nimmt als Hauptfigur wenig Raum ein. Charakterlich zeichnet sie sich durch Selbstlosigkeit und Verantwortungsbewusstsein aus, denn zum Wohle ihrer Familie opfert sie ihre eigentliche Liebe. Ihr Handeln kann als durch und durch unpolitisch bezeichnet werden. Ihrem amerikanischen Mann begegnet sie anfangs ohne Skepsis, was die Figur leichtgläubig erscheinen lässt. Neben Diem Huong gibt es in *Die erste Liebe* weitere zentrale, weibliche Figuren, die aufgrund ihrer besonderen Präsenz erwähnt werden müssen. Die Verortung der beiden Figuren Chi Hai Lan (Tra Giang) und Huong Diep (Name der Schauspielerin nicht bekannt, Anm. StS) zwischen den beiden Entitäten Haupt- und Nebenfigur erscheint ebenso schwierig wie die Einordnung der Figur der Huong auf derselben Skala. Die eine, Chi Hai Lan, ist stark und selbstbewusst, dabei sehr geradlinig. Sie wird verhältnismäßig spät in die Erzählung eingeführt (Akt 4, 60 m), zierte jedoch die Aushangfotos, die der Filmverleih den Kinos zur Verfügung stellte (Abb. 22 und Abb. 23). Chi Hai Lan ist die große Schwester Duys und hat bereits vor langer Zeit das Elternhaus verlassen, um sich den Partisanen anzuschließen. Nun ist sie nach Saigon zurückgekehrt, um im Untergrund gegen die Amerikaner zu agieren, indem sie Sabotageakte verübt und Waffen für den Widerstand schmuggelt. Sie ist sehr zielorientiert, unerschrocken und äußerst politisch. In ihrer kommunistischen Grundeinstellung kritisiert sie das durch die Amerikaner beeinflusste Leben im Süden Vietnams, welches mit „mehr Prostitution und Unrecht“ einhergeht (Akt 5).

Äußerlich legt Chi Hai Lan ein sehr modernes, westliches und feminines Aussehen an den Tag: Schlaghose, enge Oberteile, offenes Haar und eine große Sonnenbrille. Sie fährt einen Motorroller, und als sie von einer Motorradbande während der Fahrt auf der Straße umringt, beinahe bedrängt wird, kann sie das nicht aus der Ruhe bringen.





Abb. 22 *Die erste Liebe*. Tra Giang in der Rolle der Partisanin Chi Hai Lan mit Maschinengewehr in der Hand. Aushangfoto des Filmverleihs im Format 24×30 cm. (BArch. FILMSIG 1 25911 Bild 3)



Abb. 23 *Die erste Liebe*. Chi Hai Lan lässt sich von der Präsenz der Motorrad-Rowdies nicht aus der Ruhe bringen. Aushangfoto des Filmverleihs im Format 24×30 cm. (BArch. FILMSIG 1 25911 Bild 4)

Von den Waffen, die sie schmuggelt und im Haus ihrer Mutter (mit deren Einverständnis) versteckt, macht sie eigenhändig Gebrauch. Als ein geplanter Anschlag auf ein Hotel von GIs vereitelt wird, schießt Chi Hai Lan mit einem Maschinengewehr auf die Amerikaner. Duy, der zufällig in der Nähe ist, verhilft ihr zur Flucht.

Huong Diep hingegen verkörpert die Gefallene. Sie ist eine Nachbarin von Duy, die sich als Prostituierte ihren Lebensunterhalt verdient. Huong Diep steckt Duy, der sich auf der Flucht vor Soldaten befindet, Geld zu, damit er verschwinden kann (Akt 2). An späterer Stelle wird Huong Diep erneut von dem inzwischen drogensüchtigen Duy aufgesucht. Sie erzählt ihm ihre Lebensgeschichte (Akt 5, 200 m ff.). Als Kind zog Huong Diep mit ihren Eltern in die Stadt. Das Stadtleben war so ärmlich, dass sich Huong Dieps Mutter prostituieren muss. Der Vater wird ermordet. Die Mutter stirbt bei der Geburt der kleinen Halbschwester, deren Vater ein unbekannter US-amerikanischer Freier ist. Huong Diep nimmt sich des kleinen Mädchens an und sorgt fortan für sie. Nachdem sie von Amerikanern vergewaltigt wird, verfällt sie dem Wahnsinn. Die Nutte und Bartänzerin trägt eine Perücke, ihr Gesicht ist verzerrt, als sie die Fassung verliert (Akt 6, erste Szene). Zwar führt Huong Diep aufgrund ihrer Notlage ein verwerfliches Leben, im Grunde ihres Herzens erweist sie sich aber als guter Mensch, denn sie hilft ohne Erwartung von Gegenleistungen anderen (Duy, kleine Schwester).

Die (grundsätzlich positiven) Frauenfiguren Diem Huong, Chi Hai Lan und Huong Diep bilden eine Trias. Sie zeigen jeweils unterschiedliche Facetten von Weiblichkeit, die erst zusammengenommen ein Ganzes ergeben. Jede Figur erzählt von einem eigenen Schicksal, symbolisiert einen Teilbereich der vietnamesischen Gesellschaft und offeriert verschiedene Identifikationsmöglichkeiten für ein breiter angelegtes Publikum. Sie können als Querschnittsfiguren betrachtet werden.

## Figurenkonstellation *Die erste Liebe*

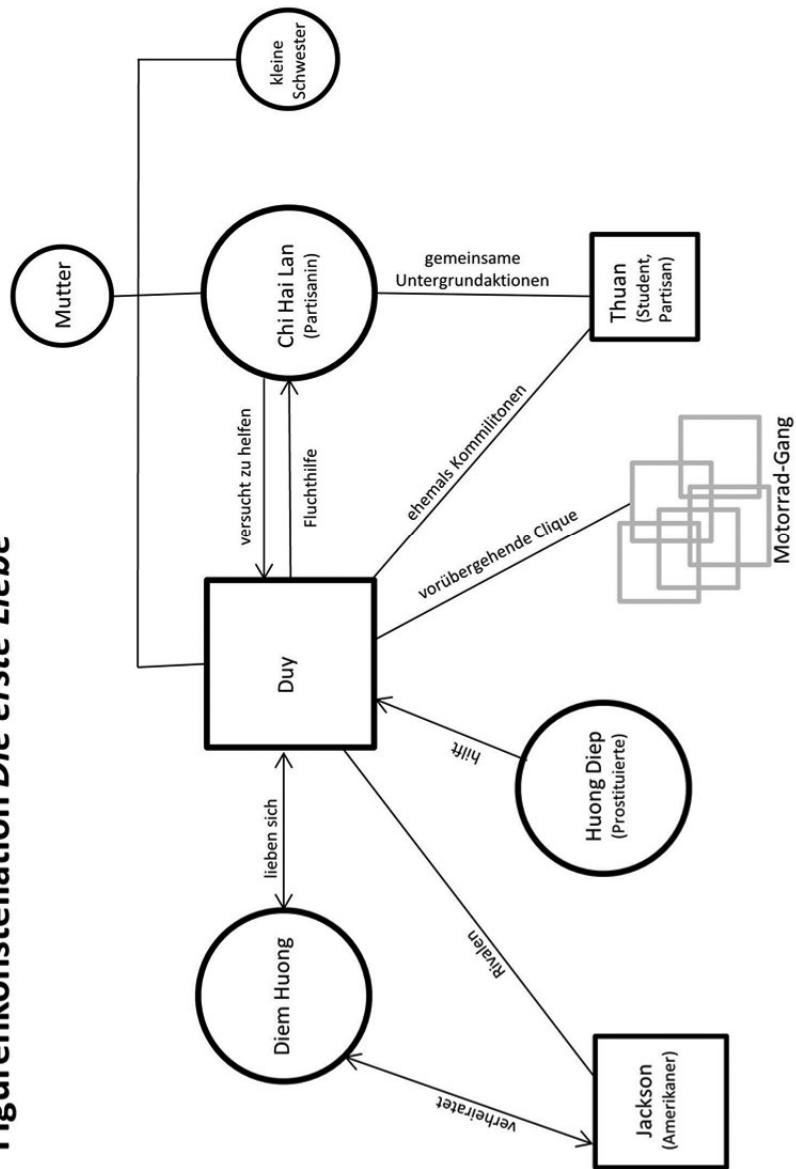


Abb. 24 Schaubild zur Figurenkonstellation in *Die erste Liebe*

### **5.1.5 Fazit: Frau der zweiten Epoche**

Die Figur der Frau ist in der zweiten Epoche weniger heroisch und deutlich weicher gezeichnet. Die Figur der ersten Epoche wird abgelöst durch eine weibliche Figur, die trotz der Widrigkeiten des Krieges und der prinzipiellen Gleichheit von Mann und Frau ihren Status der liebenden Ehefrau/Verlobten und Mutter beibehält. Chao's Handeln in *Zeit der Stürme* wird motiviert durch die Verfolgung ihrer ideellen Vorstellungen eines vietnamesischen Staates, aber auch der Liebe zu ihrem Verlobten Nam. Während die Chao als „Übergangsfigur“ zwischen erster und zweiter Epoche betrachtet werden kann, tritt bei den beiden Figuren Sau Xoa und Eban die Familie stärker in den Fokus der Erzählungen. Der Krieg hat direkten Einfluss auf ihr Leben und bedroht es. Diesen drei humanitären Frauenfiguren haftet, wie in den weiblichen Figuren der vorangehenden Epoche, dennoch das Heldenhafte an.

Die Trias weiblicher Figuren in *Die erste Liebe* spiegelt in ihrer Ganzheit ein ähnliches Bild wider: Die Frauen haben Sorgen und Nöte, sie lieben, tragen Verantwortung, engagieren sich im Kampf gegen die amerikanische Okkupation. Dieses frühe Werk der Nachkriegszeit generiert mindestens drei tragende, weibliche Figuren, die unterschiedlicher kaum sein können. Die Frauenfiguren sind tendenziell auf sich selbst gestellt, ohne auf die Unterstützung eines männlichen Partners zählen zu können.

Die Vielzahl der weiblichen Figuren in diesem frühen Nachkriegswerk bietet dem Zuschauer eine Auswahl sympathischer Identifikationsmöglichkeiten. Hingegen existiert – im Gegensatz zur ersten Epoche – kein zentraler, singulärer, weiblicher Heldentypus, der als ideologisch propagiertes Vorbild interpretiert werden muss.

## **5.2. Die Männer im Film der Nachkriegszeit**

### **5.2.1 Verfehlungen**

Protagonist der Erzählung *Die erste Liebe* ist Duy. Weite Teile der Story werden aus seiner Perspektive erzählt. Durch Rückblenden in Form von Duys Erinnerungsbildern erhält der Zuschauer Einblicke in das Innenleben dieser Figur. Zudem laufen die Haupt- und Nebenhandlungsstränge in seiner Figur zusammen.

Bereits die erste Szene verdeutlicht die Zerrissenheit des Protagonisten. Er trauert vergangenen Zeiten nach, als er noch glücklich verlobt mit Diem Huong war. Gitarre spielend und in Gedanken versunken sitzt Duy in seinem Zimmer. Seine Gedanken präsentieren sich dem Rezipienten in Erinnerungs-

bildern, die durch den starken Weichzeichner und die Zeitlupenaufnahme als solche dechiffriert werden: Duy und ein junge Frau treffen sich freudig unter einem Wasserfall. Die Erinnerung endet abrupt, und die nächste Einstellung offenbart Duys Wut, die ihm ins Gesicht geschrieben steht. Eine Seite der Gitarre reißt. Die nächste Einstellung zeigt eine Fotografie Duys und einer jungen Frau.

Der Rezipient erfährt, dass Duys Freundin Diem Huong ihre Verlobung gelöst hat, um sich mit einem reichen Amerikaner zu verheiraten. Für Duy bleibt ihre Motivation unklar. Auch findet er keine Gelegenheit, sie zur Rede zu stellen, sodass sich seine Trauer in Wut wandelt.

Über den einstigen Studenten Duy erfährt der Zuschauer, dass sein Vater bereits tot ist. Der am Arm tätowierte Duy selbst hat den Wehrdienst in der südvietnamesischen Armee verweigert, ist jedoch gänzlich unpolitisch. Die Lösung der Verlobung mit Huong schmerzt ihn sehr und wirft ihn vollkommen aus der Bahn. Er gerät in das Milieu einer mafiösen, aber ebenfalls unpolitischen Motorradbande und zunehmend in die Drogenabhängigkeit. Die Motorradbande betreibt Clubs/Bordells im westlichen Stil und ihre Mitglieder haben ein hervorragendes finanzielles Auskommen. Dass dieser Lebenswandel im starken Kontrast zu den Werten seiner Familie steht, wird in einer Szene deutlich (Akt 4, erste Szene): Duys Mutter und kleine Schwester suchen ihn in einem Club auf, um ihn zur Rückkehr nach Hause zu bekehren. Duy steckt seiner Mutter Geld zu, damit sie geht. Die Mutter ohrfeigt ihn hierfür und lehnt es ab, das Geld anzunehmen.

Duy und seine Motorradfreunde verhelfen eines Tages einer jungen Frau zur Flucht vor betrunkenen GIs (Akt 4, 60 m). Die junge Frau sitzt hinter Duy auf dem Motorrad und es entspinnt sich folgender Dialog (Akt 4, 140 m):

**Duy:**

Ich verachte die Yankees, ohne die Vietnamesen zu lieben.

**Junge Frau:**

Und was lieben Sie?

**Duy:**

Ich? Meine Freiheit!

Duy liebt seine Freiheit. Er ist hin- und hergerissen zwischen der Verbundenheit mit seiner Heimat, in der der kollektiv-familiäre Zusammenhalt über dem individuellen Streben nach Glück steht, und einer westlichen Lebensart, der die Idee der individuellen Freiheit inhärent ist. Duys Faszination für die westliche (Populär-)Kultur, in der er Ablenkung und Erfüllung sucht, spiegelt sich in direkter Weise im Interieur seines Zimmers: Literatur von Sartre, Pin-up-Fotos, Beatles-Poster, eine Gitarre.

Es stellt sich heraus, dass die junge Frau, der Duy zur Flucht verholfen hat, seine ältere Schwester Chi Hai Lan ist, die vor langer Zeit Saigon verlassen hatte, um sich den Partisanen anzuschließen (Akt 4, 180 m). Nun verübt sie im Untergrund Sabotageakte gegen die Amerikaner. Auch Chi Hai Lan gelingt es nicht, ihren „Marihuana-süchtigen“ Bruder zur Vernunft zu bringen (Akt 5).

Duys zunehmende Drogensucht (inzwischen spritzt er Heroin) veranlasst seine Mutter, ihn aus dem Haus jagen zu wollen. Sie gibt den „Yankees“ die Schuld am allgegenwärtigen sozialen Verfall. Hai Lan versucht erneut, Duy ins Gewissen zu reden: „Unsere Feinde sind froh über jeden neuen Rauschgiftsüchtigen.“ Ganz offen kritisiert Hai Lan, dass Duy lediglich die Lebensweise der Amerikaner bewundere, während er sie aufgrund ihrer Hautfarbe verachte. Im Hintergrund der Szenerie wird der Blick des Rezipienten frei auf ein Filmplakat des 1968 erschienenen Filmes *Secret Ceremony*<sup>71</sup> mit Liz Taylor und Mia Farrow in den Hauptrollen.

Als ein geplantes Attentat auf ein Hotel, in dem Westler untergebracht sind, vereitelt wird, ist es erneut an Duy, seine Schwester Hai Lan zu retten. Er macht sich Sorgen und kümmert sich um Hai Lan, die bei dieser Aktion verletzt wird. Duy zeigt nun mehr Verantwortungsbewusstsein und Empathie für seine Familie, ohne dabei eine politische Meinung auszubilden. Immer noch trauert er um die verlorene Beziehung zu Huong. Um sich von diesem Dämon zu befreien, beschließt er, seine ehemalige Verlobte zu töten. Bei ihrer unausweichlichen Konfrontation kommt es zur Aussprache und – nachdem Duy die Beweggründe Huongs für ihre Heirat mit dem Amerikaner erfährt – Versöhnung.

Das Happy End bleibt aus, denn Huong stirbt durch das Gift, welches ihr amerikanischer Ehemann Jackson ihr eingeflößt hat. Duy erschießt Jackson; und auch diese Tat ist gänzlich unpolitisch, sondern primär der Racheakt eines um seine Liebe betrogenen Menschen. Sekundär drängt sich eine weitere Interpretation auf: Duy bekennt sich mit diesem Akt zur eigenen Kultur und Herkunft, und lehnt gleichzeitig die verwerfliche, westliche Lebensart ab.

---

<sup>71</sup> Deutscher Verleihtitel: *Die Frau aus dem Nichts*. Plot: Als Prostituierte Leonora der emotional instabilen Cenci begegnet, fühlt sie sich an ihre verstorbene Tochter erinnert. Cenci hingegen erkennt in Leonora eine große Ähnlichkeit mit ihrer ebenfalls verstorbenen Mutter. Durch ihre starke Hingezogenheit zueinander entwickelt sich eine Beziehung mit symbiotischen Zügen. Beide Frauen geben sich der Illusion hin, in der jeweils anderen ein verlorenes Liebesobjekt wiedergefunden zu haben.



Abb. 25 *Die erste Liebe*. Aushangfoto der Verleihfirma (Format 24×30 cm): Duy mit Waffe. Die Untertitelung spricht Zuschauer eines europäischen Kulturkreises an, indem der Bogen zu Shakespeares *Romeo und Julia* geschlagen wird. (BArch. FILMSIG 1 25911 Bild 2)

Die Figur des Duy ist hin- und hergerissen zwischen zwei Welten. Durch das einschneidende Erlebnis der Verlobungslösung ist sein altes Leben aus den Fugen geraten. Duy bewegt sich orientierungslos durch seinen ihm sinnlos erscheinenden Alltag. Er ist Protagonist, aber weder Feind noch Held. In ihrer Allgegenwärtigkeit bietet die Figur als Antiheld ein hohes Identifikationspotential insbesondere für ein südvietnamesisches Publikum. Duy durchlebt einen Entwicklungsprozess. Im Gegensatz zu den bereits vorgestellten, sich entwickelnden Figuren der ersten Epoche geht er jedoch nicht als Geläuterter oder Geheilte mit ideologisch einwandfreier Gesinnung aus der Erzählung hervor.

Die Figur des Hauptmanns Long in *Zeit der Stürme* ist äußerst detailliert gezeichnet. Er und sein ungleicher Freund, der Reporter Vai Chon (Name des Schauspielers nicht bekannt, Anm. StS), sind Hauptfiguren der Erzählung. In ihren Gesprächen verhandeln sie über die Richtigkeit oder Falschheit dieses Krieges und ihres eigenen Handelns. Aus den Äußerungen des Reporters erfährt der Rezipient viel über Longs Charakter.

In der Eingangssequenz überfliegen die beiden mit einem Amerikaner das Gebiet eines anstehenden Einsatzes (2').

**Chon,** zum Amerikaner:

Ich bin bestimmt kein Schwarzseher. Aber was wird, wenn Sie nach Hause zurückkehren?

**Amerikaner:**

Sie scheinen wenig Selbstvertrauen zu haben in die eigene Kraft. Außerdem: Auch nach Abzug der Soldaten ... was wir Euch beigebracht haben und unsere besonderen Kampfmethoden und Waffen ... das bleibt hier bei Euch!

**Hauptmann:**

Wir werden's schon schaffen. Schließlich geht es um einiges: Wir müssen bei den Pariser Verhandlungen mit Siegen aufwarten können!

Wie zum Hohn bleibt ein bewaffnetes Partisanenmädchen im hohen Gras des Deltas unentdeckt. Hauptmann Long wirkt sehr verunsichert und nachdenklich. Das Land, welches von der südvietnamesischen Armee befriedet werden soll, befindet sich seit Generationen im Besitz seiner Familie. Long fürchtet den nahenden Tag des Abzugs der noch verbliebenen amerikanischen Soldaten. Dass dann die Verantwortung über Sieg und Niederlage in diesem Krieg und somit die Zukunft Vietnams ganz in der Hand der südvietnamesischen Armee liegen wird, ist ihm klar. Weiß er um ihre Schwäche? Vermutlich ist dieses Wissen der Grund für Longs Duldung der Amerikaner in Vietnam, denn an anderer Stelle erfährt der Rezipient aus einer Aussage des Reporters Chon (1:24), dass auch der Hauptmann der Meinung ist, die Amerikaner müssen aus Vietnam abziehen.

Wie auch schon die Figur des Phuong in *Der Sturm bricht los* wird Longs Nähe zu den amerikanischen Besatzern durch stereotype Darstellungsweisen ausgedrückt. Er raucht amerikanische Zigaretten und trinkt gerne Alkohol. Als ein alter Mann sich während der Befriedungsaktion weigert, sein Dorf zu verlassen, erschießt Long ihn mit seiner Pistole aus der Hüfte heraus (31' f.). Er pustet den Lauf der Waffe, ehe er sie wieder einsteckt. Long glaubt, seine Ziele mit roher Gewalt durchsetzen zu können. So gibt er an späterer Stelle (1:10) den Befehl, einen alten Mann, der sich mit Nam an der Planung einer Untergrundaktion beteiligte, vor versammelter Dorfgemeinde bei lebendigem Leib zu begraben.

Seinem militärischen Leben ist sein privates Familienleben entgegengestellt. Hauptmann Long lebt in recht wohlhabenden Verhältnissen mit seiner Frau und ihrem gemeinsamen einjährigen Sohn. Dennoch wird aus den



Äußerungen seines Freundes Chon deutlich, dass Long in seinem bisherigen Leben noch nicht viel erreicht hat. Zwar habe er sich im Kampf bewiesen, doch jedes persönliche Ziel verfehlt (21'). Die Heldin Chao Lingh, welche bewaffnet in Longs Haus eindringt, kritisiert sein unehrenhaftes Verhalten (1:28):

Sie wollen Offizier sein? Mit Ihrer Moral ist es nicht weit her. Ein Offizier, der nur an das eigene Leben denkt...

Die Figur des Hauptmanns ist einerseits durch Brutalität, auf der anderen Seite jedoch durch plagende Selbstzweifel gekennzeichnet. Letztere versucht er mit Alkohol herunterzuspülen („Einfach nicht so viel denken – mehr trinken“, 1:19). Welche Motive genau sein Handeln beeinflussen, bleibt undeutlich. Zwar liegen Hauptmann Longs Wurzeln nicht in der einfachen Bevölkerung, sondern in der besitzenden Klasse (Feudaladel), der Aspekt des Klassenkampfes, der in der vorangegangenen Periode noch hervorgehoben wurde, wird jedoch nicht weiter thematisiert.



Abb. 26 *Zeit der Stürme*. Hauptmann Long bläst in der Manier US-amerikanischer Western den Lauf seiner Pistole, nachdem er einen alten Mann erschossen hat.

In den Filmbeispielen *Eban*, *die Frau aus dem Dschungel* und *Wildes Feld* lassen sich keine Figuren verorten, die dem inneren Feind entsprechen. Dort wird der Fokus mehr auf die Figur des Amerikaners gelenkt.

Für die Figur des inneren Feindes in der zweiten Epoche lässt sich festhalten: Sie ist entweder nicht existent oder wird – wie das Beispiel des Hauptmanns Long zeigt – wesentlich konzilianter gezeichnet. Die inneren Feinde verfügen über eine lediglich schwache politische Einstellung. Eine ideologische Fehlhaltung wird nicht als unumkehrbar dargestellt, vielmehr bekommen die

Figuren die Chance eingeräumt, Verhalten und Einstellungen zu ändern. Es entsteht der Eindruck, das Verhalten des inneren Feindes beruhe eher auf einer menschlichen Schwäche.

Der Blick auf die vietnamesische Gesellschaft ist wesentlich versöhnlicher, die ideologische Kluft zwischen Nord- und Südvietnam wird nicht überbeansprucht. Insgesamt stehen sich keine konkurrierenden Ideen eines vietnamesischen Staates gegenüber, die – wie in der ersten Epoche noch – auf figuraler Ebene transportiert werden. Das Spektrum der Figuren eröffnet einen größeren Identifikationsspielraum für ein heterogenes Publikum (Nordvietnamesen, Südvietnamesen, ethnische Minderheiten).

### ***5.2.2 Der Amerikaner***

Der wohlhabende Amerikaner Henry Jackson in *Die erste Liebe* ist unmissverständlich der Antagonist der Erzählung und somit die einzig klar positionierte Hauptfigur des Films. Durch Intrigen ruiniert er die Familie der Protagonistin Diem Huong, die davon jedoch nichts ahnt. Um ihre Familie vor dem endgültigen Bankrott zu bewahren, willigt Huong in die Hochzeit mit Henry Jackson ein.

Jackson vertritt offiziell eine US-amerikanische Wohltätigkeitsgesellschaft, deren Präsident er ist. Unter dem Deckmantel der Wohltätigkeit betreibt er dunkle Geschäfte. Es gibt erste Anzeichen dafür, dass er in Kinderhandel verstrickt ist (Akt 6, 180 m ff.).

Huong kommt dem wahren Naturell ihres Ehemannes erst sehr spät auf die Schliche (Akt 9, 235 m ff.). Nachdem sie einige Kinder für den Abflug in die USA an Bord einer Maschine gebracht haben, belauscht Huong ihren Ehemann Jackson im Gespräch mit einem anderen, in den Opium-Handel verstrickten Amerikaner. Die Kinder sollen als „neue Elite Vietnams“ in den USA ausgebildet werden. Die Amerikaner erwähnen im Verlauf ihres Gespräches, dass ihre Strategien sich auf Afrika und Südamerika übertragen lassen. Jackson trinkt während des Dialoges Alkohol. Die Kamera nimmt die Froschperspektive ein, was Jackson überlegen erscheinen lässt.

Jackson ist egozentrisch, verantwortungslos und korrupt. Geleitet wird er von seiner materiellen Gier. Er schreckt weder vor Intrigen, Lügen noch vor Missbrauch und Mord zurück. Die Figur des Henry Jackson versammelt somit ein ganzes Ensemble negativer Eigenschaften.

Die Figur des Amerikaners spielt in *Zeit der Stürme* eine weniger zentrale Rolle. In persona begegnet sie dem Zuschauer lediglich in der Eingangssequenz, als ein amerikanischer Armeeberater sich mit Hauptmann Long und dem

Reporter auf einem Rundflug über das Gebiet eines bevorstehenden Einsatzes befindet.

Der Amerikaner, der ebenfalls von einem vietnamesischen Schauspieler gespielt wird, ist neben seinen Äußerungen an der an seinem Handgelenk prangenden Uhr als solcher zu erkennen. Er ist kein einfacher Soldat, sondern hat einen höheren Rang in der amerikanischen Armee inne. Obwohl der Abzug der verbliebenen Amerikaner bevorsteht, ist er sehr überheblich und von sich selbst überzeugt. Er hat vollstes Vertrauen in die amerikanischen Waffen und Kampfmethoden und glaubt daran, dass sie den Südvietnamesen zum Sieg verhelfen werden.

Dass es sich aus Sicht des Amerikaners bei dem Einsatzort Vietnam nur um eine weitere militärische Episode handelt, wird im Folgenden deutlich (15' f.):

**Hauptmann Long:**

Morgen beginnt die Befriedung. Sehen Sie sich das Dorf noch einmal an. Wer weiß, wie's morgen aussieht.

**Amerikaner:**

Das kann ich mir schon vorstellen, Hauptmann. Ich habe so was oft genug erlebt. Schon in Korea. Wissen Sie, ich finde es trotzdem immer wieder berauschend. Wenn man so von oben herabblickt auf das Gewürm und weiß, ein Wink von einem genügt, um es zu vernichten, das Grün in Grau zu verwandeln, den Baum in Asche, das fruchtbare Land in trockene Steppe. Das Gefühl, eine solche Macht zu haben – einfach toll!

Der seine Machtneigung befriedigende Amerikaner sieht aus seiner *erhabenen* Position heraus keine Menschen. Zerstörung bereitet ihm Vergnügen. Deutlich wird die (uns aus westlichen Filmen bekannte) Perspektive des Amerikaners im Vietnamkrieg: Aus luftiger Höhe, verhältnismäßig großer Distanz.

Die Figur des Amerikaners, der namenlos bleibt, orientiert sich in diesem Film noch eher an den Figuren der vorangegangenen Epoche. Über sein privates Leben erfährt der Rezipient nichts, es wird jedoch deutlich, dass der Gegner des Amerikaners nicht der Vietnameser im Speziellen sondern der Kommunist im Allgemeinen ist. Individuelles Leid, für dessen Verschulden er mitverantwortlich ist, entzieht sich seiner Wahrnehmung.

Der Amerikaner tritt nach dieser Eingangssequenz nicht mehr in Erscheinung. Erst gegen Ende der Erzählung funken südvietnamesische Soldaten des von den Partisanen angegriffenen Lagers die amerikanische Schiffsartillerie um Verstärkung an. Der Kapitän des Kampfschiffes wird in einigen sehr kurzen Einstellungen gezeigt (1:30 ff.). Aus der Froschperspektive

wird der Blick auf einen immer zügelloser und verzweifelter Schnaps trinkenden Kommandanten frei, während sein Schiff ein strategisches Ziel unter Beschuss nimmt.

In *Wildes Feld* und *Eban, die Frau aus dem Dschungel* sind die Figuren der Amerikaner detaillierter, aber auch versöhnlicher ausgearbeitet. Beide sind einfache Soldaten, die der Ausübung auftragener Befehle nachkommen.

Die Figur des bärtigen Hubschrauberpiloten Jean (Robert Hai) in *Wildes Feld* wird recht bald eingeführt (8'). Eine Großaufnahme zeigt ihn wie er während eines Kontrollfluges aufmerksam und konzentriert das Gelände beobachtet (Abb. 27).



Abb. 27 *Wildes Feld*. Der amerikanische Pilot Jean beobachtet aufmerksam die Sumpflandschaft des Mekongdeltas.

Im Luftwaffenstützpunkt der amerikanischen Armee erhält Jean von seinem Vorgesetzten die Anweisung, im zentralen Gebiet des Flussdeltas alle Dörfer zu zerstören. Die Menschen der Dörfer hatten bereits die Gelegenheit, Umsiedlungsaufforderungen nachzukommen. Ziel der Amerikaner ist es nun, das Sumpfgebiet in ein Niemandsland zu verwandeln (Vorgesetzter: „Sie sollen jegliches Leben in diesem Gebiet auslöschen“, 25'). Während des Gesprächs schenkt der Vorgesetzte beiden einen Drink ein.

Der Rezipient erfährt, dass der immer sehr nachdenklich wirkende Pilot Jean eine Frau hat (26'). Aus seinen Äußerungen wird deutlich, dass er die Zähigkeit und den Einfallsreichtum seines Feindes kennt, ihn nicht bewundert, aber Respekt vor den Vietnamesen hat. So kann er sich kaum vorstellen, wie es möglich ist, überhaupt im Sumpf zu leben (25'). An anderer Stelle äußert er gegenüber Kollegen, die Vietcong können sich „unsichtbar machen wie Geister“ (47').

Jean unterscheidet sich sehr von seinen Kollegen. Für ihn bezeichnend ist sein nachdenkliches, zurückhaltendes Wesen. Seine menschliche Art wird von

Anfang an dadurch hervorgehoben, dass sein Gesicht immer wieder in Großaufnahme gezeigt wird. In einer Szene steht Jean vor einem Spiegel und rasiert sich das Gesicht (1:16). Im Hintergrund sind Bilder von Pin-up-Girls zu sehen. Ein Kollege Jeans tritt ein und übergibt ihm ein Bild seiner Frau mit ihrem kleinen Kind. Auf dem Foto steht geschrieben: „Dear Jean, John & I always waiting for you. Love, Linda“. Jean, den mit diesem Bild offenbar die Nachricht ereilt, dass er Vater geworden ist, freut sich unbändig.

Direkt im Anschluss bricht Jean mit seinen Kollegen zu einem neuen Angriff auf. Sein Handeln hat nun ein nachvollziehbares Motiv erhalten (1:18), denn er ist daran interessiert, seinen Sohn kennenzulernen:

Gestern habe ich seine Hütte entdeckt. Jetzt kriegen wir ihn und ich bekomme dafür Urlaub.

Am Ende gelten die Sympathien des Rezipienten nicht nur der Heldin Sau Xoa, genauso berührt ist er vom Schicksal des US-Piloten, dessen Einsatz mit seinem Tod endet. Xoa betrachtet ihn, der blutend aus seinem Helikopter hängt, und das Bild seiner Familie, welches im brennenden Gras liegt.

In *Eban, die Frau aus dem Dschungel* wird der Pilot eines Kampfflugzeuges (Robert Hai) abgeschossen. Er überlebt den Absturz und findet sich verletzt im Dschungel wieder. Auf der Flucht vor den Suchtrupps des Vietcongs findet er Unterschlupf in einem verlassenen und zerstörten Bergdorf. Dort schreibt er in sein Tagebuch (Akt 2, 330 m ff.):

Ich war immer stolz darauf, als Soldat die Einsätze hier fliegen zu können, aber durch diesen Absturz hier hat mein Selbstgefühl einen deutlichen Schlag erhalten. Ich fürchte, ich bin verloren. Aus diesem unübersichtlichen Gelände herauszukommen, dürfte gänzlich unmöglich für mich sein. Sicher sucht man mich auch schon.

Während er als Pilot keine Furcht hatte und die Auswirkungen seines Tuns ihn in luftiger Höhe nicht tangierten, ist er nun völlig auf sich selbst gestellt und abgeschnitten von der amerikanischen Armee. In dieser Situation ist er hilflos. Durch seinen Absturz nimmt der Pilot eine für ihn bisher unbekanntes Perspektive ein: Am Boden bekommt er die Bedrohung der amerikanischen Bombardements am eigenen Leib zu spüren. Die ihn umgebende, üppige Natur des vietnamesischen Hochlands, die durch anhaltende Bombardements deutliche Spuren der Zerstörung trägt, scheint sich gegen ihn zu richten.

Der Rezipient erhält durch die inneren Monologe Einblicke in die Gedanken und Gefühle des sich plakativ immer wieder bekreuzigenden Piloten (Akt 3, 315 m ff.):

Abgeschossen wurde ich über einem Gebiet, das unsere Maschinen jetzt zusammengebombt haben. Der Anblick ist grauenhaft. Ich weiß nicht, ob ich an meiner Verwundung sterben würde, aber sicher werde ich vor Hunger und Durst umkommen. Um am Leben zu bleiben, würde ich kapitulieren. Aber was würde diese Frau dort tun? Wer sagt, dass sie mich nicht tötet?

Indem der Pilot Eban beobachtet, die mit ihrem schwer verletzten Mann ebenfalls im Dorf Unterschlupf findet, lernt er, welche Pflanzen er essen kann. Während ihrer Abwesenheit schleicht er sich kriechend in die Hütte, in der Eban Essen vorbereitet hat und Wasser aufbewahrt. Hungrig und durstig vertilgt er ihre Vorräte. Seine Angst vor Eban ist immens, sodass er sich nicht traut, sie um Hilfe zu bitten. Woraus sich diese Furcht nährt wird nicht zur Gänze deutlich: Ist es die Angst, die Frau könne ihn töten? Ist es die Tatsache, dass sie als Frau ganz allein ein Leben im Dschungel meistert? Dass sie trotz ihrer fortgeschrittenen Schwangerschaft ungeahnte Kräfte und Ausdauer freisetzt? Sicher ist nur, dass er sich ein falsches Bild von Eban macht, die der Zuschauer als sensible, liebevolle und ängstliche, zuweilen auch naiv anmutende Frau kennengelernt hat.

Der Zustand des Piloten verschlechtert sich zusehends. Im fiebrigen Delirium liegt er in einer Szene am Boden und entzündet mit einem Feuerzeug, welches er aus Ebans Hütte entwendet hat, trockenes Gras. Will er den letzten Versuch unternehmen, auf sich aufmerksam zu machen, oder das Ende seines Lebens beschleunigen? In seinem delirierenden Zustand sagt er zu sich selbst (Akt 5, 240 m):

Verbrannt ist alles. Alles ist verbrannt. Nichts ist geblieben, nur das Gras der grünen Wiesen. Das ist alles verbrannt. Alles verbrannt. Alles ausgelöscht.

Er ist nicht mehr ganz Herr seiner Sinne und hat innerlich bereits kapituliert. In den Flammen verbrennt sein Tagebuch und somit der letzte Beweis seiner Existenz. Ehe er stirbt, findet ihn Eban, die gerade im Begriff ist, mit ihrem neugeborenen Kind das Dorf zu verlassen. Sie bietet ihm ihren letzten Schluck Wasser an. Als sie sich anschickt, ihm Muttermilch in eine Kalebasse abzufüllen, ist der Pilot so gerührt – ihm wird offenbar klar, dass er sich in der Frau getäuscht hat –, dass er anfängt zu weinen. Im nächsten Moment stirbt er.

Abbildung siehe Printpublikation

Abbildung siehe Printpublikation

Abbildung siehe Printpublikation

Abb. 28 a-c *Eban, die Frau aus dem Dschungel*. Die subjektive Kamera nimmt immer wieder den Blickwinkel des amerikanischen Piloten ein, wie hier den Blick auf die Tagebuchaufzeichnung, die Einblick in die Gedanken und Ängste des Piloten gewährt (Akt 2).

Die Figuren der amerikanischen Piloten in *Wildes Feld* und *Eban, die Frau aus dem Dschungel* unterscheiden sich drastisch von den Feindfiguren vorangehender Filme. Sie bekleiden einen niedrigeren Rang, empfangen lediglich Befehle, anstatt sie zu erteilen. Die Soldaten dienen in diesem Krieg, den sie sich nicht ausgesucht haben, lediglich ihrer Regierung. Motive für ein Engagement im Kampf, wie etwa Hass auf die Kommunisten in den

vorangehenden Filmen, fehlen hier. Stattdessen eröffnet sich ein eher versöhnlicher Blick auf die Amerikaner. So wird in *Wildes Feld* eine Analogie zwischen den einfachen Familien der Soldaten beider Seiten gezogen.

Der Kontrast zwischen Amerikanern und Vietnamesen bleibt dennoch eklatant: Während die Vietnamesen im Einklang mit der Natur und von ihr leben, empfindet der Amerikaner sie als bedrohlich, findet sich in ihr nicht zurecht. Für den US-Piloten in *Eban, die Frau aus dem Dschungel* bedeutet genau dies den Tod, obwohl er aus der Beobachtung Ebans lernt. In *Wildes Feld* wird die Bedrohung durch die Natur in einer Szene sehr deutlich: Ein Soldat aus Jeans Helikopter begibt sich auf den Boden, um das Terrain in Augenschein zu nehmen. Der Anblick einer Schlange verängstigt ihn zutiefst, sodass er sich schreiend in den Helikopter zurückzieht (56'). Während Jean seinem Vorgesetzten im Stützpunkt ein Foto des Tiers präsentiert, fängt der Vietnameser Do es mit bloßer Hand.

Über den Umweg des Naturmotivs wird deutlich, dass die Amerikaner fremd im Land sind.<sup>72</sup> Die Natur steht im Kontrast zur Technik des Feindes, ist im Vergleich zum amerikanischen Film jedoch positiv besetzt. Statt Primitivität und Rückständigkeit ist mit ihr Leben, Harmonie und Einklang verbunden. Blühende Pflanzen und Jungtiere symbolisieren Leben, das immer wieder neu entsteht, und weisen einen positiven, hoffnungsvollen Blick in die Zukunft.

### 5.3 Auslaufmodell: Die sich entwickelnde Figur

Der Reporter Vai Chon in *Zeit der Stürme* ist ein langjähriger Freund des Hauptmanns Long. Er ist in der Position, gegenüber dem Hauptmann Kritik offen zu äußern. Die Figur des Fotografen nimmt per se eine besondere Position ein: Als Angehöriger des Mediensektors ist er in der Lage, die Strukturen und Prozesse in Vietnam (bis zu einem gewissen Grad) kritisch zu hinterfragen. Seine berufliche Funktion verleiht seiner Meinung besonderes Gewicht.

Chon verkörpert die bessere Hälfte des Hauptmanns. Er ist es, der das Handeln des südvietnamesischen Militärs, ihre Methoden, immer wieder in Frage stellt. Als er Mitleid mit Kindern äußert, die die Wirren des Krieges direkt zu spüren bekommen, muss er sich von Long ob seines Mitgefühls, seiner Menschlichkeit zurechtweisen lassen („Überlass Gefühle den Frauen“, 35').

---

<sup>72</sup> Diese Feststellung greift nicht für die im städtischen Raum, in saigonischer Urbanität angesiedelte Geschichte *Die erste Liebe*.



In einem Gespräch, welches Vai Chon nach der Befriedungsaktion mit seinem Freund Long führt, äußert er Folgendes (1:18):

Wie hässlich ist [...] der Krieg. Wie hässlich und wie schrecklich. Seit vorhin widert mich das alles hier an, sodass ich nur noch einen einzigen Wunsch habe: weg von hier.

Chon verabscheut inzwischen den Krieg. Er entpuppt sich als sensibler Mensch, der ein Auge hat für die Schönheit der Natur und Zwischenmenschlichkeit. Offen äußert er den Wunsch, auch einmal die andere Seite kennenzulernen, da er nichts über sie wisse, seine Seite jedoch schon zur Genüge kenne. Dafür würde er sogar den Tod in Kauf nehmen. Sein Wunsch wird ihm letzten Endes erfüllt: Er wird Zeuge der Befreiungsaktion und begleitet Partisanen und Dorfbewohner auf ihrem Heimweg, den sie auf Booten flussaufwärts antreten.

Chon verkörpert den Südvietnamesen, der zur Einsicht gelangt ist, dass er bisher den falschen Idealen gefolgt ist. Als Hauptmann Long ihm vorwirft, er habe sich sehr zu seinem Nachteil verändert, kontert der Journalist (1:24):

Die Zeit ist ständig im Fluss. Wenn der Mensch immer der gleiche bliebe, wäre es nicht entsetzlich?

Damit schillert durch den Entwurf der Figur des Chon die Versöhnungspolitik des wiedervereinten Vietnam der Nachkriegszeit, welche sich mit der Aufgabe konfrontiert sah, zwei voneinander entfremdeten Teilen eines Volkes eine Perspektive für eine gemeinsame Zukunft zu vermitteln (wobei eine Annäherung Südvietnams an den Norden impliziert wird).

Für die zweite Epoche ist es verhältnismäßig schwierig, sich entwickelnde Figuren herauszustellen. Während der Reporter Chon in *Zeit der Stürme* diese Position noch recht gut ausfüllen kann – schließlich findet der Wandel bei ihm aus eigener Kraft statt –, kann die Hauptfigur Duy in *Die erste Liebe* am ehesten als sich entwickelnde Figur bezeichnet werden (es wurde bereits an früherer Stelle darauf eingegangen). In den späteren Filmen der Nachkriegszeit wird die sich wandelnde Figur offenbar hinfällig, da der innere Konflikt zwischen Nord- und Südvietnam nicht länger thematisiert wird. Die Figuren sind nicht länger der Suche nach der richtigen Ideologie ausgesetzt.

Am deutlichsten wird hingegen ein Wandel in der Darstellung der US-Amerikaner, wie die Beispiele der US-Piloten in *Eban*, *die Frau aus dem Dschungel* und *Wildes Feld* zeigen. Die Filme präsentieren eine versöhnliche Sicht der vietnamesischen Bevölkerung auf die Amerikaner. Dem Amerikaner, der hier einfacher, Befehle ausführender Soldat ist, werden fortan humane

Züge zugebilligt, die ihn letzten Endes auch nur als Menschen aus Fleisch und Blut mit Familie enttarnen.



## 6. Der Kriegsfilm nach 1986 – von der Pluralität der Wirklichkeit

### 6.1 Die Frau als verletzte Seele

#### 6.1.1 *Das Mädchen auf dem Fluß*

In *Das Mädchen auf dem Fluß* wird die Geschichte der Nguyet erzählt, welche sich zu Kriegszeiten und bis zum Ende des Krieges ihren Lebensunterhalt als Prostituierte verdiente. Aus der Gegenwart heraus, welche viele Jahre nach Kriegsende angesiedelt ist, erzählt Nguyet der Journalistin Lien ihre Geschichte, welche sich dem Rezipienten in Rückblicken eröffnet.

Nguyet geht ihrem Gewerbe auf einem Boot auf dem Huong Fluss (Parfum Fluss) in der Stadt Hue nach. Eines Tages (zwei Jahre vor Kriegsende) sucht ein junger Partisan Unterschlupf auf Nguyets Boot. Die an sich Unpolitische rettet ihm das Leben, indem sie ihn flussaufwärts aus der Stadt bringt. Sie verliebt sich in ihn und kann ihn nicht mehr vergessen.

Jahre später (nach Kriegsende) erkennt sie ihn, der inzwischen hoher Beamter der kommunistischen Regierung des wiedervereinten Vietnam ist, wieder. Alle Versuche Nguyets, Kontakt zu ihm aufzunehmen, bleiben erfolglos, da er vorgibt, sie nicht zu kennen.

Die Journalistin Lien, zweite weibliche Hauptfigur der Erzählung, will Nguyets Geschichte unter dem Titel *Co gai tren song* (*Das Mädchen auf dem Fluß*) veröffentlichen. Ihr Mann, der sich als der ehemalige Partisan entpuppt, versucht die Veröffentlichung zu verhindern. Als Lien dies mit Enttäuschung erkennen muss, entschließt sie sich zur Trennung von ihrem Ehemann.

Die Protagonistin Nguyet ist Antiheldin und dramatische Figur dieser Erzählung. Willenlos und kampflös ergibt sie sich ihrem Schicksal. Der Zuschauer erfährt, dass sie keine Familie mehr hat und auf sich allein gestellt ist. Um für ihren Lebensunterhalt zu sorgen, arbeitet sie als Prostituierte. Der Zukunft blickt sie ohne Hoffnung und Perspektive entgegen.

In Nguyets Umgebung finden sich Zeichen der amerikanischen Präsenz, welche in den südvietnamesischen Alltag übernommen wurden. So raucht sie eine von den Amerikanern präferierte Zigarettensorte und die Wände ihres Bootes zieren Poster amerikanischer Pin-up-Girls.

Im Vergleich zu vorangehenden Filmen wird deutlich, dass die Figur der Nguyet gänzlich unpolitisch ist. So hat sie etwa nie darüber nachgedacht, wofür sich die Revolutionäre einsetzen („Ich wusste nicht einmal, was Revolution oder Befreiung bedeuten.“, 17).

Als Nguyet dem Partisan ihren Namen verrät, zitiert er spontan ein Gedicht, an das er sich erinnert<sup>73</sup> (30' f.). Es heißt „Auf dem Fluss Huong“ und scheint geradezu für Nguyet geschrieben worden zu sein:

Auf dem Fluß treibt stumm dein Boot hin.  
Gleich dem Schatten ferner Wolke treibt dein Boot dahin.  
Nur die Gondel an der Seite kündigt davon  
dass du wartest auf dem Fluss Huong.

Und der Mond geht auf und unter Jahr um Jahr.  
Und so vergeht auch deines Lebens Zeit.  
Manchen Gast hast du empfangen,  
doch den Platz an deiner Seite niemand mit dir teilt.

Wann, mein Gott, begann das alles:  
Dass ich mich verschenkte? Die Freude von mir ging?  
Kann ich jemals mich erneuern?  
Warum nicht, mein teures Mädchen, auf dem Fluss Huong.

Morgen schon wird alles anders!  
Du wirst süß und zärtlich sein und duften wie Jasmin.  
Frühling lockt dich in den Garten,  
und die Blumen deines Lebens werden neu erblühen.

Goldnes Licht wird uns verzaubern.  
Allen Staub und alle Schatten trägt der Wind hinweg.  
Morgen wird ein neuer Tag sein,  
auch für dich, mein teures Mädchen, liebliche Nguyet.

Die zutiefst bewegte Nguyet beginnt zu weinen. Zum ersten Mal in ihrem Leben verliebt sie sich wirklich in einen Menschen: Den jungen Partisan, der verspricht, nach dem Krieg nach ihr zu suchen. Nguyet schöpft hieraus neue Kraft und Hoffnung. In den folgenden Jahren wird sie das Bild des Partisanen in sich bewahren.

Als Nguyet ihn tatsächlich nach vielen Jahren zufällig wieder trifft, muss sie feststellen, dass er sie nicht mehr kennen will. Das zerstört ihren letzten Funken Hoffnung.

---

<sup>73</sup> Hier sei erneut auf die Literaturverbundenheit der Vietnamesen verwiesen.



Abb. 29 a-b *Das Mädchen auf dem Fluß*. Nguyet während des Krieges auf ihrem Boot, im Hintergrund das Bild einer amerikanischen Frau (a), und nach dem Krieg mit Lien, die sich ihre Geschichte anhört (b).

Die zweite Frauenfigur dieses Films ist die Reporterin Lien, welche sich von Nguyet deren Geschichte erzählen lässt. Sie ist eine ehrgeizige Frau, die im Berufsleben steht und an die Ideale des Kommunismus glaubt, welche sie in ihren Reportagen dokumentiert. Dabei widmet sie sich jedoch nicht glorifizierenden Darstellungen des kommunistischen Menschen, sondern auch persönlichen Schicksalen, tragischen Geschichten. Lien strahlt Kraft aus. Sie ist motiviert und steht voll Tatendrang mitten im Leben.

Als ihr bewusst wird, dass ihr Mann der von Nguyet gesuchte, ehemalige Partisan ist, der sich inzwischen aber völlig gewandelt hat, entschließt sie sich, ihn zu verlassen. Dieser Zug verdeutlicht, dass sie als Frau selbstbewusst, gleichberechtigt und selbstbestimmt ist. Nguyet teilt sie mit, der von ihr gesuchte Partisan sei vor langer Zeit gestorben. Und schließlich stimmt dies auch, denn den Mann aus Nguyets Vorstellungen gibt es nicht mehr. Für sie

ist er tapfer im Kampf für die Revolution gefallen. Nguyet kann nun ihren „Seelenfrieden“ finden und sich dem Beginn eines neuen Lebens widmen.

Weder die eine noch die andere Frau – so verschieden sie auch sind – verkörpert ein klassisches Frauenbild. Nguyet, die ehemalige Prostituierte, hat auch Jahre nach Kriegsende weder Mann noch Kind. Lien zieht als erfolgreiche Journalistin das Berufsleben einem Leben für Kind und Haushalt vor. Die Figuren in *Das Mädchen auf dem Fluß* sind äußerst einfühlsam und detailliert gezeichnet. Das menschliche Schicksal steht im Mittelpunkt der Erzählung.

### ***6.1.2 Kreuzung Dong Loc***

Erst im Jahr 1997 widmet sich erneut ein Spielfilm einer im Krieg angesiedelten Geschichte. Der Film *Kreuzung Dong Loc* basiert auf wahren Begebenheiten und schildert den lebensgefährlichen Alltag einer aus zehn Mädchen bestehenden Kamikaze-Einheit einer Jugendsturmeinheit im Jahr 1968. Die Aufgabe der jungen Frauen besteht in der Beseitigung nicht detonierter US-amerikanischer Bomben im Bereich einer strategisch wichtigen Kreuzung, sowie Reparaturarbeiten an der Straße.

Der Film beginnt mit der Landschaftseinstellung einer unbewegten Kamera. In diese Landschaft hinein fallen unzählige Bomben, die explodieren. Schwarzer Rauch steigt auf. Dazu ist der Gesang von Frauen zu hören. Der Titel des Filmes (*Doi Cat*) wird in weißer Schrift eingeblendet, die sich gleich einem schlechten Omen rot färbt.

Die erste Szene wird vom jüngsten der Mädchen bestimmt, Tran Thi Huong (Hong Tham), die gerade 17 Jahre alt ist. Sie schreibt in ihr Tagebuch, dass die Toten leichter zu betrauern sind, da sie sie nicht persönlich gekannt hat. Nur so sei es zu ertragen. Dem Mädchen stehen die Tränen in den Augen.

Zwar führt diese Figur den Zuschauer in die Erzählung ein und wird im weiteren Verlauf des Filmes punktuell die Handlung mittels Einblicken in ihre Tagbuchaufzeichnungen kommentieren, allerdings wird keine der Figuren eine besonders dominante Rolle einnehmen. Die heterogenen Figuren sind in einem dezentrierten, lockeren Beziehungsgeflecht, als Ensemble (vgl. TRÖHLER 2007) konzipiert.

Die Erzählung gewährt Einblicke in den Alltag der jungen Frauen, die für ihren Kommandanten, den einzigen Mann, zu dem sie ständig Kontakt haben, schwärmen. Neben dem mädchenhaften Herumalbern und humorvollem Gebaren offenbaren sich dem Zuschauer aber auch diverse Sorgen, Spannungen und Nöte der Mädchen. Immer wieder lesen sie sich gegenseitig

die Briefe vor, die sie von ihren geliebten Menschen erhalten haben und geben dem Zuschauer so Einblicke in ihre Gedanken und Gefühle.

