

Masterarbeit  
zur Erlangung des akademischen Grades  
**Master of Arts in Filmwissenschaft**  
der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich  
(im Rahmen des universitätsübergreifenden Master-Studiengangs *Netzwerk Cinema CH*)

## **Vietnamesisches Filmschaffen in der Kriegs- und Nachkriegszeit**

Die Konstruktion von kultureller Erinnerung über filmische Stereotype

**Verfasserin: Selina-Felicia Schmidiger**

Matrikelnummer: 05-713-219

Referentin: Prof. Margrit Tröhler

Abgabedatum: 13.01.2012

# INHALT

Vorwort.....	1
Einleitung.....	2
Eingrenzung des Themas und Fragestellungen.....	2
Vorgehen und Hypothese.....	5
Materiallage und Korpus.....	7
1    Der Vietnamkrieg.....	9
1.1    Der Vietnamkrieg im US-amerikanischen Spielfilm.....	9
2    Vietnamesisches Filmschaffen.....	13
2.1    Von der ersten Filmvorführung bis zum ersten Spielfilm 1959.....	13
2.2    Filmschaffen während und nach dem Krieg.....	15
2.3    Situation, Zensur und Merkmale des vietnamesischen Kinos.....	18
3    Theoretischer Hintergrund.....	21
3.1    Konstruktion von (kultureller) Erinnerung.....	21
3.2    Diffundierende Bilder und Bildformeln und ihre Bezeichnungen.....	27
3.3    Das filmische Stereotyp.....	31
4    Kulturelle Erinnerung und Stereotypisierung in vietnamesischen Kriegs- und Nachkriegsfilmen.....	35
5    Konstruktion von kultureller Erinnerung in vietnamesischen Kriegsfilmen.....	39
5.1    KHONG NOI AN NAP (ES GIBT KEIN VERSTECK FÜR SIE), Pham-Ky Nam, Vietnam 1973.....	39
5.2    Vietnamesische Kriegsfilme im Vergleich.....	48
6    Kulturelle Erinnerung in vietnamesischen Nachkriegsfilmen.....	56
6.1    VE NOI GIO CAT (DER ANDERE MANN), Huy Thanh, Vietnam 1981.....	56
6.2    Vietnamesische Nachkriegsfilme im Vergleich.....	63
7    Konstruktion von kultureller Erinnerung in vietnamesischen Kriegs- und Nachkriegsfilmen: Wie sich filmische Stereotype über die Zeit hinweg etablieren oder verändern.....	75
8    Parallelen narrativer Muster in vietnamesischen und amerikanischen Vietnam(nach)kriegsfilmen.....	81
Schlusswort und Ausblick.....	86
Bibliografie.....	89
Primäre Filmografie.....	94
Sekundäre Filmografie.....	96
Anhang.....	98
Daten Vietnamkrieg.....	98
Curriculum vitae und Kontakt.....	101



## VORWORT

Bei einer Reise durch Vietnam vor drei Jahren stellte sich mir als Filmwissenschaftsstudentin zum ersten Mal die Frage nach dem vietnamesischen Kino. Da immer noch in vielen Teilen des Landes Spuren des über dreissig Jahre zurückliegenden Vietnamkriegs sichtbar sind, begann mich im Speziellen die Frage zu interessieren, ob der Krieg ebenfalls in Spielfilmen verarbeitet wurde oder immer noch wird, wie dies beim historischen Gegner, den USA, sehr exzessiv geschehen ist. Weil im westlichen Sprachraum allgemein sehr wenig Literatur zum vietnamesischen Kino existiert, erwies es sich zunächst als schwierig, dieser Frage nachzugehen. Damals wusste ich zum Beispiel noch nicht, ob Vietnam eine aktive Filmindustrie hat, wann die vietnamesische Filmgeschichte beginnt und wie viele Filme pro Jahr ungefähr entstehen.

Meine Recherchen, die vorwiegend auf Zeitschriftenartikeln und Kurztexten aus Sammelbänden und dem Internet basieren, ergaben, dass Vietnam sehr wohl eine aktive Filmindustrie besitzt. In Nordvietnam entstanden während und nach dem Krieg einige Spielfilme, im Süden erst wieder nach der Wiedervereinigung. Diese gewonnenen Erkenntnisse bedeuteten aber noch nicht, dass ich auch die Gelegenheit haben würde, diese Filme in einer mir verständlichen Sprache zu visionieren.