Als eines der Mädchen sich das Leben nimmt, spenden sich zwei Freundinnen Trost (21'). Die eine sagt zu der anderen:

Wir müssen noch gebären, und Kinder haben. Es wäre das größte Bedauern zu sterben, ohne das zu wissen.

In ihren Worten schwingt Trauer mit und die Sehnsucht nach einem normalen Leben, einer eigenen Familie, einer Zeit ohne Krieg.

Die jungen Frauen verfolgen jede feindliche Attacke mit großer Konzentration und Aufmerksamkeit. Bei Fliegeralarm beobachten sie die US-amerikanischen Flugzeuge, zählen die abgeworfenen Bomben und notieren sich die Anzahl der Detonationen. Im Anschluss suchen sie die Blindgänger, um sie zu entschärfen.<sup>74</sup> Die Kamera zeigt detailliert die Vorbereitungen zu einem solchen Einsatz: Alle Mädchen erhalten Tücher, mit denen sie sich in der Landschaft, die keinen Schutz gewährt, tarnen können. Sie legen ihre Schmuckstücke ab und sammeln Ohringe, Ketten (mit Kreuz) und auch Geld in einem kleinen Kästchen, das im Stützpunkt verbleibt. Da einige der Bomben mit Magnetzündern ausgestattet sind, dürfen bei den Einsätzen keine metallischen Gegenstände mitgeführt werden.

In der Nähe des Stützpunktes lebt eine alte Frau, die sich oft in der Nähe der Mädchen aufhält. Als die Alte eines Tages singend und auf ihren Stock gestützt durch das Gelände läuft, wird sie von einem sich im Einsatz befindenden Mädchen angesprochen und darauf hingewiesen, dass sie Glück habe, keinen Ehering zu tragen, denn der hätte den magnetischen Auslöser einer Bombe aktiviert. Auf ihrem Rücken trägt das Mädchen die Alte aus der Kraterlandschaft (8' ff).

In einer nächsten Szene beobachtet die Alte im Lager eine Henne, die in ihrem Nest Eier ausbrütet (14' ff.). Da kommt eine junge schwangere Frau vorüber, die als einzige im Lager zurückgeblieben ist mit der Aufgabe, die Kühe zu hüten. Sie ist ebenfalls Teil der Einheit. Der Alten schüttet sie ihr Herz aus: Sie ist unglücklich, da sie bald wegen ihrer Schwangerschaft ihre Freundinnen verlassen und in ihr Heimatdorf zurückkehren muss. Dort erwartet sie jedoch Bestrafung (ihr werden die Haare abgeschnitten werden), da es nach wie vor als Schande gilt, unverheiratet schwanger zu werden. Daraufhin kritisiert die Alte die strengen Sitten und Bräuche und plädiert für eine Lockerung der alten Regeln aus vorrevolutionärer Zeit.

---

<sup>74</sup> Die Schilderung dieser Vorgehensweise findet sich auch schon in *Die Bäume von Fräulein Thom* aus dem Jahr 1966.





Abb. 30 *Kreuzung Dong Loc*. Junge Frau und alte Frau bei einer Tanzaufführung im Stützpunkt. (Arsenal)

Die Alte ist nicht Protagonistin, hat jedoch in der gesamten Erzählung eine nachhaltige Präsenz. Die in ihrer gebrechlichen Erscheinung überraschend wirkungsvolle Nebenfigur erfüllt einen interessanten Zweck: Alten Menschen gebührt in Vietnam Ehre und Respekt, unabhängig von ihrem Bildungsstand gelten sie als weise. Im Gegensatz zu den Mädchen, die sich an einen dauerhaften Frieden in Vietnam schwerlich erinnern können, ist die Alte mit dem traditionellen Gesellschafts- und Staatssystem vertraut. Sie symbolisiert so die alte Ordnung Vietnams. Ihre Kritik an den alten Sitten und Bräuchen wiegt dadurch umso schwerer.

Die Alltäglichkeit der Bombenangriffe und damit verbundenen Normalität des Ausnahmezustands wird im Film besonders in einer Szene deutlich (28' ff.). Drei Figurengruppen werden von der Kamera beobachtet: Eine Gruppe von Mädchen, die im offenen Gelände Blindgänger auslöst (G1), eine weitere Gruppe, die im Lager ein Fahrrad entwendet und sich mit diesem vergnügt (G2), sowie die Alte, die gemeinsam mit der Schwangeren aus einiger Entfernung den Einsatzort der ersten Gruppe beobachtet (G3).

- G1 marschiert durch das Gelände
- G2 durchsucht die Zentrale im Lager nach einem Fahrradschlüssel, trägt das Fahrrad gemeinsam weg
- G1 beim Auslösen von Blindgängern
- G3 Alte und Schwangere, die das Gelände beobachten (totale Einstellung von der Seite)
- G2 knackt das Schloss des Fahrrads mit einem Stein
- G1 ein weiteres Mädchen verlässt die Deckung, um weitere Bomben zu entschärfen
- G3 Alte und Schwangere im Gespräch (halbnaher Einstellung von vorne)

- G1 Mädchen bei der Arbeit
  - G2 ein Mädchen lachend auf dem Fahrrad, die anderen nebenher. Die kurze Fahrt endet lachend in einem Tümpel. Mädchen horchen wegen starker Detonation auf
  - G3 Alte und Schwangere schauen gespannt auf die Landschaft, in der mehrere Bomben detonieren (Totale von hinten)
- Alle im Lager verbliebenen Personen und G2 eilen G1 zu Hilfe.

Die parallele Montage zeigt die Gleichzeitigkeit der unterschiedlichen Handlungen. Im gleichen Moment sind Konzentration/Gefahr (G1) und Gelassenheit/Spaß (G2) in unmittelbarer Entfernung zu finden. Die Alte und die Schwangere (G3), die weder an der einen noch an der anderen *Aktivität* teilnehmen, übernehmen eine beobachtende, aber auch mahnende Funktion. Die Alte, die für das Vergangene steht, erinnert sich an einen *normalen* Alltag, die andere, die neues Leben in sich trägt und für die Zukunft steht, sehnt sich nach einem solchen.

Wie auch schon in *Die Bäume von Fräulein Tham* treten die jungen Mädchen den im Einsatz befindlichen Männern (Fahrer von Transportfahrzeugen) selbstbewusst entgegen, denn sie kennen die Besonderheiten des Geländes und die damit verbundenen Gefahren besser. In einem nächtlichen Einsatz (1:02 ff.) weisen die Frauen den LKW-Fahrern den Weg, mahnen zur Eile, umschiffen die Bombenkrater. Sie zeigen, wo es lang geht – im wortwörtlichen wie im übertragenen Sinne. Als ein Fahrer aus Angst vor den Bombardierungen seinen LKW verlässt, wird er von einer der jungen Frauen zu Fall gebracht, geohrfeigt und in seinen LKW zurückgedrängt.

Die zehn jungen Frauen, die aus sehr unterschiedlichen Teilen Vietnams stammen, ereilt letztlich der tragisch-heroische Tod. Sie sitzen in einem Bombenkrater für sich oder in kleinen Gruppen, nachdenkend, Tagebuch schreibend, erzählend, dösend, als sie einer Bombe zum Opfer fallen.

Der Film *Kreuzung Dong Loc* unterscheidet sich nur geringfügig von stereotypen Darstellungsweisen früherer Heldinnen-Geschichten. Auf beinahe dokumentarische Art und Weise nähert er sich den Protagonistinnen, ohne Einzelschicksale besonders hervorzuheben. Ins Zentrum rückt die Gruppe, das Figurenensemble.



Abb. 31 a-b *Kreuzung Dong Loc*. Trügerische Stille – eine letzte Verschnaufpause (a). Trauerfeier für die zehn gefallenen Kameradinnen (b). (Arsenal)

### ***6.1.3 Das Ufer der Frauen ohne Männer***

Nur drei Jahre später wird Luu Trong Ninh mit dem Film *Das Ufer der Frauen ohne Männer* wieder die Frauen in das Zentrum der Betrachtung rücken. In vier zeitlich aufeinander folgenden Episoden erzählt er das Schicksal der Bewohner eines kleinen Dorfes. Die Episoden werden jeweils durch Einblendungen von Jahreszahlen voneinander getrennt, die gleichzeitig die Funktion der zeitlichen Orientierung im Geschehen erfüllen (1956, 1964, 1975, drei Jahre nach Kriegsende). Der Film erzählt in erster Linie aus dem Alltag der Frauen des Dorfes, eng verknüpft mit und bestimmt durch die Abwesenheit der Männer.

*Das Ufer der Frauen ohne Männer* zeigt die Innenansicht einer zerrütteten, gepeinigten Gesellschaft. Mit großer Sensibilität beleuchtet Luu Trong Ninh

Einzelschicksale, ungestillte Sehnsüchte, Neid, Verzweiflung, Enttäuschung, Trauer. Die beleuchteten Figuren entstammen dabei vier Generationen.

Die erste Episode ist im Jahr 1956 angesiedelt. Der Erste Indochina-Krieg ist beendet. Van (gespielt vom Regisseur Luu Trong Ninh) kehrt in sein Dorf zurück und wird, da er keine Verwandten hat, im Haus des ehemaligen Großgrundbesitzers einquartiert. Hier lebt auch Hon (Nhu Quynh), die Frau des ehemaligen Großgrundbesitzers, mit ihrem Sohn. Zwischen Van und Hon entwickelt sich ein scheues Begehren, allerdings erstickt der gesellschaftliche Druck der Dorfgemeinschaft eine Beziehungsentwicklung im Keim. Ungeachtet dessen, dass Hon aus einem ärmlichen Elternhaus stammt, gilt sie als die Witwe des ehemaligen Großgrundbesitzers. Insbesondere die alten Frauen des Dorfes halten traditionelle Sitten und ein Denken in Klassen lebendig und warnen Van davor, sich mit Hon einzulassen. Hon selbst wird von den Frauen des Dorfes geächtet und bekommt deren Feindseligkeiten offen zu spüren. Selbst der noch kleine Sohn der Witwe wird von den anderen Kindern des Dorfes, die das Verhalten der Erwachsenen adaptieren, drangsaliert. Sie spielen mit ihm „Steinigen“ und „Erschießen“.

In Konkurrenz zu Hon tritt Nhan (Minh Chau), ebenfalls verwitwet und Mutter zweier Töchter. Sie und Van fühlen sich stark zueinander hingezogen, ohne sich dies gegenseitig einzugestehen.

Hon und Nhan (Abb. 32a und 32b) verkörpern die Generation der Frauen, die ihre Männer im Ersten Indochina-Krieg verloren haben. Ohne Klagen meistern sie ihr Leben, ziehen ihre Kinder groß, übernehmen zudem die Aufgaben der Männer. Dennoch keimt in ihnen die Sehnsucht nach Zuneigung und Partnerschaft.

Die zweite Episode, die im Jahr 1964 einsetzt, wird durch Hon eröffnet, die mit der Aussage „Man sagt, es ist Krieg.“ die politische Situation markiert. Diese Episode wird von den jungen Frauen (und Männern) des Dorfes dominiert. Die noch unbekümmerten Mädchen befinden sich mit Beginn des Zweiten Indochina-Krieges im heiratsfähigen Alter und haben sich bereits einen Liebsten gewählt. Sie sprechen Liebeserklärungen aus, küssen ihre Freunde heimlich, drängen die jungen Männer, die in Kürze in den Kampf ziehen werden, ihnen Heiratsanträge zu machen,<sup>75</sup> kurz: Sie ergreifen sowohl das Wort als auch die Initiative, wobei nach außen die traditionellen Konventionen gewahrt bleiben. Die Einblicke in die Beziehungen der jungen Menschen verdeutlicht, dass alte Sitten und Traditionen sich durch eine gestörte Gesellschaftsstruktur im Wandel befinden.

---

<sup>75</sup> Die Eltern des potenziellen Bräutigams müssen bei den Eltern der Braut um die Hand anhalten, bzw. die Heirat aushandeln.



Abb. 32 a-d *Das Ufer der Frauen ohne Männer*. (a) Hon die Witwe des ehemaligen Großgrundbesitzers. Sanft hält sie einen Hahn fest, immer wiederkehrendes Symbol für den Mann. (b) Die Witwe Nhan, die sich ebenfalls zum Protagonisten Van hingezogen fühlt. (c) Die Haltung Nhans älterer Tochter Hanh strahlt Verzweiflung und Hilflosigkeit aus. (d) Ihrer Stigmatisierung durch die Dorfgemeinschaft begegnet sie auf groteske Art: übertriebenes Make-Up, grelle Kleidung, entrückter Gesichtsausdruck. (Arsenal)

Eine Szene (37' ff.) zeigt deutlich das durch den Krieg verfrühte und unfreiwillige Erwachsenwerden der Mädchen: Die Gruppe der Mädchen sitzt an einem Abend beisammen. Sie unterhalten sich und scherzen über ihre Träume, Wünsche, die Männer und die Liebe. Die Kamera wechselt in Zeitlupe und beobachtet die lachenden, herumalbernden Mädchen, als wolle sie diesen Augenblick absoluter Sorglosigkeit und Unbekümmertheit einfrieren, in einem fotografischen Bild als unwiederbringliche Erinnerung festhalten, wohl wissend, dass der Augenblick gleich für immer vorüber sein wird. In diesem Moment kehrt einer der jungen Männer (Than) aus dem Krieg zurück. Sein Gesicht ist durch Verbrennungen entstellt. In der Folge löst seine Verlobte (Cuc), eines der jungen Mädchen, ihr Eheversprechen und wird im Gegenzug aus dem Jugendverband ausgeschlossen (gesellschaftliche Strafe, Ausgrenzung).

Die Rückkehr des Kriegsversehrten Than markiert lediglich den Anfang schlechter Nachrichten. Weitere junge Männer des Dorfes (darunter der Sohn der Großgrundbesitzerin) lassen im Krieg ihr Leben. Inzwischen ist der Krieg zu Ende (Beginn Episode 3). Während Cuc, die am Widerruf ihrer Verlobung festhält, das Dorf verlässt, um der gesellschaftlichen Ausgrenzung zu entfliehen, kehrt ein weiterer junger Mann als hoher Funktionär in sein Heimatdorf zurück. Es handelt sich um Nghia, der mit Hanh (Thuy Ha, Abb. 32 c-d), der älteren Tochter Nhans verlobt ist.

Das tragische Schicksal der Figur der Hanh bestimmt den Handlungsverlauf des letzten Teils, der drei Jahre nach Kriegsende einsetzt. Hanh gilt im Dorf als „die Frau, die keine Kinder bekommen kann“. Dass Hanh und ihr Mann Nghia keine Kinder haben, scheint allerdings vielmehr eine Folge der von den US-Amerikanern eingesetzten C-Waffen.<sup>76</sup> Die *Schuld* an der Kinderlosigkeit trägt nach Ansicht des Dorfrates jedoch Hanh. Der Dorfrat und die Familien des jungen Ehepaares beschließen, dass Nghia eine zweite Frau heiraten soll, die seine Mutter für ihn ausgesucht hat. Hanh, zunehmend am Rande des Wahnsinns, versucht daraufhin erst, sich das Leben im Fluss zu nehmen, und entscheidet sich dann, ihr Heimatdorf zu verlassen. Bevor sie geht, nimmt sie Abschied von Van (1:31 ff.), dem Kriegsveteranen, der inzwischen allein ein Haus am Flussufer bezogen hat. Bei diesem Abschiedstreffen kommen sich Van und Hanh näher. Es ist das verzweifelte Aneinanderklammern zweier Ohnmächtiger, die still gegen die traditionellen gesellschaftlichen Normen des Dorfes rebellieren.

---

<sup>76</sup> Das bekannteste in Vietnam eingesetzte Gift ist das chemische Entlaubungsmittel Agent Orange.



Die Kamera zeigt Hanh, die sich auf der Bettstatt Vans zurücklegt. Die nächste Einstellung zeigt in Zeitlupe Vans an einen Balken gebundene Feldflasche, die vom Regal fällt und hin und her pendelt. Van öffnet Hanhs Bluse und birgt seinen Kopf an ihrer Brust. Die Flasche schaukelt weiter (Zeitlupe). Van liegt schlafend auf dem Bett, während Hanh sich ankleidet und geht. Langsame Abblende.

Die in Zeitlupe pendelnde Feldflasche weist in doppelter Symbolik auf die nächste Szene, in der Hanh auf einer Landstraße auf dem Beifahrersitz eines Jeeps mitgenommen wird. Auf ihrem Schoß sitzt ein etwa vierjähriges Mädchen, das ihr eigenes ist. Seit der Nacht mit Van sind einige Jahre vergangen – Feldflasche als Uhrpendel –, die Hanh offenbar in der Stadt verbracht hat, denn ihr Kind erkundigt sich nach den Pflanzen auf dem Feld, die ihm unbekannt sind. Die Feldflasche ist gleichzeitig ein Symbol für eine Wiege, eine Schwangerschaft und somit ein Verweis darauf, dass die gemeinsam verbrachte Nacht nicht ohne Folgen bleiben wird.

Trotz der verstrichenen Jahre erweist sich die gesellschaftliche Situation im Dorf als schwierig, nachdem bekannt wird, dass Hanhs Kind von Van stammt. Van wählt als finalen Ausweg den Freitod und beendet sein glückloses Leben am rot blühenden Baum am Flussufer.

Die komplexe Figuration und ein Geflecht von ineinander verwobenen Figurenkonstellationen (Abb. 33) kennzeichnen diesen Film. Spannungen werden besonders durch mehrschichtige Dreiecksgeschichten erzeugt: Hon–Van–Nhan, Hon–Ton–Van, Nhan–Van–Hanh oder Van–Hanh–Nghia.

Mit dem unverhohlenen Blick weibliche Haupt- (und Neben-)Figuren zeigt dieser Film eine andere Facette vietnamesischer Gegenwartsgeschichte. Weniger die Bedrohung durch den Krieg und durch einen externen Feind bringt das Gleichgewicht im Dorf zum Wanken. Hingegen birgt die entfesselte, aus dem Gleichgewicht geratene, dörfliche Gesellschaft die Konflikte in sich selbst. Die Abwesenheit der Männer (Väter, Ehemänner, Geliebte) muss kompensiert werden, gleichsam tritt ein Widerspruch zwischen zeitgenössischen gesellschaftlichen Entwicklungen und tradierten Verhaltensmustern, Regeln und Normen zutage.





### 6.1.4 Auf Sand gebaut

Ebenfalls innergesellschaftliche Spannungen behandelt der Film *Auf Sand gebaut* aus dem Jahr 1999,<sup>77</sup> der auf Huu Phuongs Kurzgeschichte *Three People on the Platform* basiert. Nach der Befreiung Südvietnams und der Wiedervereinigung Vietnams kehrt Canh (Don Duong) nach 20 Jahren in seine Heimat, ein sandiges Fischerdorf zurück. Dort hat seine Frau Thoa (Mai Hoa) all die Jahre auf seine Rückkehr vertraut und auf ihn gewartet. Canh lässt seine zweite Frau Tam (Hong Anh) und die gemeinsame Tochter in Nordvietnam zurück, doch nach kurzer Zeit folgen sie ihm. Der Versuch des Zusammenlebens dieser Patchwork-Familie ist jedoch zum Scheitern verurteilt.

Der Film beginnt in der deutschen Synchronisationsfassung mit dem Geräusch von Fußstapfen im Sand.<sup>78</sup> Durch die Einblendung des Vortextes „1954 blieben viele im Norden, um 2 Jahre später in den Süden zurückzugehen. Sie blieben jedoch 20 Jahre.“<sup>79</sup> wird der Zuschauer mit wenigen Worten in die Zeit und die Ausgangssituation, die Rahmenbedingung der Handlung, eingeführt.

Zu den die Dramaturgie bestimmenden Figuren des Ensembles zählen die drei Hauptfiguren Canh, Thoa und Tam sowie die starken Nebenfiguren Huy (alter Bekannter Canhs, der Thoa liebt) und Hao (Invalidin, die während der Kriegsjahre beide Beine verloren hat). Im Verlauf der Handlung überlagern sich mehrere Zweier- und Dreierkonflikte in wechselnden Konfigurationen.

In der Erzählung richtet sich der Blick auf das Schicksal dreier Frauenfiguren: Thoa (ältere/erste Frau), Tam (jüngere/zweite Frau) und Hao (Invalidin).

Thoa, die erste Frau des Protagonisten Canh, ist bereits in die Jahre gekommen. Sie wirkt verbittert und vom Leben enttäuscht. Kinder kann sie selbst nicht mehr bekommen. Als Canh aus dem Norden in das Fischerdorf zurückkehrt und die Eheleute sich das erste Mal wiedersehen, zieht ein Wind auf, der unruhige Zeiten ankündigt. Die Jahre der Trennung haben die Eheleute einander entfremdet, und so ist ihr Umgang miteinander anfangs schüchtern, zögernd, von Unsicherheit geprägt. Während erster körperlicher Annäherungsversuche (12' f.) zeigt die Kamera im Hintergrund eine an der Wand hängende Fotografie des jungen Canh, aufgenommen kurz vor seinem

---

<sup>77</sup> Der Film befindet sich im Besitz von Arsenal und besteht aus fünf Akten.

<sup>78</sup> In der vietnamesischen Fassung sind diese Geräusche nicht vorhanden.

<sup>79</sup> Nach der Unterzeichnung des Waffenstillstandsabkommens 1954 in Genua regroupierten sich Tausende Menschen im Norden neu. Sie gingen davon aus, dass die Wiedervereinigung Vietnams zwei Jahre später vollzogen werden würde. Stattdessen blieb Vietnam für 20 weitere Jahre geteilt und eine Rückkehr wurde erst im Jahr 1975 möglich.

Eintritt in die nordvietnamesische Armee. Bereits diese Einstellung verdeutlicht, dass Thoa die Hoffnung, ihr Mann werde eines Tages aus dem Norden zurückkehren, nie aufgegeben hat. Sie ist ihrem Mann all die Jahre treu geblieben, obwohl der einbeinige Huy – wie der Zuschauer im weiteren Verlauf der Handlung erfahren wird – sie bereits seit 14 Jahren liebt und ihr den Hof macht.

Die junge und zweite Ehefrau Tam bleibt vorerst mit ihrer Tochter Gianh im Norden zurück. Die Entscheidung ihres Mannes, in den Süden zu seiner ersten Frau zu ziehen, akzeptiert sie schweren Herzens doch widerstandslos, obwohl sie ihn sehr liebt. Tam ist schlank, jung, kräftig und fruchtbar (sie hat ein Kind) und kontrastiert mit diesen Merkmalen die erste Frau ihres Mannes.

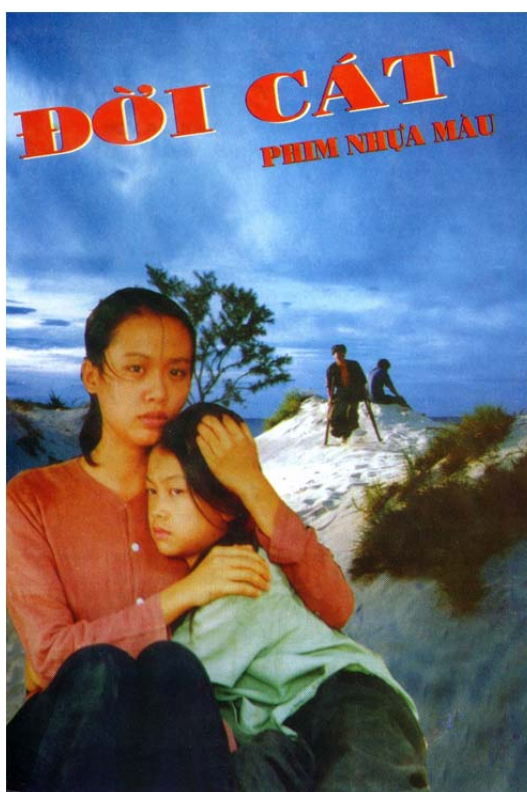


Abb. 34 *Auf Sand gebaut*. Vietnamesischer Original-Flyer. Im Vordergrund Tam und ihre Tochter, im Hintergrund die Kriegsversehrten Huy und Hao (sitzend). Canh und Thoa, die beiden anderen Figuren des zentralen Dreieckskonfliktes sind hier nicht abgebildet. (Arsenal)

Die gemeinsame Tochter Gianh findet sich nicht damit ab, dass der Vater, den sie sehr vermisst, gänzlich aus ihrem Leben verschwunden sein soll, während die Mutter unter hartem körperlichen Einsatz die Reisfelder bestellt, um den kargen Lebensunterhalt zu sichern. Sie nimmt gegen den Willen der Mutter

Kontakt zu ihrem Vater auf und besucht ihn in den Ferien. Thoa, die erste Frau Canhs, berührt die Liebe des Kindes zu ihrem Vater, und so schlägt sie vor, Gianh solle mit ihrer Mutter zu ihnen ziehen. Canh ahnt bereits, dass hierin Konfliktpotential ruht, denn er sagt zu seiner Tochter (Beginn 3. Akt):

Wenn ich deine Mutter hole, stürzt der Himmel ein.

Als sich die beiden Ehefrauen das erst Mal gegenüberstehen, ist ihr Verhalten von großer Unsicherheit geprägt. Selbstmitleid und Eifersucht prägen die Emotionen der älteren der beiden Frauen, was besonders in einer Szene deutlich wird (49' f.): Eines Abends badet die junge Tam im Fluss, während Thoa am Ufer sitzend auf sie wartet und sie mit traurigem Blick beobachtet. Als Tam mit ihrer nassen Kleidung, durch die sich ihr junger Körper abzeichnet, aus dem Wasser steigt, wendet Thoa den Blick ab und richtet ihn in die Ferne. Tam setzt sich neben Thoa, die ihr frisches Oberteil hält, ans Ufer (die beiden Frauen sind von hinten zu sehen). Als Tam sich ihrer nassen Oberbekleidung entledigt, richtet Thoa mehrfach verstohlen ihren Blick auf den Körper der jüngeren Frau, wendet ihn jedoch rasch wieder ab. Thoa steht auf und geht zügig, gefolgt von Tam. Beide haben kein Wort miteinander gewechselt, was die Angespanntheit der Situation verstärkt. Thoa ist eifersüchtig auf Tam; auf ihre Jugend, auf ihre Schönheit und Unbekümmertheit, auf ihre Mutterschaft, eine Erfahrung, die ihr verwehrt blieb.

Während Tam der ersten Frau ihres Mannes nie widerspricht, ihr die Organisation der Familie und des Haushalts vollständig überlassen muss, sie achten und ehren muss (traditioneller Verhaltenskodex, nach dem die zweite der ersten Frau gehorchen muss), lässt Thoa Tam niemals aus den Augen. Sie achtet angestrengt darauf, dass Thoa und Canh keinen Moment unbeobachtet sind. Die Beziehung zu ihrem Mann stets kontrolliert zu wissen, ist für Tam kaum zu ertragen.

Als Tam diesen Zustand nicht länger aushalten kann, entschließt sie sich, mit ihrer Tochter in den Norden zurückzukehren. Canh und Thoa begleiten sie zum Bahnhof. In einem unbeobachteten Augenblick haben Canh und Tam erstmalig (und letztmalig) Gelegenheit, sich ihre Zuneigung zu zeigen. Thoa, die die beiden entdeckt, kauft Canh eine Fahrkarte, damit er Tam und ihr Kind in den Norden begleiten kann. Im bereits abfahrenden Zug erkennt Canh, dass er seiner ersten Frau schuldig ist, ihr die Treue zu halten und verlässt den Zug. Auf die zugespitzte Konfliktsituation der Dreiecksbeziehung Thoa-Canh-Tam am Bahnsteig bezieht sich der Titel der Kurzgeschichte *Three People on the Platform*, die als Vorlage diente. Die drei Figuren treten freiwillig von ihrem

eigenen Glück zum Wohle der anderen zurück. Sie opfern ihre Sehnsüchte, um eine Lösung des Konfliktes zu finden.

Die dritte Frauenfigur ist die der Hao, einer noch jungen Frau, die während der Kriegsjahre beide Beine verloren hat. Ihr Schicksal ist indirekt mit dem der Eheleute verknüpft. Ihre Geschichte bildet einen Nebenstrang der Handlung.

Als Invalidin ist Hao auf Hilfe angewiesen. Den einbeinigen Huy bittet sie häufiger als notwendig, ihr Wasser zu schöpfen, denn sie fühlt sich zu ihm hingezogen. Wenn die Fischer des Dorfes vom Fischfang zurückkehren, erhält sie eine Portion des Fangs. Die Dorfgemeinschaft kümmert sich um die Einwohner des Dorfes, die auf Almosen angewiesen sind.

Hao verleiht ihren Gefühlen und Gedanken Ausdruck, indem sie kunstvoll Verse in den Sand schreibt und Lieder singt. Sie freundet sich rasch mit Tam an. In gewisser Weise sind beide innerhalb der dörflichen Struktur ausgegrenzt, sie fühlen sich einsam. Sie finden Trost beieinander oder zumindest jemanden, der ihnen zuhört. Hao singt eines Nachts nach einer Unterhaltung mit Tam (55):

Man kann den Hungrigen Nahrung schenken, aber was schenkt  
man den Unglücklichen?

Sowohl die Sängerin als auch die beiden Ehefrauen, die dem Gesang lauschen, wissen, dass Nahrung zum Überleben reicht, aber mehr notwendig ist, um das Dasein lebenswert zu gestalten.

Hao unterhält ein Verhältnis zum verheirateten Sargschreiner des Dorfes, Herrn Quynh. Während Hao sich nach Zuneigung sehnt, nutzt Quynh sie lediglich aus. Thoa, der sich Hao anvertraut, ermuntert sie, ein Kind zu haben (das Kind, für das sie selbst bereits zu alt ist) (35' f.). Hao erwidert:

Ohne Beine? Keiner will eine Frau wie mich.

Als Hao bald darauf ahnt, dass sie schwanger ist, zieht sie Thoa zu Rate, ob sie das genauso sehe (57'). Sie zeigt Thoa ihre Brust. Thoa:

Glückwunsch. Die Einäugige fragt zwar die Blinde... Aber... Ja, es  
ist ziemlich sicher.

Die Darstellung der Frauen verdeutlicht den nachhaltigen Einfluss, den der Krieg in die Gegenwart hinein hat. Dem Zuschauer offenbaren sich die Verletzungen, die physischen wie die psychischen.



Abb. 35 a-c *Auf Sand gebaut*. Thoa, die erste Ehefrau, die im Süden zurückblieb (a). Tam, die zweite Ehefrau aus Nordvietnam, mit ihrer Tochter (b). Hao, die Invalidin, die im Krieg beide Beine verloren hat (c). (Arsenal)

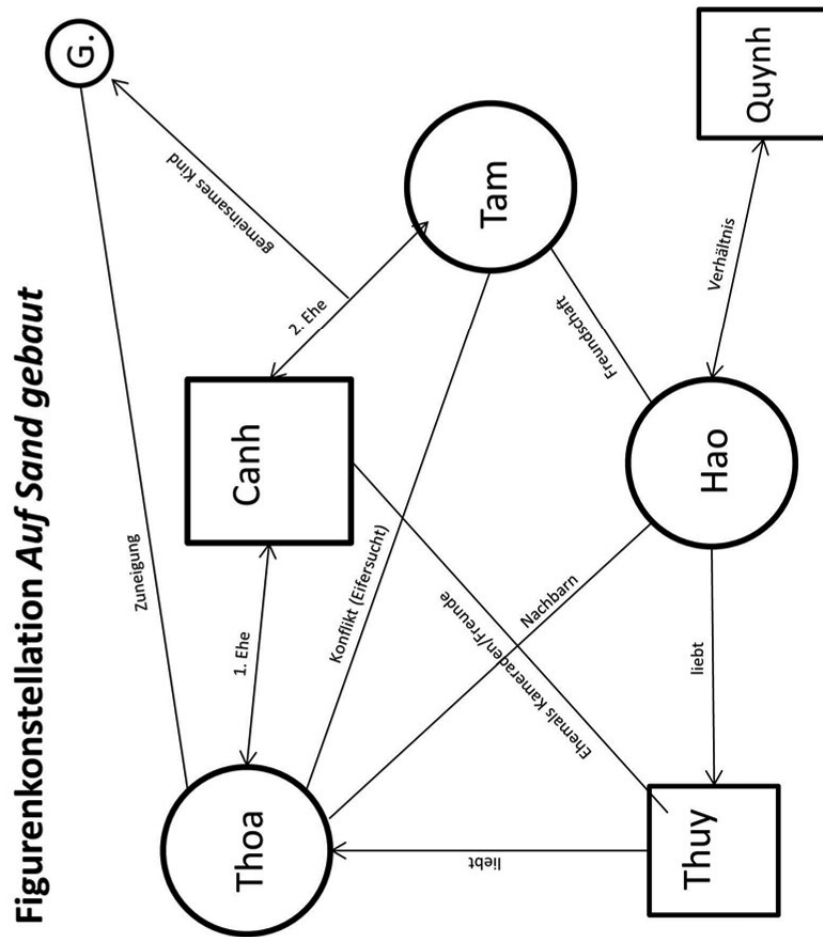


Abb. 36 Schaubild zur Figurenkonstellation in *Auf Sand gebaut*.

### **6.1.5 Fazit: Die Frauen der dritten Epoche**

Die Darstellung im zeitgenössischen Spielfilm nach 1986 zeigt die Frauen von einer sensiblen, verletzlichen Seite. In der Regel entstammen sie einfachen Verhältnissen. Lediglich in *Das Mädchen auf dem Fluß* verfügt die Journalistin Lien nachweislich über einen höheren Bildungsstand. Die Figuren interagieren meist im geschlossenen gesellschaftlichen Mikrokosmos eines Dorfes (auch das Basislager der Jugendsturmeinheit in *Kreuzung Dong Loc* kann als solcher Mikrokosmos betrachtet werden). Lediglich der Plot der ersten Erzählung dieser Epoche, *Das Mädchen auf dem Fluß*, ist im urbanen Raum angesiedelt.

Einem klassischen Rollenverständnis entspricht die Zuweisung der Aufgaben. Die Frauen sind für die Erziehung der Kinder sowie die Besorgung des Haushaltes verantwortlich. Im gesellschaftlichen Gefüge übernehmen sie keine Führungspositionen. Hierin unterscheiden sie sich von der Darstellung der Frauenfiguren vorangehender Filme. Die Frauen werden nicht mehr heroisiert – ausgeschlossen *Kreuzung Dong Loc*, der als propagandistischer Film gelesen werden kann und muss und seine Protagonistinnen dennoch mit einer mädchenhaften Attitüde versieht (was ihn von früheren Heldengeschichten unterscheidet). Waren in der vorangehenden Epoche den starken Frauen ebenso starke Männer zur Seite gestellt, so sind die Plots der letzten Epoche zumeist durch eine Abwesenheit der Männer geprägt. Mann und Frau bilden im Alltag keine Einheit, vielmehr zeichnet sich das Verhältnis durch angestregtes Nacheinander-Suchen und Zueinander-Finden aus.

Die Figuren der Filme fügen sich in ihre Schicksale. Dabei sind die Frauen fast ausnahmslos unpolitisch. Mehr als die politischen Entwicklungen des Landes beschäftigen sie ihre familiären Sorgen und Nöte, die persönlichen Entbehrungen und Sehnsüchte. Bereits in *Das Mädchen auf dem Fluß* wird die Frau als schwach dargestellt (Nguyet prostituiert sich, später zerbricht sie beinahe daran, dass der ehemalige Partisan sie nicht mehr kennen will), insbesondere jedoch in den späteren Filmen wird die Frau auf verschiedene Art und Weise als Opfer dargestellt: als Vergewaltigungsopfer, als Opfer gesellschaftlicher Zwänge, unfrei im Treffen eigener Entscheidungen, als Opfer politischer Entwicklungen.

Die Figuren werden sowohl auf der objektiven Ebene, durch die äußere Präsentation, als auch durch subjektive Stilmittel, wie etwa Erinnerungsbilder (*Mädchen auf dem Fluß*, *Auf Sand gebaut*) oder Off-Stimmen der Protagonistinnen (in *Kreuzung Dong Loc* erhält der Rezipient zusätzliche Informationen durch das Vorlesen von Tagebucheinträgen) charakterisiert.

## 6.2 Der Mann: Sanfter Nicht-Held

Die Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Kriegsparteien und ihren jeweiligen Interessen ist in den Filmen der letzten Phase in den Hintergrund gerückt. Der Krieg und seine Folgen in der Nachkriegszeit bilden die Rahmenbedingungen für die Erzählungen *Das Mädchen auf dem Fluß*, *Auf Sand gebaut* und *Das Ufer der Frauen ohne Männer*. Lediglich die Handlung von *Kreuzung Dong Loc* ist zur Gänze während des Krieges angesiedelt.

Der amerikanische Soldat spielt in keiner Erzählung mehr eine Rolle. Er taucht lediglich zu Beginn des Films *Das Mädchen auf dem Fluß* in Form von nicht näher personifizierten Freiern auf, die südvietnamesische Prostituierte aufsuchen.

### 6.2.1 *Das Mädchen auf dem Fluß*

Die Figur des südvietnamesischen Soldaten taucht ebenfalls nur in diesem ersten Beispiel auf und wird durch einen Verehrer Nguyets verkörpert. Nguyet und ihr Verehrer Son kennen sich schon seit ihrer Schulzeit. Bereits in Jugendjahren hat Son Nguyet seine Liebe gestanden. Der Rezipient erfährt, dass er unfreiwillig und ohne Überzeugung in der südvietnamesischen Armee als einfacher Soldat Dienst tut. Bevor er in die Armee eintrat, hielt er sich lange Zeit versteckt, um der Einberufung zu entgehen.

Son liebt Nguyet noch immer und träumt davon, sich mit ihr eine gemeinsame Zukunft aufzubauen. Der Krieg ist ihm verhasst und hat ihn nicht zuletzt um seine Jugend betrogen. Nachdem Nguyet sich zum Ende der Erzählung vom Idol des Partisans befreit hat, können Son und sie doch noch einer gemeinsamen Zukunft, einem verspäteten Glück, entgegensehen.

Der Film *Das Mädchen auf dem Fluß* eröffnet eine neue Perspektive auch auf die Figur des südvietnamesischen Soldaten. Er ist nicht mehr länger der „innere Feind“, nicht in erster Linie Soldat, sondern eine mit eigenen Ängsten und Sorgen belastete, sensible Persönlichkeit.

Noch klingen die Worte des Reporters Vai Chon aus *Zeit der Stürme* im Ohr, der optimistisch darauf verwies, dass sich auch Menschen im Lauf der Zeit ändern können. In *Das Mädchen auf dem Fluß* bekommen diese Worte in ihrer Verkehrung des ursprünglichen Sinns einen bitteren Beigeschmack. Der Partisan, dem Nguyet das Leben rettet, kämpft zu Kriegszeiten für eine bessere Zukunft in Freiheit und Unabhängigkeit. Er schwört, Nguyet zu einem späteren Zeitpunkt zu suchen.

Nach Ende des Krieges macht er Karriere als Funktionär der Kommunistischen Partei und lebt recht wohlhabend. Seine Vergangenheit, die eng mit



Nguyets Schicksal verbunden ist, scheint in Vergessenheit geraten zu sein. Aus egoistischen Motiven ignoriert er Nguyets Versuche, mit ihm Kontakt aufzunehmen und gibt vor, sie nicht zu kennen. Mitgefühl und Menschlichkeit haben keinen Platz in seinem Herzen.

Um seine politische Karriere nicht zu gefährden, lässt er seine Kontakte spielen und versucht zu verhindern, dass seine Frau Lien ihre Reportage über Nguyets Schicksal veröffentlicht. Damit nimmt er direkten Eingriff in die Pressefreiheit.

In ihrem Wandel zum Negativen ist die Figur des Politkaders und einstigen Partisans einzigartig für alle betrachteten Filme. In Nguyets Vorstellung ist der Partisan von einst heldenhaft im Kampf auf dem Schlachtfeld gefallen, stolz und erhobenen Hauptes, mit der Waffe in der Hand.

Durch die Figur des Partisans übt dieser Film direkte Kritik an der Hypokrisie des kommunistischen Parteiapparats, der zum Zwecke des eigenen Machterhalts auch vor Zensur nicht Halt macht und sich einstiger Versprechungen nicht mehr zu entsinnen scheint.

### ***6.2.2 Kreuzung Dong Loc***

In *Kreuzung Dong Loc*, der die Heldenhaftigkeit der vietnamesischen Frauen im Zweiten Indochina-Krieg feiert, bleibt wenig Raum für die Männer, die ausschließlich Nebenfiguren sind. Stärkste männliche Figur ist dabei der bei allen beliebte Kommandant. Er nimmt die Probleme der Mädchen ernst, ist einerseits nachsichtig, wenn sie ihre Späße mit ihm treiben, lässt jedoch auch Strenge walten, was ihn trotz seines jungen Alters beinahe väterlich erscheinen lässt.

Bezeichnenderweise verleiht die Figur des Kommandanten der Erzählung eine Rahmung. Relativ zu Beginn des Filmes sitzt der Kommandant umgeben von vielen der jungen Frauen in einer Hütte bei ausgelassener Stimmung. Während die Mädchen ein Lied singen, begleitet er sie musikalisch, indem er mit Reisstäbchen auf Schälchen die Melodie spielt. Die letzte Szene des Films zeigt einen Mann im Rollstuhl auf ein Monument zufahren. Am Rollstuhl ist ein Armeerucksack befestigt. Die bereits bekannte Melodie, die im Off zu vernehmen ist, weist darauf hin, dass es sich bei dem Mann, dessen Gesicht nicht gezeigt wird, um den einstigen Kommandanten handelt. Vor der Gedenktafel des Monuments, das die Namen der zehn getöteten Mädchen ausweist, hat der Mann eine Reihe Schälchen aufgebaut, auf denen er zu ihren Ehren nochmals mit den Reisstäbchen spielt.

Die Figur des Kommandanten erfüllt eine subsidiäre Funktion. Sie begleitet die Gruppe der Frauen über einen langen Zeitraum und überlebt – wenn auch

versehrt – die Kriegsjahre. Die männliche Figur bürgt für und bezeugt die Heldenhaftigkeit der jungen Frauen, denen mit diesem *Doku-Spielfilm* ein propagandistisches Denkmal gesetzt wird.

### **6.2.3 Das Ufer der Frauen ohne Männer**

In *Das Ufer der Frauen ohne Männer* sind alle beleuchteten Schicksale eng mit der männlichen Hauptfigur Van verknüpft. Van ist die einzig nennenswerte und dazu dauerhaft im Dorf präsente männliche Figur. Mit dem Ende des Ersten Indochina-Krieges findet er im Dorf eine neue Heimat und als ehemaliger Soldat für die Unabhängigkeit Vietnams wird ihm von den Dorfbewohnern Respekt entgegengebracht.



Abb. 37 *Das Ufer der Frauen ohne Männer*. Van kurz nach seiner Ankunft im Dorf.

Van ist ein stiller, in sich gekehrter und sensibler Mann. Die Erfahrungen der Kriegsjahre gegen die Franzosen sind nicht spurlos an ihm vorüber gegangen. Er wirkt innerlich gebrochen, immer ein wenig abwesend; er lacht selten. Aufgrund der Abwesenheit der Ehemänner und Väter übernimmt Van eine väterliche Rolle (insbesondere für den Sohn der Großgrundbesitzerin aber auch für andere Kinder des Dorfes), und mehr noch projizieren sich die Sehnsüchte der Müttergeneration, der Witwen, auf ihn. Auch er fühlt sich zu den Witwen hingezogen, doch fehlt ihm der innere Antrieb, aktiv zu werden (auch die Witwen treten – im Gegensatz zur Generation ihrer Töchter – nicht forsch genug auf).

Der gesellschaftliche Irrsinn im Dorf erreicht seinen Höhepunkt im Schicksal der jungen Hanh, die vom Ältestenrat gedrängt wird, der Scheidung von ihrem Mann, mit dem sie keine Kinder bekommen kann, zuzustimmen. Van setzt sich für Hanh ein, was ihn die Anerkennung der Dorfmitbewohner

kostet. Van zu Hanh: „Mein Leben ist zerstört.“ (1:30). In der Nacht, in der Hanh dem Dorf den Rücken kehrt, sucht sie Van auf, um Abschied zu nehmen. Bevor sie das das Dorf verlässt, suchen die beiden gleich zwei Ertrinkenden Halt beieinander

Als Hanh einige Jahre später mit der gemeinsamen Tochter zurückkehrt, um mit Van zu leben, empfindet der Freude, aber auch Unsicherheit und Unbeholfenheit gegenüber dem Kind, welches ihn zudem ablehnt und nicht als Vater akzeptieren will. Die Ausweglosigkeit aus der gesellschaftlichen Situation, die von der offen zur Schau getragenen Missbilligung der konservativen Dorfbewohner geprägt wird, gibt Van den entscheidenden Anstoß, sich das Leben zu nehmen. Er erhängt sich am Ufer des Flusses. Eben an jener Stelle fragte er ein paar Jahre zuvor eine alte Frau, ob es stimme, dass sich eine Frau am Flussufer das Leben genommen habe (1:04 f.). Die Alte erwidert, dass sich in jeder Generation jemand umgebracht habe, die Nichtschwimmer im Fluss und die, die schwimmen konnten, im Baum am Flussufer.

#### ***6.2.4 Auf Sand gebaut***

Der Film *Auf Sand gebaut* präsentiert mehrere männliche Figuren. Die zentrale Hauptfigur ist Canh. Mit der Wiedervereinigung Vietnams kehrt er in den heimatlichen Süden zurück, um seine erste Frau aufzusuchen.

Der Konflikt der Dreiecksbeziehung mit zwei Ehefrauen führt zu einem emotionalen Konflikt des Protagonisten. Seine erste Frau und er haben sich in 20 Jahren der Trennung einander entfremdet. Dennoch fühlt er sich ihr gegenüber verpflichtet (Abb. 38 a). Sein Ehrgefühl zwingt ihn, sich zu seiner ersten Frau zu bekennen. Dieses Ehrgefühl ist ebenso dafür verantwortlich, dass die Zusammenführung seiner beiden Familien nicht auf eigene Initiative hin geschehen kann, sondern seine erste Frau Thoa diesen Vorschlag unterbreiten muss. Canhs tiefe Zuneigung gilt der deutlich jüngeren, zweiten Frau (Abb. 38 c) und dem gemeinsamen Kind.

Canh ist ein sanfter, freundlicher und hilfsbereiter Mann (so trägt er eines Tages die beinamputierte Hao eine Düne hinauf). Er ist kein Mann vieler Worte. Die Ursache des Beziehungskonfliktes sieht er nicht bei sich selbst, sondern benennt den Krieg als Schuldigen.

Als es für Canh immer schwieriger wird, die angespannte familiäre Situation zu ertragen, beginnt er zu trinken, was von seiner ersten Frau kritisiert wird.



Abb. 38 a-c *Auf Sand gebaut*. Thoa hat 20 Jahre darauf gewartet, dass Canh nach Hause zurückkehrt (a). Auseinander-Setzung der beiden Ehefrauen, beobachtet von Tams Tochter (b). Canh und Tam finden einen einzigen zweisamen Moment, bevor sich ihre Wege trennen (c). (Arsenal)

Zweite männliche Figur der Erzählung, die das Gegenstück zur starken weiblichen Nebenfigur Hao bildet, ist der einbeinige Huy (Abb. 39). Er hat im Ersten Indochina-Krieg gemeinsam mit Canh in einer Guerilla-Einheit gekämpft hat und neigt dazu, sich mit Alkohol zu trösten. Huy verbringt viel Zeit auf dem Friedhof, wo er in seinem Alkoholrausch beginnt, sich ein Grab zu schaufeln. Er ist (des) *Lebens-müde*.

Aus einem Gespräch zwischen Canh und seiner ersten Frau Thoa auf dem Friedhof erfährt der Zuschauer, dass Huy Thoa in den ersten Kriegsjahren vor einer Vergewaltigung bewahrt hat<sup>80</sup>. Die Kamera folgt dem Ehepaar, verweilt sodann auf einem Gebüsch während die beiden aus dem Bild laufen.

In dem Gebüsch sitzt Huy mit seinen Krücken und schaut dem Ehepaar hinterher. Eine halbnaher Einstellung zeigt ihn in Gedanken, im Hintergrund ist Wellenrauschen zu hören. Das Geräusch der Wellen setzt sich auf auditiver Ebene in die nächste Einstellung fort, während die Kamera eine nächtliche Szene präsentiert. In dieser als Erinnerungsbild dechiffrierbaren Szene lässt Huy eine Begebenheit der Kriegsjahre Revue passieren ('17 ff.): Er und Thoa halten gemeinsam nachts wache. Durch das militärische Aussehen der beiden mit Tarntuch und geschulterter Waffe wird deutlich, dass die Begebenheit in der Vergangenheit angesiedelt ist. Huy, der den Krieg satt hat, gesteht Thoa seine Liebe und es kommt zu einem Kuss. Doch Thoa widersteht aus ehelichem Pflichtgefühl dem Verlangen.

Die nächste Szene ist ebenfalls in nächtlicher Dunkelheit, jedoch im Jetzt angesiedelt und zeigt das Ehepaar Canh und Thoa. Das Ende des Erinnerungsbildes wird wieder auf auditiver Ebene markiert: Das Wellenrauschen setzt sich nicht in die erste Einstellung der neuen Szene fort.

Die beschriebene Schlüsselszene ist die einzige des Films, deren erzählte Zeit im Krieg liegt. Dass das (subjektive) Erinnerungsbild an die Nebenfigur Huy gebunden ist, betont die Wichtigkeit dieser Nebenfigur für die Erzählung.

Huy macht Thoa auch nach dem Krieg noch den Hof. Mit der Rückkehr Canhs stirbt seine letzte Hoffnung, Thoa für sich zu gewinnen. In einem Gespräch zwischen Canh und Huy offenbart sich die Gänze des Dilemmas (1:03 ff.): Huy gesteht Canh, dass er dessen Frau Thoa seit 14 Jahren liebt. Canh fragt, warum er ihr kein Kind gemacht habe, worauf Huy erklärt, er wäre von Thoa abgewiesen worden. Auch erklärt Huy in diesem Gespräch, er würde nie lügen.

---

80 Thoa deutet auf ein Grab und berichtet ihrem Mann Canh, dass der dort begrabene Mann in den ersten Kriegsjahren viele Frauen im Dorf vergewaltigt hat und zu Stillschweigen erpresste. Hier offenbart sich am Rande eine andere dunkle Seite des Krieges, die nicht dem Feind zugesprochen werden kann.

In der folgenden Szene (1:08 ff.) wird die schwangere Hao von zwei Verwaltungsbeamten offiziell verhört und nach dem Kindsvater befragt (uneheliche Schwangerschaften werden nicht geduldet). Doch weder sie noch ihr verheirateter Liebhaber Quynh geben Auskunft. In dieser Situation tritt Huy in Erscheinung und gibt sich als Kindsvater aus, was er mit einer Unterschrift bestätigt. Mit dieser ersten (Not-)Lüge seines Lebens beginnt Huy den Neuanfang seines Lebens: Er beschließt, sich mit der sichtlich gerührten Hao eine Familie aufzubauen. In sein selbstgeschaukeltes Grab wirft er eine Schnapsflasche und beginnt, es zuzuschaukeln. Symbolisch begräbt er mit der Flasche seine Vergangenheit, schließt mit dieser ab um bereit zu sein für einen positiven Neuanfang.

Mit seinen positiven Eigenschaften, seiner sanften Art und seinen klaren Bekenntnissen kann Huy, auch wenn er lediglich die Nebenhandlung der Erzählung bestimmt, als Anti-Held bezeichnet werden.



Abb. 39 *Auf Sand gebaut*. Huy: Die männliche Nebenfigur als eigentlicher Anti-Held. (Arsenal)

Als dritte männliche Figur soll in Kürze die negative Nebenfigur des Quynh erwähnt werden, der von Beruf Sargbauer ist. Er hat einen dubiosen Charakter, ist lediglich auf seinen eigenen Vorteil bedacht und kennt sich in der dörflichen Gerüchteküche bestens aus. Seine Ehefrau behandelt er unfreundlich und betrügt sie zudem mit der invaliden Hao. Letztere nutzt er lediglich zur eigenen Triebbefriedigung aus. Zu Wohlstand ist er während der Kriegsjahre gelangt, als viele Menschen beerdigt werden mussten. Quynh bedauert, dass er nun – in Zeiten des Friedens – auch andere Arbeiten annehmen muss. Fehler anderer breitet er aus, während er zu seinen eigenen nicht steht.

### ***6.2.5 Fazit: Die Männer der dritten Epoche***

In den Filmen der letzten Epoche begegnen uns überwiegend sanfte Männerfiguren, wie etwa Nguyets Verehrer Son in *Das Mädchen auf dem Fluß*, der Kommandant in *Kreuzung Dong Loc* oder Van in *Das Ufer der Frauen ohne Männer*. Als Kriegsversehrte mit gebrochenem Charakter gewinnen sie die Empathie des Zuschauers. Der Krieg hat sie entwurzelt, entfremdet, ihrer Jugend beraubt und sie als wortkarge, desillusionierte Nicht-Helden zurückgelassen.

## 7. Besonderheiten des vietnamesischen Films

### 7.1 Politische Parolen und Kriegsgeschehen – Wandel der Darstellung

In den Filmen der Kriegsjahre findet sich eine hohe Dichte an politischen Äußerungen, ideologischen Parolen, die die Ideale des Kommunismus preisen und die Diem-Regierung anklagen. Die typenhaft gezeichneten Figuren verkörpern mustergültig die nach kommunistischem Ideal lebenden und handelnden Menschen, deren Kollektiv beschworen wird. Es handelt sich nicht um individualisierte Einzelfiguren sondern vielmehr um vorbildliche Matrizen politisch korrekten Handelns und Verhaltens. Die Botschaft lautet: Wenn alle an einem Strang ziehen, werden die Ziele erreicht werden.

In den Filmen *Der Sturm bricht los* und *Der 17. Breitengrad* taucht das kommunistische Programm der Nationalen Befreiungsfront auf. Im ersten Beispiel bewahrt es die Heldin Van vor dem Wahnsinn. Nachdem ihr Sohn im Gefängnis umgebracht wird, schöpft sie aus dem ihr zugespielten Manifest neue Kraft (24' ff.). Im zweiten Beispiel werden Auszüge aus dem Programm als verbales Propagandamittel genutzt, um Unentschlossene zum Kampf für den Kommunismus zu bewegen.

Vor dem Hintergrund, dass der Spielfilm zu Kriegszeiten als politisches Propagandainstrument eingesetzt wurde, können die im Film verwendeten Parolen als direkte Ansprache des Publikums gewertet werden, die dazu dienen, die Bevölkerung für den Kampf zu gewinnen und ihnen neuen Mut zuzusprechen. Es folgen einige paradigmatische Zitate zur Veranschaulichung:

Der Kommunismus ist die Hoffnung für sehr viele Menschen. Deshalb wird er von den Reichen ja so gefürchtet. Aber zu besiegen ist er nicht, weil seine Gedanken so ungeheuer stark sind. Und weil die Menschen Kraft gewinnen aus diesen Gedanken. (Van zu ihrem Bruder in *Der Sturm bricht los*, 1:10)

Weint nicht in Gegenwart des Feindes. Im Kampf trifft man manchmal auf den Tod. Da ist nichts Ungewöhnliches dran. (Parteimitglied kurz vor seiner Hinrichtung zu den Dorfbewohnern in *Der 17. Breitengrad*, 45' f.)

Die Parolen werden auf der anderen Seite als subversive Botschaften eingesetzt, um südvietnamesische Soldaten zum Überlaufen zu bewegen, wobei an ihre Vaterlandsliebe, ihr Gewissen und ihre moralische Pflicht gegenüber dem eigenen Volk appelliert wird:



Artikel 12, Abschnitt 2 des NFL-Programms sagt: Offiziere, Soldaten der Marionettenregierung werden aufgefordert, auf die Seite der Gerechtigkeit zurückzukehren und ihre Kräfte mit dem ganzen Volk zu vereinen, um den Amerikanern zu widerstehen, die Nation zu retten und das Land aufzubauen. Die Teufel und Reaktionäre werden streng bestraft. (*Der 17. Breitengrad*, 3:03)

Ihr oder eure Eltern, ihr müsstet uns doch verstehen. Ihr wisst, das Land braucht Wasser und nicht das Blut eurer Angehörigen! (Van zu Soldaten in *Der Sturm bricht los*, 37')

Nach Kriegsende tritt die politische Komponente deutlich in den Hintergrund. Stattdessen gewinnen die Figurendarstellungen an Qualität. Sie werden individueller gezeichnet und gewinnen im Pfisterschen Sinne an Weite und Tiefe (vgl. Kühnel, 2012). Politische Aussagen sind zuweilen phrasenhaft, finden jedoch deutlich sparsamere Verwendung. Erwähnenswert ist, dass politische Parolen nicht mehr von den Frauenfiguren geäußert werden. So wird etwa in *Wildes Feld* auf der Versammlung der Partisanen (durch einen Mann) daran erinnert, wofür die Männer und Frauen Gefahren und Strapazen in Kauf nehmen (28')

Nichts ist wertvoller als Unabhängigkeit und Freiheit. [...] Lieber wollen wir sterben, als in Sklaverei leben. [...] Wir scheuen keine Opfer, um in Freiheit leben zu können.

Die persönlichen Schicksale rücken mehr in den Fokus der Erzählung, ohne jedoch den aufopferungsvollen und selbstlosen Kampf zu vergessen.

Die Figuren der Nguyet und des Son in *Das Mädchen auf dem Fluß* sind äußerst unpolitisch eingestellt. Sie versuchen das Beste aus ihrem Leben zu machen, wobei der Krieg dieses Vorhaben nicht sonderlich begünstigt. Der Film zeigt, dass es auch ein Leben jenseits politischen Engagements gab. Son dient ohne Überzeugung in der südvietnamesischen Armee; für „die andere Seite“ zu kämpfen, kommt ihm jedoch auch nicht in den Sinn. Er sehnt sich nach einem ganz normalen Leben.

Die politische Figur des Partisans, der nach dem Krieg zum Funktionär der Kommunistischen Partei aufsteigt, ist hingegen mit negativen Attributen versehen. Seinen Idealen von einem besseren Leben, für das er einst kämpfte, ist er nicht treu geblieben. Der Film übt klare Kritik an der Allgegenwart der Partei.

Die Filmbeispiele der Jahrtausendwende verzichten auf politische Statements und widmen sich ganz der Frage, was der Krieg mit den Menschen gemacht hat und wie das gesellschaftliche Gefüge sich verändert hat. Die

ideologischen Differenzen zwischen Nord- und Südvietnam klingen zuweilen leise an, wie etwa in *Auf Sand gebaut*, in welchem Thoa ihrem Mann Canh beim gemeinsamen Gang über den Friedhof über das Schicksal der dort beerdigten Menschen berichtet (15'):

Das ist Vaters [Grab, Anm. StS]. Er wurde '59 getötet. Mutter wurde inhaftiert und starb dort. Die Gesetze von 1959 – das war eine schlimme Zeit.

Gemeint ist vermutlich u. a. das Gesetz 10/59, das der damalige Präsident Südvietnams, Ngo Dinh Diem, erließ. Es legitimierte die Bildung von Militärtribunalen, die jeden, der die Sicherheit des Staates „gefährdete“, wegen des Verdachts der Unruhestiftung verhaften und exekutieren lassen konnten.

Beinahe anrührend erscheint hingegen der Dialog zweier junger Frauen in *Das Ufer der Frauen ohne Männer* (20' f.):

**Mädchen 1:**

Wie sehen denn Amerikaner aus?

**Mädchen 2:**

Wie Franzosen, sagt mein Onkel Van.

**Mädchen 1:**

Ich kenne keine Franzosen. (lacht)

Der Film *Kreuzung Dong Loc* erinnert an die Heldentaten der jungen Frauen im Krieg, unterscheidet sich jedoch von *Die Bäume von Fräulein Tham* der Kriegsjahre darin, dass auf politische Parolen verzichtet wird.

Deutlich wird, dass die politische Komponente von Epoche zu Epoche an Bedeutung verliert. Dafür gewinnen die Figuren an Komplexität. Während die Figuren der ersten Epoche zu großen Teilen nicht über bloße Typen hinauswuchsen (besonders in *Die Bäume von Fräulein Tham*), begegnen dem Zuschauer zunehmend einfühlsam gezeichnete Charaktere.

Die Darstellung des Kriegsgeschehens im vietnamesischen Kino unterscheidet sich eklatant von der westlicher Filme. Auffällig ist die Abwesenheit von Action, ohne die der westliche Kriegsfilm kaum auskommt.<sup>81</sup> Unter Action versteht man zumeist spektakulär inszenierte Verfolgungsjagden, Kampf- und Gewaltszenen, die die Handlung vorantreiben oder illustrieren, wobei häufig der Realitätsbezug verloren geht.

---

<sup>81</sup> Um nur ein Beispiel zu nennen, soll hier auf Michael Ciminos *The Deer Hunter* aus dem Jahr 1978 verwiesen werden. Exemplarisch wird hier deutlich, wie der Kriegsfilm durch Ästhetisierung der Gewalt zum Action-Spektakel generieren kann.

Physische Spektakel wie Rennen, Kämpfe, Schießereien sowie Explosionen und Verwüstungen aller Art dienen der Emotionalisierung des Zuschauers. Action wirkt durch Schnelligkeit und Sensation und gilt in der deutlichen Akzentuierung physischer Bewegung als besonders filmisch. (ROTHER 1997: 13)

Im vietnamesischen Film hingegen sind schnelle Schnitte nicht präsent, vielmehr zeichnet er sich durch ruhige Bilder und eine besondere bildästhetische Komposition aus.

Die Filme der ersten Epoche bedienen sich häufig originalen, dokumentarischen Materials. Zu sehen sind etwa Aufnahmen von amerikanischen Helikoptern und Bombern, sowie Flakfeuer. In *Die Bäume von Fräulein Tham* findet sich beispielsweise die Aufnahme eines Bombers, der sich – von vietnamesischer Seite gerade getroffen – im Sturzflug befindet (21'). In den Jahren des Krieges war es nicht nötig, Kriegsszenen zu inszenieren, denn das Kriegsgeschehen fand täglich vor den Augen der Kameramänner statt.

An dieser Stelle soll auf eine Besonderheit in *Der Sturm bricht los* (1966) verwiesen werden: In einer Sequenz wird die Originalaufnahme eines Landeanflugs eines Helikopters eingespielt (14'). Zu sehen sind Soldaten mit Gewehren, die aus der Maschine springen und über ein Feld laufen. Dieses Material erinnert stark an Szenen amerikanischer Vietnamkriegsfilme, in denen gerade ein erneuter Einsatz mit der Landung beginnt. Es findet eine nahtlose Verknüpfung originaler und inszenierter Aufnahmen statt. Das Augenmerk gilt in diesem sehr frühen Werk der Perspektive der Aufnahmen. Da die Szene des Anfluges aus der Sicht der südvietnamesischen/amerikanischen Seite aufgenommen wurde, liegen zwei Mutmaßungen zum Ursprung des Materials nahe: Entweder es ist der nordvietnamesischen Seite zugespielt worden, oder es handelt sich um Beutematerial, welches im Kampf sichergestellt wurde. Von dieser Ausnahme abgesehen ist die Perspektive auf das Kriegsgeschehen in der ersten Epoche die der prokommunistischen Kämpfer.

Auch in *Der 17. Breitengrad* finden sich Originalaufnahmen von Helikoptern, Panzern, Bombern usw. (2:34 ff. und 2:46 ff.). Beeindruckend sind die Aufnahmen eines Hubschrauber-Absturzes in unmittelbarer Nähe des Kameramannes. Die Dramatik der Schlusssequenz wird dadurch erhöht, dass Szenen von Soldaten und Kriegsgerät im Wechsel mit Bildern von Frauen, Kindern, an der Brust trinkenden Säuglingen und Alten geschnitten sind. Durch diesen Kontrast erhöht sich die Intensität der Bilder zusätzlich.

Wie bereits an früherer Stelle erwähnt, kann der Film *Die Bäume von Fräulein Tham* als „Lehrfilm“ betrachtet werden, denn er vermittelt Einblicke in die Arbeit und das Verhalten der Miliz. In *Das Mädchen aus Hanoi* zeigen ebenfalls einige Szenen „korrektes“ Verhalten von Zivilisten im urbanen Raum bei



Abb. 40 *Wildes Feld*. Die Froschperspektive auf den feindlichen Helikopter ist im vietnamesischen Spielfilm dominant.



Abb. 41 *Apocalypse Now*. Die Luftkavallerie der amerikanischen Armee greift zu Richard Wagners „Ritt der Walküren“ ein vietnamesisches Dorf an. Vogelperspektive.

Fliegeralarm. Die junge Protagonistin sucht gemeinsam mit einer Frau Schutz in einer senkrecht in die Straßen eingelassenen Betonröhre. Einblicke in den städtischen Untergrundkampf gibt der Film *Das Mädchen Nhung*. Die Protagonisten schmuggeln Sprengsätze, umgehen Straßensperren und bewegen sich zu Fuß durch Saigons Ruinenfelder.

Auch die Filme der Nachkriegsepoche, insbesondere *Zeit der Stürme* und *Wildes Feld*, geben Eindrücke vom strategischen Verhalten der Untergrundkämpfer in Kriegssituationen. In diesen Filmen wird zum Teil auf Originalaufnahmen aus den Kriegsjahren zurückgegriffen, wofür ökonomische Gründe geltend gemacht werden können. So ist in *Eban, die Frau aus dem Dschungel* die Originalaufnahme einer abstürzenden amerikanischen Maschine zu sehen. Auffallend für die zweite Epoche ist, dass die Kameraposition nicht in der Perspektive der Kriegsgewinner verharrt, sondern ebenso die der Kriegsgegner aufgreift (Perspektive aus dem Helikopter).

In Wildes Feld wird die Bedrohung durch die feindlichen Helikopter auditiv durch das laute Geräusch der Rotorblätter verstärkt. Dieses Werk zeigt auf bedrückende Art und Weise die Gefahr, die von den Helikoptern ausgeht, sowie die Strategien der Widerstandskämpfer, sich zu verbergen. Die Inszenierung bildet das direkte Gegenstück zum amerikanischen Combat-Movie (Abb. 40 und Abb. 41). Die Bedrohung durch die US-Soldaten ist eine Bedrohung aus der Luft. Dementsprechend nimmt die Kamera häufig die Froschperspektive ein. Im US-Film dagegen findet sich oft der Blick aus dem Helikopter heraus (Vogelperspektive), der aus zudem großer Distanz ein Gefühl von Erhabenheit vermittelt.

Für die meisten Filme der letzten Epoche ist die Darstellung des Kriegsgeschehens nebensächlich, beispielsweise in *Das Mädchen auf dem Fluß*. Der sich heroisch auf dem Schlachtfeld bewegend Soldat in Gestalt des Partisans existiert lediglich vor dem inneren Auge der Protagonistin Nguyet (37', 1:30 f.). Ausnahmen bilden die Filme *Kreuzung Dong Loc* und *Song of the Stork*, die die Erinnerung an die im 2. Indochina-Krieg gefallenen Frauen und Männer aufleben lassen. Die Inszenierung einer Gruppe nordvietnamesischer, sich voneinander unterscheidender Soldaten in *Song of the Stork* und die Gefahren, denen sie ausgesetzt sind, unterscheidet sich kaum von westlichen Erzählmustern und Darstellungsweisen. Diese für den vietnamesischen Film atypische Erzählform mag der Tatsache geschuldet sein, dass es sich bei *Song of the Stork* um eine singapurisch-vietnamesische Koproduktion handelt, die sich an ein internationales Publikum wendet.

## 7.2 Zum Bild der Frau und Verhältnis der Geschlechter

Die Filme der ersten Epoche spiegeln eben jene Umstände wider. Die Frau, die auf sich alleine gestellt ist, wird zur Ikone stilisiert. Sie übernimmt die Aufgaben, die unter normalen Umständen den Männern vorbehalten blieben und stellt sich den neuen Anforderungen des Freiheitskampfes an heimatlicher Front.

Sehr deutlich wird eine De-Feminisierung der weiblichen Figuren in diesen zur Zeit der Eskalation des Vietnamkrieges entstandenen Filmen, die auch Esta Ungar in ihrer Studie zum Geschlechterverhältnis in Vietnam verorten konnte (vgl. ebd. 2000). Sie hält fest, dass die Position der Frauen staatlicherseits durch die Verkündung einer Reihe von Rechten gestärkt wurde, durch die sie den Männern gleichgestellt wurden, etwa dem Recht auf gleiche Bezahlung für gleiche Arbeit.

Die gesellschaftliche Position der Frau erfährt während der Eskalation des Krieges eine Aufwertung insbesondere in wirtschaftlicher und politischer Hinsicht:

For a short time from 1965 to 1972 women were swept into positions of responsibility at the same time as they moved to occupy the majority of jobs at the lower end of the occupational scale. With full wartime mobilisation in 1965 [...] women [were pushed] into positions of authority for the first time. (UNGAR 2000: 294)

Das Bild der selbständigen und eigenverantwortlichen Frau, die zudem Autorität ausstrahlt, wird durch die Art der Präsentation in den Medien unterstützt. Weiblichkeit und traditionell weibliche Aufgaben bleiben unbetont. Stattdessen ergreift die Protagonistin im Film das Wort, um für ihr Vaterland zu kämpfen. Dem Zuschauer begegnen im Film der Kriegsjahre vermehrt Frauenfiguren, die im Besitz von Waffen sind und diese auch gebrauchen. Erinnerung sei daran, dass sich eine solche Darstellung ebenfalls in der nordvietnamesischen Fotografie durchsetzt! Der Staat trägt durch gezielte Förderung und Aufforderung maßgeblich zum (Vor-)Bild der Frau bei, beispielsweise durch Finanzierung der Filme und Veröffentlichung der Fotos in der Presse. Er wirbt auf diesem Wege – mittels Agitprop – darum, es den positiven Figuren gleichzutun und dabei zuversichtlich in die Zukunft zu schauen.

Aus westlicher Perspektive ist diese Darstellung äußerst ungewohnt. Zwar wird auch in der westlichen Hemisphäre die Gleichheit von Mann und Frau vorangetrieben, zumindest der Krieg jedoch scheint hier dem Manne vorbehalten zu sein. „Sie [die Frauen] bleiben Randfiguren, repräsentierend [...], Kinder gebärend [...], den Mann still unterstützend [...], beobachtend“, schrieb Klaus Theweleit (1979: 29). Freilich bezog er sich mit dieser Feststellung auf deutsche, soldatische Literatur, doch hat sich dieses Bild auch im westlichen Film behauptet.

Die Kriegshelden sind meist Männer, aktiv kraftstrotzend, clever und omnipotent, während den Frauen, wenn sie nicht Prostituierte sind, eine dienende Position zugewiesen wird. (STRÜBEL 2002: 44)

Der westliche Kriegsfilm kennt keine vergleichbaren weiblichen Hauptfiguren, geschweige denn Heldinnen. Hier begegnet uns die Frau als Krankenschwester, Prostituierte oder auch als daheim Zurückgebliebene. Die Frau auf dem Schlachtfeld hingegen ist die Ausnahme und immer der Feind. Erinnerung sei in diesem Zusammenhang an die vietnamesische Scharfschützin in *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick), die einige G.I.s tötet, bevor sie selbst

gestellt wird. Auch in *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola) ist die Verblüffung groß, als eine vermeintliche Zivilistin eine Handgranate in einen Hubschrauber wirft. Die bewaffnete Frau erscheint für den Mann als etwas Bedrohliches; die Waffe in ihrer Hand als phallisches Symbol. Von ihr geht die Gefahr der Kastration aus (vgl. THEWELEIT 1979).

Für den vietnamesischen Spielfilm der ersten Epoche kann festgehalten werden: Zur Zeit des Krieges erfährt die Frau eine Aufwertung, die sich nicht zuletzt in den Medien widerspiegelt. Anknüpfend an die historischen Heldinnen-Mythen vietnamesischer Geschichte nimmt gerade die Frau als Freiheitskämpferin einen festen Platz in den Erzählungen ein.

Ein anderes Bild präsentiert sich in den Filmen der zweiten Epoche. Die gesellschaftliche Situation Vietnams ändert sich drastisch ab 1975: Nach Beendigung des Krieges kehren die überlebenden Männer nach Hause zurück, wo sie ihren alten Platz in der Gesellschaft einfordern. Die Stellung der Frau erfährt eine Relativierung, das heißt das von ihr erwartete Rollenbild passt sich eher traditionellen Strukturen, wie sie vor dem Krieg existierten, an. Esta Ungar bezeichnet dies als 're-gendering' und bemerkt:

While men returned to old jobs, women did not move out of their place at the base of economy. (UNGAR 2000: 296).

Frauen tragen also auch weiterhin maßgeblich zum Lebensunterhalt der Familien bei, anstatt wie vor dem Krieg das Geldverdienen den Männern zu überlassen. In der politischen Kommunikation wird auch weiterhin die geschlechtliche Gleichberechtigung im Sinne der sozialistischen Sichtweise thematisiert.

Diese propagierte Gleichberechtigung findet Eingang in die Spielfilme der Nachkriegszeit. Ebenbürtig steht die Frau ihrem Mann, der merklich mehr Raum als in den Erzählungen der ersten Epoche einnimmt, im Kampf für das Vaterland zur Seite. Sie ist nicht mehr die heroische Einzelkämpferin, sondern gleichberechtigte Partnerin. Das wird etwa in dem Film *Wildes Feld* deutlich: Do, der Protagonist, kümmert sich wie seine Frau Xoa liebevoll um den gemeinsamen Sohn oder bereitet Essen zu. Die Darstellung der harmonischen Familie gewinnt an Bedeutung und rückt in den Fokus. Ein Abweichen gelebter Realität von politischer Prämisse ist in der Erzählung dennoch spürbar: Trotz gesetzlich verankerter Gleichheit fügt die Frau sich in ihre traditionelle Rolle. Sie gehorcht dem Mann, der unmissverständlich das Familienoberhaupt ist. Treue ist eine wichtige Tugend, die die nun betonte Weichheit und Mütterlichkeit der weiblichen Figuren abrundet.

An dieser Stelle soll auf den Umstand verwiesen werden, dass Eban, Protagonistin in *Eban, die Frau aus dem Dschungel*, einer ethnischen Minderheit angehört. Da Vietnam ein Vielvölkerstaat ist, in dem neben den ethnischen Vietnamesen (87 %) etwa 53 weitere Ethnien (vgl. HEYDER) leben, mag das nicht weiter verwundern. Dennoch erscheint die Tatsache, eine Angehörige eines Bergvolkes als Protagonistin zu wählen, nicht willkürlich. Die Mehrheit der ethnischen Minderheiten schließt sich im Krieg der Viet Minh-Bewegung an. Die Vorstellung von der Gründung eines gesamtvietnamesischen, kommunistischen Staates entspricht jedoch nicht unbedingt der tatsächlichen Umsetzung nach 1975. Insofern kann die Rahmenhandlung als politischer Schachzug gedeutet werden, Einigkeit aller Vietnamesen zu demonstrieren, indem an den gemeinsamen ruhmreichen Kampf erinnert wird. Trotz ethnischer Vielfalt wird ein Vietnam gezeigt, in dem alle Menschen die gleichen Ziele zu verfolgen scheinen.

Die Frau wird in der Nachkriegs-Ära vergleichsweise weiblich dargestellt. Ihre feminine Seite wird dadurch betont, dass sie ‚typisch weibliche‘ Aufgaben verrichtet, einen typisch weiblichen Habitus pflegt und sich um die Familie kümmert, in der sie einen festen Platz zugewiesen bekommt. *Zeit der Stürme* – das erste Beispiel für die Filme der Nachkriegszeit – markiert den Übergang von erster zu zweiter Epoche. Hier ist das neue Bild der Frau noch wenig gefestigt. Die Protagonistin führt eine Gruppe von Untergrundkämpfern an, doch träumt auch sie von einer eigenen Familie mit ihrem Verlobten.

Der Film der zweiten Epoche erinnert an den Kampf und die Entbehrungen des Krieges. Thematisch widmet man sich dem revolutionären Heldentum und dem Leid, welches die Menschen unter dem militärischen Konflikt erduldeten. Die Kriegsaufgaben bleiben hauptsächlich den Männern überlassen. Hierdurch findet im Vergleich zum Film der Kriegsjahre eine Aufwertung des Beitrags der Männer statt. Im Nachkriegsfilm werden ihre Leistungen posthum honoriert.

Die dritte Epoche präsentiert ein kritischeres Bild der Gesellschaft und ein differenziertes der Frau. In *Das Mädchen auf dem Fluß* führen die sehr unterschiedlichen Protagonistinnen, welche in der Stadt Hue leben, ein eigenverantwortliches Leben. Die Zeit der Entstehung des Films spiegelt sich in selbigem wider: Produziert nach dem Beschluss der Politik der Erneuerung auf dem 6. Parteitag im Jahr 1986, übt der Film Kritik an Missständen wie staatlicher Zensur und Allgegenwart der Partei. Ängste und Träume der Protagonisten werden thematisiert.

Folgt man den Schilderungen Ungars und Heyders, so spielt es eine nicht unerhebliche Rolle für die Gestaltung der Charaktere, dass sie in urbaner



Umgebung positioniert sind. Ungar konstatiert, dass Wirtschaftspolitik und die marktwirtschaftlichen Änderungen zu einer wachsenden Kluft zwischen ländlichen und städtischen Gegenden geführt haben.

[...] on the one hand, a re-Confucianising of gender relations in the countryside and on the other, a ‚bourgeoisification‘ in the cities. (UNGAR 2000: 292)

Während die Frauen auf dem Lande im Zuge der Politik der Erneuerung viele Nachteile in Kauf nehmen müssen und ihre gesellschaftliche Realität mehr und mehr der von vor dem Krieg gleicht, eröffnet sich den (gebildeten) Frauen in den Städten eine Vielzahl an Möglichkeiten, sich selbst zu verwirklichen. Dieses Selbstbewusstsein wird von der Journalistin Lien ausgestrahlt, die sich letztlich von ihrem Mann trennt.

Auffällig ist ferner, dass ranghohe, autoritäre Positionen ausschließlich von Männern besetzt sind, wie sich an den Figuren des Parteifunktionärs (ehemals Partisan), des Arztes oder Chefredakteurs der Zeitung zeigen lässt.

Die zunehmende Pressefreiheit nach 1986 hat sichtbare Auswirkungen auf den Film. Der 6. Parteitag markiert einen Wendepunkt für den Filmsektor: Die sich bisher an ideologischen Vorgaben orientierende Filmbranche scheint sich zunehmend zu öffnen. Die Figuren sind weit davon entfernt, Heroen zu sein. Dafür gewinnen sie unkonventionellere Züge. Es werden Facetten des Krieges betrachtet (etwa die ‚Politikverdrossenheit‘ der Nguyet oder die unfreiwillige Kriegsteilnahme ihres Freundes, sowie die allgemeine Überdrüssigkeit des Krieges), die unter dem Argusauge der Partei bisher unberührt blieben. Waren die Figuren bisher linientreu gestaltet, pro-kommunistisch, tadellos und ausschließlich auf das Wohl der vietnamesischen Gemeinschaft bedacht, so kratzen die Filmemacher nun an der bröckelnden Fassade. Dem Zuschauer begegnen Figuren mit eigenen Ängsten und Sorgen und allzu menschlichen Schwächen und Fehlern, die in der bisherigen Erinnerung an ruhmreiche Schlachten keinen Platz hatten.

Zunehmend werden Themen bearbeitet, die sich mit unerfüllten Sehnsüchten und Verlusten befassen. In *Das Ufer der Frauen ohne Männer* spielt dabei die Unterrepräsentation von Männlichkeit eine entscheidende dramaturgische Rolle. Die Verluste des Krieges führen zu sehr spezifischen gesellschaftlichen Problemen, die hier in ihrer Breite thematisiert werden, zudem erhält der Begriff der geschlechtlichen Ungleichheit (geschlechtliche Ungleichverteilung) eine neue Dimension.

### 7.3 Feindbild und Selbstbild

Die Darstellung des Feindes im vietnamesischen Film unterscheidet sich erheblich von der Inszenierung des Gegners im amerikanischen Vietnamkriegsfilm. Im westlichen Film wird der Feind bereits rein äußerlich im starken Kontrast zum Eigenen (dem Guten) präsentiert. Oftmals bleibt der Widersacher gesichtslos und im Dickicht verborgen, ist grausam und unmenschlich. Figuren werden in Gut und Böse unterschieden. Nuancen zwischen den beiden Polen Schwarz und Weiß gibt es nicht. Die Tatsache, dass die Unterscheidung in Freund und Feind beträchtliche Schwierigkeiten bereitet, lässt sich ebenfalls aus den amerikanischen Spielfilmen ablesen. Da der Amerikaner immer für das Gute in der Welt kämpft, muss der Vietnameser per se schlecht sein und barbarisch handeln.

Wesentlich differenzierter gestaltet sich das Feindbild im vietnamesischen Spielfilm. Prinzipiell kann zwischen dem inneren Feind und dem äußeren unterschieden werden. Die Vielschichtigkeit der Interessenkonflikte in diesem Krieg wird dadurch von vornherein verdeutlicht. Der vietnamesische Film wird somit der Tatsache gerecht, dass es sich nicht nur um einen vietnamesisch-amerikanischen Konflikt handelte, wie der US-Spielfilm zuweilen vermuten lässt. Vielmehr wird der Krieg in seiner primären Form eines Bürgerkrieges, eines innervietnamesischen Konfliktes, inszeniert.

Im Film der Kriegsjahre manifestiert sich der innere Feind in der Person des (ehemals) wohlhabenden Angehörigen einer quasi-feudalen Schicht der Großgrundbesitzer, der sich dem Verhalten der Amerikaner angepasst hat. Der Krieg wird maßgeblich als Klassenkampf inszeniert; die breite Masse der einfachen Menschen muss sich vom Feudaladel, der versucht, mit Hilfe der Amerikaner seine ursprüngliche Macht wiederzuerlangen, befreien. Der Film erfüllt somit in doppelter Hinsicht eine propagandistische Aufgabe: Zum einen wird der Versuch unternommen, südvietnamesische Söldner zum Überlaufen zu bewegen. Der einfache Soldat ist nicht Feind per se, sondern kann bekehrt werden und sich letztlich entscheiden, den ‚richtigen‘ Idealen zu folgen. Hier verwischen die Grenzen zwischen Gut und Böse. Zum anderen wirbt er bei der zivilen (primär nord-, aber auch südvietnamesischen) Bevölkerung dafür, sich im Kampf für Freiheit und Unabhängigkeit zu engagieren. Zwar ist der Kampf verlustreich, doch wird für ein gemeinsames, höheres Ziel gekämpft. In der Überhöhung der Spielfilme der Kriegszeit werden die Figuren häufig einer persönlichen, individuellen Charakteristik beraubt.

Im Film der Nachkriegszeit wird von der Fokussierung innervietnamesischer Konflikte Abstand genommen. In *Zeit der Stürme* begegnet uns in der Figur des Hauptmanns Long zwar noch ein Vertreter der oben erwähnten

Elite. Dieser Umstand wird jedoch nur beiläufig erwähnt und spiegelt sich im Wohlstand der Figur wider, wird aber darüber hinaus nicht weiter vertieft. In anderen Filmbeispielen wird von der Thematisierung binnennationaler Spannungen weitestgehend abgesehen. Meines Erachtens wird hierdurch Rücksicht auf den ohnehin schon schwierigen Prozess der Versöhnung genommen. Anstatt die Erinnerung an den Bürgerkrieg, an politische und territoriale Grenzlinien am Leben zu erhalten, soll das vietnamesische Publikum in seiner Ganzheit angesprochen werden.

Die Kommunistische Partei Vietnams propagiert das Bild glücklicher, im Kommunismus lebender Menschen. Ein Film, der auf die Darstellung anders denkender Vietnamesen verzichtete, konnte nur im Sinne der Parteipolitik sein.

Bis hierhin ist die im Film eingenommene Perspektive eine kommunistisch geprägte. Der gute Mensch ist der, der im Kampf gegen den Feind und für einen kommunistischen Staat eintritt und dabei Leid, Entbehrung und Qual in Kauf nimmt. Erst nach „doi moi“ entstehen Filme, die Einblicke in die Psyche der Protagonisten gewähren und die Kehrseiten der Gemeinschaft fokussieren. So wird etwa in *Das Mädchen auf dem Fluß* das Schicksal des südvietnamesischen Soldaten geschildert, der sich lange versteckt hielt, um sich nicht am Krieg beteiligen zu müssen, oder die Geschichte der ganz und gar unpolitischen Prostituierten, die weder weiß, was Revolution bedeutet, noch wofür die Revolutionäre kämpfen. Erst mit gebührendem Abstand zum Kriegsende und schwindender Kontrolle der im Film und in den Medien allgemein verhandelten Themen durch die Parteiführung konnte eine solche Inszenierung realisiert werden.

Auf der anderen Seite begegnet uns der externe Feind in Person des Amerikaners. Da die Amerikaner fast ausschließlich von Vietnamesen gespielt werden, bereitet die Zuordnung dem ungeübten westlichen Auge anfangs Schwierigkeiten. Codes, die die Figuren als Amerikaner „enttarnen“ sind etwa eine spezifische Gestik (ihr Gebaren) oder symbolische Gegenstände, die in ihre Nähe gebracht werden, wie etwa Sonnenbrillen und US-Flaggen. In der Regel trägt der Amerikaner (wie auch Angehörige der Kolonialmacht Frankreich oder des Feudaladels) einen Schnauzbart. Dieser scheint für durchschnittliche Vietnamesen untypisch zu sein und wird vielmehr mit den Kolonialherren und dem Klassenfeind assoziiert.

Der Amerikaner taucht in Abgrenzung zur Gemeinschaft der Vietnamesen als Einzelfigur auf. Sein Handeln ist egoistisch im Vergleich zur altruistischen Vorgehensweise der Vietnamesen. Gerade hierin wird die besondere Schwäche der Amerikaner gesehen. Sie kämpfen nicht in geschlossener Gemeinschaft für

ein Ziel, setzen sich nicht für andere ein. Monika Heyder beschreibt in Abgrenzung hierzu Selbstlosigkeit als typisch vietnamesischen Charakterzug:

Wohl und Wehe, Fühlen und Streben des Individuums standen nie im Mittelpunkt des Denkens, denn die Gemeinschaft war stets die wichtigste Kategorie. (HEYDER 1999: 63)

Allerdings sind auch bezüglich der Darstellung des externen Feindes epochale Unterschiede zu erkennen. In der ersten Epoche ist der Amerikaner eine ranghohe Person, die niemandem Rechenschaft schuldet. Sein Handeln ist grausam und motiviert durch das Bestreben, den Kommunismus weltweit auszumerzen. Vietnam ist nur ein Land von vielen.

Die Kleidung des Amerikaners ist überwiegend weiß. In der vietnamesischen/ fernöstlichen Kultur ist Weiß ein Symbol für Trauer und Tod. Ferner bildet Weiß den dichotomen Gegenpol zur Farbe Schwarz. In Vietnam ist nicht nur die Kleidung des Viet Cong schwarz, sondern die traditionelle Kleidung der südvietnamesischen Bauern ist ebenfalls dunkel. Durch die Farbwahl wird der Kontrast zwischen Amerikanern und vietnamesischer Bevölkerung auf visueller Ebene veranschaulicht.

Für die Darstellung des externen Feindes in der zweiten Epoche lassen sich andere stereotype Merkmale extrahieren. Wie auch im amerikanischen Vietnamkriegsfilm bedient sich der vietnamesische Film des Gegensatzpaares Natur/Technik. Mit dem Amerikaner wird waffentechnische Überlegenheit assoziiert. Technik wird nicht per se als negativ erachtet, doch richtet sie sich im Vietnamkrieg gegen die Vietnamesen, was Technik zur Bedrohung werden lässt. Im amerikanischen Vietnamkriegsfilm ist das Motiv der Natur Symbol für Orientierungslosigkeit, Fremdheit und Gefahr.<sup>82</sup>

Heimlich und hinterrücks schlägt der Feind zu und wird gleich wieder eins mit dem Dschungel. Die Natur selbst erscheint so als Feind, als schmutziger zudem. (KOPPOLD 1988: 14)

Die Darstellung im vietnamesischen Film schlägt in dieselbe Richtung, allerdings mit einer anderen Wertung: Der Vietnameser macht sich die Natur zunutze, um unentdeckt zu bleiben, was ihm einen großen Vorteil einbringt. Der Amerikaner betrachtet die Natur hingegen misstrauisch. Bekommt er vietnamesischen Boden unter seine Füße – freiwillig oder unfreiwillig –, so ängstigt er sich und fühlt sich bedroht.

---

<sup>82</sup> Diese Dissonanz wird beispielsweise sowohl in Oliver Stones *Platoon* als auch in Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now* spürbar.

Aus vietnamesischer Perspektive ist Natur durchweg positiv konnotiert. Sie ist Symbol für Harmonie und Einklang. Mensch und Natur bilden eine Einheit. Im Kampf gereicht sie zum Vorteil, sodass die technische Übermacht des Feindes kompensiert werden kann. Erst die Natur ermöglicht ein Leben in den Wirren des Krieges, denn sie bietet auch in entlegenem Gelände sowohl Nahrung als auch Schutz vor dem Auge des Amerikaners.

Die Amerikaner haben im Film der Nachkriegszeit keine Befehlsgewalt, ihr Verhalten ist nicht politisch motiviert. Sie führen lediglich Kommandos aus. Die Erzählungen sind zum Teil aus der Sicht der Amerikaner geschildert. Dies trifft in besonderem Maße auf den Film *Eban, die Frau aus dem Dschungel* zu. Hier erhält der Rezipient über Tagebuchaufzeichnungen und innere Monologe Einblicke in das Innenleben der Figur des Feindes.

Die Fülle der Großaufnahmen der amerikanischen Figuren verdeutlicht den hohen Stellenwert, den sie in den Erzählungen einnehmen. Es konnte gezeigt werden, dass diese Inszenierung ein durchaus menschliches Bild des Feindes vermittelt. In *Eban* und *Wildes Feld* wird eine Analogie zwischen Vietnamesen und Amerikaner gezogen (beide sind menschliche Wesen und sich gar nicht so unähnlich), die in vergleichbarer Art im amerikanischen Film noch mehr als zwei Jahrzehnte auf sich warten lässt: In dem amerikanischen Film *We Were Soldiers* (Wallace, 2002) findet der Protagonist Colonel Moore das Tagebuch eines von ihm getöteten Vietnamesen, welches ein Foto von dessen Frau enthält. Moore sucht sie später auf, um ihr das Buch zu übergeben.

Während im US-Film „der Feind so kurz und knapp und oft so unsichtbar [stirbt], wie er kämpft“ (KOPPOLD 1988: 14), richtet sich die vietnamesische Kamera sehr wohl und äußerst detailliert auf den Tod des Amerikaners. Ebenso wie durch die nahen Kameraeinstellungen wird hierdurch eine sympathetische Identifikation evoziert. *Wildes Feld* wie auch *Eban, die Frau aus dem Dschungel* können in diesem Sinne als Anklage der Sinnlosigkeit des Krieges gedeutet werden.

Dem Zuschauer begegnet im zweiten Zeitabschnitt ein eher versöhnlicher Blick auf den Feind. Von Hass auf den ehemaligen Kriegsgegner ist im Film reichlich wenig zu spüren. Es siegt Gnade vor Recht. Indem dem Feind humane Züge zugesprochen werden, wird dieser letztlich als homolog angesehen. Diese stoffliche Umsetzung im Film wird einmal mehr dem propagierten sozialistischen Menschenbild gerecht, nach dem alle Menschen gleich sind.

In *Das Mädchen auf dem Fluß* sind die amerikanischen Figuren lediglich Statisten. Im Zentrum dieses Filmes steht vielmehr die Auseinandersetzung mit der Rolle, die die südvietnamesischen, einfachen Menschen in den

Kriegsjahren gespielt haben. Abgenabelt von staatlicher Subvention steht der Film außer Verdacht, politische Bekundungen transportieren zu wollen.

Die Art und Weise, wie der Amerikaner im vietnamesischen Spielfilm dargestellt wird, lässt Rückschlüsse auf vietnamesische Befindlichkeiten zu. Stellte die Figur der ersten Phase noch ein klares Feindbild dar, welches das vietnamesische Selbstbild konterkarierte, ist der Blick auf den Amerikaner in der Nachkriegszeit wesentlich versöhnlicher. Verzeihen und Vergeben erweisen sich als vietnamesische Eigenschaften, die dazu befähigen, die Vergangenheit als abgeschlossen anzuerkennen und den Blick in die Zukunft zu richten.

Die Selbstdarstellung der vietnamesischen Gesellschaft im Film nach Doi Moi kommt prinzipiell ohne die Inszenierung eines Feindbildes aus. Der Fokus liegt vielmehr auf der eigenen Nation, der Vielschichtigkeit einzelner gesellschaftlicher Gruppen und der Heterogenität ihrer Mitglieder.

#### **7.4 Budget**

Zu jeder Zeit ist der finanzielle Rahmen des vietnamesischen Films – abgesehen von sehr wenigen Ausnahmen – äußerst knapp, was zu unterschiedlichen Auswirkungen führt. Einige der ersten Kameras sind Beutegut des Krieges. Insbesondere während der Kriegsjahre ist das nordvietnamesische Filmwesen auf Sachspenden der sozialistischen Bruderstaaten angewiesen. Filmmaterial muss importiert werden, da es in Vietnam selbst nicht produziert wird.

Global betrachtet sind Schwarz-Weiß-Filme lediglich bis Ende der 50er, Anfang der 60er Jahre die Norm und werden zunehmend durch den Farbfilm abgelöst. Im vietnamesischen Film der Kriegsjahre ist die Verwendung des Schwarz-Weiß-Materials der einfacheren Handhabung geschuldet (z. B. bezüglich des Entwicklungsverfahrens). Dass in den Nachkriegsjahren weiterhin die Zahl der Schwarz-Weiß-Filme überwiegt, hat finanzielle Gründe: Ein Film in Farbe ist in der Herstellung deutlich kostenintensiver.

Die Filme der Kriegs- und Nachkriegszeit verwenden erstaunlich viele Originalaufnahmen, insbesondere dann, wenn es sich um Darstellungen der kriegerischen Auseinandersetzung handelt. Kriegsszenen sind aufwendig und deshalb äußerst teuer in der Produktion, weshalb man auf das ohnehin vorhandene Material zurückgriff. Den originalen Szenen ist anzumerken, dass sie nicht nach einer Drehbuchvorgabe inszeniert wurden: Sie sind mit der

Handkamera gedreht und von anderer Qualität als das übrige Filmmaterial.<sup>83</sup> Galikowskaja (1982: 154) führt an, dass das Wochenschaumaterial, welches in dem Film *Der Sturm bricht los* eingearbeitet ist, „von ausländischen Kameramännern bei Strafoperationen gedreht wurde“.

Im Vergleich zum amerikanischen Film finden sich insgesamt sehr wenige Nahaufnahmen des Krieges. Der Triumph über einen Flugzeugabschuss zeigt sich in einem winzigen Punkt am Firmament. In *Zeit der Stürme* ist eine kurze Einstellung Dokument eines erfolgreichen Hubschrauberabschusses (2:48). Und obwohl das Geschehen ganz aus der Nähe gefilmt wurde, ist es von einer Nahaufnahme weit entfernt.

*Special effects* – aus dem modernen westlichen Film nicht wegzudenken – wird der Zuschauer lange suchen müssen. „In unserem Kino gibt es keine Tricks und kein Geld, deshalb müssen wir alles mit scharfer Munition drehen“, sagte der Regisseur Luu Trong Ninh in einem Interview (LEWEKE 2001). Bis heute sind die Mittel, die dem vietnamesischen Film zur Verfügung stehen, vergleichsweise dürftig.

## 7.5 Motive und Symbole

Im vietnamesischen Film begegnen dem Zuschauer epochenübergreifend wiederkehrende Motive. Besonders häufig werden die Grundelemente Wasser, Himmel und Erde verwendet. Zuweilen werden Einstellungen von Wasser oder auch der Erde (des Erdbodens) mit Einstellungen des Himmels kombiniert. Himmel und Erde führen in der asiatischen Philosophie mit den beiden weiteren Komponenten Mensch und Lauf (Dao) eine enge Wechselbeziehung. Das Streben nach Ausgeglichenheit aller Komponenten bildet ein Grundprinzip und dient der Regulierung eines Lebens in Einklang. Die Kombination der gegensätzlichen Motive Himmel und Erde kann gleichsam gedeutet werden als Wunsch nach Einheit und Gemeinschaft.

Wasser, welches in der südostasiatischen Symbolik für Weiblichkeit/Mütterlichkeit steht, wird mehrfach bereits im Vorspann vietnamesischer Filme eingesetzt (*Das Mädchen Nhung, Die junge Frau von Bai Sao, Zeit der Stürme*), aber auch in einigen Schlussesequenzen. Je nach Setting wird der Fokus auf das brandende Meer oder den strömenden Fluss gelenkt.

In der detaillierten Analyse der Filme konnte deutlich gemacht werden, dass Naturmotive ebenfalls vermehrt zum Einsatz kommen (siehe beispielsweise Kapitel 5.2.2). In *Zeit der Stürme* waten zwei junge Partisanen, ein Mann und

---

<sup>83</sup> Selbst in *Eban, die Frau aus dem Dschungel* (1984) wird noch originales Dokumentarfilm-Material verwendet, beispielsweise Aufnahmen eines US-amerikanischen Flugzeugs, das Bomben abwirft (Akt 2, 400 m ff.).

eine Frau, flirtend und scherzend durch hüfthohes Wasser. Dabei gleiten ihre Hände über die großen Blüten der ringsum wachsenden Lotusblumen. Die Lotusblume gedeiht im schlammigen Wasser; nachts schließt sich ihre Blüte und sinkt unter Wasser. In vietnamesischen Volkliedern und Gedichten finden sich viele Verweise auf diese Pflanze, die eine Vielzahl positiver Eigenschaften symbolisiert, wie etwa Heiterkeit, Engagement, Gemütsruhe, Reinheit und Zuversicht in die Zukunft.

Bilder von Bäumen, Pflanzen und Blumen sowie Tieren (beispielsweise Jungvögel, Henne, Hahn) zeugen vom immerwährenden Kreislauf und Fortbestand des Lebens. Insbesondere in Erzählungen, die während der Kriegsjahre angesiedelt sind, bilden die Naturmotive einen gezielt optimistischen Gegenpol, der für Zuversicht in eine – wenn auch ungewisse – Zukunft steht.

## 7.6 Klassifizierung

Die Werke der ersten Epoche können dem Revolutionsfilm zugeordnet werden. Der Begriff des Revolutionsfilms soll hier allerdings nicht synonym mit seiner russischen Bedeutung verwendet werden. In der Sowjetunion wurde der Revolutionsfilm Ende der 20er Jahre als eigenes Genre begründet. Er behandelt retrospektiv den Sieg der Bolschewiki und huldigt „eine[m] absoluten Neuanfang“ (ROTHER 1997: 250). Die Verwendung des Begriffs *Revolutionsfilm* im Zusammenhang mit dem vietnamesischen Film ist hier vielmehr im Sinne einer Theorie des Dritten Kinos zu verstehen. Er unterstützt in direkter Weise die ideologischen Ziele des (internationalen) revolutionären Befreiungskampfes.

Man kann feststellen, daß in den besten Filmen Schicksal und Charakter der Helden nicht nur nationale, vietnamesische Besonderheiten bleiben, sondern auch Züge internationaler Bewegungen für nationale und soziale Befreiung annehmen. Die für alle Kontinente gelten. (TRUONG 1986: 175)

Der Begriff des Sozialistischen Realismus taucht erstmals Anfang der 30er Jahre in der sowjetischen Literatur auf und benennt eine Stilrichtung der sowjetischen Kunst. Sozialistischer Realismus bezeichnet zum einen eine ästhetische Doktrin und ist zum anderen Instrument, „um bewußtseinsbildend und zugleich unterhaltsam die Linie der Partei zu propagieren“ (ROTHER 1997: 215). Er beansprucht für sich, Weltkunst zu sein, die in allen sozialistischen Ländern anzutreffen ist, wo sie an der Formung einer sozialistischen Gesellschaft mitwirkt. Der Film des sozialistischen Realismus



wird zur politischen Einflussnahme eingesetzt. In diesem Sinne lässt sich auch der vietnamesische Film der Nachkriegszeit dem Sozialistischen Realismus zuordnen. Er thematisiert in seiner Darstellung des vietnamesischen Sieges ein positives Heldentum. Gleichsam fließt ein ideologischer Blickwinkel der Nachkriegszeit in die Inszenierung ein. Der Mensch der Gegenwart steht im Mittelpunkt der Werke.

Der neue Mensch – das ist jener, der unter der Führung der vietnamesischen Kommunisten für die Unabhängigkeit und Freiheit der Heimat gekämpft hat und jetzt alle seine Kräfte für den Aufbau des Sozialismus einsetzt. (TRUONG 1986: 173)

Nach 1986 schwindet der staatliche Einfluss auf die Inhalte der Filme zusehends. Die untersuchten Beispiele können dem Genre des sozialkritischen Films zugeordnet werden. Der europäische Betrachter mag den Film *Das Mädchen auf dem Fluß* im Vergleich zu den propagandaschwangeren Werken früherer Epochen frenetisch ob seiner Kritik am Regime loben. Tatsächlich jedoch war das vietnamesische Publikum bei seiner Veröffentlichung äußerst gespaltenen Meinung. In keinerlei Hinsicht entsprach der Film den bisherigen Sehgewohnheiten der Zuschauer.

When the film was first screened it created a debate, because for decades people had been accustomed to seeing a black and white depiction of war [...] (LAN 1998: 92)

Die Beispiele der jüngsten Epoche widmen sich überwiegend den Spätfolgen des Krieges. Sie nehmen Kritik an traditionellen Moralvorstellungen, die immer noch sehr lebendig, jedoch überholt sind, da sie einer gewandelten und sich im Wandel befindenden Gesellschaft nicht mehr gerecht werden.

## Zwischenfazit II – Figurenkonzeption und -konstellation

Es ist deutlich geworden, dass die Gestaltung der Figuren und das sie verbindende Beziehungsgeflecht, die Figurenkonstellation, in den einzelnen Epochen sehr unterschiedlich sind. Die politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen des vietnamesischen Filmwesens haben erwiesenermaßen einen nicht unerheblichen Einfluss auf die Art und Weise der figuralen Darstellung.

In den frühen Jahren begegnen uns auffallend flache Charaktere. Die typenhaften Figuren verfügen in der Regel eher nicht über individuelle Merkmale. Hingegen enthalten sie heroische Charakterzüge, typisch für den revolutionären Romantizismus des sozialistischen Realismus.

In revolutionary romanticism, art offers a vision of the future which is optimistic, but also aims to be grounded rather than utopian. This optimism is rendered in the revolutionary development of a figure who becomes 'heroic' in the course of the development: hence the 'positive hero' of socialist realism. She or he is represented as a personality having individual qualities, positive or negative, with which the reader may identify. At the same time, the movement of the narrative involves a personal or political development and a growth of insight and strength on the part of the 'positive hero' which enables the character both to attain a degree of political consciousness and also to overcome difficulties and obstacles which are both specific – pertaining, that is, to the fictional individual's personal situation – and general – signifying a broader social/historical situation. (KUHNS 1990: 141 f.)

Die Heldinnen der ersten Epoche werden als positive, moralische Werteträger hervorgehoben, verfügen jedoch über eine zuweilen äußerst geringe individuelle Ausgestaltung (flat characters). Die Einzelfiguren sind stark durch ihre soziale und historische Rolle bestimmt, sodass sie nicht so sehr für die individuelle Heldin, sondern vielmehr stellvertretend für das Kollektiv stehen. Die weibliche Hauptfigur des frühen nationalvietnamesischen Films kann als Sinnbild für die nach sozialistischen Idealen strebende, (nord-)vietnamesische Nation erachtet werden.

Eben diesen Figurentypus beschreibt Margrit Tröhler in ihrem Buch *Offene Welten ohne Helden* als kollektive Einzelfigur:

Die kollektive Einzelfigur aus dem „Volk“ konzentriert sich auf das Schicksal oder die Geschichte des Kollektivs; sie ist in diesem Sinne nicht als Privatperson, sondern als soziale Gestalt gezeichnet, auch wenn sie eine mehr oder weniger individuelle Lebensgeschichte besitzt. Sie

stellt sich nicht an die Spitze einer symbolischen Hierarchie, weder durch gegebene Macht noch durch Heldentaten. So steht sie gewissermaßen in einer Brechtschen Tradition der sozialen Typisierung [...]. (TRÖHLER 2007: 99]

Auch die Feindfiguren stellen keine individuellen Charaktere dar, sondern bezeichnen entweder den Typus des Klassenfeindes oder des Okkupanten. Die antagonistische Figur kann deshalb ebenfalls als kollektive Einzelfigur bewertet werden.

Die Nachkriegszeit stellt das vietnamesische Filmwesen inhaltlich vor neue Herausforderungen. Das Publikum ist keineswegs mehr so homogen wie während der Kriegsjahre. Die Aufgabe der vietnamesischen Regierung, zwei Teile eines jahrzehntlang voneinander getrennten Volkes mit unterschiedlichen Weltbildern zum Zwecke einer gesamtvietnamesischen Nation zusammenzuführen, stellt sich auch dem Kino. Auffallend ist das Verschwinden der vormals durchweg positiven Figur der Märtyrerin/ Heldin. Es rücken Erzählungen in den Fokus, in deren Mittelpunkt die Familie steht (*Wildes Feld, Eban*), Mann und Frau (Männlichkeit und Weiblichkeit) eine Einheit bilden.