Glücklicherweise erfuhr ich jedoch durch einen Zufall, dass viele der Spielfilme, die während und nach dem Krieg in Vietnam entstanden, für die DDR synchronisiert wurden, da die beiden sozialistischen Staaten engen Kontakt pflegten. Nach langwieriger Suche und Anfragen bei verschiedenen Archiven, Filmhochschulen und Verleihern wurde ich bei Progress (ehemaliger Filmverleih der DDR) und im Bundesarchiv in Deutschland fündig. Im Juni 2011 konnte ich 16 Filme aus der Zeit von 1967 bis 1987 sichten, 12 davon durch die freundliche Unterstützung von Herrn Roland Foitzik und seinen Mitarbeitern im Bundesarchiv in Berlin, die weiteren als VHS- und DVD-Kopien, unter anderem aus dem Archiv des Filmverleihs Progress, zuhause oder in Zürich am Seminar für Filmwissenschaft. Diese Visionierungen machten meine Masterarbeit über das vietnamesische Filmschaffen der Kriegs- und Nachkriegsjahre erst möglich.

Mein Dank geht an Roland Foitzik, der meinen Besuch in Berlin organisierte, an seine Kollegen, die mich bei der Sichtung am Schneidetisch oder bei der Recherche nach DDR-Zeitungsartikeln zum Thema unterstützten, an Natalie Böhler, die mir ein paar vietnamesische

Werke auslieh, und an Kerstin Lommatzsch, die mich über Filme beim Filmverleih Progress informierte und mir die Kopie von CO GAI TREN SONG (DAS MÄDCHEN AUF DEM FLUSS, Dang Nhat Minh, Vietnam 1987) auf DVD zur Verfügung stellte.

Ebenfalls möchte ich mich herzlich bei meiner betreuenden Professorin Margrit Tröhler für ihre hilfreichen Tipps und die Möglichkeit bedanken, meine Masterarbeit auf einem (zumindest in unserem Sprachraum) noch eher unbekanntem Gebiet zu schreiben. Mein Dank geht auch an Professor Jörg Schweinitz für seine Ideen und Anregungen zum Thema und an Professorin Barbara Flückiger für ihre Anfragen an Kollegen und Archive bezüglich meiner Recherche. Ausserdem bedanke ich mich bei meinem Freund Patrick Lau, meiner Familie und meinen Freunden, insbesondere Bettina Duschl, Anniken Gut und Jana Heberlein, für die anregenden Diskussionen.

## EINLEITUNG

Das Ziel dieser Masterarbeit ist es, einen Einblick ins vietnamesische Filmschaffen der Kriegs- und Nachkriegsjahre zu bieten. Dabei interessieren vor allem sich wiederholende Bilder und Bildformeln, die zur Konstruktion von „kultureller Erinnerung“<sup>1</sup> – hier in Bezug auf den Vietnamkrieg – beitragen.

### EINGRENZUNG DES THEMAS UND FRAGESTELLUNGEN

Die Voraussetzung dieser Arbeit bilden die weltweit bekannten US-amerikanischen Vietnamkriegsfilme. Diese wurden und werden immer noch in den meisten Ländern der Welt vertrieben und gelten, unter anderem in Vietnam selbst, als relativ populär (vgl. Charlot 1994: 112). Bis auf ein paar andere wenige, grösstenteils westliche Filme (zum Beispiel aus Australien oder Frankreich) ist die amerikanische Sichtweise auf den Vietnamkrieg die einzige, die das heutige Publikum von Spielfilmen her kennt. Doch wie sieht der Blick der Gegenseite aus? Wie konstruieren vietnamesische Filmemacher die Erinnerung an den Krieg? Sind die Filme vorwiegend von Kampfhandlungen geprägt, geht es um individuelle

---

<sup>1</sup> Alle in Anführungszeichen gesetzten Begriffe werden im Verlaufe der Arbeit ausführlich erklärt.

Kriegserfahrungen, wird die Gemeinschaft betont, oder dominieren die sozialen Probleme nach dem Krieg? Gibt es wiederkehrende Merkmale, Bilder, Bildformeln, die die Konstruktion von kultureller Erinnerung stützen?