Es offenbart sich zudem der Versuch, mittels unterschiedlicher Hauptfiguren neue Erzählformen zu etablieren, die der Heterogenität einer neuen gesellschaftlicher Realität gerecht werden (*Die erste Liebe, Zeit der Stürme*). Die Verarbeitung unterschiedlicher Erfahrungen, ohne eine (Be-)Wertung vorzunehmen, spiegelt sich in der aufgefächerten Konzeption der Hauptfiguren, die jeweils unterschiedliche Hintergründe, Erlebnisse und Erkenntnisse einbringen. Jede einzelne dieser Figuren (in *Die erste Liebe* beispielsweise besetzt mit nord- und südvietnamesischen Schauspielerinnen und Schauspielern) repräsentiert einen Teil der Gesellschaft und offeriert Identifikationsmöglichkeiten für ein uneinheitliches Publikum.

Die Politik des Neuanfangs und der Versöhnung beeinflusst ebenso die Darstellung der negativen und feindlichen Figuren, die fortan auffallend human und weniger politisch motiviert dargestellt werden. Das betrifft in besonderer Weise die Figuren der US-Soldaten in *Eban, die Frau aus dem Dschungel* und *Wildes Feld*. Die Feindfiguren erhalten zunehmend menschliche Züge, beispielsweise durch die Beleuchtung ihres familiären Hintergrundes. Diese Art der Inszenierung ermöglicht teilweise ein empathisches Empfinden mit den ‚negativen‘ Feindfiguren.

Nicht nur die einzelnen Figuren werden individueller gezeichnet, es lässt sich zudem eine Lockerung und Dezentrierung des Beziehungsgeflechts feststellen. Die innerlich einheitliche Gruppenfigur wird durch eine

heterogene, polyphone Gruppe abgelöst, welche als Figurenensemble bezeichnet werden kann (vgl. TRÖHLER 2007). Der Begriff des Figurenensembles, wie er von Margrit Tröhler verwendet wird, unterscheidet sich von dem eingangs verwendeten Begriff, der das gesamte Personal eines Films meint. Tröhler verortet das Figurenensemble als eines von drei Grundmodellen der Figurenkonstellation, deren Übergänge fließend sind. Das Ensemble bildet dabei einen „Mittelwert“ zwischen Kollektiv und Mosaik<sup>84</sup> (ebd. 2007: 347), den beiden anderen Grundmodellen.

Die Figuren des Films der Nachkriegszeit sind zunehmend als Ensemble konzipiert. Ihnen wohnt eine in der bisherigen Darstellung nicht existente Individualität inne, dennoch sind sie Teil einer (polyphonen) Gruppe. *Die erste Liebe* zeigt exemplarisch, dass die Grenzen zwischen Protagonist und Antagonist, zwischen positiven (Haupt-) und negativen (Neben-)Figuren verschwimmen. Es kündigt sich bereits an, was im jüngeren vietnamesischen Film konsequent fortgeführt wird: Die Anordnung der Figuren gewinnt an Komplexität und entwickelt sich zunehmend zum Ensemble, zuweilen mit mosaikartigen Strukturen. Der einst lineare Plot der Heldensaga verschiebt sich zu einem multiplen Figurenportrait. Von einer weitreichenderen Auffächerung der Figuren und ihren verflochtenen Beziehungen zeugen die Filme *Auf Sand gebaut* und *Das Ufer der Frauen ohne Männer*.

Mit Blick auf das Filmkorpus dieser Arbeit lässt sich für die Konzeption der Figuren festhalten: Mit einer steigenden Anzahl der Akteure gehen eine charakterliche Heterogenisierung und ein komplexer werdendes Beziehungsgeflecht einher. Zugleich zeichnet sich als Trend ab, dass die einzelne Heldinnen-Figur, wie sie uns in den frühen Filmen verbreitet begegnet, abgelöst wird durch Anti- bzw. Nicht-Helden. Diese sind eingebettet in eine zunehmend dezentrierende, netzartige Figurenkonstellation, in der die Abgrenzung zwischen Haupt- und Nebenfiguren schwierig und nicht immer eindeutig ist und eine Unterteilung in Protagonist und Antagonist sich erübrigt.

Epochenübergreifend und unabhängig von der Figurenkonstellation begegnen dem Zuschauer im vietnamesischen Film außergewöhnliche Frauen. Sie sind dabei nicht durchgängig stark, heroisch und geradlinig wie noch in der ersten Epoche. Ebenso werden unpolitische, verletzte, enttäuschte und zuweilen explizit humanitäre Frauen präsentiert. Selbst wenn die Erzählungen um männliche Figuren zirkulieren, wie etwa in *Die erste Liebe*, *Auf Sand gebaut* oder *Das Ufer der Frauen ohne Männer*, so sind es doch immer die weiblichen Figuren, die die Geschichten tragen.

---

<sup>84</sup> Im Modell des Figurenmosaiks sind die Figuren netzartig, azentrisch miteinander verknüpft, bilden jedoch keine Gruppe im eigentlichen Sinn.



### Teil 3: Feminismus, Emanzipation und der vietnamesische Film

*„Die, die nach altem Aberglauben keinen Pflug berühren durften, mußten nun die schwere Feldarbeit allein verrichten. [...] Die Frauen sicherten das Hinterland. Sie versorgten die Familie, zogen die Kinder groß, arbeiteten in der Produktion und kämpften in den Volksmilizen.“*

– Monika Heyder –

*„Es gibt das Bild der Frau und es gibt ihre Wirklichkeit. Manchmal paßt beides nicht zusammen.“*

– aus: Surname Viet, Given Name Nam –

*„Erst aufgrund der Weichenstellung durch postkoloniale Diskurse und deren feministische Implikationen wird es möglich, nach der Repräsentation von Frauen und Geschlechterverhältnissen außerhalb des Westens zu fragen.“*

– Marie-Hélène Gutberlet –



Die Betrachtung und Analyse der vietnamesischen Spielfilme im vorangehenden Teil hat gezeigt, dass vietnamesische Spielfilmproduktionen zu jeder Zeit Geschichten von Frauen erzählen. Gemessen an der Gesamtzahl der Filme bringt das Produktionsland Vietnam eine einmalige Dichte an Filmen hervor, die Geschichten über Frauen schildern. Der Zuschauer erhält Einblicke in die Lebens- und Erfahrungswelten sowie Schicksale der Protagonistinnen.

Wenn Frauen in den verhandelten Filmbeispielen die zentralen Figuren sind, handelt es sich dann um Frauenfilme, feministische und/oder emanzipatorische Filme? Was macht einen Film zum Frauenfilm, zu einem feministischen oder emanzipatorischen Film? Wie lassen sich die Begriffe überhaupt voneinander abgrenzen?

Die mit diesen Fragen verbundene, einleitende Begriffsklärung kreist wie der Forschungsgegenstand selbst um Schlagworte wie Frau, Film, Feminismus und Gender. Es liegt folglich nahe zu überprüfen, inwiefern sich Überlegungen des feministischen Diskurses und Konzepte der feministischen Filmtheorien fruchtbar machen und auf das vietnamesische Filmkorpus anwenden lassen. Deshalb soll in einem ersten Schritt ein kurzer Überblick über die feministische(n) Bewegung(en) gegeben werden. Anschließend werden wichtige Konzepte und Ideen feministischer Filmtheorie von Autorinnen wie Laura Mulvey, Mary Ann Doane, Teresa de Lauretis oder Anne Kaplan skizziert. In einem dritten Schritt soll ihre Anwendbarkeit auf den der Arbeit zugrunde liegenden vietnamesischen Film überprüft werden. Welche Thesen lassen sich fruchtbar machen? Wo zeigen sich Grenzen der Anwendbarkeit auf? Welche Probleme ergeben sich beim Versuch der Übertragung westlicher Konzepte auf nicht-westliche Gesellschaften? Gibt es Aspekte, die sich mit den einschlägigen Konzepten und Ideen nicht fassen lassen, bzw. unberücksichtigt bleiben?

Meine These lautet, dass sich die aus einem europäischen/westlichen *Selbstverständnis* heraus entwickelten Konzepte feministischer Filmtheorie nur bedingt auf den vietnamesischen Film anwenden lassen. Sie eignen sich nicht zur Beschreibung südostasiatischer Filme. Die Grenzen sollen anhand unterschiedlicher Faktoren aufgezeigt werden: gesellschaftliche, politische, ideologische, gegebenenfalls ökonomische, soziale oder auch technische.

Kritik an den ‚klassischen‘ feministischen (Film-)Theorien wurde nicht zuletzt aus den Reihen der Cultural Studies und Gender Studies geäußert, die eine Fokussierung auf rein geschlechtliche Unterschiede sowie Vernachlässigung anderer Gesichtspunkte wie Klasse, Rasse oder Alter, aber auch die Aufrechterhaltung einer spezifisch europäischen Geschlechterordnung beanstanden.



Die postkoloniale Differenz-Theoretikerin Trinh T. Minh-ha, die mit ihren Filmen und feministisch-postkolonialen Essays internationale Aufmerksamkeit erlangte, legt in ihrem Buch *Woman. Native Other* eine theoretische Untersuchung vor, die die westliche, auf Bipolarität basierende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem kulturell Anderen aufzeigt, diskutiert und kritisiert. Die Beschäftigung mit dem kulturell Hybriden erfordert ihrer Ansicht nach neue Ansätze, die sowohl Postkolonialismus als auch (Post-)Feminismus miteinander vereinen. Ob Trinhs Zwischen-Positionen – zwischen Film und Text, zwischen östlicher und westlicher Kultur, zwischen Wissenschaft und Poesie – jenseits gängiger feministischer Debatten und Filmtheorien eine Möglichkeit eröffnen, den vietnamesischen Spielfilm zu (be-)greifen, soll abschließend in den Blick genommen werden.

## 8. Begriffsklärung: Frauenfilm – Feminismus – Emanzipation

Was *ein* Frauenfilm oder *der* Frauenfilm ist, darüber herrscht wenig Konsens. Bereits die Voranstellung des bestimmten und unbestimmten Artikels macht deutlich, dass der Begriff wenig klar umrissen ist und in unterschiedlicher Weise und unterschiedlich spezifisch verwendet wird.

Auf der Ebene der Figuren kann der Begriff *Frauenfilm* anzeigen, dass im Zentrum der Erzählung eine oder mehrere weibliche Figuren, Protagonistinnen stehen. Diese Definition schließt das „Melodram, das die Frau bevorzugt in der Opfer- und Verzichtspose zeigt“, als „traditionellen ‚Frauenfilm‘“ (FAULSTICH 2005: 225) mit ein. Die Produktionsebene betreffend kann der *Frauenfilm* Werke bezeichnen, die von Regisseurinnen bzw. Autorinnen stammen. Auch Filme, die sich an ein weibliches Publikum wenden und gezielt für dieses konzipiert werden, gelten als *Frauenfilme*.

Mit dem sich wandelndem Bild der Frau in den 70er Jahren erstarken Bemühungen, eine „weibliche Filmsprache“ bzw. „einen weiblichen Blick“ für den Film zu entwickeln. Der neue Frauenfilm sollte einen Gegenpol zum männlich dominierten Kino sowie zum traditionellen Frauenfilm mit stereotypen Frauenbildern setzen und sich frauenspezifischen Themen widmen.

Es wird deutlich, dass der Begriff des Frauenfilms aufgrund seiner Vielschichtigkeit sehr unterschiedlich verstanden werden kann, weshalb die Verwendung des Begriffs immer eine genauere Eingrenzung erfordert. So definiert Burckhardt Heer 1982 in seinem Buch *Film und die Emanzipation der Frau*:

Unter Frauenfilmen werden im folgenden jene Filme bezeichnet, die von Frauen über Frauen und deren Probleme gedreht werden. (HEER 1982: 101)

Werner Faulstichs Definition schließt die Erzählperspektive und den Rezipienten mit ein:

Der Frauenfilm ist ein Film von Frauen aus der Sicht der Frau über frauenspezifische Themen mit emanzipatorischem Anspruch, bevorzugt für Frauen. (FAULSTICH 2005: 225)

In seinen Darlegungen zum Frauenfilm geht Faulstich auf die „neue“, „starke“ Frau des Mainstream-Kinos ein und legt dar, dass in den angeführten Beispielen (Alien, Thelma & Louise, Copykill) „ausnahmslos frauenspezifische Themen im Mittelpunkt“ stehen (FAULSTICH 2005: 228). Dass die genannten Beispiele ausschließlich von männlichen Filmemachern stammen und somit

nicht der zuvor genannten Definition genügen, wird nicht beleuchtet, verdeutlicht jedoch anschaulich die Schwierigkeit einer Begriffseingrenzung.

Die tschechische Filmemacherin Pavla Frydlova reißt in ihrer Publikation *Frauenfilme in Osteuropa* an, dass in sozialistischen Ländern der Frage nach dem Geschlecht des Filmautors/Regisseurs keine Bedeutung zukam und schlussfolgert:

Die postulierte Gleichberechtigung zwischen Frau und Mann war einer der erklärten Grundpfeiler der sozialistischen Ideologie. (FRYDLOVA 1996: 18)

Als basales Element für die Verwirklichung einer sozialistischen, demokratischen Gesellschaft wurde die aktive Teilhabe von Frauen in allen relevanten Bereichen wie Politik, Öffentlichkeit und im Produktionsprozess verstanden. In den Staaten des Ostblocks wurden daher auch zu allen Zeiten Frauen in Filmberufen ausgebildet, in denen sie einen nennenswerten Anteil ausmachten.<sup>85</sup> Filme wurden nicht danach beurteilt, ob sie unter der Federführung eines Mannes oder einer Frau produziert wurden, sondern lediglich danach, ob sie gut oder schlecht waren. Aus der Perspektive der weiblichen Filmemacherin stellt Frydlova fest, dass osteuropäische Frauen keinen Unterschied zu ihren männlichen Kollegen empfanden, sich nicht als anders wahrnahmen. Ebenso habe sich in Osteuropa niemand mit der Frage beschäftigt, ob es eine spezifisch weibliche Ästhetik gebe, oder Kunst – ganz im Gegensatz dazu – geschlechtslos sei. Vor diesem Hintergrund mag es deshalb nicht verwundern, dass osteuropäische Regisseurinnen „die westliche Filmemacherinnen-Bewegung der 70er und 80er Jahre lange als ‚Damenspaß‘ [auffassten]“ (FRYDLOVA 1996: 49) und der feministische Diskurs für sie kein Thema war.

Am Beispiel des DDR-Spielfilms lässt sich zeigen, dass eine Reihe der als Frauenfilme deklarierten Filme, in deren Mittelpunkt emanzipierte Frauen und ihre Verortung in der Gesellschaft stehen, unter der Leitung männlicher Regisseure entstanden.<sup>86</sup>

Im Rahmen dieser Arbeit soll trotz seiner diffusen Verwendung nicht auf den Begriff *Frauenfilm* verzichtet werden. Er soll verstanden werden als Film über Frauen, aus der Perspektive von Frauen, und auch als Film, in dem frauenspezifische Themen zur Sprache kommen. Für nicht relevant erachtet

---

<sup>85</sup> Zu den vietnamesischen Filmemacherinnen zählt Bach Diep (*Das heilige Fest*, 1978; *Legend of a Mother*, 1987 und weitere). Die als Nguyen Thau Tam geborene und 2013 verstorbene Regisseurin dreht bereits 1973 ihren ersten Film. Pham Nhue Giang (*Mothers Soul*, 2012) und Minh Phuong Doan (*Bride of Silence*, 2005) sind Regisseurinnen der jüngeren Generation.

<sup>86</sup> Als Beispiele seien hier genannt: Lothar Warneke (*Die Beruhigung*), Heiner Carow (*Die Legende von Paul und Paula*), Herrmann Zschoche (*Die Alleinseglerin*), Erwin Stranka (*Liane*), Konrad Wolf (*Solo Sunny*)

wird hingegen die Frage nach dem Geschlecht des Regisseurs und des Rezipienten.

Emanzipation bedeutet das Entlassen-werden aus als natürlich angesehenen Gewalt- und Abhängigkeitsverhältnissen. Der zeitgenössische Emanzipationsbegriff geht auf die Französische Revolution zurück und meint die Befreiung des Bürgertums aus sozialen, politischen, ökonomischen und geistigen Abhängigkeitsverhältnissen.

Der [Emanzipations-]Begriff wird heute häufig eingeschränkt auf die Bestrebungen von Frauen, aus der traditionellen Frauenrolle mit allen Beschränkungen der aktiven Teilnahme am öffentlichen, gesellschaftlichen und kulturellen Leben auszubrechen und volle Gleichberechtigung sowie soziale Unabhängigkeit zu erlangen. (Metzler Lexikon: Gender Studies. Geschlechterforschung, 2002: 80)

Diese Frauenemanzipation – das Aufbegehren von Frauen gegen Diskriminierung, Unterdrückung und Marginalisierung sowie das Eintreten für die Gleichstellung der Geschlechter im Kultur- und Sozialsektor – wird als Feminismus bezeichnet.

Penkwitt und Mangelsdorf halten die Gleichsetzung des Feminismus-Begriffs mit der Frauenbewegung für unzulänglich. Vielmehr verberge sich dahinter ihr verbindendes Gedankengebäude, und zunehmend eine „Theoriebildung, die nicht mehr an eine ‚Bewegung‘ gebunden ist“ (PENKWITT 2003 b: 20).



## 9. Feministische Bewegungen und Strömungen: Historischer Überblick

Feministische Theorien und Weltanschauungen formieren sich in Europa ab dem späten 18. Jahrhundert im Rahmen der bürgerlichen Revolutionen als Reaktion auf die Verabschiedung von Verfassungen und Grundrechten, die für Frauen nicht im gleichen Umfang wie für Männer gelten.

Als erste Welle des Feminismus (First Wave Feminism) werden die feministischen Bewegungen im 19. und frühen 20. Jahrhundert bezeichnet. Die wichtigsten Forderungen bürgerlicher Frauenbewegungen beziehen sich auf ein Recht auf Bildung, Beruf und Teilhabe an politischer Macht. Klimax dieser ersten Welle ist die Verwirklichung des Frauenwahlrechts (in den USA sowie vielen europäischen Ländern wie Großbritannien und Deutschland), gefolgt von einem einstweiligen Abebben feministischer Bewegungen.

Nach Ende des 2. Weltkrieges ist zu beobachten, dass in den Industrienationen eine Rückkehr zu tradierten Geschlechterrollen forciert wird. Eine Normalisierung der durch die Kriegsjahre aus dem Gleichgewicht geratenen Lebensverhältnisse verspricht man sich durch einer Rückbesinnung auf ‚klassische‘ Konzepte von Familie und Ehe.

In den 60er und 70er Jahren wird eine zweite Welle (Second Wave Feminism) des Feminismus verortet, bezeichnet als ‚Neue Frauenbewegung‘. Ihren Neubeginn markiert die US-Amerikanerin Betty Friedan mit der Veröffentlichung ihres Buches *Der Weiblichkeitswahn*, in dem sie die Reduktion der Frau auf die Rolle der Hausfrau und Mutter kritisiert. Sowohl feministische Gruppen, die sich in den 60er Jahren in den USA und Europa formieren und beispielsweise mit der Unterdrückung und sexuellen Ausbeutung der Frauen auseinandersetzen (Frauenbefreiungsbewegungen), als auch ein sich formierender akademischer Feminismus werden der zweiten Welle zugerechnet. Letzterer führt zu einer Implementierung feministischer Ideen in Institutionen und zur Entstehung der Women's Studies in den 70er Jahren.

Kritik an der Frauenbewegung wird besonders in den 80er Jahren von Afroamerikanerinnen geäußert, die sich im feministischen Diskurs nicht repräsentiert sehen. Sie beklagen die Produktion weißer Mittelstandstheorien, die in neokolonialistischer Vorgehensweise auf Frauen aus der Peripherie angewendet werden. Sie werfen weißen Feministinnen vor, gleiche Ausgrenzungsmuster zu reproduzieren, die sie in der patriarchalen Gesellschaftsordnung verifizieren, nämlich die Stigmatisierung und Nicht-Wahrnehmung eines unterdrückten Anderen, indem Kategorien wie Klasse und Rasse unberücksichtigt bleiben. Der Katalog vernachlässigter Kategorien wird in der Folge erweitert um Sexualität, Alter, Religion etc.

Differenzen zwischen Frauen wurden offensichtlich zunächst zugunsten der Differenzen zwischen Männern und Frauen vernachlässigt, Aspekte politischer Marginalisierung innerhalb der Bewegung tabuisiert. (PENKWITT 2004: 20)

Die Frauenforschung (und die alsbald folgenden Men's Studies) wird durch die sich entwickelnden Gender Studies abgelöst, auch – etwas behäbig – Geschlechterverhältnis-Forschung genannt. Diese Umgestaltung ermöglicht in der Folge die Untersuchung weiterer marginalisierter Gruppen, wie Farbiger, Homosexueller etc. „Das Wissen um die soziale Konstruiertheit der Geschlechter“ (PENKWITT, 2003 a: 13), ihre De- und Rekonstruktion wird zum neuen Ansporn emanzipatorischer Prozesse.

Der Begriff der dritten Welle des Feminismus wird recht unterschiedlich verwendet. Zum einen subsumiert er Initiativen, die sich im Anschluss an die 1975 von der UN organisierte 1. Weltfrauenkonferenz bilden. Die Konferenz bot eine Plattform internationaler Vernetzung für Frauen der sogenannten Dritten Welt, Wissens- und Ideentransfer zu Themen wie Gleichberechtigung, Frieden und Entwicklung. Auch die relativ neue Form des Netzfeminismus, der sich junge Feministinnen bedienen, wird der dritten Welle zugerechnet. Eine weitere Strömung, die sich bereits in den 80er Jahren als Teil der dritten Welle abzeichnete, ist der Postkoloniale Feminismus. Er leitet sich aus einer Kritik an postkolonialistischen Theorien und westlichem Feminismus ab.

Feminismen fragen einerseits nach den Ursachen der Unterdrückung der Frau und streben andererseits durch die Aufdeckung dieser Prinzipien nach einer grundlegenden Veränderung der (patriarchalen) Gesellschaftsordnung. Feminismen als Theorien der Frauenbewegung kritisieren die Benachteiligung bzw. Unterdrückung von Frauen, die weitläufig als strukturelles Problem androzentristischer Gesellschaftsordnung begriffen wird.

As a movement, feminism has a diversity of branches and approaches but generally speaking it strives to analyze and change the power structures of patriarchal societies [...]. (CHAUDHURY 2007: 3 f.)

Der Feminismus richtet sich demnach gegen das ‚Patriarchat‘, die strukturelle gesellschaftliche Vorherrschaft von Männern in ‚öffentlichen‘ Bereichen wie Wissenschaft, Kunst und Politik, die einhergeht mit einer gleichzeitigen Abwertung der den Frauen zugewiesenen ‚privaten‘ Sphären. Kritisiert wird die bestehende symbolische, materielle und institutionelle Ordnung der Gesellschaft nach Geschlechtern. (PENKWITT 2004: 21 f.)

In der internationalen Forschung, den Gender Studies, wird der Feminismus-Begriff als analytischer Begriff politischer Theorien begriffen, die sich mit der Aufhebung von Geschlechterdifferenzen und -hierarchien beschäftigen. Es haben sich unzählige Strömungen und Ansätze entwickelt, von denen im Folgenden einige beleuchtet werden sollen.

Der Gleichheitsfeminismus oder auch sozialer Feminismus geht grundsätzlich von der Gleichheit der Geschlechter aus. Existierende Unterschiede sind auf in der Gesellschaft herrschende Machtstrukturen und die Sozialisation der Menschen zurückzuführen. Erstmals formulierte die französische Philosophin Simone de Beauvoir in ihrem 1949 erschienenen Buch *Das andere Geschlecht* die Idee, dass die Frau in Abhängigkeit vom Mann definiert wird.<sup>87</sup> Hierbei weist sie dem Mann Subjekt-, der Frau passiven Objektcharakter zu. Aus dieser Passivität gilt es sich zu befreien, indem die Frau die wirtschaftliche Abhängigkeit vom Mann überwindet.

Im Gegensatz zum Gleichheitsfeminismus geht der Differenzfeminismus (auch kultureller Feminismus) durchaus von der Verschiedenheit der Geschlechter aus. Es wird allerdings nicht zur Überwindung der Geschlechterdifferenz sondern zur Aufhebung der Geschlechterhierarchie aufgefordert.

Der Sozialismus geht idealerweise grundsätzlich von der Gleichheit von Mann und Frau sowie der Auflösung bestehender Machtverhältnisse aus. Der Marxismus lehnt angenommene Wesensunterschiede zwischen Mann und Frau jenseits der biologischen ab, insbesondere dann, wenn sie zur Legitimation von Herrschaftsverhältnissen bemüht werden. Mit dieser Grundposition rückt der marxistische/sozialistische Feminismus in die Nähe des Gleichheitsfeminismus.

Hauptquelle für sozialistische Feministinnen ist Engels' Schrift *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats* (1884), in der eine Art Geschichte der materiellen Abhängigkeit und sozialen Unterdrückung der Frau entworfen wird. (KROLL 2002: 367)

Als Ursache für die Unterdrückung der Frau wird neben einer patriarchalen Gesellschaftsstruktur der Kapitalismus erachtet, der als ein System ausbeutender Machtverhältnisse die wirtschaftliche Abhängigkeit der Frau vom Mann begünstige.

---

<sup>87</sup> Simone de Beauvoir verstand sich selbst zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Buches nicht als Feministin, sondern als Sozialistin. Sie glaubte, dass im Sozialismus die Unterdrückung der Frau nicht fortbestehen würde (vgl. CHAUDHURY 2007).





## **10. Klassische Konzepte und Ideen feministischer Filmtheorie: Einblicke**

Im Kontext der Neuen Frauenbewegung werden Fragen zur Repräsentation der Frau im Film aufgeworfen. Als Folge der Kritik an den Darstellungsmodi auf narrativer Ebene und an männlicher Dominanz im Produktionsprozess werden Konzepte einer feministischen Filmtheorie entwickelt. Einerseits gibt es das Bestreben, neue theoretische Konzepte zu schaffen, andererseits wird insbesondere in den ersten Jahren ein verstärkter Aktionismus im Bereich der Filmpraxis spürbar, der das Ziel verfolgt, Werke mit alternativen Inhalten zu produzieren.

In diesem Abschnitt sollen wichtige Konzepte feministischer Filmtheorie nachgezeichnet werden. Dem chronologischen Vorgehen folgt eine knappe Eingruppierung ähnlich angelegter Ideen. Jeder Gruppe wird abschließend die kurze Analyse eines vietnamesischen Filmbeispiels nachgestellt, wobei für die jeweilige Wahl eine relative zeitliche Nähe zwischen dem Produktionsjahr des Films und dem Aufkommen der jeweiligen Theorien ausschlaggebend ist. Dieses Vorgehen dient weniger der Illustration, sondern soll vielmehr Dissonanzen aufzeigen, die an der Schnittstelle zwischen westlicher, feministischer Filmtheorie und vietnamesischem Film auftreten. Die sichtbar gemachten Brüche und Konflikte im Verhältnis von feministischer Filmtheorie und vietnamesischem Spielfilm sollen konsequenterweise den Ausgangspunkt für das nachfolgende Kapitel 11 bilden, in welchem den Ursachen der (partiellen) Inkompatibilität nachgegangen werden soll.

### **10.1 Die 70er Jahre**

Im US-amerikanischen Raum untersuchen Feministinnen Frauenbilder aus soziologischer Perspektive. Nach ihrem Verständnis formen filmische Darstellungen der Frau weibliche Stereotype. Autorinnen wie Sharon Smith, Marjorie Rosen, Joan Mellen und Molly Haskell beschäftigt außerdem die Frage, ob zeitgenössische Frauenbilder einem weiblichen Publikum positive Vorbilder bieten oder nicht. Die Darstellung von Weiblichkeit im Film wird von ihnen „als Spiegel der Realität oder als Abbild der gesellschaftlichen Stellung der Frau“ (SEIER/WARTH 2005: 89) gesehen.

It is an account that is concerned to link the power of cinematic representation to the social context which produces and receives them, and to insist on women's collective power to instigate change. It is a

powerful polemic, but its theoretical framework remains undeveloped.  
(THORNHAM 1999: 10)

Im Gegensatz zu diesem eher filmkritischen Ansatz, dem der theoretische Rahmen fehlt, entwickelt sich in Großbritannien unter französischem Einfluss eine Filmtheorie, die sich Erkenntnisse Freud'scher Psychoanalyse, des (französischen) Strukturalismus und der Semiotik zunutze macht und danach fragt, wie Bedeutung produziert und der Zuschauer adressiert wird. Vertreterinnen der britischen Filmtheorie wie **Claire Johnston**<sup>88</sup> weisen den soziologischen Ansatz zurück, da sich seine oberflächliche Betrachtungsweise lediglich auf der Ebene von Erzählung und Figur bewege und der Vielschichtigkeit des Mediums Film nicht gerecht werde.

Johnston rejects the sociological approach, which evaluates filmic images of women in relation to 'real' women, because cinema is an artificial construction which mediates 'reality' with its own signifying practices.  
(CHAUDHURY 2007: 22)

Films are 'texts' – complex structures of linguistic and visual codes organised to produce specific meanings. [...] Films structure meaning through their organisation of visual and verbal signs. (THORNHAM 1999:12)

Das Kino wird einer semiotischen Lesart unterzogen, wobei Film als Text, als Sprache begriffen wird, dessen spezifische Codes es zu lesen gilt. Codes wie Kleidung der Figuren (Kostüme) oder die Ausstattung der Räume (Kulisse) ermöglichen etwa soziokulturelle Rückschlüsse.

Film ist codiert, neigt jedoch dazu, einen realistischen Eindruck zu hinterlassen. Er geht scheinbar mit dem konform, was als Realität verstanden wird. Der filmische Text transportiert dabei die Ideologie des politischen Systems, innerhalb dessen er produziert wird und ist demnach immer auch selbst politisch. Bedeutungsproduktion (eines vom Filmtext konstruierten Subjekts) entsteht an der Schnittstelle zwischen Zuschauer und Filmtext. Sie bestimmt wiederum die Subjektivität des Zuschauers. Das Mainstream-Kino wird als Ort verstanden, an dem die dominante Ideologie<sup>89</sup> reproduziert wird, wobei die Konventionen des Erzählkinos die Subjektposition durch filmsprachliche Mittel prägen. Der Film gestattet die Einschreibung von Bedeutung in seinen Subtext, beispielsweise durch die Mittel der Beleuchtung, der Kameraeinstellung oder Kameraperspektive, zu deren Dekodierung es der

---

<sup>88</sup> Claire Johnston veröffentlicht 1973 ihren Essay *Women's Cinema as Counter-Cinema*. Er ist auch zu finden in Sue Thornhams *Feminist Film Theory*.

<sup>89</sup> Vgl. Althussers Ideologie-Begriff.

Psychoanalyse und anderer Theorien bedarf. Sie ermöglichen beispielsweise das Aufzeigen von in den Filmtext eingeschriebenen geschlechtsspezifischen Hierarchien.

Johnston legt in ihrer 1973 erschienen Publikation *Notes on Women's Cinema* den Nutzen der Psychoanalyse, Semiotik und des französischen Strukturalismus dar und bezieht sich dabei auf Lacan, Althusser, Barthes u. a. Anders als ihre US-amerikanischen Kolleginnen sieht sie im Film nicht irgendeine Realität der Frau reflektiert, vielmehr ebnet sie den Weg für "[...] the feminist analysis of Woman as a ‚sign‘ signifying the myths of patriarchal discourse" (CHAUDHURY 2007: 29). Das Zeichen Frau habe lediglich Bedeutung innerhalb der im Film repräsentierten Ideologie (in der Regel einer patriarchalen). Insofern sei es zwecklos, „to compare film stereotypes of women with the reality of women's lives" (THORNHAM 1999: 12).

Als Gründungstext feministischer Filmtheorie gilt **Laura Mulveys** Aufsatz *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, der im Jahr 1975 erscheint und in der Folge weitere Autorinnen im hohen Maße beeinflusst. Binnen weniger Jahre avanciert er zum Klassiker feministischer Filmtheorie und wird „one of the central concepts of feminist film studies“ (GYMNICH 2010: 14). Erstmals wird durch Mulvey ein Zusammenhang zwischen dem Zuschauer und der Leinwand formuliert. Ihrer These liegt die Annahme zugrunde, dass sich die Rezeptionslust im Kino auf der von Freud beschriebenen Schaulust (Skopophilie) gründet. Mulvey konstruiert eine Schaulust, die vom ‚männlichen Blick‘ (male gaze) ausgeht. Am Beispiel des Hollywoodkinos der 30er bis 50er Jahre erörtert sie die Blickstrukturen (Kamera, Protagonisten und Zuschauer) und entwickelt das Konzept des ‚männlichen Blicks‘, nach dem der Akt des Schauens männlich konnotiert ist. Nach Mulvey drängt das Mainstream-Kino den Zuschauer in eine männliche Position (Maskulinisierung im Sinne des ‚point of view‘) – ungeachtet seines wahren Geschlechts – und spricht lediglich männliche Phantasien und männliches Begehren (male desire) an. Die Narration wird vom männlichen Protagonisten getragen. Demgegenüber stehe ein weiblicher, passiver Part des Angeschaut-werdens (to-be-looked-at-ness)<sup>90</sup>, die Fetischisierung des weiblichen Körpers. Die Objektivierung der Frau wird insbesondere in der Verwendung von close-ups des Frauenkörpers deutlich: Gesicht, Brüste, Beine. Darstellung von Weiblichkeit weicht hier stark von der Darstellung männlicher Protagonisten

---

<sup>90</sup> Mulvey benutzt für den Blick die Begriffe ‚gaze‘ und ‚look‘. Da sie jedoch keine Erläuterung für eine unterschiedliche Verwendung gibt, muss von einer intuitiven Anwendung der Begriffe ausgegangen werden. Ann Kaplan widmet sich später näheren Überlegungen zu dem Begriffspaar. ‚gaze‘ bezeichnet demnach die einseitige, subjektive Sicht, das aktive Schauen des Blickträgers auf ein passives Objekt. Es besteht keine Blickbeziehung, keine Interaktion. ‚look‘ hingegen kann vielmehr als ein Prozess oder eine Beziehung verstanden werden und beinhaltet Neugier gegenüber einem Anderen.

ab. Frau im Film fungiert in zweifacher Hinsicht als Objekt des Begehrens: für die (männlichen) Hauptakteure der Narration und für die Zuschauer.

Psychoanalytisch basierte Filmtheorien gehen davon aus, dass das Kino dem Zuschauer via Ton, Bild und Bewegung (Blick der Kamera) Zugang zu verborgenen Bereichen der menschlichen Psyche (unbewusstes Begehren und Fantasien) eröffnet. Die Konstruktion des Kinoapparates an sich entlässt den Zuschauer in die Rolle des Voyeurs: (Im dunklen Saal ist) das Schauen ein Prozess ohne Rückkopplung, ein einseitiger Akt. Neben dem Voyeurismus spielt der Fetisch eine große Rolle. Der Zuschauer glaubt an die Präsenz der dargebotenen Erzählung, weiß jedoch gleichsam um ihre Abwesenheit, denn es handelt sich lediglich um einen auf die Leinwand projizierten Film. Nach Mulvey strukturiert das Unbewusste der patriarchalen Gesellschaft die Form filmischer Erzählungen. Sie stimmt mit Johnson darin überein, dass die Darstellung der Frau ein Konstrukt männlich bestimmter Kultur sei, die es dem Mann ermögliche, seine Fantasien und Obsessionen auszuleben.

Mulvey bezieht sich ferner auf das Spiegelstadium, welches Jacques Lacan als frühkindliche Phase beschreibt, in der das Kind sich nach dem Trauma der Geburt und der Auflösung der Mutter-Kind-Einheit im Spiegelbild als den ‚Anderen‘ erkennt, und in dessen Folge sich das ‚Ich‘ vom ‚Nicht-Ich‘ zu trennen beginnt (vgl. LACAN, 1949). Das Kind erlangt erstmals ein Bewusstsein von sich selbst und nimmt sich als autonomes, vollständiges Wesen wahr. Es identifiziert sich mit seinem perfekten Spiegelbild.<sup>91</sup> Die durch das Spiegelbild ausgelöste Identifizierung (das Erkennen) ist gleichzeitig eine Verkenning, da das Spiegelbild eben nur ein Bild ist, das außerhalb des eigenen Körpers verortet und nicht mit dem sehenden Subjekt identisch ist. In diesem unaufhebbaren Mangel manifestiert sich die Unvollkommenheit des ‚Ichs‘ und löst ein Begehren nach Vollständigkeit, ein Verlangen nach dem ‚Du‘ aus. Erst die im Spiegelstadium gemachten Erfahrungen ermöglichen eine identifikatorische Beziehung zum Film. Das Kino offeriert dem (männlichen) Zuschauer die Identifikation mit dem vollkommenen Helden der Fiktion.

Mit ihrer These, dass sich sexuelle Verschiedenheit in Blickstrukturen manifestiert (und nicht nur im narrativen Kino), legt Mulvey den Grundstein für neue Ansätze visueller Kultur. Die Bildkultur ist durchdrungen von der Darstellung der Frau als Spektakel, das angeschaut wird. Die Frau wird ausschließlich über Sexualität definiert, als Objekt des Begehrens, als Kontrastfigur zum Mann. Mulveys Überlegungen werden zum Ausgangspunkt zahlreicher nachfolgender Diskurse.

---

<sup>91</sup> Baudry und Metz greifen dieses Konzept ebenfalls in ihren psychoanalytischen Filmtheorien auf.

Andere Filmtheoretikerinnen nähern sich der Frage nach dem weiblichen Zuschauer auf Basis empirischer Studien zum Publikum. Diese liefern beispielsweise Erkenntnisse über die Zusammensetzung des Publikums, eignen sich im Gegensatz zu psychologisch basierten Ansätzen jedoch nicht zu einer Erklärung, was Menschen dazu motiviert, Filme anzuschauen.

## 10.2 Die 80er Jahre

Kritische Stimmen merken an, dass in Laura Mulveys Konzept die weibliche (Zuschauer)Position nicht hinreichend beleuchtet werde. Wird Film in gleicher Weise von Zuschauerinnen wie von Zuschauern gelesen? Wird die weibliche Kinogängerin gezwungen, die Protagonistin ebenfalls als Objekt sinnlichen Begehrens zu sehen? Wenn Filme nur männliche Zuschauer ansprechen, warum gehen Frauen dann dennoch ins Kino und genießen das Filmvergnügen? Gibt es im Hollywoodkino durch die eingebaute männliche Sichtweise keinen Ort für weibliche Subjektivität? Diese und andere Fragen beschäftigten Autorinnen feministischer Filmtheorie in den 80er Jahren.

Mulvey selbst reagiert in ihrem 1981 erschienen Essay *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's Duel in the Sun* (1981) auf die erhobenen Einwände und setzt sich mit der weiblichen Zuschauerposition auseinander. Erneut bedient sie sich Freudscher Psychoanalyse, diesmal der These einer präödipalen phallischen Phase des Mädchens vor Erlangung ihrer Weiblichkeit, während der ihr Verhalten zwischen ‚passiver Weiblichkeit‘ und ‚regressiver Männlichkeit‘ schwankt. Das Durchleben dieser Entwicklung ermögliche es der Zuschauerin, zwischen männlich-aktiver und weiblich-passiver Identifikation zu pendeln. Sie nimmt demnach eine transvestitische Position ein.

Ähnlich wie Mulvey bezieht sich auch Doane ausschließlich auf den im Film-,Text‘ implizierten bzw. den von ihm konstruierten Betrachter und nicht auf die ‚reale‘ Betrachterin im Kino. (PENKWITT 2004: 17)

Allerdings entwirft die amerikanische Feministin und Film- und Medienprofessorin **Mary Ann Doane** in ihrem Aufsatz *Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator* ein Konzept, das Blickstrukturen über die Begriffe Nähe und Distanz zum Bild definiert. Sie folgt dabei ebenfalls einer psychologisch-triebtheoretischen Perspektive. Im Fokus ihrer Überlegungen steht der weibliche Zuschauer. Doane knüpft mit dem Begriff der Nähe an feministische Theorien an, die die Besonderheit des Weiblichen in der Nähe des weiblichen Körpers zu sich selbst zu erklären versuchen. Weiblichkeit als

Nähe wird von Doane als kulturelle Zuweisung eines bestimmten Ortes für die Frau gesehen. Dadurch würde der Zuschauerin im Kino die Distanz fehlen, um die Position der Fetischistin oder Voyeurin einzunehmen.

Sie geht hingegen eine so enge Beziehung zu dem Bild im Film ein, dass es zu einer Art masochistischer Überidentifizierung kommt – sie ist praktisch das Bild. (HIPFL 2006: 198)

Das Dilemma einer Überidentifizierung der Zuschauerin mit der im Film dargestellten Frauenfigur als Folge der Nähe sieht Doane lösbar durch das Aufgreifen der Idee der Maskerade, ein Konzept, das auf Joan Riviere zurückgeht (1929).

Doane appropriates the notion of masquerade to theorize the possibility of creating a distance between the female spectator and woman as image, making the latter available for viewers to critique. (CHAUDHURY 2007: 41)

Doane setzt sich mit dem Film nicht nur auf visueller sondern auch auditiver Ebene auseinander. In ihrem Aufsatz *Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing* erörtert sie das dringende Bedürfnis des Tonfilms nach einer nahtlosen, unsichtbaren Synchronisation, da erst diese aus dem grundsätzlich heterogenen Material von Bild und Ton einen einheitlichen, kohärenten Text formt. In dieser Einheit spiegelt sich die Phantasie des Zuschauers als stabiles ganz(heitlich)es Subjekt.

**Kaja Silverman** untersucht ebenfalls das Verhältnis von auditiver und visueller Ebene und arbeitet in *The Acoustic Mirror* (1988) ein Konzept der weiblichen Stimme heraus. Das klassische Kino sei nicht nur vom männlichen Blick sondern auch von der weiblichen Stimme – Lauten, die durch die weibliche Stimme erzeugt werden – geprägt. Die weibliche Stimme habe keine Autorität in der Erzählung und sei eng mit dem weiblichen Körper verknüpft, sodass beispielsweise weibliche Off-Stimmen in der Regel nicht vorkommen.

Durch das Arrangement von Bild und Stimme werden demnach Subjektpositionen manifestiert. Die Off-Stimme – das Gehört-aber-nicht-gesehen-werden – verfügt über eine Machtposition, denn ihr steht es zu, die Erzählung voranzutreiben. Demgegenüber steht das Gesehen-aber-nicht-gehört-werden, welches der von Mulvey benannten ‚to-be-looked-at-ness‘ entspricht, und sich mit dem Begriff der Ohnmacht beschreiben lässt.

Anders als die bipolare Differenzierung zwischen Mann und Frau, die früheren psychoanalytischen feministischen Filmtheorien zugrunde liegt, geht die italienischstämmige **Teresa de Lauretis** in ihren Arbeiten erstmals auf andersartige Erfahrungen von Frauen unter Berücksichtigung der Kategorien

Rasse, Klasse und Sexualität ein. Sie arbeitet heraus, dass es einen Widerspruch zwischen ‚women‘ und ‚Women‘ gebe. Ersteres bezeichnet die Frau als historisches Subjekt, während ‚Women‘ als kulturelle Repräsentation zu verstehen ist, eine fiktionale Konstruktion, „an essence ascribed to all women distilled from numerous dominant Western cultural discourses“ (CHAUDHURY 2007: 63).

Sich auf die Theorien des Kulturkritikers und Poststrukturalisten Paul-Michel Foucault beziehend, fasst de Lauretis Geschlecht als Produkt verschiedener sozialer Machtverhältnisse auf. Diskurse, auch Gender-Diskurse werden in Institutionen produziert, die der französische Philosoph Louis Althusser als ideologische Staatsapparate bezeichnete. Zu ihnen zählt neben Schule, Familie, Gesetzgebung und Medien allgemein eben auch das Kino. Gender-Repräsentationen werden in diesen Institutionen produziert und gefördert und von den Individuen einer Gesellschaft akzeptiert und verinnerlicht.

De Lauretis bedient sich einer filmischen Analogie, um zu zeigen, wie weibliche Repräsentation funktioniert: Die männlich-zentrierte Repräsentation von ‚Women‘ – Frau als fiktionale Konstruktion – bewohnt das Bild, während ‚women‘ – Frau in ihrer Vielschichtigkeit und individuellen Unterschiedlichkeit auch zu anderen Frauen – im ‚space-off‘, im nicht einsehbaren Raum, verharrt.

Nach de Lauretis Ansicht kann ein Film den Zuschauer, unabhängig von seinem wahren Geschlecht, nur dann als Frau adressieren, wenn „all points of identification (with character, image, camera) as female, feminine, or feminist“ (DE LAURETIS 1987: 133) definiert sind. Ein solcher Frauenfilm kann Frauen als soziale Subjekte zeigen, indem er die Unterschiede zwischen Frauen sichtbar macht, die Kategorien von Gender – Rasse, Klasse, Alter, Sexualität – beleuchtet (vgl. CHAUDHURY 2007).

De Lauretis befürwortet die Differenzierung zwischen ‚sex‘ und ‚gender‘, Grundannahme der Gender-Forschung, die den bisherigen Feminismus ablöst. Durch diese Differenzierung wird der Geschlechtsbegriff aus seiner engen Bedeutung eines biologischen, anatomischen Geschlechts befreit. Ein Zugang über Gender in seiner Bedeutung eines sozialen oder soziokulturellen Geschlechts<sup>92</sup> erlaubt es, zwischen Frauen je nach sozio-kultureller Situation zu unterscheiden anstatt von abstrakter Weiblichkeit auszugehen.

Ansätze wie der von de Lauretis ermöglichen es, ein Zuschauermodell historisch oder ethnographisch zu spezifizieren. Sie führen zu der Erkenntnis, dass Frauen keineswegs als homogene Gruppe zu betrachten sind, wie es Feministinnen mit dem Aufruf nach einer geschlossenen globalen Schwestern-

---

<sup>92</sup> Auch Geschlechtsrolle, Geschlechtsidentität oder Geschlechterverhältnis.



schaft noch proklamierten. Unterschiede aufgrund unterschiedlicher Erfahrung lassen sich ausmachen in Bereichen wie Rasse, Klasse und Sexualität.

In ihrem zuerst 1986 erschienenen Beitrag *White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory* weist die US-amerikanische Filmwissenschaftlerin **Jane Gaines** die Grenzen vorangehender psychoanalytischer, feministischer Filmtheorie auf. Die auf den Oppositionspaaren männlich/weiblich, aktiv/passiv basierenden Überlegungen hatten sich bisher nie mit den Kategorien Rasse und Klasse beschäftigt, die jedoch, wie Gaines nachweist, die Art der Blickkonstruktion erheblich mitbestimmen. Frühere feministische Filmtheorie transportiere weiße Mittelstands-Werte und verkenne, dass es weitere Determinanten für die Unterdrückung der Frau gebe (vgl. CHAUDHURY 2007). Psychoanalytisch basierte Theorien versagen, wenn es um den schwarzen männlichen Blick (male gaze) gehe, oder die gänzlich andere Funktion des Bildes (image) der schwarzen im Vergleich zur weißen Frau im westlichen Film.

While white feminists theorise the female image in terms of objectification, fetishisation and symbolic absence, their black counterparts describe the body as the site of symbolic resistance and the 'paradox of non-being', a reference to the period in Afro-American history when black female did not signify 'woman'. [...] If, as feminists have argued, women's sexuality evokes an unconscious terror in men, then black women's sexuality represents a special threat to white patriarchy; the possibility of its eruption stands for the aspiration of the black race as a whole. (GAINES 1999 (1988): 303)

**Annette Kuhn** veröffentlicht im Jahr 1982 mit ihrem Buch *Women's Pictures. Feminism and Cinema* eine Bestandsaufnahme feministischer Filmtheorien. Sie gibt zu bedenken, dass es keine einheitliche Perspektive in Bezug auf Feminismus gibt, und daher neben der bisher eingeschlagenen Richtung feministischer Filmtheorie viele andere möglich sind. Die meisten bisher formulierten Ansätze feministischer Filmtheorie kreisten um das Blickparadigma geschlechtsspezifischer Perspektiven. Beleuchtet wurde etwa die Rolle des Zuschauers in der spezifischen Apparatus-Struktur<sup>93</sup> des Kinos, in der dieser in einer zentrierten Subjektposition den Blick der Kamera einnimmt, dabei jedoch den Ursprung der Bilder im Moment der Betrachtung ausblendet. Die Kamera als keineswegs neutrales sondern vielmehr Bedeutung produzierendes und Ideologie stiftendes Instrument verschwindet durch die besondere Anordnung des Zuschauers im Kinosaal aus dessen Bewusstsein, so eine der

---

<sup>93</sup> Die Apparatus-Theorie geht auf Jean-Louis Baudry zurück, der die Unsichtbarkeit der Technik als Kennzeichen des Kinos hervorhebt (vgl. WINKLER 1990).

zentralen Thesen der Apparatus-Theorie. Filmfeministische Überlegungen greifen das nur scheinbar nicht vorhandene Verhältnis von Zuschauer und Filmtechnik unter Berücksichtigung der Produktionsstrukturen, der Distribution und des Präsentationsrahmens auf, wobei sich methodisch der Psychoanalyse, des Strukturalismus sowie der Semiotik bedient wurde.

Each of [the areas of film theory: structuralism, semiotics and psychoanalysis] is premised on an assumption that meanings [...] are actually produced in and through the operations of film texts themselves.” (KUHNS 1990: 76)

Kuhn führt aus, dass feministische Filmtheorie nicht nur auf der Ebene des Textes operieren sollte, sondern auch den Kontext, etwa den sozialen oder historischen, berücksichtigen muss, und idealerweise die Beziehung zwischen den beiden Ebenen beschreiben soll. Ihre Forderung weist voraus auf weitere Entwicklungen, die die Filmtheorie im nachfolgenden Jahrzehnt ereilen werden.

Annette Kuhn offeriert mehr einen strukturierten Überblick, als dass sie einen innovativen Beitrag leistet. Interessant ist jedoch das Kapitel *Real women*, in dem sie auf den Sozialistischen Realismus eingeht, der ihrer Ansicht nach „intersects with feminism“<sup>94</sup> (KUHNS 1990: 134). Der Sozialistische Realismus gilt als Stilrichtung der 30er Jahre, die in der Sowjetunion ihren Ursprung hat und sich durch starke Wirklichkeitsnähe auszeichnet. Stalin definierte ihn als „wahres und historisch anschauliches Abbild der Wirklichkeit und seiner revolutionären Entwicklung“, wie Kuhn erläutert. Insbesondere der Aspekt der historischen Anschaulichkeit mache die Abgrenzung zu anderen Formen des Realismus aus. Den entscheidenden Unterschied zwischen Sozialistischem Realismus und dem Realismus des Hollywoodkinos sieht Kuhn jedoch wie folgt:

[...] the socialist realist narrative operates on the levels of both character and history, the one encapsulating and representing the other. From this emerges the concept of ‘typification’: in socialist realism, characters may be drawn as rounded individuals with their own traits of personality, but at the same time they also function as embodiments of social and historical characteristics. In this way, characters become social ‘types’ as well as individuals. The representation of reality in its historical concreteness thus takes place through fictional characters who partly operate as types expressive of social groups or classes and historical configurations. (KUHNS 1990: 141)

---

<sup>94</sup> Leider lässt Kuhn den Leser im Unklaren darüber, worin ihrer Ansicht nach die Überschneidung von Sozialistischem Realismus und Feminismus liegt.

### 10.3 Die 90er Jahre

Kuhn hat es vorausgesagt: Die 90er Jahre sind gekennzeichnet durch die Weiterentwicklung von Ideen, die sich von den psychoanalytisch basierten Theorien distanzieren, deren Unzulänglichkeit kritisiert wird. Stattdessen werden filmtheoretische Konzepte zunehmend aus den Cultural Studies und den Postcolonial Studies hervorgebracht, die einen sozio-historischen Kontext berücksichtigen.

In *Black Looks: Race and Representation* greift **bell hooks** Anfang der 90er Jahre Jane Gaines' Gedanken auf und hofft, dass sich feministische Theoretikerinnen

[...] engage in a process of denial that eliminates the necessity of revisioning conventional ways of thinking about psychoanalysis as a paradigm of analysis and need to rethink a body of feminist film theory that is firmly rooted in a denial of the reality that sex/sexuality may not be the primary and/or exclusive signifier of difference. (HOOKS 1999: 314)

Die afroamerikanische Literaturwissenschaftlerin ist eine Kritikerin der Verknüpfung von Machtmechanismen wie Rassismus, Klassendenken und Sexismus, die dem Erhalt weißer Vorherrschaft dienen. Hooks verdeutlicht, dass die Darstellung schwarzer Weiblichkeit anders als weiße funktioniert. Sie kommt zu dem Schluss, dass sich die schwarze Zuschauerin in einem System visueller Ökonomie, welche Weiblichkeit als weiße Weiblichkeit definiert, nicht mit der (weißen) Protagonistin identifizieren kann, was jedoch dazu führe, dass sie eine dekonstruierende, kritische Position einnimmt.