Die Fragen beziehen sich auf den Schwerpunkt dieser Masterarbeit, der auf der Konstruktion von kultureller (Kriegs- und Nachkriegs-)Erinnerung in den vietnamesischen Filmen beruht. Dazu analysiere ich mit Hilfe von theoretischen Konzepten zur „kulturellen Erinnerung“ (Aleida und Jan Assmann), zur „Erinnerung im Film“ (Astrid Erll, Katharina Görtz, Stephanie Wodianka, Julia Zutavern), zur „Diffusion“ (Margrit Tröhler) und zum „filmischen Stereotyp“ (Jörg Schweinitz) vietnamesische Kriegs- und Nachkriegsfilme, um wiederkehrende und differierende Merkmale in diesen beiden filmhistorischen Zeitabschnitten herauszuarbeiten. Da sich „Erinnerungen“ über die Zeit hinweg verändern, ist anzunehmen, dass Filme, die während des Krieges entstanden sind, diesen noch anders erinnern als Filmproduktionen der Nachkriegszeit. Deshalb liegt der Fokus insbesondere auf den sich verändernden Verarbeitungsprozessen und Sichtweisen auf den Krieg im vietnamesischen Kino, wobei spezifische Merkmale und wiederkehrende Bilder in den Kriegsfilmen, aber auch in den Nachkriegsproduktionen herausgearbeitet werden. Hierbei sind Begriffe wie „subjektive“ und „objektive Erinnerung“ sowie „gegenwärtige“ und „reine Vergangenheit“ (A. Assmann 1999: 14; Koselleck 1994: 117) von Bedeutung.

Des Weiteren interessiert mich, ob in den vietnamesischen Kriegs- und Nachkriegsfilmen ähnliche oder gar gleiche narrative Muster wie in den amerikanischen Vietnamkriegsfilmen auszumachen sind.

Zur Beantwortung dieser Frage ist eine vorsichtige Gegenüberstellung der vietnamesischen Kriegs- und Nachkriegsfilme mit den sogenannten 'Vietnamfilmen' aus Amerika nötig. Als Rahmung der Arbeit finde ich dies sinnvoll, um das, was der Leser kennt, von dem, was er (noch) nicht kennt, abzugrenzen. Wenn ich ideologische Tendenzen und allfällige Gemeinsamkeiten der vietnamesischen und amerikanischen Filme hinsichtlich der Narration herausarbeite, spielt die Frage, ob der Sieger des Konflikts den Krieg anders erinnert als der Verlierer, eine entscheidende Rolle. Ein allzu enger, differenzierter Vergleich von amerikanischen und vietnamesischen Filmen erscheint jedoch nicht sinnvoll, weil es sich dabei um zwei völlig unterschiedliche Nationen handelt, deren Filmindustrien sich weder ähnlich entwickelt haben, noch auf dem gleichen technologischen Stand sind, und weil anzunehmen ist, dass die Erinnerungskulturen – inner- und ausserhalb des Kinos – in den beiden Ländern sehr unterschiedlich funktionieren. Deshalb fokussiere ich in erster Linie auf

das vietnamesische Filmschaffen in der Kriegs- und Nachkriegszeit, bevor ich auf allfällige gemeinsame Tendenzen zu sprechen komme.

Um allen erwähnten Fragestellungen gerecht zu werden, ist es zuerst einmal wichtig, zwischen Kriegs- und Nachkriegsfilmen zu unterscheiden. Vietnam war über Jahrhunderte hinweg in Auseinandersetzungen mit verschiedensten Völkern, Besatzern, Staaten und Eindringlingen verwickelt. Obschon auch über diese Kriege Filme entstanden, beschränkt sich diese Arbeit auf die fiktionale Verarbeitung des bekanntesten aller Vietnamkonflikte im Spielfilm: des Krieges zwischen den amerikanischen Truppen und der vietnamesischen Befreiungsfront. Wenn ich von 'vietnamesischen Kriegsfilmen' spreche, meine ich Filme, die direkt während dieses Krieges (1954 bis 1974) entstanden sind. 'Nachkriegsfilme' datiere ich ab 1975, wodurch sowohl Werke, die vor, als auch Werke, die nach der Wiedervereinigung produziert wurden, in diese Gruppe fallen.<sup>2</sup> Der Fokus liegt auf Filmen, die auf vietnamesischem Boden mit eigenen Geldern, Filmschaffenden und Schauspielern realisiert wurden. Ko-Produktionen werden aus Gründen, die ich in Kapitel 2 näher beschreibe, ausser Acht gelassen.