Mit ihrer Kritik, feministische Filmtheoretikerinnen würden „weiße Mittelstandstheorien“ nachahmen und sie „in einem neokolonialen Akt auf Frauen aus der Peripherie“ übertragen (SCHRÖTER 2005: 57), steht bell hooks nicht allein. So beanstanden auch Autorinnen wie Chandra Mohanty und Trinh T. Minh-ha die Reproduktion derselben Ausgrenzungsmuster, die Feministinnen selbst einer männlich geprägten Wissenschaft unterstellt hatten: „die Nichtwahrnehmung und das Stigmatisieren des (unterdrückten) Anderen“ (SCHRÖTER 2005: 57). Eben hier entsteht eine Querverbindung zur Postkolonialen Theorie.<sup>95</sup>

**Chandra T. Mohanty** macht in ihrem 1991 erschienen Aufsatz *Under Western Eyes* deutlich, dass feministische Diskurse, so unterschiedlich sie in

---

<sup>95</sup> Der Postkolonialismus ist eine geistige Strömung, die auf die Dekolonisation folgt. Zu den bekanntesten Vertretern der Postkolonialen Theorie zählen Homi K. Bhabha, Gayatri Chakravorty Spivak und Edward Said. Im Zentrum steht die Frage, wie sich der Kolonialismus auf Kultur und Identität, sowohl der ‚Kolonisierten‘ als auch der (ehemaligen) Kolonialisten, auswirkt.

ihren Zielen, Interessen und Analysen sein mögen, in der Betrachtung von Frauen der Dritten Welt eines gemeinsam haben: den „Westen als unmarkierten Fixpunkt und Bezugsrahmen“ (KOSSEK 1996: 13). Die Diversität von Frauen der Dritten Welt wird in der westlichen Wissenschaft weitgehend ignoriert. Stattdessen wird ihnen eine universelle Identität ohne Nuancen zugeschrieben. Im Verallgemeinerungsprozess werden zwei Gruppen von Frauen erzeugt: Die Gruppe der weißen (als Norm angenommenen) Frauen, die frei und gleichberechtigt sind, selbstbestimmt in Bezug auf ihren Körper und ihre Sexualität, intelligent, gebildet und überlegen, steht der Gruppe der ‚Dritte-Welt-Frauen‘ gegenüber, die über keine allgemeine Bildung verfügen, schikaniert und sexuell ausgebeutet werden und folglich erlöst, beziehungsweise gerettet werden müssen (vgl. MOHANTY 2008). Daraus ergibt sich eine Asymmetrie der Macht, eine Bipolarität, an deren einem Ende der westliche Feminismus als Hüter des Wissens in Text und Sprache steht und am anderen die Frauen der Dritten Welt, die als unterdrückte Opfer konstruiert werden. Mohanty entlarvt den westlichen feministischen Diskurs als einen grundsätzlich kolonialistischen, der die Auffassung der ‚Anderen‘ als ‚sie‘, die nicht wie ‚wir‘ sind, einschließt.

Das methodische Vorgehen des sogenannten ‚feministischen Ethnozentrismus‘ besteht in der Analyse der Kategorien von Gender in völliger Unabhängigkeit voneinander. Ansätze, die demgegenüber eine wechselseitige Durchdringung der Kategorien (Geschlecht, Klasse, Alter etc.) annehmen, bezeichnet Kossek als ‚Durchkreuzungsansätze‘ (vgl. ebd.). Unter Berücksichtigung individueller Erfahrungen und Sichtweisen vor einem spezifischen historischen Hintergrund ergibt sich ein breites Spektrum an Überschneidungskategorien, die eine Differenzierung zwischen Frauen ermöglichen, sich aber vor dem Hintergrund einer im Wandel begriffenen Geschichte stets neu konstituieren.

[...] die Untersuchung der Beziehungen der Differenzen zwischen Frauen [ist] im historischen Kontext unumgänglich, das heißt wie rassistische Privilegierungen und Abwertungen, wie unterschiedliche Unterordnung und Macht von Frauen miteinander verbunden sind, um rassistisch-patriarchale Machtstrukturen aufrechtzuerhalten, zu festigen oder zu verstärken. (KOSSEK 1996: 15)

Anders als Gaines und hooks, auf deren Thesen sie sich bezieht, verteidigt **Ann Kaplan** die Psychoanalyse als probates Mittel in der Filmtheorie. Kaplan untersucht den ‚imperialen Blick‘ (imperial gaze) des Hollywoodkinos und weist nach, dass sich hier Strukturen von Männlichkeit und Weißheit

(whiteness) ineinander verschränken.<sup>96</sup> Das postkolonialistische Konzept des ‚imperialen Blicks‘ geht davon aus, dass der Beobachtete durch die Worte des privilegierten Beobachters beschrieben wird. Dabei kommen imperialistische Wertvorstellungen zutage, die zu stereotypen Ausformungen des Anderen führen und an weißer/männlicher Überlegenheit festhalten.

Common to many Hollywood images of others are the following: 1) infantilizing minorities [...]; 2) animalizing minorities [...]; 3) sexualizing minorities [...]; debasing minorities as immoral. (KAPLAN 1997: 80)

Um ihren Analysen einen Rahmen zu setzen, beschränkt sich Kaplan bewusst auf den westlichen weißen Blick auf Nicht-Weiße. Sie ist interessiert an der Struktur der Blickbeziehungen, ihren historischen, kulturellen und psychoanalytischen Auswirkungen und Effekten. Im Zusammenhang mit ihren Analysen definiert sie den ‚imperialen Blick‘ als „gaze structures specific to representing ethnic Others in Hollywood“ (KAPLAN 1997: 60), wobei auch Frauen Träger dieses Blicks sein können. Immer jedoch ist im ‚imperialen Blick‘ das westliche Subjekt zentral. Dem Anderen wird eine eigene, funktionierende Kultur abgesprochen.

Auch **Tania Modleski** greift in ihrem Aufsatz *Cinema and the Dark Continent: Race and Gender in Popular Film* postkolonialistische Konzepte auf. Bezug nehmend auf die Arbeit von Homi Bhaba zur kolonialen Stereotypisierung (schwarz-weiß, Frau-Mann, Kultur-Natur) ermahnt sie weiße Filmtheoretikerinnen selbstreflexiv zu prüfen, inwiefern sie selbst als Zuschauerinnen und Filmemacherinnen an den rassistischen Strukturen im Kino beteiligt sind. Modleski stellt fest, dass die Darstellung des schwarzen weiblichen Körpers im Kino – sofern überhaupt schwarze Frauen dargestellt werden – entweder auf einen sexualisierten oder reproduktiven Körper zielt. Zuweilen wird der schwarze weibliche Körper gar nicht wirklich als Frau wahrgenommen (Sklaverei-Erzählung). So wird der Duktus des Kolonialismus fortgeschrieben, nach dem die Kolonisierten ausschließlich über das biologische Geschlecht betrachtet werden, ihnen hingegen ein soziales oder kulturelles Geschlecht abgesprochen wird.

Von **Kaja Silverman** erscheint Anfang der 90er Jahre ein weiterer Aufsatz: *Male Subjectivity at the Margins*. Silverman widmet sich dieses Mal dem Konzept von Männlichkeit, das sie ebenso wenig wie das Konzept von Weiblichkeit in einer von Mulvey skizzierten starren Bipolarität Mann/Frau verortet sieht. Sie

---

<sup>96</sup> Wie Kaplan selbst betont, ist ihr Ausgangspunkt die US-amerikanische Kultur. Kritikern nimmt sie prophylaktisch den Wind aus den Segeln, indem sie gleich zu Beginn selbst zu bedenken gibt, dass ihr eigener Blick möglicherweise nicht frei von allen Aspekten des weißen unterdrückenden Blicks sei (vgl. KAPLAN 1997).

spürt Entwürfen von Männlichkeit jenseits ‚klassischer‘, ‚konventioneller‘ Männlichkeit nach, die sie besonders im Film der Nachkriegszeit sichtbar macht.

Silverman greift Louis Althusser's Ideologie-Konzept auf und verknüpft es mit dem von Jacques Ranciere entlehnten Begriff der ‚dominanten Fiktion‘ (CHAUDHURY 2007). Im Konzept der ‚dominanten Fiktion‘ – der Ansammlung von Vorstellungen, auf der eine Gesellschaft ihre Vorstellung von Realität gründet – hat Männlichkeits-Ideologie eine Schlüsselfunktion. Wird die Idee traditioneller Männlichkeit erschüttert, wird die gesamte ‚dominante Fiktion‘ aus dem Gleichgewicht gebracht.

#### **10.4 Psychoanalytische Konzepte – historische Einbettung und Kritik**

Im Zuge der Industrialisierung der westlichen Welt, welche mit einer rasanten technischen und ökonomischen Entwicklung einhergeht, ändern sich die sozialen Strukturen grundsätzlich. Dieser Umbruch geht mit einem veränderten Prozess der Identitätsbildung einher. Die Entstehung einer industrialisierten Gesellschaft führt im 18. Jahrhundert zu einem Wandel der geschlechtsspezifischen Rollenbilder: Während der Mann zunehmend einer außerhäuslichen, produktiven Arbeit nachgeht, übernimmt die Frau die reproduktive Arbeit. Erst die Trennung von Öffentlichkeit und Privatheit (häuslicher und außerhäuslicher Arbeit) ermöglicht die Vorstellung von Männlichkeit und Weiblichkeit als Gegensatzpaar. In dieser bipolaren Struktur der Geschlechter werden die männlichen Eigenschaften höher gewertet, sodass sich die Vorstellung einer hierarchischen Gesellschaft, in der dem Mann eine höhere Position zugewiesen wird, festigen kann. Feministische Theorien kritisieren eben diese Macht- und Herrschaftsverhältnisse, die zu einer ökonomischen Abhängigkeit der Frau in patriarchalen, kapitalistischen Gesellschaften führen.

Die Entwicklung des Films, die erste Welle feministischer Bewegungen sowie der Beginn der Erfolgsgeschichte der Psychoanalyse fallen in die Zeit des Übergangs vom 19. zum 20. Jahrhundert. Alle drei Ereignisse teilen sich denselben historischen, kulturellen und sozialen Hintergrund und fallen in eine Periode, die durch eine einschneidende Neuordnung des Denkens gekennzeichnet ist. Daraus resultierende Demokratisierungs- und Individualisierungsprozesse der Jahrhundertwende führen zu einer Auflösung von sozialen Gemeinschaftsstrukturen und stärken die Position von Individuen mit jeweils eigenen Wünschen und Bedürfnissen. Die Diskrepanz zwischen alter und neuer Struktur erzeugt Konfliktstoff, der einen optimalen Nährboden für die Psychoanalyse bildet. Die Psychoanalyse selbst hat ihren

Ursprung im bürgerlich-patriarchalen Mitteleuropa und ihre Ideen sind vom Denken mitteleuropäischer Kultur durchdrungen.

Mit der gesellschaftlichen Liberalisierung der 60er Jahre, zu deren zentralen Ideen die individuelle und sexuelle Befreiung zählen, erlebt die Psychoanalyse eine Renaissance. Etwa zur gleichen Zeit setzt die zweite Welle des Feminismus ein, aus der sich die feministische Filmtheorie und -wissenschaft entwickelt. Die theoriebildenden Überlegungen feministischer Filmwissenschaft insbesondere der ersten beiden Jahrzehnte sind durchdrungen von Erkenntnissen der (Freud'schen und Lacan'schen) Psychoanalyse.

Die feministischen Filmtheorien insbesondere der 70er und 80er Jahre bauen auf Konzepten der Psychoanalyse auf, die vor dem Hintergrund einer bürgerlich-industrialisierten, kapitalistischen Gesellschaft entstanden und das Individuum fokussieren.

Die verbreitete Popularität Freud'scher Psychoanalyse in den 60er Jahren beflügelt Laura Mulveys Überlegungen zum Hollywoodkino. Die Psychoanalyse wird zum Instrument ihrer Kritik eines Kinos, das für männliches Begehren konzipiert und dem ein männlicher Blick immanent sei. Die US-amerikanische Feministin Betty Friedan übte hingegen bereits zu Beginn der 60er Jahre Kritik am Absolutheitsanspruch Freud'scher Theorie, die sie für überbewertet hielt:

Vieles, was Freud für biologisch, instinktmäßig und unwandelbar hielt, erklärt die moderne Forschung als Folge von spezifischen kulturellen Ursachen. Vieles, was Freud als charakteristisch für die menschliche Natur ansah, war lediglich für gewisse Angehörige des europäischen Mittelstandes zu Ausgang des 19. Jahrhunderts charakteristisch. (FRIEDAN 1971: 70)<sup>97</sup>

Freuds Ansichten liegt die Annahme eines universellen menschlichen Wesens zugrunde. Friedans Ablehnung dieser Voraussetzung führt zu einer Konzeption des Menschen, die sich mit der späteren Feststellung „Women‘ is a social-sexual dynamic being produced by history“ (GLEDHILL 1994: 110) deckt: ‚Frau‘ (Mensch) ist kein universeller Begriff, sondern ein kulturell und historisch bedingtes soziales Konstrukt. ‚Frau‘ ist mehrdimensional polymorph: in Bezug auf den kulturellen Hintergrund, aber auch hinsichtlich ihrer geschichtlichen Wandelbarkeit.

Die Schriften Freuds, die von Mulvey für die feministische Filmtheorie fruchtbar gemacht werden, basieren auf Untersuchungen im westlichen,

---

<sup>97</sup> Im Original erschien Friedans Buch *The Feminine Mystique* bereits 1963.

bürgerlich-patriarchalen Kulturraum.<sup>98</sup> Was kritische Filmwissenschaftlerinnen mit Misstrauen und Verwunderung gegenüber Mulvey und anderen erfüllt, die die Psychoanalyse als Basis für ihre Filmtheorien wählen, ist die Tatsache, dass die Frau für Freud zeitlebens unergründlich blieb, ein ‚dunkler Kontinent‘. Freuds Psychoanalyse baut auf seinen Untersuchungen der männlichen Psyche auf. Es bleibt die Frage, ob die Verwendung einer Theorie, die auf einem männlichen Subjekt basiert, dem Anspruch gerecht wird, spezifische Darstellungsmodi der Geschlechter allgemein und der Frau im Speziellen zu ergründen. Grundsätzlich basiert die Konzeption von Subjekt und Objekt auf dem Gedankensystem des Individualismus, welches in der südostasiatischen Philosophie nicht vorkommt. Südostasiatischen Gesellschaften liegt hingegen eher ein kollektivistisches Normen- und Wertesystem zugrunde.

Westliche Feministinnen beklagen die Unterdrückung der Frau im Film. Sie beanstandeten, Frauen würden fast nie die Hauptrolle spielen, die Frau auf der Leinwand sei bestimmt durch ihr Geschlecht und würde nicht unabhängig von ihm existieren. Außerdem sei es selten, dass sich Mann und Frau im Film gleichwertig gegenüberstehen (vgl. HEER 1982). Hieraus ergeben sich ihre Forderungen nach mehr weiblichen Hauptfiguren, geschlechtlicher Gleichstellung sowie der Ablehnung von Sexualisierung des weiblichen Körpers.

### ***Filmbeispiel 1: Die junge Frau von Bai Sao (1962)***

Vor dem Hintergrund der psychoanalytisch basierten feministischen Filmtheorien soll ein exemplarischer Blick auf den bereits im Jahr 1962 entstandenen Film *Die junge Frau von Bai Sao* (Pham Ky Nam)<sup>99</sup> geworfen werden. Es wird deutlich, dass einige Forderungen feministischer Filmtheoretikerinnen bereits in den Anfängen des vietnamesischen Filmwesens fest verankert sind. In ästhetischer Hinsicht bewegt sich der Film auf außerordentlich hohem Niveau, auch wenn er narrative Längen aufweist. Schwarzweiß-Kontraste und Lichteffekte werden kunstvoll eingesetzt, ausdrucksstarke Kameraperspektiven mit experimentellen Kamerabewegungen ergänzt. Der Einsatz des Tons wird gezielt zur Verstärkung der visuellen Eindrücke eingesetzt.

---

<sup>98</sup> Freud, ein Anhänger des Evolutionismus, war wie viele seiner Zeitgenossen der Ansicht, dass die europäischen Gesellschaften die am höchsten entwickelten seien.

<sup>99</sup> Dieser Film ist vermutlich der erste vietnamesische Spielfilm, der in der DDR synchronisiert und in den Kinos aufgeführt wurde (1965).





Abb. 42 a-b *Die junge Frau von Bai Sao*. Das vietnamesische Titelbild (a) zeigt das Gesicht der Protagonistin, welches von Trauer und Leid gezeichnet ist. Der nach vorne gerichtete Blick und die leichte Froschperspektive strahlen gleichzeitig Zuversicht und Kampfbereitschaft aus. Im deutschen Titelbild für das Programmheft zum Film(b) wird auf den mütterlichen Aspekt von Weiblichkeit gesetzt. Für das deutsche Kinopublikum wurde ein Motiv gewählt, welches die Frau aus einer leichten Vogelperspektive zeigt; ihre ganze Aufmerksamkeit gilt dem Kind.

Der Film zeigt Einblicke in den vietnamesischen Widerstandskampf gegen die französische Kolonialherrschaft. Eingebettet in diesen historischen Kontext ist die Geschichte der jungen Hebamme Hau, gespielt von Tra Giang.<sup>100</sup> Kurz nach dem Tod ihres Ehemannes, der als Partisan aktiv war, verschreibt sich Hau selbst dem Widerstandskampf.

Eröffnet wird der Film durch einen Prolog (0:07-2:27). Die Kamera schwenkt von links nach rechts aus leichter Aufsicht über das Außengelände einer Reha-Klinik. Im Schatten hoher Bäume sind Krankenschwestern und Patienten zu erkennen. Eine zweite Einstellung in Großaufnahme (0:34) zeigt die Protagonistin von der Seite über eine Handarbeit gebeugt. Die einleitende Szene endet mit Blick auf die Protagonistin, die ihren Gedanken nachhängt, während eine männliche Off-Stimme in den historischen Rahmen einführt. Es folgt der Vorspann, der vor dem Hintergrund von Wellen auf der Meeresoberfläche

<sup>100</sup> Tra Giang (geb. 1941) gilt als Vietnams berühmteste und beliebteste Schauspielerin. *Die junge Frau von Bai Sao* scheint ihre erste (große) Rolle gewesen zu sein. Sie spielt in einem Viertel der hier betrachteten Filme die Hauptrolle. Bereits vor der Wiedervereinigung agierte sie für den Norden in zahlreichen Filmen. In *Die erste Liebe*, einem der ersten Filme der Nachkriegszeit, spielt sie eine der weiblichen Hauptrollen an der Seite der südvietnamesischen Schauspielerin Nhu Quynh.

eingebildet wird (2:27-4:51) und mit der Einblendung des Titels CHI TU HAU (entspricht: Große Schwester Hau) beginnt. Mit dem Ende des Vorspanns hören wir Haus Stimme aus dem Off, die nunmehr im Rückblick selbst durch die Erzählung führen wird. Gleich einem rückwärts-gewandten Eintauchen in die (Vor-)Geschichte der Protagonistin zeigt die Kamera einen Strand und die Bewohner eines Fischerdorfes, wobei sie sich zuerst wieder in leichter Aufsicht befindet, dann jedoch in die Szene bis auf Normalsicht *eintaucht* (Abb. 43 a-j).

Hau, die anfangs als zurückhaltende, junge Frau gezeichnet wird, entwickelt sich im Verlauf der Erzählung zur selbstbewussten, politisch aktiven Widerstandskämpferin, die im Untergrund agiert. Bereits im ersten Teil des Films wird Hau während eines Überfalls auf ihr Dorf Opfer einer Vergewaltigung (8:20-11:00). Der Sohn des ehemaligen örtlichen Großgrundbesitzers, Hai Ban, folgt Hau in ihre Hütte. Die von ihm ausgehende Bedrohung wird durch eine leichte Untersicht der Kamera bekräftigt (9:54, 10:05). Die Panik der Protagonistin und das Handgemenge, welches sich entspinnt, weil Hau sich gegen Hai Bans Versuch der Annäherung zur Wehr setzt, werden unterstrichen durch eine kurze Einstellung einer hektisch zwischen den Akteuren hin und her schwenkenden Kamera, der das Auge kaum zu folgen vermag (10:10 ff.). Bedrohlichkeit der Situation und Kontrollverlust werden verdeutlicht. Hai Ban zwingt Hau rücklings auf das Bett, und während Hau den Blick zur Tür richtet, zeigt die nächste Einstellung, was sie sieht: Durch die Tür tritt ein französischer Offizier, der ein Foto von ihr in dieser beklemmenden Situation schießt, was er mit den Worten „Was für ein wunderschöner Ausdruck“ kommentiert. Das Kamerabild steht erst auf dem Kopf und wird sogleich um 180° gedreht (10:30 ff.). Es folgt in der nächsten Einstellung Hau, die immer noch auf dem Rücken liegt und sich aus dieser Position aufsetzt (Abb. 44 a-e). Der französische Offizier schickt Hai Ban aus der Hütte, um Hau selbst zu vergewaltigen.

Es besteht kein Zweifel, dass die subjektive Kamera die Perspektive der Protagonistin ergreift, auch wenn die Einstellungen nicht chronologisch sauber aneinander anschließen: Nachdem sich das Bild des eintretenden französischen Offiziers um 180 ° gedreht hat, zeigt die nächste Einstellung Hau, die immer noch auf dem Rücken liegt und sich nun erst aufsetzt.

Anschließend wird Hau von ihrem Schwiegervater beim Heraustreten aus der Hütte beobachtet (11:40 ff.) Die Kamera schwenkt fließend in einer Großaufnahme von den Füßen bis zu Haus an der Stirn blutendem Gesicht, wo sie verweilt (Abb. 45 a-e). Dieses Tasten des Blickes entlang des Körpers der Protagonistin ist frei von Begehren. Vielmehr kann die Bewegung der Kamera gleichgesetzt werden mit dem entsetzten, hilf- und sprachlosen Blick

des Schwiegervaters und gleichzeitig des Zuschauers. Die Wunde an der Stirn der Protagonistin symbolisiert die intime Verletzung, aber in gewisser Weise auch einen Gesichtsverlust – beides Folgen der Vergewaltigung.

*Die junge Frau von Bai Sao* ist beispielhaft für die Darstellung der Frau im vietnamesischen Spielfilm der ersten Epoche (Kriegsjahre). Die Protagonistin entwickelt sich zu einer aktiven, heroischen und mutigen Person, die persönlichen Entbehrungen und Verlusten trotz<sup>101</sup> und sich im Kampf für die Unabhängigkeit engagiert. Hau wird zu Beginn der Erzählung zum Opfer männlichen Begehrens, was unter anderem durch die Verwendung der Untersicht verdeutlicht wird. Die Täter (Hai Ban und der französische Offizier) erscheinen dabei nicht nur als Bedrohung für die Protagonistin, sondern für die vietnamesische Nation selbst.

Im Sinne der feministischen Filmtheorie lässt sich keineswegs ein primär männlich konnotierter Blick nachweisen, der mit einer Fetischisierung des weiblichen Körpers einhergeht. Die subjektive Kamera nimmt in *Die junge Frau von Bai Sao* sowohl weibliche als auch männliche Perspektiven ein. Vom sexuell begehrenden, männlichen Blick, der stellenweise anzutreffen ist, geht immer auch eine Bedrohung aus. Blick und Blickträger werden vom Rezipienten negativ bewertet. Die Identifizierung mit den männlichen Figuren wird zugunsten der Protagonistin verwehrt. Die spezifischen Filmcodes wie Kameraperspektive und -bewegung sowie Off-Stimme und Titel des Films manifestieren die Subjektposition der weiblichen Hauptfigur und evozieren Sympathie für sie und Empathie mit ihr.

Anders als das westliche Kino konstruiert bereits der frühe national-vietnamesische Film überwiegend weibliche Hauptfiguren und Heldinnen. Er greift den feministischen Filmtheoretikerinnen voraus, denn einige ihrer zentralen Postulate sind bereits im Film der frühen 60er Jahre erfüllt.

Es bleibt an späterer Stelle zu diskutieren, ob der vietnamesische Film dadurch als feministischer Film gewertet werden kann.

---

<sup>101</sup> Sie wird nicht nur vergewaltigt; ihr Ehemann stirbt im Kampf, ihr Schwiegervater wird erschossen und ihr etwa dreijähriges Kind inhaftiert.



Abb. 43 a-j *Die junge Frau von Bai Sao*. Prolog (a-e), Titel (f), erste Szene (g-j).



Abb. 44 a-e *Die junge Frau von Bai Sao*. Hai Ban nähert sich Hau (a). Rücklings von ihm aufs Bett gezwungen (b) sieht sie den französischen Offizier in ihre Hütte eintreten (c, Bild auf dem Kopf stehend). Das männliche sexuelle Begehren stellt eine Bedrohung für die Protagonistin dar.



Abb. 45 a-e *Die junge Frau von Bai Sao*. Hau nach der Vergewaltigung durch den französischen Offizier. Mit den Augen des Schwiegervaters Bestandsaufnahme des Nicht-Sagbaren.

## 10.5 Differenztheoretische Konzepte

Die differenztheoretischen Ansätze von de Lauretis, hooks und Gaines erweitern das wissenschaftliche Blickfeld um die Erkenntnis, dass es nicht die Weiblichkeit gibt, sondern Gender viele Facetten hat. Unterschiedliche Erfahrungen, kulturelle Settings und abweichende Historien münden in die Erweiterung des Gender-Konzeptes und führen zu der Erkenntnis, dass Aspekte wie beispielsweise Rasse, Klasse und Alter für die Konstruktion von Weiblichkeit/Männlichkeit mitverantwortlich sind. Gender wird spätestens ab diesem Zeitpunkt als soziokulturelles Konstrukt verstanden.

Trotz ihrer teilweise klaren Kritik an den psychoanalytischen Konzepten haben die differenztheoretischen Konzepte eines mit ihnen gemein: Im Fokus der Untersuchungen stehen Filme des Hollywoodkinos.

Differenztheoretische Konzepte fokussieren die Sichtbarmachung von Unterschieden innerhalb einer im bisherigen feministischen Diskurs als eins verstandenen Gruppe.

### *Filmbeispiel 2: Das Mädchen auf dem Fluß (1987)*

Der Film *Das Mädchen auf dem Fluß* (1987) fällt als erstes Beispiel des Untersuchungsgegenstandes in die Zeit nach Doi Moi, den Beginn wirtschaftlicher Liberalisierung. Erzählt wird die Geschichte von Nguyet, einer ehemaligen Prostituierten, die während des Krieges einem Partisanen hilft und sich in ihn verliebt. Als sie ihm etliche Jahre nach Kriegsende wiederbegegnet, bekleidet er die Position eines hohen Parteifunktionärs und gibt vor, nicht der zu sein, für den Nguyet ihn hält. Nguyet erzählt ihre Geschichte der engagierten Reporterin Lien, die sie publizieren möchte.<sup>102</sup>

Mit der sprechenden/erzählenden Nguyet und der schreibenden/dokumentierenden Lien begegnen uns mehrere zentrale Frauenfiguren, eine Entwicklung, die in der zweiten Epoche ihren Anfang nimmt und für den Film der dritten Epoche typisch ist. Während Nguyet zurückhaltend, wenig selbstbewusst, ungebildet, lethargisch und politisch uninteressiert ist, erscheint Lien als ihr Gegenteil. Sie ist eine begabte und erfolgreiche Reporterin, die sich in ihrem Aktionismus nicht davor scheut, aktuelle politische Entwicklungen zu kritisieren.

Im Unterschied zu den vorangehenden Epochen des vietnamesischen Filmwesens wird nicht mehr ein konformistischer, idealer Typus Frau skizziert. Vielmehr schafft der Liberalismus der jüngsten Epoche ein

---

<sup>102</sup> Eine ausführlichere Inhaltsangabe findet sich in Kapitel 6.1.1.

Nebeneinander diverser Frauenfiguren mit unterschiedlichem Hintergrund und bietet Raum für verschiedene Facetten von Gender. In *Das Mädchen auf dem Fluß* unterscheiden sich die Frauen durch ihren Bildungsstatus, ihr politisches Engagement sowie das Milieu, dem sie entstammen. Es verbindet sie hingegen die Erfahrung einer sehr persönlichen Enttäuschung, die zudem mit demselben Mann zu tun hat.



Abb. 46 a-b *Das Mädchen auf dem Fluß*. Die gänzlich unpolitische Nguyet (a) arbeitet während des Krieges in Südvietnam als Prostituierte auf ihrem Boot. In der Gesellschaft der Nachkriegszeit bewegt sie sich noch perspektivlos. Die Journalistin Lien (b) interessiert sich für Nguyets Schicksal und will ihre Geschichte in einem Artikel veröffentlichen. Sie scheut sich nicht davor, das Fehlverhalten einzelner Mitglieder des Politkaders zu kritisieren.

Wie auch schon in den Filmen der Kriegs- und Nachkriegsjahre stehen die Frauenfiguren in *Das Mädchen auf dem Fluß* nicht vornehmlich für Weiblichkeit oder den weiblichen Teil der Bevölkerung, sondern symbolisieren vielmehr das vietnamesische Volk und den Zustand der vietnamesischen Nation. In der Etablierung sehr unterschiedlicher Charaktere schwingt ein Appell mit, die Zukunft zuversichtlich gemeinsam zu gestalten.

Ähnliche Konstruktionen sich kontrastierender Hauptfiguren finden sich in weiteren Filmen der dritten Epoche: In *Auf Sand gebaut* (1999) variieren die Frauenfiguren durch ihre Herkunft (Nord versus Süd) und ihr Alter (jung versus alt), während sich die Differenzen in *Das Ufer der Frauen ohne Männer* (2000) in einem veralteten Klassenbewusstsein (Bauer vs. Feudaladel) und ebenfalls dem Alter offenbaren. Bereits im Film der Nachkriegszeit, der sich durch die Zusammenführung von Süd- und Nordvietnam mit einem diversifizierten, inhomogenen Publikum konfrontiert sieht, zeichnet sich eine Entwicklung zu pluralen Figurenkonstellationen ab, beispielsweise in *Die erste Liebe* (siehe Analyseteil). In dem bereits 1977 erschienenen Film werden um den männlichen Nicht-Helden drei für die Handlung wichtige Frauenfiguren konstruiert, die unterschiedlicher kaum sein können und jeweils für einen anderen Teil der vietnamesischen Gesellschaft stehen.

Die Darstellung innergesellschaftlicher Heterogenität hat im vietnamesischen Kino einen festen Platz. Sie nimmt ihre Anfänge bereits in der Nachkriegszeit, also deutlich vor dem Ruf feministischer Differenztheoretikerinnen nach Sichtbarmachung von Unterschieden innerhalb einer bisher als homogen verstandenen Gruppe.

## 10.6 Postkolonialistische Konzepte

Postkolonialistische Konzepte gehen von vornherein von unterschiedlichen Entitäten aus. Sie nehmen unter anderem den Prozess des ‚Othering‘<sup>103</sup> ins Visier. In diesem Prozess wird das Selbst vom Anderen abgegrenzt. Mit dieser Abgrenzung gehen die Konstruktion eines Selbstbildes und die Verortung des Anderen als Fremdes einher. Durch das ‚Othering‘ findet eine „gleichzeitige Zuschreibung von Eigenem und Anderem“ (HOSTETTLER/VÖGELE 2014: 15) statt.

Die vorgestellten postkolonialen Konzepte fokussieren die Privilegierung weißer Männlichkeit und das Einschreiben imperialistischer Wertvorstellungen in die Texte westlicher Filme. Die Autorinnen spüren interkulturellen Blickkonstruktionen nach und untersuchen, wie sich Weiß-Sein, beziehungsweise der Westen im Verhältnis zu anderen Kulturen versteht (das kann innergesellschaftlich oder im Vergleich zu anderen Nationen sein). Mohanty, Kaplan und Modleski beschäftigen sich in ihren Untersuchungen mit filmischen Erzeugnissen eines westlichen Kulturraums, wobei sie sich der

---

<sup>103</sup> Der Begriff des ‚Othering‘ gilt u. a. als ein Ausgangspunkt für die Diskriminierung von anderen Gesellschaften oder Gruppen.



Probleme, die bei der Übertragung westlicher Konzepte auf nicht-westliche Gesellschaften entstehen können, durchaus bewusst sind.

Postkolonialistische Überlegungen machen deutlich, dass die im westlichen Feminismus zentrale Kritik an bestehenden Geschlechterverhältnissen und westlicher Geschlechterordnung „Teil der eurozentrischen Moderne des Westens ist“ (HOSTETTLER/VÖGELE 2014: 12). Im Zuge des Kolonialismus und europäischer Ausbreitung wurde neben Kulturgütern und Wissen auch die Vorstellung einer hierarchischen, bipolaren Geschlechterordnung (Grundannahme der Kritik feministischer Filmtheorie) in den Kolonien eingeführt. Auf der einen Seite wird deutlich, dass sich Geschlechterordnungen nichtwestlicher Gesellschaften von westlichen unterscheiden. Die Übertragung feministischer Filmtheorie – deren Basis die Kritik an bestehenden (westlichen!) Geschlechterordnungen ist<sup>104</sup> – auf einen nichtwestlichen Kulturraum muss daher zwangsläufig für problematisch befunden werden. Feministische Filmtheorien haben keine globale Gültigkeit. Auf der anderen Seite bleibt der westliche Einfluss in den ehemals kolonialisierten Regionen nicht ohne Folgen oder Bedeutung, sondern hinterlässt durchaus Spuren. Durch einen Prozess der Inkulturation werden Verhaltensmuster und Ansichten einer anderen Kultur in die eigene eingebracht.

Die postkolonialistischen Konzepte zeichnen sich meines Erachtens durch eine gewisse Durchlässigkeit aus. Das starre Korsett feministischer Filmtheorie wurde bereits durch die Kritik und weiterführenden Überlegungen der Gender und Cultural Studies aufgeweicht. Postkolonialistische Ansätze gehen noch einen Schritt weiter: Feministische Filmtheorie, die nicht zuletzt durch die Erkenntnisse postkolonialistischer Theorie ins Wanken geraten und in einen Prozess der Auflösung übergegangen ist, erfährt vor dem Hintergrund derselben eine Neupositionierung. Die Einbettung der Filmtheorie/Filmanalyse in die Postkolonialismus-Forschung weitet den Blick für einen größeren Bedeutungszusammenhang. Darüber hinaus eröffnet sich durch die Wahrnehmung des Selbst und des Anderen als etwas Differentes die Möglichkeit eines Perspektivwechsels und somit ein Nachfühlen des Selbst-Verständnisses Anderer.

### ***Filmbeispiel 3: Eban, die Frau aus dem Dschungel (1984)***

Anhand des folgenden Beispiels soll deutlich werden, welchen Einfluss die Anwendung feministischer Filmtheorie auf die Lesart eines Films haben kann,

---

<sup>104</sup> Insbesondere in ihren Diskursen der 70er und 80er Jahre.

wobei zu prüfen ist, ob dies tatsächlich zu einem Erkenntnisgewinn führt. Zu diesem Zweck sollen erneut die Hauptfiguren des Films *Eban, die Frau aus dem Dschungel* (1984) beleuchtet werden<sup>105</sup>. Die Produktion dieses Films fällt in die Nachkriegszeit, die mit einer ‚Normalisierung‘ der Geschlechterverhältnisse einhergeht. Im Film zeigt sich dies in der Reaktivierung von Rollenbildern konfuzianischer Prägung, die an die Vorkriegszeit anknüpfen. Zwei Jahre nach der Fertigstellung des Films *Eban* wird mit Doi Moi eine Politik der Erneuerung in Vietnam beschlossen.



Abb. 47 *Eban, die Frau aus dem Dschungel*. Eban verlässt halbnackt mit ihrem neugeborenen Kind im Arm und einem Korb voll Munition auf dem Rücken ihren temporären Zufluchtsort (Akt 5).

Eban, hochschwängere Angehörige eines Bergvolkes, wird nach einem militärischen Zwischenfall, dem einige ihrer Angehörigen zum Opfer fallen, auf sich allein gestellt sein. Eban wird als lebensfrohe und kesse, dennoch zurückhaltende, junge Frau eingeführt. Unter der Bedrohung eines militärischen Angriffs durch die amerikanische Luftwaffe schmiegt sie sich schutzsuchend an ihren Mann. Eban wendet den Blick vom Kriegsgeschehen ab und verbirgt ihr Gesicht in ihren Händen (Akt 2, 50 m), eine kindliche Geste, die dem Sich-Entziehen aus einer beängstigenden Situation dient. Im späteren Verlauf der Handlung, wenn Eban auf sich alleingestellt sein wird, setzt sie nahezu übermenschliche Kräfte frei, beispielsweise um ihre toten Angehörigen zu begraben (Akt 3, 190 m ff.). Sie versorgt sich mit dem, was die Natur zu bieten hat und bringt ihr Kind ohne Hilfe zur Welt (Akt 5, 180 m). Die Figur weist normative Attribute vietnamesischer, weiblicher (Helden-)Figuren wie Ausdauer und Leidensfähigkeit auf; sie ist tatkräftig und

---

<sup>105</sup> Die Figuren werden bereits im zweiten Teil dieser Arbeit ausführlich analysiert.

bescheiden. Gleichzeitig werden ethnische<sup>106</sup> Spezifika wie spirituelle Rituale (Hochzeit, Beerdigungen) und Alltagshandeln (Jagd, Kochen, Elefanten als Nutztiere, Herstellung von Gegenständen und Hilfsmitteln aus Bambus) thematisiert. Bei all dem bleibt Eban wortkarg, was sie von den meisten anderen Protagonistinnen vietnamesischer Spielfilme unterscheidet.

Im starken Kontrast zu Eban steht die Figur des US-amerikanischen Piloten. Bemerkenswerterweise ist in diesem Filmbeispiel die männliche Kontrastfigur weitgehend Träger des Blicks: Die Kamera nimmt häufig den Blickwinkel des fremden Mannes ein (Abb. 28 b). Mit ihm gemeinsam beobachtet der Zuschauer die indigene Frau. Zusätzlich strukturieren Tagebuchaufzeichnungen (die subjektive Kamera ist auf das Tagebuch gerichtet) und innere Monologe des Piloten die Handlung und geben Einblicke in die Gedanken und Gefühle des Mannes.

Eine der letzten Szenen des Films, in der Eban barbusig erscheint, da sie ihr neugeborenes Kind in ihr Oberteil gewickelt hat (Akt 5, 270m ff.), ist ebenfalls ungewöhnlich vor dem Hintergrund, dass in Vietnam der weibliche Körper – Sexualität und Nacktheit – als Tabuthema gilt.<sup>107</sup> Ebans nackter Körper wird dabei eher als reproduktiver, denn als sexualisierter Körper dargestellt.

Die Besonderheit dieses Filmes besteht in der Inszenierung des ‚weißen‘, imperialen Blicks des US-Amerikaners; die Subjektive (Kameraperspektive und Stimme) lädt den Zuschauer zur Identifikation mit der männlichen Figur ein. Dabei wird der weibliche Körper in gewisser Weise objektiviert und zur Schau gestellt, was ebenso untypisch für den vietnamesischen Film ist. Folgt man Modleskis race-and-gender-These sowie Kaplans Theorie des ‚imperial gaze‘, kann der Schluss gezogen werden, es in *Eban, die Frau aus dem Dschungel* mit einer kolonialen Stereotypisierung zu tun zu haben. Demzufolge würde Eban einerseits sexualisiert, in dem ihr ‚schwarzer‘,<sup>108</sup> weiblicher Körper entblößt (entkleidet), respektive bloßgestellt (verspottet, verhöhnt) und andererseits animalisiert wird, beispielsweise durch das Verrichten schwerster körperlicher Arbeit (Begraben der Angehörigen, das Gebären ohne fremde Hilfe), oder die Fähigkeit allein in der Natur zu überleben.

Dieses Filmbeispiel unterscheidet sich von allen anderen untersuchten Filmen durch die weitreichende Inszenierung des Mannes als Träger des Blicks. Der Zuschauer schließt sich durch die Kameraführung der voyeuristischen Blickposition an und erhält immer wieder die Möglichkeit der Identifikation mit dem Mann (dem Amerikaner!). Die Frau wird dem Blick der

---

<sup>106</sup> Eban und ihre Angehörigen gehören zur ethnischen Minderheit der E-De, die vor allem im zentralen Hochland Vietnams angesiedelt sind.

<sup>107</sup> „In der alten Gesellschaft war der Körper etwas, worüber man nicht sprach. Er existierte praktisch nicht, man verlor kein Wort darüber.“ (aus: *Surname: Viet. Given Name: Nam* von Trinh Minh-ha)

<sup>108</sup> ‚Schwarz‘ fungiert hier als Markierung einer ethnischen Minderheit.

männlichen Hauptfigur als auch dem des Zuschauers ausgesetzt und dadurch zum Objekt. Auch auf akustischer Ebene lässt sich eine Machtverschiebung zugunsten des Mannes beobachten, denn seine Stimme ist narrationsbestimmendes Ausdrucksmittel.

Mulvey und Silvermans Konzepte können dennoch nicht uneingeschränkt angewendet werden: Für die Frau gilt das Gesehen-aber-nicht-gehört-werden (Mulveys ‚to-be-looked-at-ness‘ und Silvermans Entsprechung auf auditiver Ebene) nur bedingt. Im weiteren Handlungsverlauf (nach dem Tod ihres Ehemannes) führt Eban innere Monologe oder erinnert sich an Gespräche mit ihrem Mann (Akt 4, 120 m ff.). Darüber hinaus tauchen Erinnerungsbilder an ihren Mann und die gemeinsame Hochzeit vor ihrem inneren Auge auf (Akt 4, 345m ff.). Der rationalen Sachlichkeit, mit der der Pilot sein Tagebuch führt, steht Ebans Animismus – verbunden mit dem Glauben an Naturgeister, Ahnenkult und Ritualpflege – gegenüber. Dadurch wird die Identifikation des (zumindest westlichen) Zuschauers mit dem Protagonisten möglich, während die Identifikation mit der weiblichen Hauptfigur weniger begünstigt wird.

Es ergeben sich verschiedene Schlussfolgerungen beziehungsweise Interpretationsmöglichkeiten, die im Folgenden diskutiert werden sollen.

1. Die Figur des US-Piloten kann stellvertretend für die Gruppe der Okkupanten (Kolonialisten/Imperialisten) gesehen werden. Die Inszenierung seines Blickes verdeutlicht die koloniale Sicht auf den Anderen. Innerer Monolog und Tagebuchaufzeichnungen dienen primär der Veranschaulichung des von dieser Figur vertretenen Weltbildes. Die Kulisse der abgelegenen Bergregion separiert den Piloten von seinesgleichen. Sie ist dem Piloten fremd und er empfindet sie als feindselig. Die Tatsache, dass er sich vor Eban – der Frau – fürchtet, symbolisiert die eigentliche Schwäche der Okkupanten.

2. Die Anwendung feministischer Filmtheorien lässt die Schlussfolgerung zu, eine imperiale Blickstruktur (‚imperial gaze‘) sei erkennbar, nach welcher der Beobachtete durch Wertzuschreibungen des privilegierten Beobachters beschrieben wird. Die Inszenierung des männlichen Blickes und die Ausstattung der männlichen Figur mit der Stimme als narrationsbestimmendes Mittel laden zur Identifikation ein.

Der Pilot *schreibt* seine Gedanken in einem Tagebuch nieder. Das Schreiben selbst genießt in Vietnam seit jeher hohes Ansehen und gilt als Ausdruck von Kultur und Bildung. Ist es tatsächlich denkbar, dass eher der männliche, ‚kultivierte‘ Blick des weißen Mannes und ehemaligen Feindes inszeniert wird, als der weibliche, welcher hier einer ethnischen Minderheit zugehörig ist? In der Konsequenz würde das bedeuten, dass sich anhand dieses Filmbeispiels nachweisen ließe, dass ethnische Minderheiten in Vietnam als fremd, anders(artig) oder primitiv wahrgenommen werden. Die stereotype

Ausformung einer ethnischen Minderheit ginge dann einher mit der Überlegenheit des männlichen, ‚weißen‘ Blicks.

Eine solche These ließe sich durchaus durch die Fakten zur Sozialstruktur und Gesellschaftspolitik stützen, die im ersten Teil, Kapitel 2 erörtert wurden: Mit dem Erringen des revolutionären Siegs und der Wiedervereinigung Vietnams, verliert das Bekenntnis der Geschlossenheit aller Gruppierungen im gemeinsamen Kampf um Freiheit und die damit einhergehende Forderung der Gleichheit an Relevanz. Das öffentliche Bild der ethnischen Minderheiten, welches im Nachkriegsvietnam Aufwind erhält, lässt sich beschreiben als ökonomisch primitives, kulturell rückständiges und unzivilisiertes Bergvolk. Die staatliche Fürsorge gegenüber den Bergvölkern ist eher unzureichend, sodass ihre Mitglieder oft arm und Analphabeten sind.

Die vorherrschende vietnamesische Vorstellung ethnischer Minderheiten ist mit Begrifflichkeiten markiert, die im Postkolonialismus kritisiert werden: Die Anderen (ethnische Minderheiten) sind fremd und gelten als ungebildet, roh, unkultiviert. Seit jeher werden die Angehörigen der in den Bergregionen lebenden ethnischen Minderheiten als *Moi* – ‚Wilde‘ – bezeichnet (vgl. SARKISYANZ 1979). Ist es denkbar, dass in *Eban, die Frau aus dem Dschungel* der Figur des US-Piloten in Abgrenzung zur weiblichen Vertreterin einer ethnischen Minderheit Attribute wie Kultur und Bildung zugewiesen werden? Absurderweise würde dadurch die männliche, US-amerikanische Figur einem vietnamesischen Selbst-Verständnis näher sein als die Figur der Bergbewohnerin, die einer marginalisierten Gruppe angehört. Das dadurch entstehende Dilemma eines unausgewogenen Freund-Feind-Bildes scheint nur durch den Tod des Piloten lösbar.

Der Regisseur Nguyen Hong Sen, der während des Krieges als Kameramann der Armee arbeitete, wandte sich erst nach Kriegsende dem Spielfilm zu. Wie die meisten seiner Kollegen wurde er von osteuropäischen Filmschaffenden ausgebildet,<sup>109</sup> deren Einfluss auf den vietnamesischen Film nicht von der Hand zu weisen ist. Der fertiggestellte Film beeindruckte ausländische Zuschauer aufgrund der exotischen Kulisse, wurde jedoch von anderen vietnamesischen Filmschaffenden in ästhetischer Hinsicht kritisiert<sup>110</sup> (vgl. CHARLOT). Hong Sen wurde angewiesen, „the climactic scene of the

---

<sup>109</sup> Hong Sen studierte einige Zeit in Bulgarien.

<sup>110</sup> Wie auch in Ländern des ehemaligen Ostblocks ist im vietnamesischen Filmwesen die kollegiale kritische/selbstkritische Auseinandersetzung mit den fertiggestellten Filmen eine gängige Praxis. Gemeinsam wurde über die inhaltlichen und ästhetischen Schwächen und Stärken der Filme diskutiert. Es war nicht unüblich, dass sich ein Regisseur bereits während der Produktion ein Team zusammenstellte, welches im Kollektiv arbeitete und sich somit bereits während der Produktion einem selbstreflexiven Prozess unterwarf.

woman breastfeeding the American” (CHARLOT 1994: 124) neu zu drehen,<sup>111</sup> und dennoch wurde der Film nie landesweit veröffentlicht.<sup>112</sup> Es lässt sich deshalb keine Aussage darüber treffen, wie das Publikum auf diesen Film reagierte und ob der Plot auf Akzeptanz stieß. Weitere Faktoren tragen möglicherweise zu einer Interpretationsmöglichkeit bei, die weniger drastisch anmutet als die zuletzt genannte.

3. Durch die inneren Monologe und Einblicke in die Tagebuchaufzeichnungen erhält der Zuschauer Einsicht in die persönlichen Gedanken und das Innenleben des Piloten, der aus vietnamesischer Sicht ‚der Andere‘ ist. Der Schluss des Films lässt eine gemäßigte Interpretation zu, als die unter 1. und insbesondere 2. genannte. Auch wenn beide Figuren über die narrationsbestimmenden Mittel (Stimme, Schrift) verfügen, so ist es doch Eban, die am Ende ungeachtet ihres persönlichen Schicksals humanitär aktiv wird und überlebt. Charakterlich zeichnet sich Eban gerade in der beschriebenen Schlüsselszene durch einen hohen Grad an Menschlichkeit und Barmherzigkeit aus, Eigenschaften, die im Krieg schnell verloren gehen. Eban sieht den US-Piloten in erster Linie als Menschen (und nicht als Feind/Anderen). Sie avanciert dadurch zum moralischen Vorbild. Gleichzeitig geht mit der Figur der Eban in ihrer Funktion einer Vertreterin ethnischer Minderheiten der Appell an das Publikum einher, ihre Andersartigkeit zu akzeptieren anstatt zu marginalisieren.

4. Ein weiterer Aspekt stärkt die Interpretation einer bestehenden Parallele/Gleichsetzung der männlichen und weiblichen Hauptfigur. Der englische Verleihtitel des Films, *Left Alone*, entspricht dem Originaltitel *Con Lai Mot Minh* weitaus besser als der deutsche. *Con lai* bedeutet ‚übrig bleiben/übrig lassen‘, *mot minh* heißt ‚allein‘. Der deutsche Verleihtitel lenkt den Fokus auf die weibliche Hauptfigur, während sich der englische und vietnamesische Titel potenziell auf die männliche *und* die weibliche Hauptfigur beziehen (können). Beide Figuren sind auf sich allein gestellt: Der Pilot ist abgeschnitten von seiner Einheit, die nicht weiß, dass er noch am Leben ist. Ebans Ehemann ist gestorben und sie selbst hat keinen Kontakt zu den Überlebenden ihrer sozialen Gruppe. Vor diesem Hintergrund werden die divergenten

---

<sup>111</sup> Hier stützt sich Charlot auf die Aussage seines Kollegen Neil Gibson, denn Charlot selbst hat den Film nie gesehen. Es ist nicht ganz klar, ob die Szene tatsächlich erneut gedreht wurde, oder ob es sich in der von mir gesichteten Version um die ursprüngliche Szene handelt. In der deutschen Synchronisationsfassung gießt Eban dem Amerikaner zuerst ihr letztes Wasser aus einer Kalebasse in den Mund. Anschließend streicht sie Milch aus ihrer Brust in die Kalebasse. Bevor sie dem Piloten die Milch geben kann, stirbt er.

<sup>112</sup> Dass der Film in Vietnam einem allgemeinen Publikum unbekannt blieb, könnte erklären, warum von allen Filmbeispielen nur dieses zu keiner Zeit im Internet aufzuspüren war. Alle anderen Filme wurden, beziehungsweise waren (deutsche Synchronisationsfassungen) in den vergangenen Jahren auf YouTube veröffentlicht.



Abb. 48 a-d Eban, *die Frau aus dem Dschungel* (engl.: *Left Alone*). Die simultane Verwendung der Einstellungsgrößen verwehrt eine Hierarchisierung der beiden Hauptfiguren. Eban und der Pilot jeweils in Großaufnahme (a, c) und Nahaufnahme (auch italienische Einstellung) (b, d), in der die Augen hervorgehoben werden (alle Akt 4, v.o.n.u.).

Lebenswelten der beiden Hauptfiguren auf den kleinsten gemeinsamen Nenner heruntergebrochen: Sie beide sind menschliche Wesen, die vor dem Hintergrund des Krieges versuchen zu überleben.

Würdigt man zuzüglich den Film als Appell an die Menschlichkeit und als Verurteilung des Krieges, so erscheint die Verteilung der Subjektive auf beide Hauptfiguren (Pilot: Tagebuchaufzeichnung, Eban: Rückblicke) als logische Konsequenz, um beide Figuren als Leidtragende und Opfer kriegerischer Auseinandersetzungen zu etablieren. Diese Interpretation wird gestützt durch den mit *Wildes Feld* (1979) eingeläuteten Trend im vietnamesischen Film, ein versöhnliches Bild des Feindes zu entwerfen (siehe Teil 2 dieser Arbeit).

Humanität und Moralität sind zwei wichtige Grundthemen, die auch John Charlot als dem national-vietnamesischen Film inhärent identifiziert.<sup>113</sup> *Eban, die Frau aus dem Dschungel* ist eine Anklage gegen den Krieg und die durch ihn verursachten Leiden aller Seiten und somit in erster Linie ein Antikriegsfilm.

Anhand dieses Beispiels konnte deutlich gemacht werden, dass die Anwendung postkolonialistischer Ansätze feministischer Filmtheorie auf den vietnamesischen Film zu voreiligen Schlussfolgerungen führen kann.