Bezogen auf die amerikanischen Filme schreibe ich häufig von 'Vietnamkriegsfilmen'. Unter diesem Begriff sind alle US-amerikanischen Spielfilmproduktionen zusammengefasst, in denen in irgendeiner Weise das Thema 'Vietnamkrieg' vorkommt. Möchte ich hier zwischen Werken unterscheiden, die während des Krieges oder erst nach dem Krieg entstanden sind, weise ich explizit darauf hin.

Der Grund, weshalb ich mich nur mit Spielfilmen befasse, ist zum einen persönliches Interesse, zum anderen die Tatsache, dass es schon einige veröffentlichte Studien zu Dokumentarfilmen über den Vietnamkrieg von östlichen und westlichen Autoren gibt. Dabei handelt es sich sowohl um Schriften aus den ehemaligen Ostblockstaaten oder Vietnam selbst als auch um solche aus den USA, Frankreich oder anderen westlichen Industriestaaten.<sup>3</sup> Ihre Forschungsfragen befassen sich primär mit der Propaganda, die die Filme transportieren, oder mit der Antikriegsbewegung, die sie thematisieren.

Zu amerikanischen Spielfilmen über den Vietnamkrieg existiert ebenfalls eine Fülle an populärer und wissenschaftlicher Literatur. Meines Wissens wurde im westlichen Sprachraum

---

<sup>2</sup> Der Vietnamkrieg endete zwar 1975, aber erst im Jahre 1976 kam es zur Wiedervereinigung von Nord- und Südvietnam.

<sup>3</sup> Beispiele sind etwa: Cuong 1982: 196–210 und Struken 1980: 15–20

aber noch nie eine Arbeit über vietnamesische Spielfilme zum Vietnamkrieg geschrieben. Diese Tatsache motiviert mich besonders, den oben genannten Fragestellungen nachzugehen.

## VORGEHEN UND HYPOTHESE

Da der amerikanische Vietnamkriegsfilm als Vergleichsfolie beziehungsweise Rahmen der Arbeit dient, fasse ich im ersten Kapitel kurz zusammen, in welcher unterschiedlichen Kategorien diese Kriegs- und Nachkriegsfilme nach Gebhard Hölzl und Matthias Peipp unterteilt werden können, und nenne ihre auffälligsten Merkmale (vgl. Hölzl, Peipp 1991; Dittmar 1990; Vonderau 2011). Im zweiten Kapitel beschreibe ich die Entwicklung des vietnamesischen Filmschaffens, wobei ein besonderes Augenmerk auf den Kriegs- und Nachkriegsfilmen liegt. Ebenfalls zeige ich Unterschiede zwischen rein staatlichen Filmen und Ko-Produktionen auf. Ab dem dritten Kapitel stelle ich die theoretischen Grundlagen für meine Filmanalysen vor.

Weil sich meine Leitfragen alle mit „kultureller Erinnerung“ und „Erinnerungsbildern“ auseinandersetzen, ist es wichtig, in Kapitel 3 zuerst diese Begriffe zu definieren. So unterscheide ich nach Aleida und Jan Assmann diverse Arten von Erinnerung, die alle verschiedenen Gedächtnistypen zugehören und erläutere die Bedeutung des „Transformationsprozesses“ von Erinnerung. Auch der Funktion des „Vergessens“ und des in der Gesellschaft vorherrschenden ideologischen Gedankenguts, die beide Einfluss auf die Konstruktion von Erinnerungsbildern nehmen, schenke ich Beachtung (A. Assmann 1999: 14–15, 29, 408–409; 2008: 2, 4–5; J. Assmann 2002: 50–53; Ebbrecht et al. 2009: 7). Medien, so auch der Film, bilden laut Aleida Assmann die Stützen des kulturellen Gedächtnisses (vgl. A. Assmann 1999: 15). Ergänzungen zur Erinnerung im Film liefern die Texte von Astrid Erll und Stephanie Wodianka, die „filmimmanente“ und „filmtranszendierende“ Aspekte von „Erinnerungsfilmern“ herausarbeiten, sowie von Katharina Görtz, die sich vor allem mit der identitäts- und gemeinschaftsstiftenden Erinnerung im Spielfilm befasst (Erll, Wodianka 2008: 5–6; Görtz 2007: 7–11).

Über Aleida und Jan Assmann erschliesst sich, dass die Konstruktion von kultureller Erinnerung immer auf Riten und Wiederholungen gründet (vgl. A. Assmann 1999: 19; J. Assmann: 2002: 56–59). Demnach können auch Wiederholungen im Film zur Konstruktion von kultureller Erinnerung beitragen. Um diesen Prozess näher zu erfassen, führe ich das



Konzept der „Diffusion“ von Margrit Tröhler ein. Hierbei handelt es sich um transnational zirkulierende Bilder und Bildformeln (unter anderem auch narrative Muster), die teilweise ins kollektive Gedächtnis einfließen (Tröhler 2009). Solche Repetitionen werden von Autoren und Wissenschaftlern mit verschiedensten Begriffen besetzt, wie „Schlüssel- und Schlagbilder“ (Ludes 1998; 2001), „Topoi“ (Eco 1985; 1989), „Schemata“ (Bordwell 1985) oder in Zusammenhang mit weiteren fixen Merkmalen als „Motive“ oder „Motiv-Szenografien“ (Engell, Wendler 2011; Frisch, Strub 2011). All diese Bezeichnungen grenze ich voneinander ab, um meinen bezogen auf den Film bevorzugten Begriff einzuführen: das „filmische Stereotyp“ nach Jörg Schweinitz, das als ästhetische Form Bedeutung generiert, transportiert und variiert (Schweinitz 2006).

Um diese theoretischen Ansätze zu vereinen und für eine Filmanalyse fruchtbar zu machen, stelle ich folgende Hypothese auf (Kapitel 4):

*Die Konstruktion und Transformation von kultureller Erinnerung erfolgt in vietnamesischen Kriegs- und Nachkriegsfilmen über sich wiederholende Bild- und Erzählformeln oder Stereotype. Hinsichtlich einiger narrativer Muster sind Parallelen zu amerikanischen Vietnam(nach)kriegsfilmen auszumachen, die jedoch im jeweiligen ideologischen Diskurs verankert und mit Blick auf ein Sieger- respektive Verlierergedächtnis interpretiert werden müssen.*

Zur Überprüfung dieser Annahmen analysiere ich als erstes den vietnamesischen Kriegsfilm KHON NOI AN NAP (ES GIBT KEIN VERSTECK FÜR SIE, Pham-Ky Nam, 1973), wobei ich mich auf wiederkehrende Stereotype, sei dies auf der Handlungs- oder Bildebene oder in der Konzeption der Figuren, konzentriere. Anschliessend betrachte ich ES GIBT KEIN VERSTECK FÜR SIE im Zusammenhang mit anderen visionierten Kriegsfilmen aus Vietnam, um festzustellen, ob sich ähnliche Bild- und Erzählformeln filmübergreifend wiederholen (Kapitel 5). Denselben Verfahren unterziehe ich den Nachkriegsfilm VE NOI GIO CAT (DER ANDERE MANN<sup>4</sup>, Huy Thanh, 1981) und setze diesen in Bezug mit anderen vietnamesischen Nachkriegsfilmen (Kapitel 6). Durch den Vergleich der Filme aus den beiden Zeitabschnitten möchte ich klären, ob sich wiederholende Bilder und Bildformeln und somit auch die kulturelle Erinnerung von der Kriegs- zur Nachkriegszeit verändern (Kapitel 7).

---

<sup>4</sup> Im Bundesarchiv in Berlin auch unter dem deutschen Titel RÜCKKEHR INS GEBIET DER SANDSTÜRME auffindbar.

Im letzten Kapitel schliesst sich der Kreis, indem ich eine vorsichtige Gegenüberstellung der vietnamesischen Kriegs- und Nachkriegsfilme mit den amerikanischen Vietnam(nach)kriegsfilmen wage. Dabei hebe ich allfällige Parallelen zwischen rekurrent auftauchenden narrativen Mustern hervor, um zu zeigen, wie Erinnerungen an dasselbe Ereignis (hier der Vietnamkrieg) identische Formeln aufweisen, sich aber gleichzeitig aufgrund differierender ideologischer Verankerung voneinander unterscheiden können. Weiter ist trotz der länderübergreifenden Stereotype anzunehmen, dass sich das „Sieggedächtnis“ (der Vietnamesen) massgeblich von dem der „Verlierer“ (Amerikaner) unterscheidet (A. Assmann 2006: 63).

In einem Schlusswort fasse ich all die gewonnenen Erkenntnisse zusammen und weise auf Möglichkeiten hin, wie die kulturelle Erinnerung im vietnamesischen Kriegs- und Nachkriegskino weiterführend erforscht werden könnte.