<sup>113</sup> Charlots Aufsatz befasst sich unter anderem mit einer Reihe von Filmen, die in den 80er Jahren entstanden und deckt somit einen Zeitraum ab, der in dieser Arbeit weniger dicht an Beispielen ist.

## **11. Feministische Filmtheorie und der vietnamesische Spielfilm**

Alle drei Filmbeispiele, die in Kapitel 10 einer genaueren Betrachtung unterzogen wurden, offenbaren relationale Brüche unterschiedlicher Qualität an der Schnittstelle von Theorie und Anwendung. Der folgende Abschnitt widmet sich deshalb der Frage, ob und inwiefern sich feministische Filmtheorien auf den vietnamesischen Spielfilm anwenden, beziehungsweise für seine Analyse und Interpretation fruchtbar machen lassen. Die Überlegungen verknüpfen die Feststellungen zur Filmtheorie unter Berücksichtigung des spezifischen historischen Rahmens ihrer Entstehung mit den Erkenntnissen des ersten Teils der Arbeit zur Geschichte und Kultur Vietnams.

### **11.1 Gesellschaftspolitische und soziohistorische Aspekte – Vietnamesischer Feminismus?**

Bis in die 40er Jahre des 20. Jahrhunderts gibt es in Vietnam keine demokratischen Strukturen. In ihrem Beginn wird das Unabhängigkeitsbestreben durch die im Exil gegründete Kommunistische Partei Indochinas (KPI) geführt. Zu Beginn der 40er Jahre übernimmt die Viet Minh, die ‚Liga für die Unabhängigkeit Vietnams‘, den Unabhängigkeitskampf im Land. Ziel ist die Gründung eines demokratischen Staates und die Beseitigung noch bestehender feudaler Strukturen.

Wie auch in anderen sozialistischen Staaten ist die geschlechtliche Gleichstellung programmatisch. Die Interessen und Belange der Frauen werden alsbald durch die Vietnam's Women Union vertreten, die als parteinahes, zentral gesteuertes Organ gewertet werden muss. Frauenpolitik hat dadurch seit Beginn der sozialistischen Republik Vietnam einen festen Ort im politischen System. Die Stärkung der Position der Frau insbesondere in Zeiten des Unabhängigkeitskampfes verfolgt ein wesentliches Ziel: Als Produktionshelferinnen und Arbeitsmarktreserve, zur Aufrechterhaltung der Infrastruktur sowie im aktiven Kampf sind sie unverzichtbar. Vietnam bildet hier keine Ausnahme: Das Potenzial der Frauen im Produktionsprozess tritt insbesondere in Rezessions- und Krisenzeiten zutage. Mit den in westlichen Ländern zeitgleich auftretenden Emanzipationsbewegungen hat diese Form der institutionell gelenkten Frauenbewegung kaum etwas gemein.

Der Grundgedanke der Gleichheit der Geschlechter und die damit einhergehende Forderung nach Gleichberechtigung entspringen in Vietnam



nicht aus einer gesellschaftlichen Mitte oder als Forderung einer breiten sozialen Bewegung, deren Akteure weiblich sind. Sie sind dem Kommunismus immanente Aspekte und als solche ‚staatlich‘<sup>114</sup> gesteuerte Prozesse. Während also westliche feministische Bewegungen von dem Wunsch angetrieben werden, eine ausgemachte Ungleichheit der Geschlechter zu beheben, setzt die sozialistische Ideologie die Gleichberechtigung von Mann und Frau voraus. In der Theorie stehen den Frauen alle politischen und gesellschaftlichen Bereiche gleichermaßen offen.

Nichtsdestotrotz bleibt die vietnamesische (patriarchale) Gesellschaft durchdrungen von den Gepflogenheiten konfuzianischer Gesellschaftslehre, die die familiäre Rollenverteilung festschreibt, sowie (geschlechtsspezifische) Aufgaben und Rollenverhältnisse<sup>115</sup> reguliert. Wie im ersten Teil dieser Arbeit deutlich wurde, durchdringen konfuzianische Grundwerte die vietnamesische Gesellschaft nach Kriegsende wieder zunehmend. Im konfuzianischen Weltbild trägt die Frau die Verantwortung für das Wohl der Familie, die als kleinste gesellschaftliche Einheit gilt. Der konfuzianischen Analogie folgend, dass funktionierende Familien für den Wohlstand des Staates stehen, wird den Frauen eine gleichsam höhere Verantwortung zugeschrieben, die als Aufwertung ihrer Stellung wahrgenommen wird.

Zentral für die Lehre des Konfuzius ist die Idee vom Menschen, der sich selbst als Teil der Gesellschaft verortet. Anders als in der modernen westlichen Ideologie, die die Aufwertung des Individuums als autonomes moralisches Wesen beinhaltet, ist in Vietnam der Kollektivismus zentral. Das Wohl der Gruppe (Familie, Gemeinschaft) steht über individuellen Bedürfnissen und Wünschen. Erst im Zuge der schrittweisen Privatisierung der Märkte nach Doi Moi wird ein zart aufkeimender Individualismus in der jüngeren Generation anfangen, eine Rolle zu spielen. Zeitlich versetzt und sukzessive beginnen Diskussionen über die tatsächliche Benachteiligung vietnamesischer Frauen.

Die Verschmelzung aus Konfuzianismus und Sozialismus ist meines Erachtens mitverantwortlich dafür, dass feministische Debatten in Vietnam keinen Nährboden finden konnten. Einerseits regelt der antiindividualistische Konfuzianismus das gesellschaftliche Miteinander und hat dadurch massiven Einfluss auf geschlechtsspezifisches Verhalten. Gesellschaft wird eher als große Familie (etwas Ganzes) betrachtet, denn als Sammelgefäß opponierender Akteure. Auf der anderen Seite ist eine der sozialistisch-kommunistischen Prämissen – und hierin unterscheidet sich der Kommu-

---

<sup>114</sup> ‚Staatlich‘ wird hier in Anführungszeichen verwendet, da die DRV erst 1945 ausgerufen wird. Eine ausbeutungsfreie Gesellschaft gehört jedoch bereits im Gründungsjahr 1930 zu einem der erklärten Ziele der Kommunistischen Partei Vietnams (KPV).

<sup>115</sup> In der Regel werden menschliche Beziehungen als hierarchische Über- oder Unterordnungsverhältnisse definiert.

nismus gar nicht vom Feminismus – bestehende Unterdrückungsverhältnisse aufzuheben (sei es in Bezug auf Klasse, Ethnie oder Geschlecht). Geschlechtliche Ungleichheit verbietet sich strukturell im Sozialismus. Grundsätzlich hat zudem das Streben nach Harmonie einen großen Stellenwert in der vietnamesischen Gesellschaft, weniger ein Denken in Oppositionen.

## 11.2 Ideologie und Film – Zum Verhältnis von Partei und Kultur

Bezeichnenderweise fällt die Produktion erster nationalvietnamesischer Filme mit den revolutionären Freiheitskämpfen und der Gründung der Demokratischen Republik Vietnam zusammen. Der Aufbau eines nationalvietnamesischen Filmwesens in der frisch ausgerufenen DRV genießt spätestens mit Ho Chi Minhs Unterzeichnung des Parteibeschlusses zum Aufbau einer nationalen Kinematographie im Jahr 1953 höchste Priorität. Die Film- und Fotoabteilung untersteht direkt dem Ministerium für Information und Propaganda und die vietnamesische Regierung wird sich erst mit der wirtschaftlichen Lockerung (Doi Moi) weitgehend aus dem Filmgeschäft zurückziehen und einer Privatisierung des Filmsektors Raum geben.

Im revolutionären Kampf wird der Film zum Propaganda-, Instruktions- und Agitationsmittel deklariert. Der Film steht ganz im Zeichen der politischen Aufklärung, wissenschaftlich-technischen Bildung und künstlerischen Propaganda. Auf diese Art und Weise ist eine Schwerpunktbildung anzutreffen, die sich mit Lenins Verhältnis zum russischen Film<sup>116</sup> um 1920 deckt.

Und drittens erachtete es Wladimir Iljitsch [Lenin, Anm. StS] vielleicht sogar für das Wichtigste, die künstlerische Propaganda unserer Ideen durch begeisternde Filme, die Ausschnitte aus unserem Leben vermitteln und von unseren Ideen durchdrungen sind [sic]. Sie sollen das Schöne, sich Entwickelnde und sich Festigende in unserem Land hervorheben und andererseits das Negative bei uns oder im Leben der uns fremden Klassen im Ausland geißeln. (DAHLKE/ KAUFMANN 1971: 172)

Marxistisch-leninistische Ideen finden direkten Eingang in den vietnamesischen Filmstoff und auf diesem Wege ihre Verbreitung. Dabei wird im Film dargestellte Weiblichkeit in hohem Maße durch die machtausübende, den politischen Diskurs anführende Regierung mitbestimmt. Daraus resultiert (insbesondere für die Zeit bis zum Ende des Zweiten Indochina-Krieges und

---

<sup>116</sup> Lenin sah in der Kinematographie die wichtigste aller Künste.

der Wiedervereinigung Vietnams im Jahr 1975) ein Bild der Frau, das keineswegs dem Abbild einer verortbaren Realität<sup>117</sup> entspricht. Solange der vietnamesische Filmsektor ausschließlich in staatlicher Hand liegt, wird er bewusst zur Festigung der eigenen Ideologie eingesetzt. Diese beinhaltet ein egalitäres Geschlechterverhältnis, was dazu führt, dass im Film dargestellte, ideale, heldenhafte Charaktere mit aus westlicher Perspektive verblüffender Häufigkeit Frauen sind. (Weitere Gründe für die spezifische Ausformung weiblicher Heldenfiguren im vietnamesischen Spielfilm wurden bereits in den Kapiteln 7.2 und 7.5 erörtert.)

### 11.3 Zur Zweckmäßigkeit oder Nutzlosigkeit feministischer Filmtheorie

Was bedeuten diese Erkenntnisse für den Forschungsgegenstand? Sind feministische Filmtheorien fruchtlos im allgemeinen Kontext nicht-westlicher Filmsergebnisse und im spezifischen Kontext vietnamesischer Spielfilme? Die feministische Filmtheorie hat zum Verständnis von Geschlechterdifferenzen und Geschlechtsidentitäten beigetragen. Sie lieferte wichtige Ideen zur Offenlegung nicht immer offensichtlicher Machtstrukturen in Filmen, auch wenn die Herleitung insbesondere über die Psychoanalyse im globalen Kontext fragwürdig erscheinen muss.

Durch die auf der Hand liegenden Unterschiede der vietnamesischen Kultur, Gesellschaft und Politik im Vergleich zur euro-amerikanischen verliert insbesondere die psychoanalytisch basierte, feministische Filmtheorie an Schlagkraft. Die systemischen Vorbedingungen, auf denen die Psychoanalyse aufbaut, sind für das Filmland Vietnam nicht gegeben: kapitalistische vs. sozialistische Gesellschaft, freie Marktwirtschaft vs. Planwirtschaft, Individualismus vs. Gemeinschaft, Bipolarität der Geschlechter vs. Gleichheit von Frau und Mann. Feministische Filmtheorien lassen sich deshalb nur bedingt fruchtbar machen.

In den Vordergrund gerückte Frauengestalten (heldenhafte Hauptfiguren mit Männern in Hilfsrollen an ihrer Seite), die über ein hohes Maß an Selbständigkeit und Solidarität verfügen sowie ein wachsendes Selbstbewusstsein besitzen: Hierbei könnte es sich um eine Beschreibung des vietnamesischen Films insbesondere in seinen ersten Jahren handeln. Tatsächlich ist es das Ergebnis, zu dem Ludmilla Melwil Anfang der 80er Jahre kommt, als sie ausgewählte *westliche* Filme auf ihre feministischen Motive hin untersucht (vgl. MELWIL 1982). Der vietnamesische Film greift somit in

---

<sup>117</sup> Der marxistische Materialismus erachtet Realität nicht als individuelle Erfahrung, sondern als historisches Produkt widersprüchlicher sozioökonomischer Kräfte.

gewisser Weise feministischen Forderungen nach alternativen Themen und Figuren jenseits männlicher Überlegenheit voraus.

Westliche Muster, die bereits von Mulvey in den 60er Jahren diagnostiziert und kritisiert wurden, werden durch vietnamesische Darstellungsmodi eklatant kontrastiert: Das Verhältnis männlicher und weiblicher Protagonisten kann als ausgeglichen angesehen werden;<sup>118</sup> weibliche Körper werden in der Regel nicht über Sexualität definiert; Frauen haben keinen Objektcharakter und werden nicht fetischisiert, sie sind nicht per se Objekt männlichen Begehrens. Männliches Begehren, das auf weibliche Protagonistinnen projiziert wird, kann bis in die 70er Jahre bei den negativen männlichen Figuren ausgemacht werden. Über das Gegensatzpaar Männlichkeit/Weiblichkeit wird häufig ein politischer Konflikt zum Ausdruck gebracht, wobei (negatives) männliches Verhalten für die Okkupationsmacht/den Klassenfeind steht und Weiblichkeit die vietnamesische Nation symbolisiert. In den Filmen ab Ende der 80er Jahre kann sexuelles Begehren durchaus auch weiblich sein und ist vor allem in den späten Beispielen eher Ausdruck unerfüllter Sehnsüchte. Im vietnamesischen Film treiben weibliche Charaktere die Narration maßgeblich voran; Weiblichkeit hat eine Stimme. In gewisser Weise erfüllt der vietnamesische Film die Forderungen feministischer Theoretikerinnen nach ‚alternativen Inhalten‘ (bereits zum Zeitpunkt der Formulierung).

In a realistic fiction film the spectator's identifications can be quite direct, easy and pleasurable: for a feminist, for example, pleasure may arise in the process of identifying with a strong and independent female character who is able to control the process of the narrative and its fictional events in such a way as to bring about a resolution in which she 'wins' in some way. (KUHNS 1990: 134)

Erst und gerade durch den Widerspruch, der sich im Vergleich mit dem westlichen Film ergibt, offenbaren sich die Besonderheiten des vietnamesischen Films sehr klar, während gleichzeitig Grenzen feministischer Filmtheorie aufgezeigt werden.

Wie bereits erörtert stießen feministische Filmtheorie-Konzepte in der Vergangenheit immer wieder auf Ablehnung oder wurden wegen ihrer ausgesprochenen Selbstreferenzialität kritisiert. Dennoch haben die ihnen inhärenten Ideen Spuren hinterlassen und den weiteren Umgang mit Film im Allgemeinen mitbestimmt. Der wichtigste Beitrag feministischer Filmtheorie liegt meines Erachtens darin, dass sie eine Sensibilisierung für das Aufspüren

---

<sup>118</sup> Die dieser Arbeit zugrunde liegenden Filme erfüllen als wichtiges Kriterium das Vorhandensein einer weiblichen Hauptfigur. Das dieser Arbeit anhängende Filmverzeichnis II stützt meine Aussage, dass der vietnamesische Film sowohl weibliche als auch männliche Helden kennt.

von Macht(ungleich)verhältnissen im Film schafft. Macht(ungleich)-verhältnisse sind auf verschiedenen Ebenen wahrnehmbar, zum Beispiel der figuralen, visuellen oder auditiven Ebene, in der Art der Figurenkonstellation, oder der Blickkonstruktion. Dabei dürfen die kulturellen Spezifika des jeweiligen Produktionslandes nicht außer Acht gelassen werden.

Wichtige Impulse liefern die Gender Studies, die die frühere Herangehensweise der bipolaren Differenzierung infrage stellen. Durch die Berücksichtigung von Kategorien wie etwa Klasse und Rasse sowie die Entkopplung von ‚sex‘ und ‚gender‘, die zu einer Sichtbarmachung von Differenzen in einer scheinbar homogenen Gruppe beitragen, eröffnen sich auch für die Analyse nicht-westlicher Filme weiterführende Perspektivierungen, die zu einer Dechiffrierung und einem Verstehen des Filmtextes beitragen können. Die Option der soziokulturellen Differenzierung drängt sich vor dem Hintergrund der ethnischen und religiösen Vielfalt in Vietnam geradezu auf.

Berücksichtigen die Gender Studies die jeweilige soziokulturelle Situation, nimmt die Postkolonialismus-Forschung den sozialhistorischen Kontext in den Blick. Vietnamesische Filme geben dem Zuschauer einerseits Einblicke in den antikolonialistischen Kampf, verarbeiten auf der anderen Seite aber auch das Trauma jahrhundertelanger Okkupation, wie an späterer Stelle noch näher erläutert wird.

Bis hierher konnte gezeigt werden, dass es nachweisbare strukturelle Probleme gibt, die bei der Übertragung westlicher Konzepte auf nicht-westliche Kulturgüter entstehen. Es stellt sich nun die Frage, was als Beitrag feministischer Filmtheorie haften bleibt und gar für ein globales Kino fruchtbar gemacht werden kann. Um dem weiter nachzuspüren, befasst sich das nachfolgende Kapitel mit den poststrukturalistischen Auseinandersetzungen der feministischen Differenztheoretikerin Trinh T. Minh-ha.

## 12. Konzeptuelle Fragmentierung und Repositionierung: Trinh T. Minh-ha

Trinh T. Minh-ha, 1952 in Hanoi/Vietnam geboren, dann in Südvietnam aufgewachsen, wanderte 1970 in die USA aus. Die Filmemacherin und Differenz-Theoretikerin befasst sich mit Fragen zur Identität, den Möglichkeiten der Repräsentation, der Selbst- und Fremdwahrnehmung. Gender, Ethnizität, Weiblichkeit, Postkolonialismus und kulturelle Hybridität sind die Themen, die ihr Gesamtwerk durchdringen und sich mal mehr, mal weniger verflechten.

Bereits in Trinh's erstem (Dokumentar-)Film *Reassemblage* (1982), der einen Gegenentwurf zum konventionellen ethnographischen Film darstellt, wird der voyeuristische Blick des westlichen Zuschauers hinterfragt und mit ihm die Beziehung zwischen Filmemacher, Zuschauer und Darsteller. Der Dokumentarfilm lässt Frauen aus dem Senegal<sup>119</sup> zu Wort kommen. Trinh's Arbeit soll – in Abgrenzung zum bisherigen Dokumentarfilm – eine objektive Darstellung der Dritte-Welt-Thematik wiedergeben. Die Filmemacherin löst sich von der Kamera und wird in ihren Filmen selbst zur *Rolle*, um sich dem Fremden anzunähern. Anstatt *über* etwas zu sprechen (auf Basis der Beobachtung), bezweckt Trinh ein nahe gelegenes, *an-etwas-entlang Sprechen*. Dieses ‚talking nearby‘ verfolgt den Versuch, sich um des Verstehens willen ‚in der Nähe von etwas‘ zu bewegen, anstatt es in vorgefertigte Kategorien einzuordnen. Das Fremde wird als verschieden anerkannt, das aus der Perspektive des Außenstehenden nicht restlos verstanden werden kann. Trinh's Grundsatz des „not speaking about but speaking nearby“ wird ihr weiteres Schaffen begleiten. Konsequenterweise befasst sich *Reassemblage* nur vordergründig mit den dargestellten senegalesischen Frauen, tiefergreifend wird vielmehr „the role of the colonized ‚other‘ (Third World Woman) as subject of the filmmaker’s gaze“ (FOSTER 1997: 89) hinterfragt.

Zentrale Aspekte ihres Dokumentarfilms *Surname Viet Given Name Nam* (1989) sind Fragen zur Identität, Erinnerung und Kultur. In Interviews offenbaren sich vietnamesische Realitäten aus Sicht von in Vietnam und den USA lebenden Frauen. Der Dokumentarfilm vereint verschiedene Medien wie Fotos, historisches Filmmaterial, Textpassagen, folkloristischen Gesang und Aufnahmen der Darsteller (die in den USA lebenden Exilvietnamesinnen im Interview als sie selbst und in der Rolle der in Vietnam interviewten Frauen, deren transkribierte und übersetzte Aussagen sie vortragen). Gleichzeitig stellt Trinh's Stimme, die Stimme der Filmemacherin, selbstreflexiv Fragen zum

---

<sup>119</sup> Trinh lehrte Musik am Nationalkonservatorium in Dakar/Senegal.

persönlichen Standpunkt des Filmemachers im Produktions- und Rezeptionsprozess. Es schwingt einmal mehr Trinhs Kritik an der westlichen Herangehensweise mit, aus einer subjektiven Perspektive das Andere/den Anderen ergründen zu wollen und es/ihn dabei stets zu objektivieren.

Aus dem Jahr 1995 stammt Trinhns erster narrativer, fiktionaler Film *A Tale of Love*, eine *Kim Van Kieu*-Adaption.<sup>120</sup> Der Plot ist in der amerikanischen Gegenwart angesiedelt und beleuchtet einerseits den Zwiespalt zwischen Sinnlichkeit und Prostitution, andererseits die Zerrissenheit zwischen zwei Kulturen.

Trinhns Filme sollen keineswegs Thema dieser Arbeit sein, allerdings wird an ihrem Beispiel die der Autorin eigene Herangehensweise deutlich. Die (nicht immer synchrone) Überlagerung von Bildern und Tönen, die Anzweiflung einer singulären Wahrheit, die Schichtung von Materialien und die Durchdringung verschiedener Aspekte eines kohärenten Ganzen zeichnen Trinhns (nicht nur filmisches) Werk aus.

Ein Blick in *Woman, Native, Other* lässt erahnen, dass dieser Text ebenso atypisch ist wie Trinhns Filmschaffen selbst. Erstmals wurde das bereits 1982 fertiggestellte Manuskript im Jahr 1989 publiziert und erlangte daraufhin im englischsprachigen Raum schnell Bekanntheit. Erst 2010 erschien *Woman, Native, Other* in deutscher Übersetzung. Der Text bewegt sich hybrid zwischen Wissenschaftlichkeit und Poetik, und ist weder das eine noch das andere; seine prosaische Form unterscheidet ihn von wissenschaftlichen Standardtexten, was sicherlich einer der Gründe für seine anfangs zögerliche Akzeptanz ist.

Trinh unterläuft permanent normative Diskurse. Sie stellt sie infrage, indem sie die verschiedenen Diskurse gegeneinanderstellt und aufeinander reagieren lässt, sodass sie miteinander interagieren, sich selbst weiterführen und gegenseitig kommentieren. Die Autorin selbst übernimmt die Funktion einer ordnenden Moderatorin. Die Themen, die zur Sprache kommen, sind vielfältig und verflochten. Sie schichten und überlagern sich. Mit der gängigen Praxis des Zitierens bricht die Autorin sehr bewusst auf eine ihr eigene Art. Zudem finden sich Zitate und Verweise auf Trinhns filmisches Werk, etwa in Form von Film-Stills. Die von ihr verwendete Sprache setzt sich über die Konventionen des (wissenschaftlichen) Schreibens selbst hinweg und verdeutlicht den Ansatz der Autorin, „Differenzen tendenziell innerhalb von Identitäten und nicht zwischen diesen zu lokalisieren“ (BABKA in TRINH 2010: 15).

Eine kritische Differenz zu mir selbst heißt: ICH [großgeschrieben] bin nicht *ich* [kleingeschrieben] bin, bin im *ich* eingeschlossen und außen vor. ICH/*ich* kann ICH oder *ich* sein; dies bezieht dich und mich selbst mit

---

<sup>120</sup> Adaption des bekanntesten literarischen Werkes Vietnams, *Das Mädchen Kieu*.

ein. [...] „Ich“ ist in sich selbst *unendliche Schichten*. [...] die Trennlinie zwischen Ich und Nicht-Ich, zwischen uns und ihnen oder ihm und ihr ist (kann) nicht so deutlich (sein), wie uns lieb wäre. (TRINH 2010: 163 ff., in eckigen Klammern: Anmerkungen der Übersetzerin)

In der thematischen Komplexität und Dichte des Textes zeigt sich ein Umkreisen von Wahrheiten, ein Annähern an Aussagen. Wieder begegnet uns allorts das ‚speaking nearby‘ statt eines ‚speaking about‘. Es gibt kein Richtig und kein Falsch. Trinh spielt mit der Mehrdeutigkeit und macht sie sich für ihr Anliegen zu Eigen. Im Vorwort der deutschen Ausgabe schreibt Anna Babka:

Trinhs stilistisch wie inhaltlich anspruchsvoller Text unternimmt eine Engführung und Verschränkung postkolonialer, literaturwissenschaftlicher, philosophischer und anthropologischer Diskurse mit der Absicht, diese Diskurse und ihre Rhetorik mit und durch die Sprache des Feminismus zu beeinflussen [...] (BABKA in TRINH 2010: 10)

Trinh verharret dabei keineswegs in einer festen Perspektive, sondern bleibt stets in Bewegung.

[Sie] umkreist, durchdringt und verschiebt die Problematik fragmentierter oder multipler Realitäten, kultureller Hybridisierung, dezentrierter Identitäten.“ (ebd.)

Trinh umschreibt den Drang westlicher Wissenschaft, das Andere in Abgrenzung zum Eigenen zu erfassen, wodurch stets eine oppositionelle Paarung geschaffen wird, die der Vielschichtigkeit des Subjekts jedoch nicht gerecht werden kann. Trinh selbst vermeidet die Verwendung von Gegenpolen. Vielmehr spricht sie von spürbaren Differenzen, die äußerst komplex sind und nicht nur zwischen dem Eigenen und dem Fremden (dem Anderen) existieren sondern auch innerhalb der eigenen Referenzgruppe.

## 12.1 Trinhs Identitäts-Konzept

Im Zentrum der Überlegungen der Autorin stehen die Identität und die Verschiedenheit (Differenz). In der westlichen Denkweise – die Ich-zentriert, also auf das Individuum ausgerichtet ist – entsteht Identitätsbildung durch die Abgrenzung zum Anderen/zum Fremden. Das ‚Ich‘ wird konstruiert durch alles was ‚Nicht-Ich‘ ist. Auch hier wieder wird die Welt durch Polarisierungen begriffen: Was uns umgibt und begegnet, wird in Gegensätze unterteilt. Dadurch wird eine gegenpolige Struktur geschaffen, die uns hilft, Dinge voneinander zu unterscheiden: ich und du, wir und sie (die anderen), er und



sie. Erst in Opposition zum Anderen entsteht eine deutliche Vorstellung der eigenen Identität. Im Verlangen das Fremde begreifen zu wollen, spiegelt sich die Suche nach sich selbst.

Die Differenzen *zwischen* Entitäten, die jeweils für sich als absolute Präsenz aufgefasst werden – daher die Vorstellung vom reinen Ursprung und wahren Selbst – sind Ausgeburt eines dem Westen eigenen dualistischen Denksystems (der „Ontho-Theologie“, die die westliche Metaphysik kennzeichnet). (TRINH 2010: 163)

Trinh entwirft ein weiterreichendes Verständnis von Differenz, welches über die feministischen differenztheoretischen Ansätze und postkolonialen Konzepte deutlich hinausreicht und sich unverkennbar von der Verwendung binärer Oppositionen distanziert. Sie bedient sich der Idee einer ‚multiplicity of identity‘, einer vielschichtigen Identität. Die Idee der Vielschichtigkeit sich überlappender Ebenen, die nicht trennscharf gegeneinander abgrenzbar sind, erweitert und flexibilisiert bisherige differenztheoretische Ansätze.

Differences do not only exist between outsider and insider – two entities – they are also at work within the outsider or the insider – a single entity. (TRINH 1989: 383)

Differenz lässt sich nicht auf ein Wesensmerkmal reduzieren, sondern kann vielmehr als ein Auseinanderströmen innerhalb einer Einheit<sup>121</sup> verstanden werden. Nicht nur persönliche Merkmale spielen eine Rolle, sondern auch kulturelle und historische Einflüsse. Identität wird durch Differenz weder verwaschen noch aufgehoben, sondern erst durch sie, die „längsseits und jenseits“ (TRINH, 2010, 184) von Identität liegt, einzigartig. Grenzen zwischen Identitäten verschwimmen, sind nicht klar umrissen, denn einzelne Schichten von Identität überschneiden sich mit Schichten anderer Identitäten. Identität beispielsweise lediglich als ethnische (Schwarz-sein) oder biologische (Frau-sein) zu betrachten, wäre demnach nicht richtig und würde lediglich einer eurozentrischen dualen Logik folgen. Differenz steht hier keineswegs in Opposition zu Gleichheit und hat auch nicht zur Folge, etwas von etwas anderem zu trennen. (Eine – sagen wir – Vietnamesin kann beispielweise neben ihrem Frau-Sein Angehörige der Ethnie der Kinh mit französischen Vorfahren sein, und gleichzeitig Katholikin, Parteimitglied, konfuzianisch erzogen sein, sowie in Osteuropa studiert haben. All diese ‚Erfahrungen‘ werden Spuren hinterlassen.)

---

<sup>121</sup> Einheit (Entität) kann sowohl als einzelnes Wesen (eine Person) als auch als gesellschaftliche Einheit (beispielsweise die nationalvietnamesische Identität) oder Teil eines gesellschaftlichen Ganzen (Nord- oder Südvietnamese, ethnische Minderheit) begriffen werden.

Das ‚Ich‘ ist demzufolge kein geschlossenes Subjekt. Identität ist in jedem Wesen selbst vielfältig und keineswegs starr, sondern vielmehr in Bewegung und stets im Werden begriffen, dabei einzigartig. Identität besteht aus vielen Schichten (layers), die in jeder Entität eine eigene Ausprägung haben, denn jeder einzelne unterliegt je eigenen kulturellen, historischen und sozialen Einflüssen. Klar abgegrenzte Trennlinien lassen sich schwerlich ausmachen, da Identität/en gleichsam amorph ist/sind und es immer wieder zu Überschneidungen und Überlagerungen kommt.

Judith Butler wird in ihrem kurze Zeit später erscheinenden Werk *Das Unbehagen der Geschlechter* Ideen entfalten, die in dieselbe Richtung weisen. Sie plädiert für ein Überwinden der oppositionellen Kategorien ‚Mann‘ und ‚Frau‘ und die Überwindung der kulturellen Konstruiertheit des Körpers. Die in die Krise geratenen Begriffe ‚Frau‘ und ‚Weiblichkeit‘ werden abgelöst durch das amorphe Konstrukt der Geschlechtsidentität.

Das feministische „Wir“ ist stets nur eine phantasmatische Konstruktion, die zwar bestimmten Zwecken dient, aber zugleich die innere Vielschichtigkeit und Unbestimmtheit dieses „Wir“ verleugnet und sich nur durch Ausschließung eines Teils der Wählerschaft konstituiert, die sie zugleich zu repräsentieren sucht. (BUTLER 1991: 209)

Vor dem Hintergrund ihrer persönlichen Erfahrungen (einem Bewegen in verschiedenen Kulturen) modelliert Trinh in der Tradition postkolonialer Theorie komplexe, vielschichtige, hybride Identitäten, die durch diverse kulturelle Vermischungen und geographische Verschiebungen geformt werden.

## 12.2 Trinhns Konzept der mündlichen Überlieferung von Geschichte(n)

Vermischungen und Verschiebungen beeinflussen Identität, ohne sie grundsätzlich neu zu modellieren. In ähnlicher Weise beschreibt Trinh den Einfluss der Geschichtenerzähler/innen auf die oral vermittelte Geschichte. In dem Kapitel *Die Geschichte(n) der Großmütter* entfaltet Trinh Überlegungen zur Wiedergabe und zum Verhältnis von Geschichten und Geschichte (Historie) sowie ihrer Beurteilung.

Prägnant für die westliche Welt ist eine zunehmende Trennung von Geschichte (Geschichts-Schreibung/Historie) und (erzählten) Geschichten. Während im eurozentrischen Denken Nicht-Literalität (z. B. Oralität) mit Illiteralität gleichgesetzt wird und das Vorrecht, Geschichte (Historie) zu interpretieren, vom literalen Westen für sich beansprucht wird, wurde diese

Hierarchisierung von Oralität-Literalität mehrfach in Frage gestellt, nicht zuletzt durch das Konzept der Mischform „oral-writing“, das auf farbige Feministinnen wie bell hooks zurückgeht (vgl. Shohat/Stam, 1994). Der Historie – der Dokumentation des Faktischen – wird ein höherer Stellenwert zugewiesen, als der Fiktion. Letztere wird in den Bereich des Mythischen, Märchenhaften und der Legenden verwiesen. Die wissenschaftsgläubige, westliche Zivilisation neige dazu, die erzählten Geschichten als Aberglauben einzuordnen, so Trinh. Fiktion und Fakten werden in der westlichen Kultur zuweilen als sich wechselseitig ausschließende Pole wahrgenommen. Das Geschichtenerzählen wird in die Sphäre des Primitiven und Infantilen verwiesen, da es „mit Rückwärtsgewandtheit, Unwissenheit und Ungebildetheit in Verbindung gebracht“ (TRINH 2010: 211) werde. In anderen Kulturen hingegen ist die Akzeptanz von mündlich über Geschichten vermittelter Geschichte fortwährend, wobei es oftmals Frauen sind, die die Geschichten von einer Generation zur nächsten weiterreichen. Diese Geschichten weisen in gewisser Weise ein Kontinuum auf, gleichzeitig weben die Übermittler/innen einer jeden Generation individuelle Aspekte in sie hinein. Mündlich übermittelte Geschichten werden unaufhörlich kopiert und reproduziert. Sie bewahren dabei einerseits Geschehenes und Erlebtes, andererseits sind sie flexibel und verändern sich.

Keine Wiederholung kann je genau identisch sein, doch meine Geschichte trägt auch ihre (erzählten) Geschichten oder ihre Historie in sich, und unsere Geschichte wiederholt sich endlos, ungeachtet unseres trotzigen Beharrens es zu verleugnen. (TRINH 2010: 208)

Die Geschichte vergangener Zeiten wird durch das Geschichtenerzählen in einen unmittelbaren, immerwährenden, beständigen Zusammenhang mit dem aktuellen Zeitgeschehen gebracht.

### **12.3 Feminismus-Kritik, Identität und Rolle: Entflechtungen**

Die westliche Konstruktion von Identität ist bedingt durch Ich-Zentriertheit und Individualismus. In anderen Kulturen definieren sich die Mitglieder einer Gesellschaft hingegen eher über die soziale Gruppe, wodurch das ‚Ich‘ nicht im Mittelpunkt des Handelns steht, sondern als Teil eines Ganzen verstanden wird. So begreift sich der Vietnameser eher als Teil einer Gruppe/Gemeinschaft, aber auch – oder gerade deswegen – immer in Beziehung zu anderen. Diese Eigenart zeigt sich nicht zuletzt in der Verwendung von Personalpronomen in der vietnamesischen Sprache: Einerseits ist das

Personalpronomens *ich* vergleichsweise unterrepräsentiert, andererseits bestimmt das hierarchisch geprägte Denken des Konfuzianismus die Wahl der Anrede für einen Gesprächspartner. Die Funktion von Personalpronomen übernehmen quasi-verwandtschaftliche Bezeichnungen wie Tante, Großvater, Bruder, wobei das Alter einer Person (im Vergleich zur Sprechenden Person) ausschlaggebend ist für die Wahl der Anrede.<sup>122</sup> Auf sprachlicher Ebene wird die Ausprägung vietnamesischer Sozialisation manifest: Die Gesellschaft begreift sich im weitesten Sinne als eine Familie, wobei älteren Mitgliedern Respekt entgegengebracht wird (vgl. SHOHAT/STAM 1994).

Einer der zentralen Begriffe, mit denen sich Trinh in *Women, Native, Other* auseinandersetzt, ist Geschlechtsidentität (auch Gender), die das soziale oder soziokulturelle Geschlecht bezeichnet. Die Genderforschung etablierte den Begriff in Abgrenzung zu *sex*, und ermöglichte Betrachtungen jenseits eines rein biologischen, anatomischen Geschlechts (vgl. PENKWITT 2003 b). Während *sex* die Wechselbeziehung zwischen Frauen und Männern auf einen Gegensatz von Identitäten reduziert, sind Geschlechtsidentitäten soziale Konstruktionen von Geschlecht und beinhalten Verhaltensaspekte, psychologische, soziale und kulturelle Aspekte. Sie sind der Effekt gesellschaftlicher Handlungen oder historischer Diskurse (vgl. BUTLER 1991). Anders als die Begriffe *Geschlechterrolle* oder *Geschlecht* verwehrt sich der Begriff *Geschlechtsidentität* einer Kategorisierung von Gegensatzpaaren. Vielmehr birgt er eine Flexibilität, die „Differenzen zwischen und auch innerhalb der Entitäten“ (TRINH 2010: 186) toleriert.

Aufgrund der kulturellen Determiniertheit von Geschlechtsidentität nehmen Frauen verschiedener Länder sich selbst sehr unterschiedlich wahr. Trinh macht dies am Beispiel der Dritte-Welt-Frauen deutlich, die sich selbst – abweichend von einer westlich-feministischen Zuschreibung – häufig nicht als Menschen zweiter Klasse, als dem Mann untergeordnet oder von ihm unterdrückt empfinden und deshalb immer wieder feministische Vorstellungen ihrer eigenen Unterlegenheit zurückweisen. Hingegen sei europäische Identität in ihrem Ursprung keineswegs geschlechtsneutral, da in ihrem Zentrum vielmehr ein männliches Konstrukt bürgerlicher Subjektivität stehe. Insbesondere für industrialisierte, monetäre Gesellschaften sei symptomatisch, dass Männer Schlüsselpositionen der Macht besetzen und versuchen, Frauen den Zugang zu diesen zu verwehren (vgl. TRINH 2010). Westliche Dominanz- und Herrschaftsverhältnisse basieren auf Geschlechterungleichheit.

---

<sup>122</sup> Sieht sich eine Person gegenüber dem Gesprächspartner als jünger oder untergeordnet an, so wird sie von sich selbst als „em“ sprechen, eine generelle Bezeichnung für Kinder und Studenten. Die kulturelle Verankerung der Selbstbezeichnung „em“ von Frauen gegenüber (Ehe-)Männern begünstigt ein Andauern der sozialen und sexuellen Unterordnung des weiblichen Geschlechts (vgl. DUONG 2001).

Wenn man also die Unterdrückung der Dritte-Welt-Frauen einfach mit Hilfe von Vorstellungen und Begriffen anprangert, die erdacht wurden, um die Gleichheits-Maßstäbe euro-amerikanischer Frauen widerzuspiegeln, oder sich nur in diesen Rahmen einzufügen, bedeutet dies, dass man sich mit der ethnographischen Ideologie abfindet [...]; diese Ideologie ist auf die Vorstellung eines einheitlichen kulturellen Subjekts als Quelle der wissenschaftlichen Erkenntnis angewiesen, um eine eingeborene Kultur zu erklären, und legt jede durch die Geschlechtsidentität bestimmte Tätigkeit auf das Klischee der Geschlechterrolle fest. In einem derartigen Kontext kann Feminismus durchaus „Verwestlichung“ bedeuten. (TRINH 2010: 187)

Einen Feminismus, der eigene Ideen und Erkenntnisse auf andere Gesellschaften ungeachtet des spezifischen kulturellen Hintergrunds übertragen will, lehnt Trinh ab, da er zur Aufrechterhaltung euro-amerikanischer Privilegien eingesetzt wird und andere Diskurse unterdrückt.

Geschlechterrolle bezeichnet die Summe aller von einem Individuum erwarteten Verhaltensweisen und somit ein überindividuelles, geschlechtsspezifisches Verhaltensmuster. Diese vergleichsweise starren Verhaltensregeln gelten als gesellschaftlich akzeptiert und wandeln sich nur sehr langsam. Geschlechterrollen können mit Geschlechtsidentität in Verbindung gebracht werden. Geschlechtsidentität hingegen kann nicht auf geschlechtsspezifisches Verhalten (Geschlechterrolle) reduziert werden, denn sie reicht weit darüber hinaus. Geschlechtsidentität unterliegt durch einschneidende äußere Einflüsse wie etwa Krieg oder technologischen Neuerungen einem steten Wandel und passt sich an neue Bedingungen an. Die starre Geschlechterrolle und die flexiblere Geschlechtsidentität können dadurch weiter auseinanderdriften und gesellschaftliche Konflikte erzeugen. Gerade hierin liegt jedoch auch das Potenzial, Bestehendes zu verändern, neu auszuhandeln. Als regulierende Kraft kann eine gewandelte Geschlechtsidentität die etablierte Ordnung infrage stellen (und somit langfristig auch zu einer Veränderung von Rollenbildern führen).

Am Beispiel des Krieges, der als außerordentliches Ereignis die gesellschaftliche Ordnung erschüttert und gewohnte Muster des Alltags stört, möchte ich deutlich machen, was gemeint ist. Die Ausnahmesituation des Krieges stellt Männer und insbesondere Frauen vor neue Aufgaben und Anforderungen. In der Regel kompensieren Frauen die Leerstellen an der ‚Heimatfront‘, die durch die Abwesenheit der Männer entstehen. Mit dieser Situation einhergehen kann beispielsweise eine höhere Autonomie der Frau. Das Außergewöhnliche der Situation hat eine Anpassung der Geschlechtsidentität mit ihren neuen Handlungsanforderungen zur Folge, während sich

traditionelle Geschlechterrollen nicht wandeln. Vor dem Hintergrund des Ausnahmezustands sind die geschlechtsspezifischen Verhaltensmuster eher in einen Ruhezustand versetzt. Erst mit der Rückkehr zur Normalität (nach Kriegsende) tritt der Konflikt zwischen einer gewandelten Geschlechtsidentität und gesellschaftlich erwarteten Geschlechterrollen zutage. Nach jedem Krieg sind Schwierigkeiten feststellbar, sich in traditionelle Rollenbilder wieder einzufügen. Ausgehend von einem geänderten Selbstverständnis (Geschlechtsidentität) können althergebrachte, gesellschaftlich anerkannte Geschlechterrollen kritisch hinterfragt werden, was langfristig zu einem Wandel führen kann.

[Das] Ziel [der Verletzungen der Geschlechtsidentitäten, Anm. StS] ist nicht, die Grenzlinie der Geschlechtsidentität auszulöschen, sondern sie *durch Veränderung zu bestätigen*. (TRINH 2010: 201)

Die Diskrepanz zwischen Geschlechtsidentität und Geschlechterrolle begegnet uns ebenso in den westlichen Industrienationen der Nachkriegszeit (2. Weltkrieg). Das mit diesem Missverhältnis einhergehende gesellschaftliche Unbehagen findet seine cineastische Verarbeitung nicht zuletzt im *Film noir*.



## **Zwischenfazit III: Mit Trinh den vietnamesischen Film (be)greifen?**

Welchen Erkenntnisgewinn haben wir der Lektüre Trinh Minh-ha zu verdanken? Vor dem Hintergrund ihrer vietnamesischen Herkunft und des späteren Lebens in den USA hat sie sich eingehend mit dem Feminismus und der feministischen Filmtheorie befasst, wobei sie den kulturhistorischen und -theoretischen Divergenzen, die einen differenzierten Umgang bedingen, die erforderliche Bedeutung beimisst. Sie stellt zentrale Argumente des feministischen und postkolonialistischen Diskurses gegeneinander und hinterfragt die theoretischen Konzepte kritisch. Sie macht auf Grenzen und Probleme aufmerksam, die mit einem anders verorteten, kulturellen Setting einhergehen, und weitet auf diese Art und Weise den Bezugsrahmen.

### **Wider die Bipolarisierung**

Feministische Filmtheorie-Konzepte haben seit ihren Anfängen kritisch aufeinander Bezug genommen, bleiben in globaler Perspektive aber dennoch immer seltsam beschränkt. Viele Konzepte verharren in der Konstruktion einer binären Ordnung, die symptomatisch für die westliche Denkweise ist. Zwar ist den differenztheoretischen Konzepten die Einsicht zu verdanken, dass es nicht *die* (eine) Weiblichkeit gibt, die Lossagung von einer grundsätzlich bipolaren Struktur gelingt allerdings nicht.

Die postkolonialistischen Konzepte bleiben ebenfalls lange in Binaritäten gefangen, und so entwickeln auch Kaplan und Mohanty kein alternatives Konzept, das die feministische Filmtheorie aus ihrer Oppositionsstruktur befreit. Mohanty zumindest kritisiert deutlich die Beschränktheit einer binären Struktur, die der Diversität und Differenz nicht gerecht werden kann und sich im Gegensatzpaar westlicher Feminismus/Dritte-Welt-Frauen manifestiert.

Trinh plädiert für ein Überwinden der binären Geschlechterordnung, die als Relikt westlicher Ideologie, entstanden im Zuge der Trennung von Öffentlichkeit und Privatheit einer westlichen, bürgerlichen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts, unreflektiert in die frühen feministischen Konzepte übernommen wurde. Stattdessen schlägt sie vor, Differenzen neu zu denken, als Schichtungen innerhalb von Entitäten. Auf diese Art und Weise werden bisherige Ansätze neu gedacht, flexibilisiert, und ihre Erkenntnisse brauchbar gemacht. Es eröffnet sich eine Herangehensweise, die sich nicht nur auf den nicht-westlichen Film anwenden, sondern vielmehr für ein globales Kino



fruchtbar machen lässt und gar über die Grenzen des Gegenstandes Film hinauszudeuten vermag.

Für den Forschungsgegenstand vietnamesischer Film, der natürlich besonders in seinen Anfangsjahren vom europäischen Kino beeinflusst ist, dabei aber sehr eigene, nationale Spezifika ausgebildet hat, können wichtige Impulse feministischer Filmtheorie-Konzepte nutzbar gemacht, wenn zuvorderst gesellschaftliche, politische, historische und wirtschaftliche Strukturen verifiziert und als wichtige Voraussetzungen anerkannt werden.

Für die westliche Wissenschaft, die Gegenstände anderer Kulturräume untersucht, bedeutet das, bisherige Herangehensweisen zurückzustellen, einen Schritt zurückzutreten, um anschließend ein Verstehen durch Annäherung anzustreben. Mit dieser Annäherung (einem Sprechen ‚in der Nähe von‘ oder ‚mit etwas‘) kann das im Westen tief verwurzelte Denken in Gegensätzen und eine damit einhergehende Subjekt-Objekt-Differenz überwunden werden.

### **Zurück zur Ausgangsfrage: Feministischer oder emanzipatorischer (Frauen-)Film?**

Der vietnamesische Film ist ein postkolonialer und erzählt Geschichten aus nicht-westlicher Sicht. Dabei werden die Geschehnisse auffallend häufig aus der Perspektive der (Dritte-Welt-)Frauen dargestellt.

Feministische Filmtheorien befassen sich weitestgehend mit dem westlichen Film (kulturelle Produkte westlicher Gesellschaften). Sie nehmen Kritik an seinen festen Mustern und stereotypen Darstellungen, die auf westlichen Moral- und Wertvorstellungen basieren. Die in dieser Arbeit betrachteten Filme passen sich nicht in diese Systematik westlichen Erzählens ein.<sup>123</sup> Dabei unterscheidet sich nicht nur die Art und Weise der Figurenkonzeption vom westlichen Kino, sondern auch die Dramaturgie. *Wildes Feld; Eban, die Frau aus dem Dschungel; Erste Liebe; Auf Sand gebaut; Das Ufer der Frauen ohne Männer* zeigen dies deutlicher als der agitatorische Film der Kriegsjahre mit seinen flachen Charakteren. Der vietnamesische Film geht eigene Wege, weist spezifische Strukturen und stets wiederkehrende Motive auf, die sich mit den

---

<sup>123</sup> Vladimir Propp hat weltweit Märchen untersucht. Er kommt zu dem Schluss, dass es sieben mögliche Handlungsträger gibt, auf die sich bis zu 31 Funktionen verteilen, die zur Handlungsentwicklung beitragen (vgl. PROPP 1972 (1928)). Narratologen kamen auf Basis der Proppschen Arbeit zu dem Schluss, dass Ödipus-Mythen westlichen Erzählungen zugrunde liegen. Der Ödipus-Komplex verkörpert einen umfassenden gesellschaftlichen Wandel von einem matrilinearen Patriarchat (der König verheiratet seine Tochter, sein Schwiegersohn wird sein Erbe) hin zu einer direkten patrilinearen Erbfolge. Dem eigenen Sohn winkt, wenn er erst selbst an die Macht kommt (am Ende seiner Heldenreise), eine Frau, die wie seine Mutter ist. Einerseits akzeptiert der Sohn die väterliche Autorität, identifiziert sich mit dem Vater, dessen Erbe er antreten wird, andererseits objektiviert er die Mutter.

Erkenntnissen westlicher, feministischer Filmtheorie nicht fassen lassen. Er bedient sich dabei filmischer Gestaltungsmittel mitunter auf andere Art und Weise als der westliche Film, wie am Beispiel der subjektiven Kamera deutlich gemacht werden konnte, die innerhalb eines Film zwischen männlichen und weiblichen Figuren, Protagonisten und Antagonisten, Haupt- und Nebenfiguren wechseln kann.

Vor dem Hintergrund, dass die betrachteten Beispiele Filme über Frauen und aus der Sicht von Frauen sind, die frauenspezifische Themen beleuchten (was insbesondere für den späteren vietnamesischen Film gilt), können sie durchaus als *Frauenfilme* bezeichnet werden. Deutlich geworden ist allerdings, dass sich eine Kategorisierung ‚feministischer Film‘ in diesem Kontext äußerst schwierig gestaltet. Der feministische Film fordert eine Filmsprache in Abgrenzung zu einem männlich dominierten Kino. Ein solches Kino gab es jedoch in Vietnam zu keinem Zeitpunkt, zum einen infolge einer sozialistischer Ideologie inhärenten Gleichberechtigung, die die geschlechtliche mit einbezieht, zum anderen aufgrund der historisch begründeten Besonderheit, dass der Topos ‚Frau‘ als Symbol den Zustand der Nation beschreibt (dazu ausführlicher im nächsten Abschnitt).

Im späten Film, etwa *Das Ufer der Frauen ohne Männer* oder *Auf Sand gebaut*, rücken zunehmend tatsächlich frauenspezifische Themen in den Fokus. Offen werden Probleme wie beispielsweise Verlust, Enttäuschung, Trauer, Kinderlosigkeit, Witwendasein, Alleinerziehende oder Mehrfachbelastung beleuchtet, die größtenteils als kriegsbedingte (Spät-)Folgen insbesondere die weibliche Bevölkerung Vietnams getroffen haben. Meines Erachtens lassen sich hier *emanzipatorische* Tendenzen beobachten, die sich nicht ausschließlich auf die Protagonistinnen beziehen, sondern sowohl den Plot als auch alle Figuren umfassen. Die Filme nehmen Kritik an tradierten Normen, Werten und gesellschaftlichen Zwängen und wenden sich somit ausdrücklich gegen Unterdrückung, Exklusion und Marginalisierung. Zwar versinnbildlichen die Frauenfiguren auch in diesen jüngeren Beispielen die Verfasstheit der vietnamesischen Nation, hier geschieht es jedoch durch eine ungeschönte und schonungslose Beleuchtung gesellschaftlicher Probleme. Der Emanzipationsprozess ergreift die Frauenfiguren dahingehend, dass sie final aus ihrer heroischen Vorbildfunktion, die nicht für Weiblichkeit sondern für ein nationales Ideal stehen, entlassen werden.

### **never ending story ODER Der rote Faden**

Plot und Figuren vietnamesischer Filme sind mal mehr, mal weniger komplex, der Fokus aller liegt jedoch auf den starken, weiblichen Figuren. Die

Protagonistinnen zeugen von Verlust, Trauer und Sorgen und stehen für ein nationales Erinnern sowie humanitäres Handeln. Gleichzeitig können insbesondere die späten Filme als Appell gelesen werden, die Sorgen und Nöte der Frauen nicht länger künstlich durch ein Festhalten an überkommenen Moralvorstellungen zu verstärken.

Die im vietnamesischen Kino erzählten Geschichten können als direkte *Fortschreibung* des Topos Frau gesehen werden, der sich gleich einem roten Faden durch die vietnamesische Geschichte/Geschichten zieht. Historie und Geschichte, Fakten und Fiktion überlagern sich und sind – wie von Trinh beschrieben – untrennbar miteinander verwoben. Geschichte wird in Geschichten bewahrt. Der Gründungsmythos um Au Co, Urmutter der vietnamesischen Nation (siehe Kapitel 1.1), erinnert an die frühere Gesellschaftsform des Matriarchats, welche unter chinesischer Vorherrschaft durch die patriarchalen Strukturen des Konfuzianismus verdrängt wurde. Mit den Schwestern Trung, den legendären Nationalheldinnen, welche sich im ersten Jahrhundert n. Chr. gegen die chinesische Annektierung auflehnten, oder Trieu Thi Trinh, die es ihnen im dritten Jahrhundert n. Chr. gleichtat (siehe Kapitel 1.2), werden rebellische, anarchistische (Frauen-)Figuren geschaffen, die als Projektion eines kolonisierten Volkes und somit auch als Projektion des männlichen Kolonisierten gesehen werden müssen. Viele dieser Legenden zirkulierten bereits vor ihrem Eingang in die Geschichtsbücher in oraler Form. Sie stehen nicht nur für die Ablehnung importierter, patriarchaler Strukturen, sondern können ebenfalls als Widerstand gegen chinesische Hegemonie gelesen werden.

Die klassische vietnamesische Literatur kennt verschiedene Werke mit derart angelegten weiblichen Hauptfiguren. Neben *Das Mädchen Kieu* seien hier zwei Werke aus dem 18. Jahrhundert genannt: *Das Lied der Soldatenfrau* (Chinh-phu Ngam) von Dang Tran Con beklagt die anhaltenden Kriege der Periode. Dang Tran Con schrieb das Gedicht auf Chinesisch, es wurde aber bereits kurz darauf von seiner weiblichen Zeitgenossin Doan Thi Diem in die Nom-Schrift übertragen (vgl. Marr 1981). *Lament of the Royal Concubine* (Cung Oan Ngam Khuc) von Nuyen Gia Thieu erzählt die Geschichte einer kaiserlichen Konkubine, die nach dem Verlust der Gunst des Kaisers den Rest ihres Lebens in Isolation verbringen muss. In den Werken spiegelt sich die zeitgenössische Situation der Frau wider.

*Das Mädchen Kieu* wurde von verschiedenen Regierungen unterschiedlich gedeutet, sodass das Leitbild der Frau je nach politischer Notwendigkeit in seiner Ausformung variiert. Einst galt *Kieu* als Kritik an der korrupten Feudalklasse, später hielt die Figur als Allegorie auf das gebeutelte Vietnam unter der Kolonialherrschaft her. Im revolutionären Kampf und vor dem

Hintergrund des Zweiten Indochina-Krieges versinnbildlichte *Kieu* das Sehnen nach Freiheit und Gerechtigkeit, während Exilvietnamesen in ihr einen Ausdruck des Exodus sehen. Unterm Strich bleibt die Verkörperung vietnamesischer Weiblichkeit immer positiv besetzt.

Das Bild der sich aufopfernden Frau (als Retterin der Nation) ist in der volksbewussten Gesellschaft Vietnams fest verankert und hat einen entscheidenden Anteil an der Popularität der erwähnten Werke. Im vietnamesischen Film begegnen sehr ähnlich konzipierte Frauengestalten. Die weiblichen Figuren der Erzählungen sind ausgestattet mit traditionell positiv bewerteten Eigenschaften: Sie vereinen Heldenmut, Loyalität und Ausdauer, aber auch Geduld, Selbstlosigkeit bis hin zu Selbstaufopferung und Leidenschaftlichkeit.

Insbesondere die Frauenfiguren der ersten Epoche sind Heldinnen und dienen als Vorbilder. Das ihnen widerfahrene Leid kann jedoch nicht per se als Angriff auf ein Subjekt oder auf Weiblichkeit gelesen werden. Vielmehr sind die weiblichen kollektiven Einzelfiguren Symbole für die vietnamesische Nation, die durch äußere und innere Feinde bedroht wird.



Abb. 49 *Der 17. Breitengrad*. Die Hälfte des vietnamesischen Titelbildes nimmt die weibliche Hauptfigur (Tra Giang) ein, die dem Betrachter ernst, selbstbewusst und gefasst entgenschaut. Im Kontrast zeigt das Bild im unteren Drittel die männlichen Feindfiguren (innerer und äußerer Feind), deren Gesichter entstellt oder hässlich wirken.

Die nachweisbaren, figuralen Unterschiede der jeweiligen Epochen des Films verdeutlichen, dass die erzählten Geschichten sich dem besonderen historischen und politischen Rahmen anpassen. So stehen in den Erzählungen nach Doi Moi die ensembleartig angeordneten (Frauen-)Figuren für eine Diversifizierung der vietnamesischen Gesellschaft.<sup>124</sup> Auch hier ist eine Parallele zwischen den Frauenfiguren und dem Zustand, beziehungsweise der Verfasstheit der vietnamesischen Nation erkennbar. Als Überlebende des Krieges wird die Frau zum Ort und Mahnmal gesellschaftlicher Trauer.

Die Geschichte der starken Frau wird dabei nicht neu erfunden, sondern vielmehr immer wieder neu erzählt. Die Frauenfiguren der Filme sind ebenso wie die Figuren der mündlich und schriftlich überlieferten vietnamesischen Mythen und Heldinnenerzählungen immer auch gleichzeitig Träger, bzw. Aufbewahrungsort einer kollektiven, nationalen Erinnerung, die bis in die Zeit vor der chinesischen Okkupation zurückreicht. Viele Filme stellen eine ‚bottom-up‘-Historie dar, die durch volkstümliche Erinnerung transportiert wurde. Mündlich übertragene Geschichte wird in den Film eingeschrieben und legitimiert (vgl. Shohat/Stam, 1994). Der Topos Frau verweist in gerader Linie auf die ursprünglich matriarchalische Prägung der vietnamesischen Gesellschaft. Weiblichkeit wird zum spirituellen Motiv, das den matriarchalen Kult indigener Göttinnen wiederbelebt.

Der Widerstand der weiblichen Heroen gegen die Okkupationsmächte kann durchaus als Widerstand gegen die (auf den Konfuzianismus zurückgehende) gesellschaftliche Praxis, nach der die Frau dem Mann zum Gehorsam verpflichtet ist, also gegen patriarchale Gesellschaftsstrukturen selbst, gedeutet werden. In gewisser Weise verschwimmen die Grenzen zwischen Frau (individuell), Weiblichkeit und Nation (Kollektiv) und mit ihnen die Grenzen zwischen den verschiedenen Schichten von Identität.

Die vietnamesische Politik verstand und propagierte die Frau bis weit in das 20. Jahrhundert als tugendhafte Heldin der Arbeit, deren Dasein auf das Wohl der Nation ausgerichtet ist. Die Fortschreibung der mythischen Heroe führte gleichsam zu einer Überhöhung der Frau als auch zu ihrer Entmenschlichung. In Anlehnung an Trinhs Feststellung, dass dem Wandel der Geschlechtsidentität ein verzögerter Wandel der Geschlechterrolle folgt, kann der späte vietnamesische Film als Zutun in einem andauernden Prozess der Emanzipation gewertet werden. Die Figuren der späteren Filmwerke entfernen sich zunehmend von ihren heroischen, sich selbst aufopfernden und leidensfähigen Vorläuferinnen, deren Weiblichkeit Stärke, Produktivität, Wiederaufbau und Neuerschaffung der vietnamesischen Nation und des

---

<sup>124</sup> Ein Trend der sich durch die Zusammenführung Nord- und Südvietnams natürlich bereits im Film der Nachkriegszeit abzeichnet.

vietnamesischen Volkes versinnbildlichte. Stattdessen rücken die tatsächlichen und sehr unterschiedlichen sozialen und gesellschaftlichen Probleme, mit denen die Menschen konfrontiert sind, in den Fokus. Viele der Themen sind frauenspezifisch und zeigen die Ängste, Sorgen und Nöte der weiblichen Bevölkerung. Perspektivisch befreit dieser Emanzipationsprozess vietnamesische Weiblichkeit möglicherweise aus ihrer Gefangenschaft in einem überhöhten Heldinnenmythos und verhilft zu einer breiteren Wahrnehmung der tatsächlichen gesellschaftlichen Probleme, mit denen sich Frauen in Vietnam konfrontiert sehen.



## Schlussbemerkung und Ausblick

Das kleine südostasiatische Land Vietnam hat ein außerordentliches, nationales Kino hervorgebracht, welches besonders in seinen Anfangsjahren als ein Kino des Ausnahmezustands bezeichnet werden muss. Die Filmproduktion ist geprägt durch mangelnde und mangelhafte Ausstattung und bewegte sich in der Regel am unteren finanziellen Limit. Trotz materieller und monetärer Engpässe zeichnet sich der nationalvietnamesische Film seit seinen Anfängen durch eine hohe Ästhetik aus. Sie zeugt ebenso vom Anspruch der Filmschaffenden, wie auch vom Stellenwert, den Kunst und Kultur in Vietnam seit jeher einnehmen.

Der vietnamesische Film steht in einer engen Wechselbeziehung mit den Kriegereignissen des 20. Jahrhunderts, denn seine Handlung ist in der Regel ganz oder teilweise in den Kriegsjahren angesiedelt oder wird durch die Spätfolgen des Krieges bestimmt. Die Gegenwärtigkeit des Krieges ist bis in die jüngsten Filme spürbar.

Die Auseinandersetzung mit dem vietnamesischen Spielfilm war in vielerlei Hinsicht aufschlussreich. Die Filme vermitteln Einsichten in die landesspezifische Kultur und in nationales Selbstverständnis sowie in kausale Zusammenhänge des Vietnamkrieges, welche der westliche Vietnamkriegsfilm vermissen lässt. Die Figurenanalyse ermöglichte eine dezidierte Einschätzung vietnamesischer Dispositionen und Geschlechterverhältnisse. Es konnte deutlich gemacht werden, dass ein sich in den Filmen widerspiegelnder Wandel der Gesellschaft systematisch mit den wirtschaftlichen und politischen Umbrüchen Vietnams verknüpft ist. Der Film greift zeitgenössische Einstellungen auf und verarbeitet sie in seinen Geschichten. Dabei gibt er kein getreues Abbild der Wirklichkeit wieder, dient jedoch bis zu einem gewissen Grad als Transportmittel angestrebter Verhaltensweisen.

Der Zusammenhang zwischen einem gesellschaftlichen Wandel – ausgelöst durch sich verändernde politische Rahmenbedingungen – und der Themensetzung im nationalen Kino wurde aufgezeigt. Film reflektiert Gesellschaft und macht dadurch Zäsuren sichtbar. Seit dem Bestehen der Demokratischen Republik Vietnam (DRV) und des nationalvietnamesischen Filmwesens haben besonders zwei politische Einschnitte das Land geprägt und bedeutende Änderungen nach sich gezogen: Das Ende des Zweiten Indochina-Krieges (1975) und der Entschluss zu einer Politik der Erneuerung (Doi Moi) im Jahr 1986. Im Kino schlagen sich die Änderungen gesellschaftlicher und politischer Rahmenbedingungen beispielsweise in der Ausgestaltung und Charakterisierung der Figuren nieder.



In Deckung mit den im ersten Teil der Arbeit verifizierten politischen Epochen Vietnams – Kriegsjahre, Nachkriegszeit, Zeit nach Doi Moi – konnte im Anschluss an den Analyseteil eine Klassifizierung der Filme vorgenommen werden. Die Kriegsjahre bringen gemäß der Theorie des Dritten Kinos den Revolutionsfilm hervor, der mit nach vorne gewandtem Blick den nationalen Befreiungskampf in direkter Weise unterstützt.

Das Kino der Nachkriegsjahre, welches der Stilrichtung des sozialistischen Realismus zugeordnet werden kann, unterstützt weiterhin die politischen Zielsetzungen der Partei. Kritische Töne sind dennoch spürbar, was nicht zuletzt auf die Struktur des zuständigen Ministeriums für Kultur zurückzuführen ist, in dem hauptsächlich ehemals aktive Kulturschaffende beschäftigt sind. Der Film der Nachkriegszeit behandelt Themen der zeitgenössischen sozialen Wirklichkeit. Er befasst sich mit dem Aufbau der neuen gesamtvietnamesischen Nation und der Zusammenführung zweier entfremdeter Landesteile.

Mit der weitgehenden Privatisierung der Filmwirtschaft nach Doi Moi geht eine deutliche Liberalisierung der Themen einher. Die jüngeren Beispiele des vietnamesischen Kinos, die als sozialkritische Filme bezeichnet werden können, widmen sich weitgehend der sich wandelnden Gesellschaft und den Konflikten, die ein solcher Wandel mit sich bringt.

In Bezug auf die Figurenkonstellation war eine zunehmende Komplexität auszumachen. Während im Revolutionsfilm flächendeckend die flach gezeichnete Figur der Einzelheldin anzutreffen ist, die als Repräsentantin des Kollektivs Trägerin einer zentralen Idee ist, nimmt in der Folge die Zahl der Hauptfiguren sukzessive zu. Dieser Trend geht einher mit einer zunehmenden Verflechtung interpersonaler Beziehungen.

Die bemerkenswerteste Besonderheit des vietnamesischen Films offenbart sich in der hohen Dichte weiblicher Hauptfiguren. In ihr manifestiert sich der augenfälligste Unterschied zu westlichen Erzählformen, die überwiegend bestimmt sind durch eine Fokussierung auf (männliche) Einzelfiguren. Im Zentrum westlicher Erzählungen steht der Mensch als individuelles Einzelwesen. Hierin spiegelt sich eine nahtlose Anknüpfung an eine anthropozentrische, einer bipolaren Logik folgenden Sichtweise des Westens: Die individuellen Hauptfiguren sind in einer dualen Grundstruktur von Protagonist und Antagonist angeordnet. Sie entsprechen oftmals dem männlichen Helden, der in seiner Präsenz dominant ist und die Handlungsentwicklung maßgeblich lenkt, sowie einer komplementären Figur.

Das vietnamesische Kino greift das kollektivistische Grundprinzip der ostasiatischen Gesellschaft auf und schreibt es in seine Erzählformen ein. Der vietnamesischen Gesellschaft liegt ein Selbstverständnis zugrunde, welches

ideengeschichtlich stark von westlichen Ansichten und Denkweisen abweicht. Die frühe Gesellschaftsform des Matriarchats war in Südostasien weit verbreitet und ist in der Gegenwart beispielsweise spürbar in der Verehrung einer Vielzahl weiblicher Gottheiten. Insbesondere die konfuzianistischen Einflüsse während der langanhaltenden chinesischen Okkupation führen hingegen zu einem Wandel des Verständnisses von Frau und Weiblichkeit. Es etabliert sich eine patriarchale Gesellschaftsstruktur, in der die Frau in einem Abhängigkeitsverhältnis dem Mann als untergeordnet gilt. Unter der andauernden chinesischen Vorherrschaft festigt sich das Ideal der fügsamen und gehorsamen Frau, deren Handeln auf das Wohl der Familie und des Staates ausgerichtet ist.

Bis in die Gegenwart ist die vietnamesische Gesellschaft geprägt durch den Konfuzianismus, der grundsätzlich von der Verschiedenheit von Mann und Frau mit je eigenen sozialen und gesellschaftlichen Aufgaben und Pflichten ausgeht. Im 20. Jahrhundert fallen allerdings kommunistische Ideen, mit denen zuerst vietnamesische Intellektuelle dank der französischen Kolonialmacht in Berührung kommen, auf fruchtbaren Boden. Der Sozialismus (und ab Mitte bis Ende der 80er Jahre die sukzessive Öffnung der Märkte, die mit Individualisierungstendenzen einhergeht,) hat entscheidenden Einfluss auf die bestehende Gesellschaftsordnung. Parallel zu den europäischen und amerikanischen feministischen Bewegungen der ersten Welle<sup>125</sup> gibt es in Vietnam insbesondere im publizistischen Bereich vermehrt Aktivitäten von Frauen, die in der Regel aus wohlhabenden Familien stammen. Sie machen sich für die Unabhängigkeit vietnamesischer Frauen stark. An dieser Stelle kann durchaus von einem gemäßigten vietnamesischen Feminismus gesprochen werden, deren moderater Charakter sich durch die konfuzianisch beeinflusste Kultur erklären lässt.

Spätestens mit der Gründung der DRV im Jahr 1945 wird der parteinahe Verband vietnamesischer Frauen (Vietnam Women's Union) zum Sprachrohr weiblicher Belange und Interessen. Die Ideen von Weiblichkeit, die aus der staatlich gelenkten Frauenpolitik hervorgehen, bestimmen den öffentlichen Diskurs maßgeblich und haben erheblichen Einfluss auf ein standardisiertes Bild von Weiblichkeit und erwartetem weiblichen Verhalten.

Die nordvietnamesische Regierung erkennt von Anfang an den Wert des Mediums Film für Agit-Prop-Zwecke und baut das vietnamesische Filmwesen entsprechend aus. Der Fokus des staatlichen Diskurses liegt besonders in den 60er und 70er Jahren auf den Themen Krieg und Produktion, was sich in den Spielfilmen der Kriegsjahre widerspiegelt. Dabei rückt die Frau im revolutio-

---

<sup>125</sup> Die erste Welle feministischer Bewegungen wird auf das Ende des 19. bis Anfang des 20. Jahrhunderts datiert.

nären Kampf für Unabhängigkeit und gegen Kolonialismus stärker in den Mittelpunkt. Bereits die ersten nordvietnamesischen Spielfilme knüpfen an den nationalen, traditionellen Heldinnen-Mythos an und setzen heroische Protagonistinnen ins Zentrum ihrer Erzählungen. Der mitschwingende Tenor, in jeder vietnamesischen Frau stecke unabhängig von ihrer Herkunft eine potenzielle Heldin, geht konform mit dem idealisierten kommunistischen Gleichheitsgedanken und scheint zudem die Überwindung einer konfuzianisch geprägten Gesellschaft, in der Männern und Frauen unterschiedliche Rechte, Pflichten und Aufgaben zugewiesen werden, zu begünstigen.

Der cineastische Diskurs der Kriegsjahre setzt auf Personifizierungen und Rollenmodelle, um Werte und Informationen zu übermitteln. Das typisierte Bild der Heldin und Mutter repräsentiert dabei sowohl den Mut des Volkes als auch die Opfer, die die Revolution fordert. Gleichzeitig klagt es den Feind an, dem es sich zu widersetzen gilt. Die Konzeption der Figur der Freiheitskämpferin umfasst weiterhin Werte wie Selbstlosigkeit, Ausdauer und Mut. In der Heroe spiegelt sich insbesondere im Kino der Kriegsjahre eine Kultur des Widerstandes wider. Der Diskurs ist dabei staatlich gelenkt. Die dominierende Inszenierung der weiblichen Heldin dient in erster Linie der Mobilisierung der gesamten Bevölkerung. Geschlechtergegensätze und -widersprüche werden dem antikolonialen Kampf untergeordnet.

Das kulturelle Symbol der sorgenden Mutter und Heldin, die das Volk anführt, um Eindringlinge zu vertreiben, ist weit verbreitet und bereits in früherer revolutionärer Literatur männlicher und weiblicher Autoren anzutreffen. Es kann als Leitbild vietnamesischer Autonomie begriffen werden.

Der staatliche Diskurs nimmt nach Kriegsende eine andere Richtung ein und fokussiert zunehmend familienrelevante Themen wie Familienplanung und Geburtenkontrolle. Parallel verschiebt sich die Themensetzung in den Spielfilmen der Nachkriegszeit: Der Typus der Heroe wird abgelöst durch ein gemäßigeres Bild der Frau, deren Funktion als Mutter (und Ehefrau) stärker betont wird. Die Familie rückt in den Mittelpunkt der Erzählungen, partnerschaftliche Beziehungen finden Raum. Die Charaktere gewinnen an Tiefe und werden individueller dargestellt.

Die Diversifizierung des Figurenensembles (Gesamtheit aller Figuren des Films) ist nicht zuletzt der Wiedervereinigung der beiden vietnamesischen Landesteile nach Kriegsende geschuldet. Die bereits vor dem zweiten Indochina-Krieg angelegten kulturellen Unterschiede des sozialistischen Nordens und des kapitalistischen Südens hatten sich in den Jahren der Trennung weiter verstärkt. Im Nachkriegsfilm nimmt das Nebeneinander verschiedener (weiblicher) Hauptfiguren unterschiedlicher Prägung Rücksicht

auf die differente Sozialisation der Bevölkerung, mit dem Ziel ein gesamtvietnamesisches Publikum anzusprechen. Der Film der Nachkriegszeit inszeniert die Reintegration der Familien und die Zusammengehörigkeit aller Landesteile, Prozesse die eher schleppend und nicht ohne Reibungen verlaufen. Es wird deutlich, dass Film nicht nur aktuelles Zeitgeschehen aufgreift, er lebt Werte und Einstellungen auch ein Stück weit vor.

Die Funktion der vietnamesischen Frau ist bis heute äußerst doppeldeutig und widersprüchlich. Der eklatanteste Gegensatz besteht in der Diskrepanz zwischen der Vorstellung alltäglicher Weiblichkeit und dem mythischen Bild der Kriegerin. Während die erste bestimmt ist durch die konfuzianischen Tugenden, die sie zu Gehorsam, Zurückhaltung und Anmut verpflichten, gestaltet sich die Heroe als starke und selbstbewusste Märtyrerin, die kampfbereit ein Heer von Männern in die Schlacht führt und dem männlichen Feind die Stirn bietet, wobei sie den Tod einem fremdbestimmten Leben vorzieht und sich durch Ausdauer und Widerstandsfähigkeit auszeichnet. Dieser Widerspruch lässt sich nur nachvollziehen, wenn man versteht, dass die Frau eine Allegorie der vietnamesischen Nation darstellt. Die Märtyrerin steht metaphorisch für den Freiheitskampf und das Streben nach einem wiedervereinigten Vietnam. Sie bewegt sich somit streng genommen jenseits geschlechtlicher Kategorien von Männlichkeit und Weiblichkeit.

Umgekehrt hingegen geht das Bild der Märtyrerin im Selbstverständnis (besonders weiblicher) kollektiver, vietnamesischer Identität auf. Widerstandsfähigkeit gepaart mit Opferbereitschaft für die Nation und Familie machen seit jeher einen großen Teil weiblicher Identität aus. Im nationalen Befreiungskampf gegen fremde Okkupationsmächte waren diese Eigenschaften zweifellos essenziell wichtig für das Überleben und den Erfolg. Doch bis heute ist weibliche kollektive Identität in Anlehnung an die Heldinnen vietnamesischer Geschichte(n) geprägt von den nunmehr tradierten Ideen aufopfernden Märtyrertums und Unsterblichkeit.

Bis in die Nachkriegsjahre ist das vietnamesische Filmwesen staatlich finanziert, sodass ein gewisser Einfluss der Regierung auf die Themensetzung der Spielfilme angenommen werden muss. Auch wenn sich die Themen im Vergleich zu den Kriegsjahren verschoben haben, werden die Botschaften weiterhin über die Protagonistinnen transportiert. Ihre Körper dienen verstärkt als Aufbewahrungsort für nationale Erinnerungen.

Die Fokussierung weiblicher Hauptfiguren bezweckt weder die Sichtbarmachung von Weiblichkeit noch die Hervorhebung frauenspezifischer Themen sondern repräsentiert in erster Linie die Verfasstheit des Staates und seiner kleinsten Einheit, der Familie. Die Frauenfiguren der Nachkriegsjahre stehen mindestens ebenso wenig für einen Emanzipationsprozess wie die

Heroen der Kriegsjahre. Schien hingegen die Überwindung geschlechtlicher Ungleichheit im Film der Kriegsjahre noch in greifbarer Nähe, drosselt der Staat seinen ‚staatsfeministischen‘ Duktus nach Kriegsende. Im Film werden die Figuren in Erzählungen eingebettet, deren gesellschaftliche Szenarien ein konfuzianisch geprägtes Wertesystem stärken.

Einen Wendepunkt, der die vietnamesische Regierung zu einer Kursänderung zwingt und alle Bereiche der Gesellschaft erfasst, stellt das Ende des kalten Krieges in den 80er Jahren dar. 1986 wird auf Drängen der Reformer die ‚Politik der Erneuerung‘ (Doi Moi) beschlossen, die mit einer wirtschaftlichen Liberalisierung einhergeht. Mit dem Rückzug aus der Finanzierung des Filmsektors schwindet der Einfluss des Staates auf die Themensetzung im Kino.

Die Infragestellung der eigenen Position und die daraus resultierende Suche nach der eigenen Identität finden ihre Verarbeitung im jungen Film (nach Doi Moi). Dieser Prozess geht mit einer Diversifizierung der Themen einher. Zwar finden sich punktuell revisionistische Werke, die an den Heldenmut des vietnamesischen Volkes während des revolutionären Kampfes erinnern, wie beispielsweise *Kreuzung Dong Loc* (der staatlich subventioniert wurde) oder *Song of the Stork* (der eine internationale Koproduktion ist), es überwiegen jedoch Filme, die individuelle, vornehmlich weibliche Schicksale und Sehnsüchte behandeln. Private Kämpfe und die Probleme des täglichen Lebens, mit denen sich Frauen konfrontiert sehen, erfahren in Vietnam bis heute keine öffentliche Anerkennung. Der jüngste nationalvietnamesische Film gibt einigen dieser Themen Raum und Stimme, wobei die Etablierung unterschiedliche Subjektpositionen auf der Ebene des Figurenensembles einer infolge der Liberalisierungsbestrebungen diversifizierten Gesellschaft gerecht wird.

Filmische Inszenierungen können grundsätzlich als Orte verstanden werden, an denen Geschlechterdiskurse thematisiert und verhandelt werden. Film kann dazu beitragen, stereotype Geschlechterbilder zu aktualisieren, zu modifizieren oder zu reformieren (Trinh). Mit den späten Filmen des vietnamesischen Kinos wird so doch noch ein Emanzipationsprozess eingeläutet, der sich vor allem dadurch auszeichnet, dass er mit dem Topos Frau als Symbol für die vietnamesische Nation bricht. Der späte Film begibt sich auf die Suche nach vietnamesischer Weiblichkeit und hinterfragt, was Frau-Sein in Vietnam bedeutet. Auf diese Weise bricht er mit traditionellen Vorstellungen und gibt individuellen Wünschen und Hoffnungen Raum. Das Wechselverhältnis von Kollektivismus und aufkeimendem Individualismus wird als eine Ursache für gesellschaftliche Konflikte sichtbar.

Diese Arbeit konnte einige Aspekte des vietnamesischen Films aufgreifen und einen Überblick über vorhandene Materialien schaffen. In vietnamesischen Archiven lagern noch mehr als 900 Spielfilme, die unterschiedlich gut erhalten sind. Der Bestand geht bis in das Jahr 1945 zurück. Dass er überhaupt erhalten ist, ist der Weitsicht der vietnamesischen Filmschaffenden zu verdanken, die die Filme während des Krieges in Höhlen lagerten und so vor der Zerstörung durch Bomben retteten. Das Archiv umfasst um die 300 000 Filmrollen; neben den Spielfilmen finden sich hier etwa 6 000 Dokumentarfilme und 450 Wochenschauen. Dieses Material könnte einer weiterreichenden Untersuchung beispielsweise hinsichtlich des Wandels politischer Diskurse unterzogen werden.

Die Tatsache, dass bis auf eine Ausnahme alle in dieser Arbeit untersuchten Filme und zahlreiche weitere im Internet eingestellt sind (O-Ton, YouTube), deutet auf ein reges Interesse innerhalb einer vietnamesisch-sprachigen Gemeinschaft hin.<sup>126</sup> Interessant erscheint hier die Frage, aus welchen Nutzern sich diese *community* rekrutiert. Stoßen die Filme auf ein breiteres Interesse bei Exilvietnamesen? Werden die Filme in bestimmten Altersgruppen rezipiert oder gerade nicht rezipiert? Hieran anschließend könnte der Frage nachgegangen werden, welche Rolle die Filme heute für die kollektive oder nostalgische Erinnerung bestimmter Gruppen haben.

Die Filmarbeiten im Exil lebender Filmemacher bieten einen weiteren Fundus für analytische Untersuchungen im Hinblick auf eine Sichtbarmachung möglicher Stereotype und wiederkehrender Motive. Welche Unterschiede lassen sich im Vergleich zum nationalvietnamesischen Film aufzeigen? Dieser Ausblick auf sich anschließende und weiterführende Forschungsfragen soll an dieser Stelle genügen.

Welchen Nutzen birgt diese Arbeit nun für den westlichen Rezipienten? Der vietnamesische Spielfilm eröffnet dem westlichen Betrachter eine recht unbekanntes Perspektive auf den Konflikt in Indochina. Sein Verständnis des Vietnamkrieges ist geprägt durch Film- und Fotomaterial, welches in den westlichen Medien zirkuliert. Der Zugriff auf Bilder der anderen Seite gestaltete sich über lange Jahre recht schwierig. Die vietnamesischen Spielfilme bieten eine nüchterne Darstellung des Krieges, indem sich die Erzählungen genauer als der US-amerikanische Film an tatsächlichen Begebenheiten orientieren. Die zeitliche Nähe zur faktischen Realität des Krieges ist hierfür ebenso ausschlaggebend wie die Einbettung in die vietnamesische Historie mit ihren Kausalbeziehungen. Dies gilt insbesondere für den Film der Kriegsjahre,

---

<sup>126</sup> Die möglichen Gründe, warum der Film *Eban, die Frau aus dem Dschungel* nicht im Internet aufzufinden ist, wurden bereits in Kapitel 10.6 diskutiert.

der als historisches Dokument die Erinnerung an den Vietnamkrieg wachruft und aus einer uns ungewohnten Perspektive Fakten thematisiert, die in den westlichen Film keinen Eingang gefunden haben. Unter dieser Prämisse muss unser Wissen über den Vietnamkriegs eher lückenhaft erscheinen.

Sollte diese Arbeit dazu beitragen, den westlichen Zuschauer dahingehend zu sensibilisieren, dass er geschichtsbezogene Filme nicht unhinterfragt rezipiert, so wäre ein Schritt in die richtige Richtung getan. Vielleicht gelänge so die Annäherung an einen Standpunkt, von dem aus es keine Rolle mehr spielt, wer die Geschichte erzählt, sondern nur, wie sie war.

## Literaturverzeichnis

- Abel, Richard (Hg.) (2005): *Encyclopedia of Early Cinema*. London [u.a.]: Routledge.
- Adair, Gilbert (1981): *Hollywood's Vietnam. From 'The Green Berets' to 'Apocalypse Now'*. London: Proteus.
- Althusser, Louis (1977): *Ideologie und ideologische Staatsapparate*. Berlin: VSA.
- Arbeitskreis Film Regensburg e.V. (1990): *Vietnam im Film. Dokumentation zur Filmreihe*. Regensburg: Selbstverlag Filmgalerie Regensburg.
- Balázs, Béla (2001): *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Unter Mitarbeit von Helmut H. Diederichs. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Banh Bao (1984): *L'iternaire du Film de Fiction vietnamien*. Hanoi: Edition en Langues étrangères.
- Banh Bao (1988): *Film in Vietnam*. In: *Film und Fernsehen* (4), S. 48–49.
- Bartoldus, Beate (1990): *Entwicklung über Stolpersteine. Besonderheiten des vietnamesischen Weges*. Berlin: Analytica.
- Bauer, Wolfgang (2006): *Geschichte der chinesischen Philosophie*. 1. Aufl. München: Beck.
- Beauvoir, Simone de (1951): *Das andere Geschlecht*. Hamburg: Rowohlt.
- Bebel, August (1973): *Die Frau und der Sozialismus*. 162. Auflage. Berlin: Dietz.
- Becker, W./Schöll, N. (1983): *Methoden und Praxis der Filmanalyse*. Opladen: Leske + Budrich.
- Bernold/Braidt/Preschl (Hg.) (2004): *Screenwise*. Marburg: Schüren.
- Braidt, Andrea B. (2008): *Film-Genus. Gender und Genre in der Filmwahrnehmung*. Marburg: Schüren.
- Brauer, R./Schulze, S. (2011) *Medien in Vietnam: Agitatoren der Politik*. Konrad-Adenauer-Stiftung. Online verfügbar unter <http://www.kas.de/vietnam/de/publications/29345/>, zuletzt geprüft am 24.11.2015.
- Bürger, Peter (2003): *Napalm am Morgen. Vietnam und der kritische Kriegsfilm aus Hollywood*. Düsseldorf: fiftyfifty.
- Bürger, Peter (2005): *Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood*. Stuttgart: Schmetterling-Verl.
- Butler, Judith (1991): *Das Unbehagen der Geschlechter*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Charlot, John (Hg.) (1988): *Vietnam, The Strangers Meet: The Vietnam Film Project*. Hawai'i International Film Festival. Honolulu: The East-West Center, November 27–December 3, 1988.
- Charlot, John (1994): *Vietnamese Cinema. First Views*. In: Wimal Dissanayake (Hg.): *Colonialism and nationalism in Asian cinema*. Bloomington: Indiana Univ. Press, S. 105–140.



- Chaudhuri, Shohini (2007): *Feminist Film Theorists*. Reprint. London [u.a.]: Routledge.
- Cook, David A. (2002): *Lost illusions. American Cinema in den Shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979*. Berkeley, Calif. [u.a.]: Univ. of California Press.
- Dahlke, G./Kaufmann, L. (Hg.) (1971): *Lenin über den Film. Dokumente und Materialien*. München: Rogner & Bernhard.
- Dalmatowskaja, Galina (1984): *Der Vietnamkrieg und seine Darstellung im internationalen Film*. In: *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft* 25 (3), S. 3–211.
- D'Andrade, Roy G. (2008): *A Study of Personal and Cultural Values. American, Japanese, and Vietnamese*. 1. Aufl. New York: Palgrave Macmillan.
- de Lauretis, Teresa (Hg.) (1985): *The Cinematic Apparatus*. New York: St. Martin's Pr.
- de Lauretis, Teresa (1989): *Technologies of Gender*. Basingstoke, Hampshire [u.a.]: Macmillan.
- Descourvières, Benedikt (2002): *Kriegs-Schnitte*. Sankt Augustin: Gardez!-Verl.
- Dissanayake, Wimal (Hg.) (1994): *Colonialism and nationalism in Asian cinema*. Bloomington: Indiana Univ. Press.
- Distelmeyer, Jan (2002): *Statt Regentropfen fallen Schüsse*. In: *epd Film* (7), S. 26–31.
- Doane, Mary Ann (1985): *Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing*. In: Teresa de Lauretis (Hg.): *The Cinematic Apparatus*. New York: St. Martin's Pr, S. 47–56.
- Doane, Mary Ann (1999): *Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator*. (1982). In: Sue Thornham (Hg.): *Feminist Film Theory*. New York, NY: New York Univ. Press, S. 131–145.
- Duong, Wendy N. (2001): *Gender Equality and Women's Issues in Vietnam: The Vietnamese Woman - Warrior and Poet*. In: *Pacific Rim Law & Policy Journal*, S. 191–326.
- Eckardt, A./Nguyen, Tien Huu (1968): *Vietnam. Geschichte und Kultur*. Freudenstadt: Eurobuch Verlag August Lutzeyer.
- Eder, Jens (2007): *Dramaturgie des populären Films*. 3. Aufl. Hamburg [u.a.]: Lit.
- Edwards, Louise P. (Hg.) (2000): *Women in Asia. Tradition, Modernity and Globalisation*. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press.
- Eggebrecht, Harald (1997): *Ängstliche Blicke aus dem Schilf*. In: *Süddeutsche Zeitung* (152), S. 18.
- Ekotto, Frieda (Hg.) (2009): *Rethinking Third Cinema*. Berlin [u.a.]: Lit.
- Engels, Friedrich (1955): *Grundsätze des Kommunismus*. Berlin: Dietz.
- Faas, H./Page, T. (Hg.) (1997): *Requiem. By the Photographers Who Died in Vietnam and Indochina*. New York: Random House.

- Faulstich, Werner (2005): Filmgeschichte. Paderborn: Fink.
- Forster, Edward M. (1974): *Aspects of the Novel and Related Writings*. London: Arnold.
- Foster, Gwendolyn (1997): A Tale of Love: A Dialogue with Trinh T. Minh-ha. In: *Film Criticism* 21 (3), S. 89–114.
- Frey, Marc (2000): *Geschichte des Vietnamkriegs. Die Tragödie in Asien und das Ende des amerikanischen Traums*. München: C. H. Beck.
- Friedan, Betty (1971): *Der Weiblichkeitswahn oder die Selbstbefreiung der Frau*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Friedrich, Kathrin (2008): *Film. Killing. Gender*. Marburg: Tectum-Verl.
- Frýdlová, Pavla (1996): *FrauenFilme in Osteuropa*. Berlin: Trafo Verl. Weist.
- Fuchs, B./Habinger, G. (1996): *Rassismen & Feminismen. Differenzen, Machtverhältniss und Solidarität zwischen Frauen*. Wien: Promedia.
- Gabriel, Teshome Habte (1979): *Third Cinema in the Third World. The Aesthetic of Liberation*. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press.
- Gabriel, Teshome Habte (2004): *Towards a Critical Theory of Third World Films*. (1985). In: Philip Simpson (Hg.): *Film theory. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. Volume III. London [u.a.]: Routledge, S. 355–374.
- Gaines, Jane (1999): *White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory*. (1988). In: Sue Thornham (Hg.): *Feminist Film Theory*. New York, NY: New York Univ. Press, S. 293–306.
- Gammeltoft, Tine (2001): 'Faithful, Heroic, Resourceful'. *Changing Images of Women in Vietnam*. In: John Kleinen (Hg.): *Vietnamese Society in Transition. The Daily Politics of Reform and Change*. Amsterdam: Het Spinhuis, S. 265–280.
- Gansera, Rainer (1988): "Krieg und Geilheit, die bleiben in Mode" (Shakespeare). In: *epd Film* (11), S. 18–21.
- Giang/Grimmel/Grimmel (2012): *Vietnam. Natur, Geschichte, Gesellschaft, Wirtschaft, Politik*. Frankfurt am Main: Lang.
- Giesenfeld, Günter (1993): *Dritte Welt - Drittes Kino. Eine Einführung*. In: *Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft* (16), S. 6–16.
- Giesenfeld, Günter (2002): *Bescheidener Neubeginn. Kino in Vietnam 2002 und davor*. In: *Viet Nam Kurier* (1), S. 8–35.
- Giesenfeld, Günter (2005): *Der Krieg nach dem Krieg. Vietnam im Krieg, Teil 3: 1975 bis 1986*. In: *Viet Nam Kurier* (3-4), S. 57–95.
- Giesenfeld, G./Fried, E. (1988): *Land der Reisfelder. Vietnam, Laos, Kampuchea - Geschichte und Gegenwart*. 3. Aufl. Köln: Pahl-Rugenstein.
- Gledhill, Christine (1994): *Image and Voice: Approaches to Marxist-Feminist Film Criticism*. In: Diane/Dittmar/Welsch (Hg.): *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*. Minneapolis, Minn. [u.a.]: Univ. of Minnesota Pr, S. 109–122.
- Guneratne, A. R./Dissanayake, W. (Hg.) (2003): *Rethinking Third Cinema*. New York, NY [u.a.]: Routledge.

- Gutberlet, Marie-Hélène (2000): Zur Repräsentation von Frauen und Geschlechterverhältnissen in sogenannten ethnographischen und kolonialen Filmen. Frankfurt am Main.
- Gymnich/Ruhl/Scheunemann (Hg.) (2010): Gendered (Re)Visions. Constructions of Gender in Audiovisual Media: Bonn University Press.
- Heer, Burckhardt (1982): Film und die Emanzipation der Frau. 2. Aufl. Aachen: Geschäftsstelle d. BAG.
- Hey, Bernd (1996): Zeitgeschichte im Kino: Der Kriegsfilm vom Zweiten Weltkrieg bis Vietnam. In: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 47 (9), S. 579–589.
- Heyder, Monika (1999): KulturSchock Vietnam. 2. Aufl. Bielefeld: Reise-Know-How-Verl.
- Hickethier, Knut (1989): Krieg im Film - nicht nur ein Genre. Anmerkungen zur neueren Kriegsfilm-Diskussion. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaften und Linguistik* (75), S. 39–53.
- Hickethier, Knut (Hg.) (1990): Filmwahrnehmung. Berlin: Ed.
- Hickethier, Knut (2012): Film- und Fernsehanalyse. 5. Aufl. Stuttgart: Metzler.
- Hickethier/Rother/Müller (1997): Der Film in der Geschichte. Dokumentation der GFF-Tagung. Berlin: Edition Sigma.
- Hipfl, Brigitte (2002): Cultural Studies und feministische Filmwissenschaft. Neue Paradigmen der Rezeptionsforschung. In: Johanna Dorer (Hg.): Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Wiesbaden: Westdt. Verl, S. 192–215.
- Hölzl, G./Peipp, M. (1991): Fahr zur Hölle, Charlie! Der Vietnamkrieg im amerikanischen Film. München: Heyne.
- Hooks, Bell (1992): Black Looks. Race and Representation. Boston, Mass: South End Press.
- Hooks, Bell (1999): The Oppositional Gaze: Black Female Spectators. (1992). In: Sue Thornham (Hg.): Feminist Film Theory. New York, NY: New York Univ. Press, S. 307–320.
- Hostettler, K./Vögele, S. (Hg.) (2014): Diesseits der imperialen Geschlechterordnung. Bielefeld: Transcript.
- Hug, W. J. (1993): Images of the Western in Selected Vietnam Movies. In: Browne, R. B./Ambrosetti, R. J. (Hg.): Continuities in Popular Culture. The Present in the Past & the Past in the Present and Future. Bowling Green: University Popular Press, S. 176–190.
- Hy Van Luong (Hg.) (2003): Postwar Vietnam. Dynamics of a Transforming Society. Institute of Southeast Asian Studies. Lanham, Md: Rowman & Littlefield Publ.
- Initiativkomitee für die Stärkung des Vietnamesischen Film- und Fernsehens (1975): Film und Fernsehen in Vietnam. 1920-1974 ; Dokumentation. Köln: Selbstverl. d. Initiativkomitees für d. Stärkung d. revolutionären vietnames. Filmwesens.

- Institut für Film und Videokunst (2001): Filmland Vietnam. Pressemitteilung. Online verfügbar unter <http://www.arsenal-berlin.de/forumarchiv/forum2001/presse01.html>, zuletzt geprüft am 04.12.15.
- Jannidis, Fotis (2004): *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin: de Gruyter.
- Jarvie, Ian C. (1974): *Film und Gesellschaft. Struktur und Funktion der Filmindustrie*. Stuttgart: Enke.
- Jauß, Hans Robert (1982): *Ästhetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kaplan, Elizabeth Ann (1990): *Women and film. Repr.* New York [u.a.]: Routledge.
- Kaplan, Elizabeth Ann (1997): *Looking for the Other*. New York [u.a.]: Routledge.
- Karpf, Ernst (Hg.) (1998): *Once upon a time ... Film und Gedächtnis*. Marburg: Schüren.
- Keller, Hans-Jörg (2000): *KulturSchlüssel Vietnam*. Ismaning: Hueber.
- Kleinen, John (Hg.) (2001): *Vietnamese Society in Transition. The Daily Politics of Reform and Change*. Amsterdam: Het Spinhuis.
- Koch, Gertrud (1989): *Was ich erbeute, sind Bilder*. Basel [u.a.]: Stroemfeld/Roter Stern.
- Köppen, Manuel (2005): *Das Entsetzen des Beobachters. Krieg und Medien im 19. und 20. Jahrhundert*. Heidelberg: Univ.-Verl. Winter.
- Koppold, Rupert (1988): *Die Hölle ist grün. Hollywood und Vietnam*. In: *medium* (1), S. 11–15.
- Korte, Helmut (2004): *Einführung in die systematische Filmanalyse*. 3., überarb. und erw. Aufl. Berlin: Schmidt.
- Kossek, Brigitte (1996): *Rassismen & Feminismen*. In: Fuchs, B./Habinger, G.: *Rassismen & Feminismen. Differenzen, Machtverhältniss und Solidarität zwischen Frauen*. Wien: Promedia, S. 7–23.
- Kracauer, Siegfried (1993): *Von Caligari zu Hitler*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kraus, P.; Schwelling, B. (2002): *Filme als Orte kollektiver Erinnerung. Aspekte der Auseinandersetzung mit der Erfahrung des Vietnamkrieges in 'Apocalypse Now'*. In: Michael Strübel (Hg.): *Film und Krieg. Die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apokalypse*. Opladen: Leske & Budrich, S. 93–108.
- Kroll, Renate (Hg.) (2002): *Metzler-Lexikon Gender Studies, Geschlechterforschung*. Stuttgart [u.a.]: Metzler.
- Kuhn, Annette (1990): *Women's Pictures. Feminism and Cinema. Repr.* London [u.a.]: Pandora Pr.
- Kühnel, Jürgen; Beil, Benjamin; Neuhaus, Christian (2012): *Studienhandbuch Filmanalyse*. München [u.a.]: Fink.

- Kunczik, Michael (1991): Propaganda und Berichterstattung im Krieg - ein historischer Rückblick. In: *Bertelsmann Briefe* (126), S. 37–44.
- Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in psychoanalytischer Erfahrung erscheint (1949). In: Jacques Lacan: Schriften. Hg. v. Norbert Haas. Olten [u.a.]: Walter, S. 61–70.
- Lan, Ngo Phuong (1998): The Changing Face of Vietnamese Cinema During Ten Years of Renovation 1986-1996. In: David G. Marr (Hg.): *The Mass Media in Vietnam*. Canberra (Monograph 25), S. 91–96.
- Le Than Khoi/Karow, Otto (1969): 3000 Jahre Vietnam. Schicksal und Kultur eines Landes. München: Kindler.
- Leweke, Anke (2001): Der Vietnamkrieg ist eine Langzeitbombe. In: *tax* 2001, 09.02.2001 (6368).
- Lies, Ursula (1996): Vietnams Frauen heute. Anspruch und Wirklichkeit. In: Platz, R./Rieger, G. (Hg.): *Südostasien im Wandel. Gesellschaftliche, politische und ökonomische Analysen*. Stuttgart: Schmetterling, S. 19–27.
- Löw, Martina (Hg.) (2005): *Schlüsselwerke der Geschlechterforschung*. Wiesbaden: VS.
- Lüdecke, Willi (ca. 1975): *Film und Fernsehen in Vietnam. 1920-1974 ; Dokumentation*. Köln: Selbstverl. d. Initiativkomitees für d. Stärkung d. revolutionären vietnames. Filmwesens.
- Machoczek, Thomas: So nah hatte man den Krieg nie gesehen. In: *tax* 2000 (6077), S. 17.
- Mai, M./Winter, R. (Hg.) (2006): *Das Kino der Gesellschaft - die Gesellschaft des Kinos*. Köln: Halem.
- Maletzke, Gerhard (1996): *Interkulturelle Kommunikation*. Opladen: Westdt. Verl.
- Marr, David G. (1981): *Vietnamese Tradition on Trial, 1920-1945*. Berkeley: University of California Press.
- Marr, David G. (Hg.) (1998): *The Mass Media in Vietnam*. Department of Political and Social Change, Australian National University. Canberra.
- McNamara, Robert S. (1997): *Vietnam. Das Trauma einer Weltmacht*. München: Goldmann.
- Melling, Philip H. (Hg.) (1991): *America, France and Vietnam. Cultural History and Ideas of Conflict*. Aldershot: Avebury.
- Melwil, Ludmilla (1982): Der Feminismus in Filmen westlicher Länder. In: *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft* 23 (1), S. 61–79.
- Mikos, Lothar (2004): Helden zwischen Kampfgetümmel und Selbstzweifel. Ästhetik der Gewaltdarstellung in Kriegsfilmern. In: Christian Büttner (Hg.): *Der Krieg in den Medien*. Frankfurt [u.a.]: Campus, S. 129–141.
- Millett, Allan Reed (Hg.) (1978): *A short history of the Vietnam war*. Bloomington [u.a.]: Indiana Univ. Press.
- Modleski, Tania (1999): Cinema and the Dark Continent: Race and Gender in Popular Film. (1991). In: Thornham, Sue (Hg.): *Feminist Film Theory*. New York, NY: New York Univ. Press, S. 321–335.

- Mohanty, Chandra Talpade (2008): *Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses*. (1991). In: Badmington, Neil (Hg.): *The Routledge Critical and Cultural Theory Reader*. London [u.a.]: Routledge, S. 381–405.
- Monaco, James (2001): *Film verstehen*. 3. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag.
- Müller, Carolin (2008): *Mediennutzung in Vietnam*. In: Ritter, Martin (Hg.): *Medien und Transformation in Südostasien. Fallstudien zu Indonesien, Malaysia, Thailand, Kambodscha, Laos und Vietnam*. Erfurt: Thüringisch-Kambodschanische Gesellschaft, S. 232–291.
- Mulvey, Laura (1999): *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun**. (1981). In: Thornham, Sue (Hg.): *Feminist Film Theory*. New York, NY: New York Univ. Press, S. 122–130.
- Mulvey, Laura (1999): *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. (1975). In: Thornham, Sue (Hg.): *Feminist Film Theory*. New York, NY: New York Univ. Press, S. 58–69.
- Münsterberg, Hugo (1996): *Das Lichtspiel*. Wien: Synema.
- Näger, Doris: *Die andere Hälfte der Wahrheit*. In: *Süddeutsche Zeitung* 2000 (23), S. 21.
- Nguyen Du/Faber, I. (1980): *Das Mädchen Kiêu*. 2. Aufl. Berlin: Rütten & Loening.
- Osterland, Martin (Hg.) (1970): *Gesellschaftsbilder in Filmen*. Stuttgart: Enke
- Page, Tim (2002): *Ein anderes Vietnam. Bilder des Krieges von der anderen Seite*. Hamburg: Gruner & Jahr.
- Paul, Gerhard (2003): *Krieg und Film im 20. Jahrhundert. Historische Skizze und methodologische Überlegungen*. In: Chiari, Bernhard (Hg.): *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*. München: Oldenbourg, S. 3–76.
- Paul, Gerhard (2004): *Bilder des Krieges - Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*. Paderborn: Schöningh [u.a.].
- Penkwitt, Meike (Hg.) (2003a): *Dimensionen von Gender Studies*. Band I. Freiburg i.Br: Fritz (Freiburger FrauenStudien, 12.2003).
- Penkwitt, Meike (Hg.) (2003b): *Dimensionen von Gender Studies*. Band II. Freiburg i.Br: Fritz (Freiburger FrauenStudien, 13.2003).
- Penkwitt, Meike (Hg.) (2004): *Screening Gender. Geschlechterkonstruktionen im Kinofilm*. Freiburg i.Br: Fritz (Freiburger FrauenStudien, 14.2004).
- Petersen, Christer (Hg.) (2004): *Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien*. Band I - Nordamerika und Europa. Kiel: Ludwig.
- Pham Kim Vinh (1994): *The Vietnamese Culture. An Introduction*. Solana Beach, Calif: Pham Kim Vinh Research Institute.
- Pham Ngoc Truong (1986): *Der neue Mensch im vietnamesischen Spielfilm*. In: *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft* (5), S. 173–181.

- Pham Ngoc Truong (2001): A Brief History of Vietnamese Films. In: Hanan, David (Hg.): *Film in South East Asia: View from the Region*. Hanoi: SEAPAVAA (u.a.), S. 59–82.
- Propp, Vladimir Ja (1972): *Morphologie des Märchens*. München: Hanser.
- Raendchen, Oliver (1996): Ethnische Minderheiten in Vietnam. In: Platz, R./Rieger, G. (Hg.): *Südostasien im Wandel. Gesellschaftliche, politische und ökonomische Analysen*. Stuttgart: Schmetterling, S. 82–90.
- Ramonet, Ignacio: Der Vietnamkrieg im Film. Aufnahmen aus einem "schmutzigen Krieg". In: *Le Monde diplomatique* 2000 (6119), S. 22.
- Reinecke, Stefan (1993): *Hollywood goes Vietnam. Der Vietnamkrieg im US-amerikanischen Film*. Marburg: Hitzeroth.
- Ritter, Martin (Hg.) (2008): *Medien und Transformation in Südostasien. Fallstudien zu Indonesien, Malaysia, Thailand, Kambodscha, Laos und Vietnam*. Erfurt: Thüringisch-Kambodschanische Gesellschaft.
- Rosenthal, Mila (2002): "Everyone was equal": Nostalgia and Anxiety among Women Workers in a State Owned Textile Factory. In: Klump, R./Mutz, G. (Hg.): *Doi Moi in Wirtschaft und Gesellschaft: soziale und ökonomische Transformation in Vietnam*. Marburg: Metropolis, S. 207–231.
- Rother, Rainer (Hg.) (1997): *Sachlexikon Film*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Roy, A./Barsamian, D. (2004): *Wahrheit und Macht. Arundhati Roy im Gespräch mit David Barsamian*. München: btb.
- Salemink, Oscar (2003): One Country, Many Journeys. In: Nguyen Van Huy/Kendall, L. (Hg.): *Vietnam. Journeys of body, mind, and spirit*. Berkeley, Calif (u.a.): University of California Press (u.a.), S. 21–51.
- Sarkisyanz, Emanuel (1979): *Die Kulturen Kontinental-Südostasiens*. Wiesbaden: Athenaion.
- Schmidiger, Selina-Felicia (2012): *Vietnamesisches Filmschaffen in der Kriegs- und Nachkriegszeit. Die Konstruktion von kultureller Erinnerung über filmische Stereotype*. Online verfügbar unter <http://www.netzwerk-cinema.ch/de/etudes/travail-de-diplome>, zuletzt geprüft am 12.11.15.
- Scholl-Latour, Peter (1980): *Der Tod im Reisfeld*. 3. Aufl. Stuttgart: Deutsche Verl.-Anstalt.
- Schroer, Markus (Hg.) (2008): *Gesellschaft im Film*. Konstanz: UVK.
- Schröter, Susanne (2005): Zwischen Exotisierung und Homogenisierung: Geschlechterforschung in der Ethnologie. In: Bußmann, H./Hof, R. (Hg.): *Genus. Geschlechterforschung/Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Stuttgart: Kröner, S. 42–79.
- Schulz, Günter (2001): *Ausländische Spiel- und abendfüllende Dokumentarfilme in den Kinos der SBZ, DDR. 1945-1966; Filmografie*. Berlin: Bundesarchiv-Filmarchiv, DEFA-Stiftung.

- Seeßlen, G./Metz, M. (2002): Krieg der Bilder - Bilder des Krieges. Abhandlung über die Katastrophe und die mediale Wirklichkeit. Berlin: Ed. Tiamat.
- Seier, A./Warth, E. (2005): Perspektivverschiebungen: Zur Geschlechterdifferenz in Film- und Medienwissenschaft. In: Bußmann, H./Hof, R. (Hg.): Genus. Geschlechterforschung/Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Stuttgart: Kröner, S. 80–111.
- Shohat, Ella; Stam, Robert (1994): Unthinking Eurocentrism. London [u.a.]: Routledge.
- Silbermann/Schaaf/Adam (1980): Filmanalyse. München: Oldenbourg.
- Solanas, F.; Getino, O. (1972): Toward a Third Cinema. In: ohne Autor (Hg.): Cinema of the Third World. Auckland: Auckland University student's association, S. 8–33.
- Sontag, Susan (2003): Das Leiden anderer betrachten. München [u.a.]: Hanser.
- Strübel, Michael (Hg.) (2002): Film und Krieg. Die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apokalypse. Opladen: Leske & Budrich.
- Tétreault, Mary Ann (1996): Women and Revolution in Vietnam. In: Barry, K. (Hg.): Vietnam's Women in Transition. New York: St. Martin's Press, S. 38–57.
- Thanh Dam Truong (2004): Liberalisation, Care and the Struggle for Women's Social Citizenship in Vietnam. Institut of Social Studies. Den Haag, Niederlande (Working Paper Series, No. 395). Online verfügbar unter <http://repub.eur.nl/res/pub/19153/wp395.pdf>, zuletzt geprüft am 07.12.2015.
- The Quyen Vu (1978): Die vietnamesische Gesellschaft im Wandel. Wiesbaden: Steiner.
- Theweleit, Klaus (1979): Männerphantasien. Band 1. Frauen, Fluten, Körper, Geschichte. Frankfurt am Main: Roter Stern.
- Thornham, Sue (Hg.) (1999): Feminist Film Theory. New York, NY: New York Univ. Press.
- Tinker, I./Summerfield, G. (Hg.) (1999): Women's rights to house and land. China, Laos, Vietnam. Boulder: Lynne Rienner Publishers.
- Trinh T. Minh-ha (2004): Outside In Inside Out. (1989). In: Simpson, P. (Hg.): Film theory. Critical Concepts in Media and Cultural Studies. Volume III. London [u.a.]: Routledge, S. 375–385.
- Trinh T. Minh-ha (2010): Woman. Native. Other. Postkolonialität und Feminismus schreiben. Wien: Turia + Kant.
- Tröhler, Margrit (2007): Offene Welten ohne Helden. Plurale Figurenkonstellationen im Film. Marburg: Schüren.
- Tu, Wei-ming (1997): Der Konfuzianismus. In: Sharma, A. (Hg.): Innenansichten der großen Religionen. Frankfurt am Main: Fischer, S. 641–769.
- Turner, Graeme (2000): Film as social practice. 3 edition, reprint. London [u.a.]: Routledge.



- Turner-Gottschang, Karen (1998): *Even the Women Must Fight. Memories of War from North Vietnam*. New York: Wiley.
- Ungar, Esta (2000): *Re-gendering Vietnam: From Militant to Market Socialism*. In: Edwards, L. P. (Hg.): *Women in Asia. Tradition, Modernity and Globalisation*. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, S. 291–313.
- Virilio, Paul (1986): *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*. München [u.a.]: Hanser.
- Weedon, Chris (1991): *Wissen und Erfahrung. Feministische Praxis und poststrukturalistische Theorie*. 2. Aufl. Zürich: eFeF-Verlag.
- Wegmann, Wolfgang (1981): *Der "authentische" Krieg auf der Leinwand. Einige Aspekte zu, Genre des Kriegsfilms*. In: *Weiterbildung und Medien* (3), S. XIII–XIV.
- Weigel-Klinck, Nicole (1996): *Die Verarbeitung des Vietnam-Traumas im US-amerikanischen Spielfilm seit 1968*. Alfeld/Leine: Coppi-Verl (Aufsätze zu Film und Fernsehen, 36).
- Weissberg, Liliane (Hg.) (1994): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Wenner, Dorothee: *Das Lachen des Vietcong*. In: *tax* 1999 (5832), S. 15.
- Westrup, Laurel (2006): *Toward a New Canon: The Vietnam Conflict Through Vietnamese Lenses*. In: *Film and History* 36 (2), S. 45–51.
- Wilderotter, Barbara (1996): *Film in Südostasien – eine Skizze*. In: Platz/Rieger (Hg.): *Südostasien im Wandel. Gesellschaftliche, politische und ökonomische Analysen*. Stuttgart: Schmetterling, S. 58–65.
- Wilharm, Irmgard (2006): *Bewegte Spuren. Studien zur Zeitgeschichte im Film*. Hannover: Offizin.
- Winkler, Hartmut: *Der Zuschauer und die filmische Technik. Apparatus-Theorien, Frankreich 1969-75*, S. 19–25.
- Winter, Rainer (1992): *Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft*. München: Quintessenz.
- Wolf, Dieter (1988): *Das andere Gesicht des Krieges*. In: *Film und Fernsehen* (4), S. 44–49.
- Wölfl, Jan (2005): *Kriegsberichterstattung im Vietnamkrieg*. Münster: Lit.

#### Nachschlagewerke:

- Lexikon des internationalen Films. Online verfügbar unter <http://www.zweitausendeins.de/filmlexikon>, zuletzt geprüft am 30.10.2015.
- Filmgeschichte nach Ländern (1975). München, Wien: Hanser.
- Meyers neues Lexikon (1975). 2. Aufl. Leipzig: Bibliographisches Institut.
- Kleines politisches Wörterbuch (1989). 8. Aufl.. Berlin: Dietz.
- Brockhaus (2006). 21. Aufl. Mannheim: Bibliographisches Institut.

## Anhang I: Filmverzeichnis

Alle im Folgenden genannten Internetquellen wurden zuletzt am 01.09.2015 überprüft. Die Längenangaben erfolgen in Minuten und – wo bekannt – zusätzlich in Metern.

**Auf Sand gebaut** [DOI CAT] (2000). R: Nguyen Thanh Van. The Vietnam Feature Film. Vietnam. 90 min. Color. Darsteller: Hong Anh (Tam), Don Duong (Canh), Cong Ninh (Huy), Mai Hoa (Thoa).  
Archiv: Arsenal. Berlin.  
<http://www.youtube.com/watch?v=TzPkLcIOkqY>

**Das Mädchen auf dem Fluß** [CO GAI TREN SONG] (1987). R: Dang Nhat Minh. Spielfilmstudio Ho-Chi-Minh-Stadt. Vietnam. 100 min (96 min laut [www.zweitausendeins.de](http://www.zweitausendeins.de)). Color. Darsteller: Minh Chau (Nguyet), Anh Dung (Thu), Ha Xuyen (Lien), Duong Dinh Chau (Chefredakteur).  
Archiv: ZIMT. Uni Siegen (DVD/VHS).  
[www.youtube.com/watch?v=7zzOvZiU3VI](http://www.youtube.com/watch?v=7zzOvZiU3VI)

**Das Mädchen aus Hanoi** [EM BE HA NOI] (1974). R: Hai Ninh. Spielfilmstudio Hanoi. Nordvietnam. 84 min. s/w. Darsteller: Lan Huong (Ngoc Ha), Tra Giang (Mutter), Tho Anh (Offizier), Kim Xuan (Nga), Thanh Tu (Huong Tra).  
Archiv: Bundesarchiv. Berlin.  
[www.youtube.com/watch?v=ZUzHj2\\_C\\_7M](http://www.youtube.com/watch?v=ZUzHj2_C_7M)

**Das Mädchen Nhung** [CHI NHUNG] (1970). R: Nguyen Duc Hinh/Dang Nhat Minh. Spielfilmstudio Hanoi. Nordvietnam. 65 min/1816 m. s/w. Darsteller: Ai Van (Nhung), Danh Tan (Tam Son), Kim Dung, Tran Phuong, Si Cu.  
Archiv: Bundesarchiv. Berlin.  
<http://www.youtube.com/watch?v=MDN7FdKlqGo>

**Das Ufer der Frauen ohne Männer** [BEN KHONG CHONG] (2000). R: Luu Trong Ninh. Vietnam Feature Films. Vietnam. 90 min. Color. Darsteller: Luu Trong Ninh (Van) Minh Chau (Nhan) Nhu Quynh (Hon) Thuy Ha (Hanh).  
Archiv: Arsenal. Berlin.  
<http://www.youtube.com/watch?v=WMwPBRgE3NQ>

**Der 17. Breitengrad - Tag und Nacht** [VI TUYEN 17 – NGAY VA DEM] (1972). R: Hai Ninh. Nordvietnam. 175 min. s/w. Darsteller: Tra Giang (Ziu), Lam Toi (Tran Sung), Ho Thai (Thach), Duong Ba Loc, Dao Mong Long (Ba Kingh).

Auszeichnung: Tra Giang als beste Hauptdarstellerin auf dem Internationalen Filmfestival in Moskau (1973).

Archiv: privat (DVD).

[www.youtube.com/watch?v=lob2CFAmH6I](http://www.youtube.com/watch?v=lob2CFAmH6I) (Teil 1)

[www.youtube.com/watch?v=bOHCv5L38vc](http://www.youtube.com/watch?v=bOHCv5L38vc) (Teil 2)

**Der Sturm bricht los** [NOI GIO] (1966). R: Huy Than/Le Hyen. Filmstudio Hanoi. Nordvietnam. 93 min/2552 m. s/w. Darsteller: Thuy Van (Van), The Anh (Phong), Dotcho Kossev (am. Militärberater), Van Hòy (Polizeikapitän).

Archiv: privat (DVD).

<http://www.youtube.com/watch?v=JuBOmfsFrX8>

**Die Bäume von Fräulein Tham** [RUNG O THAM] (1967). R: Hai Ninh. Studio Hanoi. Nordvietnam. 67 min. s/w. Darsteller: Do Thuy (Fräulein Tham), Dinh Que (Vater), Doan Dung (Parteifunktionär), Ho Thai (Militärfahrer).

Archiv: privat (DVD).

<https://www.youtube.com/watch?v=E-k6mPHsr-c>

**Die erste Liebe** [MOI TIN DAU] (1977). R: Hai Ninh. Vietnam. 113 min/3060m. s/w. Darsteller: The Anh (Duy), Tra Giang (Chi Hai Lan), Nhu Quynh (Diem Huong), Hong Lien (Duy's Mutter), Robert Hai (Henry Jackson).

Archiv: Bundesarchiv. Berlin.

[https://www.youtube.com/watch?v=Fa\\_vkRD-O8o](https://www.youtube.com/watch?v=Fa_vkRD-O8o)

**Die junge Frau von Bai-Sao** [CHI TU HAU] (1962<sup>127</sup>). R: Pham Ky Nam. Filmstudio Hanoi. Nordvietnam. 90 min/2153m. s/w. Darsteller: Tra Giang (Frau Hau), Ba Du (Old Van), Minh Tri (Hai Bau) und Nguyen Minh Dang (Doan).

Archiv: Bundesarchiv. Berlin.

<http://www.youtube.com/watch?v=iC6hdMGIgpA>

---

<sup>127</sup> John Charlot nennt fälschlicherweise das Jahr 1963.

**Eban, die Frau aus dem Dschungel** [CON LAI MOT MINH] (1984). R: Nguyen Hong Sen. Spielfilmstudio Ho-Chi-Minh-Stadt. Vietnam. 80 min/2772 m. Color. Darsteller: Phuong Thanh (Eban), Quoc Hung (Ebans Mann), Robert Hai (USA-Pilot), Bac Son (alter Mann), Hong Chi (Leiter des Munitionslagers).  
Archiv: Bundesarchiv (übernommen aus Bestand des Progress Filmverleih). Berlin.

**Kreuzung Dong Loc** [NGA BA DONG LOC] (1997). R: Luu Trong Ninh. Vietnam. 88 min. Color. Darsteller: Kim Anh, Van Anh, Thi Canh, Thanh Ha, Thi Hue, Anh Kim et al.  
Archiv: Arsenal. Berlin.  
<http://www.youtube.com/watch?v=NK-PdaGJYog>

**Song of the Stork** [VU KHUC CON CO] (2002). R: Jonathan Foo/Phan Quang Binh Nguyen. Mega Media Pte Ltd (SG)/Hong Phin Ho Nha Vretna (VN). Vietnam/Singapur. 111 min (laut DVD, jedoch nur 96 min laut [www.filmsasia.net](http://www.filmsasia.net)). Color. Darsteller: Pham Chi Bao, Ta Ngoc Bao, Ngo Quang Hai.  
Quelle: private DVD (OmU).

**Surname Viet Given Name Nam** (1989). R: Trinh Minh-ha. Monaco Labs. USA. 108 min. Darsteller: Khien Lai, Ngo Kim Nhuy, Tran Thi Bich Yen, Tran Thi Hien, Lan Trinh  
Archiv: ZIMT. Uni Siegen (DVD/VHS).

**Wildes Feld** [CANH DONG HOANG] (1979). R: Nguyen Hong Sen. Studio Ho-Chi-Minh-Stadt. Vietnam. 95 min. s/w. Darsteller: Lam Toi (Ba Do), Thuy An (Sau Xoa), Nguyen Thuy An, Xuan De, Robert Hai, Hong Chi.  
Auszeichnung: 1980 wird der Film auf dem vietnamesischen Filmfestival mit einem Goldenen Lotus ausgezeichnet. Nguyen Hong Sen erhält 1981 auf dem Internationalen Filmfestival in Moskau den Goldenen Preis und den FIPRESCI-Preis.  
Archiv: privat (VHS/DVD).  
<http://www.youtube.com/watch?v=JmAq8jXJS8I>

**Wir werden uns wiedersehen** [DEN HEN LAI LEN] (1973<sup>128</sup>). R: Tran Vu. Spielfilmstudio Hanoi. Nordvietnam. Bundesarchiv, 106 min/2932 m. s/w. Darsteller: Nhu Quynh (Net), Vu Tu Lam (Chi), Ca Cuong (Binh), Vu Thanh-Tu (An), Nguyen Thi Loan (Nhung).  
Archiv: Bundesarchiv. Berlin.  
<http://www.youtube.com/watch?v=Cs5aq0S4l-Q>

---

<sup>128</sup> John Chalot nennt einmal 1972, einmal 1974 als Produktionsjahr.

**Zeit der Stürme** [MUA GIO CHUONG] (1978). R: Nguyen Hong Sen.  
Studio Ho-Chi-Minh-Stadt. Vietnam. 95 min (105 min laut  
www.zweiauseneins.de). s/w. Darsteller: Thuy Lien, Ly Huynh, Minh  
Dang, Thuy An und Nguyen Phuc.  
Auszeichnung: Goldener Lotus im Jahr 1978 auf dem vietnamesischen  
Filmfestival. Diplom du PLO auf dem Festival des films arabes et d'Asies  
im Jahr 1979.  
Archiv: privat (VHS).  
<https://www.youtube.com/watch?v=402KgbtkRjo>

## **Anhang II: Filmverzeichnis (erweitert)**

Die folgende chronologische Auflistung stellt einige vietnamesische Spielfilme in Kurzfassung vor, wobei keinesfalls den Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden soll. Viele der Filme befassen sich mittel- oder unmittelbar mit dem 2. Indochina-Krieg, aber auch der Kampf gegen die französischen Besatzer oder die Probleme der Nachkriegszeit sind häufige Themen. Es wird deutlich, dass in vielen anderen – außer den von mir verhandelten – Filmen ebenfalls Frauen eine zentrale Rolle spielen

Banh Bao und Huu Ngoc verzeichnen im Anhang ihrer Abhandlung über den vietnamesischen Spielfilm eine Aufstellung von 196 Spielfilmen, die in der Zeit zwischen 1959 und 1983 entstanden. Diese Liste scheint einen lückenlosen Überblick zu geben. Dem Lexikon des internationalen Films lassen sich 44 Spielfilme (davon 15 aus Nordvietnam bis 1974) entnehmen, wobei der erste auf das Jahr 1962 zurückgeht (*Die junge Frau von Bai Sao*). Auch John Charlots Übersicht vietnamesischer Filme (1994) war hier hilfreich.

Die folgende Aufzählung verzichtet auf die Nennung der vietnamesischen Originaltitel sowie weiterreichender Angaben wie etwa Länge, Regie oder Darsteller.

### **Nordvietnam**

#### **An den Ufern desselben Flusses (1959)**

Der erste Feature-Film revolutionärer Filmemacher erzählt die unglückliche Liebesgeschichte eines Paares, welches an den zwei Seiten des Ben Hai Flusses lebt. Dieser markiert entlang des 17. Breitengrades die Grenze zwischen Nord- und Südvietnam. Das junge Paar wurde durch die willkürliche Grenzziehung voneinander getrennt.

#### **Der Zaunkönig (1960)**

Guerilla-Kämpfer werden vor den französischen Besatzern Anfang der 50er Jahre von der Bevölkerung versteckt und mit Nahrung versorgt. Ein Fährmann stellt sich zum Schutze der Partisanen den Kolonialtruppen entgegen, während seine 15jährige Tochter, die eigentliche Heldin dieser Geschichte, bei dem Versuch, die Widerstandskämpfer zu warnen, in Gefangenschaft gerät und hingerichtet wird.

**Die junge Frau von Bai Sao (1962)**

Eine Hebamme<sup>129</sup> verliert ihren Mann im Kampf gegen die französische Kolonialmacht. Sie selbst wird vergewaltigt. Daraufhin wirkt sie auf der Seite der Partisanen in der FNL aktiv.

**Zwei Soldaten (1962)**

Portrait vietnamesischer Soldaten, die einen französischen Soldaten in der Tradition vietnamesischer Vergeltung nachsichtig behandeln, sodass er selbst zu einem Schuldeingeständnis kommen kann.

**Kim Dong überlistet die Verräter (1964)**

Im Jahr 1943 kämpft ein mutiger Junge gegen japanische und französische Besatzer.

**Der junge Kämpfer (1964)**

Am Beispiel eines jungen Soldaten, der sich den Viet Minh anschließt, wird der Mut und Opferwille, die Selbstlosigkeit im Kampf um die Freiheit verdeutlicht.

**Alarm auf Stützpunkt Cat Bi (1965)**

Film über Angriff von Partisanen der vietnamesischen Befreiungsarmee auf den Luftwaffenstützpunkt der Franzosen im Jahr 1954. Ihr Opfermut sichert den Erfolg der Aktion. Auch bekannt unter dem Namen *Das Feuermeer*.

**Nguyen Van Troi – Ein Held unserer Tage (1966)**

Film über den Freiheitskämpfer Nguyen Van Troi, der nach einem missglückten Anschlag auf den südvietnamesischen Präsidenten Diem hingerichtet und zuvor grausam gefoltert wird.

**Der Sturm bricht los (1966)**

Der Film erzählt die Geschichte eines Geschwisterpaares. Die Schwester Van kämpft auf der Seite der Partisanen gegen das Saigoner Regime, während ihr Bruder Phong Offizier der südvietnamesischen Truppen ist. Nach bitteren Erfahrungen schließt er sich jedoch auch den Befreiungskämpfern an.

**Die Bäume von Fräulein Tham (1967)**

Für das tapfere vietnamesische Mädchen Tham ist der Krieg zum Alltag geworden. Sie ist für die Reparaturarbeiten eines Straßenabschnitts verantwortlich, der erneut von amerikanischen Bomben beschädigt wird. Das internationale Filmlexikon hierzu: „Der naive Film entstand während des Vietnam-Kriegs als Beitrag zur Kriegführung (sic.) des Vietkong.“

**Das Feuer (1968)**

„Ein Loblied auf den Mut und die Entschlossenheit eines vietnamesischen Mädchens im Befreiungskampf.“ (Lexikon des internationalen Films)

**Das Meer ruft (1968)**

Ein kleines Dorf kämpft um seine Existenz vor dem Hintergrund des Vietnamkrieges.

---

<sup>129</sup> Willi Lüdecke (1975: 19) bezeichnet die Protagonistin als Fischerin, was vor dem Hintergrund, dass sie die Ehefrau eines Fischers ist, nicht ganz falsch, aber unzureichend ist.

**Der Kampf geht weiter** (1969)

Thematisiert die Spionagetätigkeit der US-Regierung und ihrer südvietnamesischen Marionetten.

**Das Mädchen Nhung** (1970)

„Die Heldentaten einer jungen Vietnamesin in der Befreiungsarmee ihres Landes.“ (Lexikon des internationalen Films)

**Mein Dorf, mein Land** (1971)

Der Film thematisiert die Vorbereitung auf die Tet-Offensive im Jahr 1968. Drei FNL-Kämpfer erhalten den Auftrag, einen Angriff vorzutäuschen, um vom eigentlichen Hauptziel, der amerikanischen Basis Lang Vai, abzulenken.

**Der 17. Breitengrad – Tag und Nacht** (1972)

Dieser Film beschwört die Wiedervereinigung des bürgerlichen Südens mit dem kommunistischen Norden. Das zweiteilige Epos beginnt in den 50er Jahren mit dem Abzug der französischen Truppen und endet nach dem Sturz Diems im Jahr 1963. Ein Paar setzt sich für den Befreiungskampf an verschiedenen Fronten ein: Während die Frau im Untergrund des Südens kämpfen will, schließt sich ihr Mann den nordvietnamesischen Truppen an.

**Tran Quoc Toan und sein Jugendkommando** (1972)

Hier wird ein populäres Theaterstück über den Widerstand gegen die mongolischen Angriffe auf Vietnam im 13. Jahrhundert aufgegriffen. Die aktuellen Ereignisse des Kampfes gegen die US-Aggressoren werden mit den historischen Auseinandersetzungen mit fremden Mächten in eine Linie gebracht.

**Abhang** (1973)

Dieser Film spielt nach Kriegsende und beschreibt die Probleme, denen sich ein junger Traktorist in einer landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaft gegenüber sieht. Bevor er seine neuen Ansätze zur Kultivierung unfruchtbarer Berghänge durchsetzen kann, muss er sich erst innerhalb seiner Brigade durchsetzen. Das Lexikon des internationalen Films verzeichnet weiter, der Streifen sei in seiner Wirklichkeitsnähe ein fast dokumentarischer Film.

**Es gibt kein Versteck für sie** (1973)

Drei Spezialagenten Südvietnams, die von den Amerikanern ausgebildet wurden, dringen in Nordvietnam ein, um für die US-Luftwaffe zu spionieren. Die Aufmerksamkeit der Bevölkerung vereitelt die Pläne der Söldner.

**Heimatgebiet** (1973)

Der Film zeigt den Befreiungskampf des vietnamesischen Volkes im Dschungel gegen die militärisch überlegene amerikanische Kriegsmaschinerie. „Patriotisches Heldenlied mit plakativem Freund-Feind-Schema.“ (Lexikon des internationalen Films)



**Wir werden uns wieder sehen** (1973)

Am Todestag ihrer Mutter soll eine junge vietnamesische Bäuerin mit einem reichen Seidenwarenhändler verheiratet werden. Dieser Zwangsheirat entkommt sie, indem sie sich der Volksbefreiungsbewegung anschließt.

**Das Mädchen aus Hanoi** (1974)

„Kinderschicksal aus der Zeit des Vietnamkrieges.“ (Lexikon des internationalen Films)

**Wiedervereinigtes Vietnam****Der Bus nach Hanoi** (1977)

Der Film beschreibt das unterschiedliche Verhalten verschiedener Menschen nach dem Krieg. Zwei junge Vietnamesen beziehen Stellung gegen den bestechlichen Fahrer und die korrupte Kassiererin im Bus nach Hanoi.

**Die erste Liebe** (1977)

Um ihre Familie vor der Verarmung zu bewahren, entschließt sich eine junge Vietnamesin ihre Liebe zu einem Studenten aufzugeben und stattdessen einen reichen Amerikaner zu heiraten.

**Land im Morgenrot** (1977)

Während des Krieges verliert eine junge Lehrerin ihre Tochter. Sie nimmt sich eines kleinen Waisenmädchens an.

**Zwischen zwei Strömen** (1977)

Die nach der Wiedervereinigung angesiedelte Story spielt im Süden des Landes. Agenten planen einen Sabotageakt auf eine Werft und versuchen hierfür einen jungen unentschlossenen Spezialtaucher anzuwerben.

**Aufnahmeprüfung** (1978)

Ein junger Kriegsheimkehrer möchte nun studieren, doch sind ihm die Zulassungspapiere für die Universität abhandengekommen.

**Chom und Sa** (1978)

Das Geschwisterpaar Chom und Sa flieht im Jahr 1953 gemeinsam mit der Mutter vor den französischen Besatzungstruppen in den Dschungel. Nachdem jedoch die Mutter tödlich verunglückt, sind die beiden auf sich selbst gestellt.

**Das heilige Fest** (1978)

Vor dem Hintergrund der Bodenreform und der Gründung von Genossenschaften in den 50er Jahren wird das Ausmaß dieser Umwälzung am Beispiel der Geschichte zweier Schwestern katholischen Glaubens und zweier Kommunisten in leitender Position verdeutlicht.

**Zeit der Stürme** (1978)

Gegen Ende des Vietnamkrieges plant die südvietnamesische Armee mit den Amerikanern die Räumung eines Dorfes. Die Bewohner werden in einem Lager interniert, wehren sich jedoch mit Hilfe vietnamesischer Guerilla-Kämpfer gegen diesen Zustand.

**Wildes Feld** (1979)

In den Sümpfen des Mekong-Deltas hält ein Ehepaar mit seinem kleinen Sohn den Außenposten der Partisanen. Routiniert weichen sie den Angriffen amerikanischer Hubschrauberangriffe aus, bis der Mann eines Tages doch tödlich getroffen wird. Daraufhin schießt die Frau den Helikopter vom Himmel. Bei dem toten amerikanischen Piloten findet sie ein Foto von dessen Frau und ihrem gemeinsamen Kind.

**Wir werden auf dich warten, Mutter** (1980)

„Schicksal einer vietnamesischen Frau mit fünf Kindern, die als Partisanin gegen die amerikanischen Aggressoren kämpft.“ (Lexikon des internationalen Films)

**Zwischen Abschied und Heimkehr** (1980)

Ein Kommandeur und seine Truppe werden nach einem gewonnenen Kampf zu einem Ernteeinsatz eingesetzt. Hier erfährt er vom Tod seiner Frau und dass sein Sohn vom rechten politischen Weg abgekommen ist. „Ein sehr persönlicher und sympathischer, streckenweise zum Nachdenken anregender Film.“ (Lexikon des internationalen Films)

**Der andere Mann** (1981)

Nachkriegsdrama, in welchem ein Kommunist nach dem Krieg nach Hause zurückkehrt und feststellen muss, dass seine Frau inzwischen mit einem ehemaligen Söldner der südvietnamesischen Armee liiert ist.

**Familie Dau** (1981)

Tragische Geschichte einer verarmten vietnamesischen Familie gegen Ende der 30er Jahre.

**Goldener Reis** (1981)

Einem Bauern wird begreiflich gemacht, dass er mit administrativen Entscheidungen andere nicht zum Eintritt in die Genossenschaft bewegen kann.

**Giftregen aus Übersee** (1982)

Eine Gruppe vietnamesischer Forscher untersucht während des Vietnamkrieges im Dschungel die Auswirkungen der chemischen Kampfstoffe. „Ein die Strategie des Pentagons dokumentierender und anklagender Spielfilm.“ (Lexikon des internationalen Films)

**Der Silberreif** (1982)

Ein Silberreif, traditionelles Liebesgeschenk eines vietnamesischen Bergvolkes, wird zum Gegenstand einer Intrige. Tradition und Moderne im Konflikt.

**Orangefarbene Glocken** (1983)

Ein buddhistischer Mönch, der ehemals Kampfflieger in der südvietnamesischen Armee war, wird von seiner Vergangenheit eingeholt, als eines Tages ein ehemaliger Offizier um Unterschlupf bittet.

**Eban, die Frau aus dem Dschungel** (1984)

Die schwangere Eban überlebt einen Angriff im Dschungel. Während sie ihren Mann begräbt, wird sie von einem abgestürzten Hubschrauberpiloten beobachtet. Eban weiß in der Wildnis zu überleben, der amerikanische Pilot jedoch geht zugrunde, da er sich scheut, sie um Hilfe zu bitten.

**When The Tenth Month Comes** (1984)

Eine Frau beauftragt einen Mann mit dem Schreiben von Briefen im Namen ihres im Krieg gefallenen Ehemannes. Die Briefe sollen an ihren kranken Schwiegervater adressiert werden, damit dieser die Kraft zum Leben behält.

**...und wieder male ich weiße Vögel** (1984)

Eine in der Nachkriegszeit angesiedelte Geschichte eines Mädchens, welches bei seinem Großvater aufwächst und neben der Liebe zu Vögeln auch ihr Talent für traditionelle Malerei entdeckt. Sie freundet sich mit einem Biologiestudenten an, der für ein Praktikum in ihr Dorf kommt.

**Die Havarie** (1985)

Eine Havarie in einem Walzwerk zwingt alle Beteiligten zum Nachdenken über den Anteil persönlicher Schuld an diesem Unfall.

**A Quiet Little Town** (1986)

Komödie über die widersinnige Bürokratie und die Formalitäten des administrativen Systems. Ein Minister wird auf der Fahrt zur Hochzeit der Tochter eines Freundes in einen Unfall verwickelt.

**Brüder** (1987)

Im Fokus steht der Konflikt zwischen einem Soldaten und seinem älteren Bruder. Letzterer versucht aus dem Tod seines Sohnes Profit zu schlagen. Desillusioniert bringt der jüngere Bruder die sterblichen Überreste seines Neffen aufs Schlachtfeld zurück, wo er sie mit seinen Kameraden aus dem Krieg begräbt.

**Das Mädchen auf dem Fluß** (1987)

Erzählt wird die Geschichte einer ehemaligen Prostituierten, die während des Krieges einem Partisanen zur Flucht verhalf. „...mit deutlicher Kritik an den Vertretern der Kommunistischen Partei.“ (Lexikon des internationalen Films)

**Märchen für 17jährige** (1987)

Ode an die Liebe eines jungen Mädchens zu einem Soldaten, den sie nur von Bildern und aus den Erzählungen seiner Mutter kennt.

**Legend of a Mother** (1987)

Eine Revolutionärin lässt ihr Kind bei einer Amme zurück und wird getötet. Die Mutter der Amme hindert diese daran, das Kind zu adoptieren. Die Amme betet zum Geist der Verstorbenen kommunistischen Revolutionärin, die Meinung ihrer Mutter zu ändern.

**An Itinerant Circus** (1989)

Basiert auf einer mündlich überlieferten Erzählung, nach der Betrug an anderen Menschen zu einem schlimmen Ende führen wird.

**The General Retires** (1989)

Geschichte über einen einsamen Mann, der fast sein ganzes Leben auf dem Schlachtfeld verbracht hat und versucht, sich wieder in ein gewöhnliches ziviles Leben einzufinden.

**The Gamble** (1991)

**Please Forgive Me** (1992)

Geschichten über die Spannungen zwischen der vom Krieg zerrütteten Vergangenheit und moderner Existenz, zwischen traditionellen Werten und zunehmend individualistischen Lebenswegen.

**The Return** (1994)

Beschreibt die beiden Seiten der jungen vietnamesischen Marktwirtschaft: materieller Wohlstand und geistige Sterilität.

**Sehnsucht der Landschaft** (1995)

Sanft erzählte Liebesgeschichte in einem vietnamesischen Dorf, in dem sich nach den Jahren des Krieges der normale Alltag wieder einstellt und sich ganz gewöhnliche Beziehungen bilden.

**Journey Ten Thousand Leagues From Home** (1996)

Beide Beispiele beleuchten den Krieg aus vielen verschiedenen Perspektiven und lassen mahnend den Horror des Krieges wiederaufleben.

**Our Beloved Countryside** (1996)

Film über die Träume und Wünsche der Menschen auf dem Lande, die hart arbeiten, jedoch nicht von der neuen Ökonomie profitieren.

**Gone, Gone, Forever Gone** (1996)

Drama über zwei entfremdete Brüder, die sich dank ihrer Schwester, einer buddhistischen Nonne, wieder aussöhnen. Hintergrund ist die 30 Jahre währende Trennung des Landes, die eng mit der Geschichte der Brüder verwoben ist und sich in Rückblicken erschließt.

**Don't Burn** (2009)

Verfilmung des auch ins Englische übersetzten Kriegstagesbuchs der jungen Ärztin Dang Thuy Tram, die im Alter von 27 Jahren im Vietnamkrieg starb.



## Anhang III: Abbildungs- und Tabellenverzeichnis

Abb. 1 Milizionärin führt im Jahr 1967 einen amerikanischen Piloten ab. Fotograf Mai Nam (Paul, 2002).....	11
Abb. 2 Milizionärin im Jahr 1968, bereit ihr Dorf zu verteidigen. Fotograf Mai Nam (Page, 2002).....	11
Abb. 3a-b Die Nationalheldinnen Trung Trac und Trung Nghi ziehen auf ihren Elefanten in die Schlacht gegen die chinesischen Invasoren (a). Laut Überlieferung soll Trieu Thi Trinh (b) gesagt haben, sie wolle lieber den Sturm reiten, die Wellen zähmen, den Hai im offenen Meer töten, die Aggressoren verbannen, das Land zurückerobern und die Fesseln der Knechtschaft lösen, als jemandes Konkubine zu sein. Dass Lady Trieu drei Brüste gehabt und mehr als zweieinhalb Meter groß gewesen sein soll, ist wahrscheinlich auf chinesische Überlieferungen zurückzuführen. In diesem Bild spiegelt sich die Fassungslosigkeit, die die Chinesen gegenüber der offensiven Heerführerin empfunden haben müssen.....	25
Abb. 4 Die Indochinesische Union um 1913. Das Gebiet umfasst das heutige Vietnam, Laos und Kambodscha. ....	28
Abb. 5 Lehren des Konfuzius. Der Mensch als Mittelpunkt von Beziehungen, wobei sein Handeln sich immer an der Gemeinschaft orientiert; menschliche Interaktion beeinflusst alle Ebenen. Konfuzius vertrat die Ansicht, dass die geordnete Familie Grundvoraussetzung für einen gut regierten Staat sei, dieser wiederum Basis für universellen Frieden. Nach Tu Wie-ming (1997). ....	38
Abb. 6 <i>Der Sturm bricht los</i> . Van inmitten südvietnamesischer Soldaten mit aufgepflanzten Bajonetten. ....	88
Abb. 7 <i>Die Bäume von Fräulein Tham</i> . Die Heldin erhebt sich nach einer Detonation und grüßt siegessicher.....	90
Abb. 8 a-u <i>Der 17. Breitengrad</i> . Bilderstrecke der Folterszene (v.l.n.r.). Eröffnet wird die Szene mit einer Einstellung der gefangenen Diu in gekreuzigter Position (Bild oben links). Die Kamera zeigt die Gesichter der Peiniger (eine Frau und vier Männer) im Wechsel mit Dius Gesicht, alles in Großaufnahme. Die Peiniger lachen über die Gefangene (4. Reihe 1. Bild bis 5. Reihe 1. Bild). Anschließend zeigt die Kamera Detailaufnahmen: Füße (5. Reihe 3. Bild) und Scheitel (6. Reihe 1. Bild) der Protagonistin Diu, um dann als subjektive Kamera ihre Perspektive einzunehmen. Der Ohnmacht nahe verschwimmen die Gesichter der Mitglieder des Verhörkomitees vor den Augen der Heldin. ....	95
Abb. 9 <i>Der 17. Breitengrad</i> . Diu erklärt den Milizionären auf einer Karte die Strategie des bevorstehenden Einsatzes.....	97
Abb. 10 <i>Das Mädchen Nhung</i> mit geschultertem Gewehr. (BArch. FILMSIG 1 10542 Bild 3).....	97

Abb. 11 a-c	<i>Der Sturm bricht los.</i> Der amerikanische Armeebereiter Colonel Brown im Gespräch mit dem südvietnamesischen Polizeihauptmann. Der Amerikaner erteilt augenscheinlich die Instruktionen. ....	101
Abb. 12	<i>Der 17. Breitengrad.</i> Der Schatten auf dem Gesicht Sungs symbolisiert die Zwielfichtigkeit der Figur. ....	103
Abb. 13	<i>Der Sturm bricht los.</i> Die Augen des inneren Feindes sind oft durch dunkle Sonnenbrillen verdeckt. Zur linken Seite des Polizeihauptmanns ein weiteres Symbol seiner Nähe zu den Amerikanern: der Union Jack. .	103
Abb. 14	<i>Das Mädchen aus Hanoi.</i> Gefangene amerikanische Soldaten. (BArch. FILMSIG 1 22167 Bild 1) .....	104
Abb. 15	<i>Der Sturm bricht los.</i> Beispielhaft für die erste Epoche verdeutlicht die Froschperspektive auf Colonel Brown, von welcher Seite die Befehlsgewalt ausgeht.....	108
Abb. 16	<i>Der 17. Breitengrad.</i> Der Amerikaner Jim bei einem qualvollen Verhör, bei dem die Heldin die Folterung ihres eigenen Kindes mit ansehen muss.	108
Abb. 17	<i>Der Sturm bricht los.</i> Erinnert an den ‚Film noir‘: Ungewöhnlicher Bildaufbau und Kameraeinstellung, vertikale und schräge Trennlinien, Spiel mit Licht und Schatten. Die Wände des Raumes scheinen Phuong zu erdrücken. Er muss sich aus dieser Bedrängnis, die eine Spiegelung seines hin und her gerissenen Innenlebens darstellt, befreien.....	111
Abb. 18	<i>Zeit der Stürme.</i> Die weiblichen Figuren werden in der zweiten Epoche deutlich femininer dargestellt. Hier die Partisanenführerin Chao in trauriger Zweisamkeit mit ihrem Verlobten Nam. ....	116
Abb. 19	<i>Wildes Feld.</i> Xoa näht ihrem Sohn ein Hemd aus den Stoffetzen eines amerikanischen Fallschirms. Das Bild der Familie bestimmt zunehmend die Filme der Nachkriegszeit.....	118
Abb. 20	<i>Eban, die Frau aus dem Dschungel.</i> Eban und ihr Mann beobachten feindliche Flugzeuge, die das Gebiet überfliegen. ....	119
Abb. 21	<i>Die erste Liebe.</i> Der Amerikaner Henry Jackson und Diem Huong. Die weibliche Figur ist angespannt und wirkt verunsichert und ängstlich. (BArch. FILMSIG 1 25911 Bild 1) .....	121
Abb. 22	<i>Die erste Liebe.</i> Tra Giang in der Rolle der Partisanin Chi Hai Lan mit Maschinengewehr in der Hand. Aushangfoto des Filmverleihs im Format 24×30 cm. (BArch. FILMSIG 1 25911 Bild 3).....	124
Abb. 23	<i>Die erste Liebe.</i> Chi Hai Lan lässt sich von der Präsenz der Motorrad-Rowdies nicht aus der Ruhe bringen. Aushangfoto des Filmverleihs im Format 24×30 cm. (BArch. FILMSIG 1 25911 Bild 4) .....	124
Abb. 24	Schaubild zur Figurenkonstellation in <i>Die erste Liebe</i> .....	126
Abb. 25	<i>Die erste Liebe.</i> Aushangfoto der Verleihfirma (Format 24×30 cm): Duy mit Waffe. Die Untertitelung spricht Zuschauer eines europäischen Kulturkreises an, indem der Bogen zu Shakespeares <i>Romeo und Julia</i> geschlagen wird. (BArch. FILMSIG 1 25911 Bild 2).....	130

- Abb. 26 *Zeit der Stürme*. Hauptmann Long bläst in der Manier US-amerikanischer Western den Lauf seiner Pistole, nachdem er einen alten Mann erschossen hat. .... 132
- Abb. 27 *Wildes Feld*. Der amerikanische Pilot Jean beobachtet aufmerksam die Sumpflandschaft des Mekongdeltas..... 135
- Abb. 28 a-c *Eban, die Frau aus dem Dschungel*. Die subjektive Kamera nimmt immer wieder den Blickwinkel des amerikanischen Piloten ein, wie hier den Blick auf die Tagebuchaufzeichnung, die Einblick in die Gedanken und Ängste des Piloten gewährt (Akt 2). .... 138
- Abb. 29 a-b *Das Mädchen auf dem Fluß*. Nguyet während des Krieges auf ihrem Boot, im Hintergrund das Bild einer amerikanischen Frau (a), und nach dem Krieg mit Lien, die sich ihre Geschichte anhört (b)..... 145
- Abb. 30 *Kreuzung Dong Loc*. Junge Frau und alte Frau bei einer Tanzaufführung im Stützpunkt. (Arsenal)..... 148
- Abb. 31 a-b *Kreuzung Dong Loc*. Trügerische Stille – eine letzte Verschnaufpause (a). Trauerfeier für die zehn gefallenen Kameradinnen (b). (Arsenal) ..... 150
- Abb. 32 a-d *Das Ufer der Frauen ohne Männer*. (a) Hon die Witwe des ehemaligen Großgrundbesitzers. Sanft hält sie einen Hahn fest, immer wiederkehrendes Symbol für den Mann. (b) Die Witwe Nhan, die sich ebenfalls zum Protagonisten Van hingezogen fühlt. (c) Die Haltung Nhans älterer Tochter Hanh strahlt Verzweiflung und Hilflosigkeit aus. (d) Ihrer Stigmatisierung durch die Dorfgemeinschaft begegnet sie auf groteske Art: übertriebenes Make-Up, grelle Kleidung, entrückter Gesichtsausdruck. (Arsenal)..... 152
- Abb. 33 Schaubild zur Figurenkonstellation in *Das Ufer der Frauen ohne Männer*..... 155
- Abb. 34 *Auf Sand gebaut*. Vietnamesischer Original-Flyer. Im Vordergrund Tam und ihre Tochter, im Hintergrund die Kriegsversehrten Huy und Hao (sitzend). Canh und Thoa, die beiden anderen Figuren des zentralen Dreieckskonfliktes sind hier nicht abgebildet. (Arsenal)..... 157
- Abb. 35 a-c *Auf Sand gebaut*. Thoa, die erste Ehefrau, die im Süden zurückblieb (a). Tam, die zweite Ehefrau aus Nordvietnam, mit ihrer Tochter (b). Hao, die Invalidin, die im Krieg beide Beine verloren hat (c). (Arsenal) . 160
- Abb. 36 Schaubild zur Figurenkonstellation in *Auf Sand gebaut*. .... 161
- Abb. 37 *Das Ufer der Frauen ohne Männer*. Van kurz nach seiner Ankunft im Dorf..... 165
- Abb. 38 a-c *Auf Sand gebaut*. Thoa hat 20 Jahre darauf gewartet, dass Canh nach Hause zurückkehrt (a). Auseinander-Setzung der beiden Ehefrauen, beobachtet von Tams Tochter (b). Canh und Tam finden einen einzigen zweisamen Moment, bevor sich ihre Wege trennen (c). (Arsenal)..... 167
- Abb. 39 *Auf Sand gebaut*. Huy: Die männliche Nebenfigur als eigentlicher Anti-Held. (Arsenal)..... 169
- Abb. 40 *Wildes Feld*. Die Froschperspektive auf den feindlichen Helikopter ist im vietnamesischen Spielfilm dominant..... 175



- Abb. 41 *Apocalypse Now*. Die Luftkavallerie der amerikanischen Armee greift zu Richard Wagners „Ritt der Walküren“ ein vietnamesisches Dorf an. Vogelperspektive..... 175
- Abb. 42 a-b *Die junge Frau von Bai Sao*. Das vietnamesische Titelbild (a) zeigt das Gesicht der Protagonistin, welches von Trauer und Leid gezeichnet ist. Der nach vorne gerichtete Blick und die leichte Froschperspektive strahlen gleichzeitig Zuversicht und Kampfbereitschaft aus. Im deutschen Titelbild für das Programmheft zum Film(b) wird auf den mütterlichen Aspekt von Weiblichkeit gesetzt. Für das deutsche Kinopublikum wurde ein Motiv gewählt, welches die Frau aus einer leichten Vogelperspektive zeigt; ihre ganze Aufmerksamkeit gilt dem Kind. .... 220
- Abb. 43 a-j *Die junge Frau von Bai Sao*. Prolog (a-e), Titel (f), erste Szene (g-j). 223
- Abb. 44 a-e *Die junge Frau von Bai Sao*. Hai Ban nähert sich Hau (a). Rücklings von ihm aufs Bett gezwungen (b) sieht sie den französischen Offizier in ihre Hütte eintreten (c, Bild auf dem Kopf stehend). Das männliche sexuelle Begehren stellt eine Bedrohung für die Protagonistin dar. .... 224
- Abb. 45 a-e *Die junge Frau von Bai Sao*. Hau nach der Vergewaltigung durch den französischen Offizier. Mit den Augen des Schwiegervaters Bestandsaufnahme des Nicht-Sagbaren. .... 224
- Abb. 46 a-b *Das Mädchen auf dem Fluß*. Die gänzlich unpolitische Nguyet (a) arbeitet während des Krieges in Südvietnam als Prostituierte auf ihrem Boot. In der Gesellschaft der Nachkriegszeit bewegt sie sich noch perspektivlos. Die Journalistin Lien (b) interessiert sich für Nguyets Schicksal und will ihre Geschichte in einem Artikel veröffentlichen. Sie scheut sich nicht davor, das Fehlverhalten einzelner Mitglieder des Politikaders zu kritisieren. .... 226
- Abb. 47 *Eban, die Frau aus dem Dschungel*. Eban verlässt halbnackt mit ihrem neugeborenen Kind im Arm und einem Korb voll Munition auf dem Rücken ihren temporären Zufluchtsort (Akt 5). .... 229
- Abb. 48 a-d *Eban, die Frau aus dem Dschungel* (engl.: *Left Alone*). Die simultane Verwendung der Einstellungsgrößen verwehrt eine Hierarchisierung der beiden Hauptfiguren. Eban und der Pilot jeweils in Großaufnahme (a, c) und Nahaufnahme (auch italienische Einstellung) (b, d), in der die Augen hervorgehoben werden (alle Akt 4, v.o.n.u.). .... 234
- Abb. 49 *Der 17. Breitengrad*. Die Hälfte des vietnamesischen Titelbildes nimmt die weibliche Hauptfigur (Tra Giang) ein, die dem Betrachter ernst, selbstbewusst und gefasst entgegenschaut. Im Kontrast zeigt das Bild im unteren Drittel die männlichen Feindfiguren (innerer und äußerer Feind), deren Gesichter entstellt oder hässlich wirken. .... 255

Tabelle 1 School attendance by sex for children age 10 and above in 1989 (in %) (Quelle: UNGAR 2000: 312).....	47
Tabelle 2 Entwicklung Printerzeugnisse, Daten nach Marr (1998) .....	54
Tabelle 3 Rangfolge der Medienverbreitung heute in der Stadt und auf dem Land, Daten nach Müller (2008) .....	56
Tabelle 4 Projektionsteams im Distributionssektor, Daten nach Truong (2001).....	66



## Anhang IV: Abkürzungsverzeichnis

Abb.	Abbildung
A.D.	Anno Domini (lat. „im Jahre des Herrn“, nach Christus)
Anm.	Anmerkung
Aufl.	Auflage
Ausg.	Ausgabe
BArch.	Bundesarchiv
B.C.E.	Before the Common Era (vor Christus)
cm	Zentimeter
DDR	Deutsche Demokratische Republik
DRV	Demokratische Republik Vietnam
ebd.	ebenda
erw.	erweiterte
f.	folgende Seite (auch verwendet für folgende Minute)
ff.	folgende Seiten (auch verwendet für folgende Minuten)
FNL	Front National de Libération (siehe NLF)
Hrsg.	Herausgeber
IFEC	Institut français d'exploitation cinématographique
KP	Kommunistische Partei Vietnams
m	Meter
n. Chr.	nach Christus
NLF	National Liberation Front (Nationale Befreiungsbewegung, auch: Nationale Front für die Befreiung Südvietnams)
Nr.	Nummer
o. J.	ohne Jahr
RVN	Republik Vietnam
S.	Seite
StS	Stefanie Scharf
u. a.	und andere, unter anderem
überarb.	überarbeitete
US	United States
USA	United States of Amerika
v. Chr.	vor Christus
v.l.n.r.	von links nach rechts
v.o.n.u.	von oben nach unten
Viet Cong/Vietcong	von den Amerikanern gebrauchte Kurzform des vietnamesischen <i>Việt Nam Cộng Sản</i> , zu Deutsch: vietnamesischer Kommunist
Viet Minh	Kurzform für <i>Việt Nam Độc Lập Đồng Minh Hội</i> , Liga für die Unabhängigkeit Vietnams
z.B.	zum Beispiel



## Dank

Mein Dank gilt all jenen, deren Unterstützung zum Entstehen dieser Arbeit beigetragen hat.

Zu Beginn sei Michael Wagener genannt, der erstmals meine Aufmerksamkeit auf den vietnamesischen Kriegsfilm und seine ungewöhnlichen Frauenfiguren lenkte sowie den Kontakt zu Prof. Günter Giesenfeld herstellte. Herrn Giesenfeld danke ich für wertvolle Literaturhinweise, in erster Linie jedoch für die großzügige und vertrauensvolle Bereitstellung umfangreichen Filmmaterials, das den Grundstock für die Analysearbeit bildete.

Progress Filmverleih und Arsenal, Institut für Film und Videokunst e. V., danke ich für die Möglichkeit der Sichtung weiteren Filmmaterials. In diesem Zusammenhang gilt mein besonderer Dank den Mitarbeitern des Bundesarchivs für die umfassende Unterstützung: Ute Klawitter, Maya Buchholz und David Parrett. Ebenfalls bedanke ich mich bei Kerstin Lommatzsch (Progress), Anna Hoffmann und Marian Stefanowski (beide Arsenal).

Außerordentlich hilfreich war die technische Unterstützung durch das Zentrum für Informations- und Medientechnologie der Uni Siegen, namentlich Stephan Schopp, Oliver Lenk und Wolf Fürnkranz.

Meinen Kolleginnen und Kollegen an der Universität Siegen danke ich für den wissenschaftlichen Austausch, der mich mehr als einmal darin bestärkte, auf dem richtigen Weg zu sein. Ganz besonders sei hier Jochen Venus hervorgehoben, der meinen Weg seit meinem ersten Semester in Siegen immer wieder kreuzte und mir ein guter Freund geworden ist.

Für das gründliche und peinlich genaue Korrigieren der Texte bin ich Cornelia Enghardt, mit der mich eine 25jährige Freundschaft verbindet, zu größtem Dank verpflichtet.

Meinem Doktorvater Jürgen Kühnel, der seit Beginn an dieses Projekt geglaubt hat, danke ich von ganzem Herzen für sein grenzenloses Vertrauen, seinen ermutigenden Zuspruch, seine Geduld, Zurückhaltung und Unterstützung.

Meine wunderbare Familie sorgte für die unausweichlichen Höhen und Tiefen des Lebens, die einen geradlinigen Weg verunmöglichen und den Abschluss der Arbeit mehr als einmal nach hinten verschoben haben. Die Freude und Liebe, die sie mir schenken, war aber immer auch meine größte Kraftquelle. Und auch dafür bin ich unendlich dankbar.

Im nationalvietnamesischen Kino sind der Zweite Indochina-Krieg (der ‚Vietnamkrieg‘) und seine Folgen omnipräsentes Thema. Damit bildet der vietnamesische Film in gewisser Weise das Pendant zum westlichen, insbesondere US-amerikanischen Vietnamkriegsfilm. Die vorliegende Arbeit widmet sich dem vietnamesischen Film von seinen Anfängen bis in die Gegenwart. Beleuchtet werden die Besonderheiten vietnamesischer Filmkunst mit Fokus auf der einzigartigen Ausgestaltung der Figuren, die in deutlichem Kontrast zum Figurenkonzept westlicher (Kriegs-)Spielfilme steht.

Auf Basis einer kulturwissenschaftlichen Untersuchung und der anschließenden Filmanalysen begibt sich die Autorin auf die Suche nach Gründen für die hohe Dichte weiblicher Heldenfiguren und geht dabei auch der Frage nach, ob die behandelten Filmbeispiele dem ‚feministischen Film‘ zuzuordnen sind.

Stefanie Scharf wurde 1978 in der DDR geboren. Hier begegneten ihr im Staatsfernsehen der 80er Jahre erstmals nicht-westliche Kriegsfilme. Sie studierte Medienplanung, -entwicklung und -beratung in Siegen, wo sie bis heute lebt. Mit der vorliegenden Arbeit promovierte sie im Fach Kulturwissenschaft.