Diese Masterarbeit ist in erster Linie deskriptiv, weil die vietnamesischen Filme hierzulande kaum bekannt und deshalb ausführliche Beschreibungen nötig sind. Auf Interpretationen verzichte ich weitgehend, weil diese den Rahmen der Arbeit sprengen würden. Zudem besteht die Gefahr, dass aufgrund der in unserem Kulturkreis oft mangelhaften Kenntnisse der Geschichte Vietnams, westliche Interpretationsmuster zum Tragen kämen, die für die Erklärung des vietnamesischen Films fehl am Platz sind. Natürlich ist auch eine beschreibende Perspektive nie neutral, doch ich werde versuchen, meinen Standpunkt immer wieder zu hinterfragen und mein Vorgehen möglichst transparent darzulegen.

## MATERIALLAGE UND KORPUS

Wie bereits erwähnt, gibt es zum vietnamesischen Kino nur wenige Texte in unserem Sprachraum (wobei ich hier nebst Deutsch, Englisch und Französisch mit einbeziehe). Hierzu sind die übersetzten Zeitschriftenartikel der Vietnamesen Bui Phu und Pham Ngoc Truong sowie die Aufsätze der Amerikaner John Charlot und Tom Vick aus Sammelbänden zu nennen, auf die ich mich beziehe und die sich mit der Filmgeschichte Vietnams auseinandersetzen. Einige wenige Ergänzungen konnte ich im Internet ausfindig machen (auf der Website des Kommunalen Kinos Arsenal in Berlin oder bei *Hollywoodreporter*). Die Zeitungsartikel aus der DDR, die mir das Bundesarchiv in Berlin zur Verfügung stellte, setze ich kaum ein, weil es sich dabei vorwiegend um Zusammenfassungen von Filmen und

Kritiken handelt. Diese wären für die sicherlich interessante Erforschung der Filmbeziehungen zwischen der DDR und Vietnam nützlich, können jedoch wenig zu meiner Frage nach der Konstruktion kultureller Erinnerung in den vietnamesischen Filmen beitragen.

Persönliche Gespräche mit Studentinnen der Filmwissenschaft aus Russland und der Ukraine haben ergeben, dass dort zwar einige Arbeiten zum vietnamesischen Filmschaffen geschrieben wurden, diese befassen sich aber ebenfalls primär mit filmgeschichtlichen Aspekten und nicht spezifisch mit Merkmalen der Kriegs- und Nachkriegsfilme. Dennoch kann eine Existenz von Texten zu diesem Thema natürlich nicht ausgeschlossen werden. Zudem ist anzunehmen, dass die Sichtweisen auf das vietnamesische Kino von Kulturraum zu Kulturraum variieren, was in dieser Arbeit nicht berücksichtigt werden kann.

Nebst der Schwierigkeit, verlässliche Informationen zur vietnamesischen Filmindustrie zu erhalten, konnte ich auch die Filmauswahl nicht frei treffen, da ich mich an die überhaupt zugänglichen Filme halten musste. Ferner beruht meine Filmanalyse der 16 vietnamesischen Kriegs- und Nachkriegsfilme, die zum grössten Teil in der DDR gezeigt wurden, sei es im Kino oder auf den Fernsehsendern DFF1/DFF2, teilweise auf nur einmaliger Sichtung am Schneidetisch. Dies bedeutet, dass ich nicht jedes Detail in meinen Notizen festhalten konnte. Die Arbeit erhebt also keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Vielmehr soll sie einen fragmentarischen Einblick ins vietnamesische Filmschaffen der Kriegs- und Nachkriegsjahre bieten. Die Zeitspanne der auffindbaren Filme (von 1967 bis 1987) ist glücklicherweise ideal, deckt sie doch die Kriegs- und Nachkriegszeit ab. (Filme ab den 1990er Jahren handeln kaum mehr vom Krieg, wie in Kapitel 2 nachzulesen ist.) Auch wenn die besprochenen Spielfilme nur einen Teil des damaligen Filmschaffens widerspiegeln, denke ich, dass die Werke einen guten Überblick ermöglichen. Während der Kriegszeit wurden nur in Nordvietnam Spielfilme produziert und meist nicht mehr als zwei Werke pro Jahr; in den Nachkriegsjahren waren es manchmal nur gerade doppelt so viele, obwohl ab ca. 1976 auch im Süden die einheimische Spielfilmproduktion wieder aufgenommen wurde (Truong 2001: 71; Phu 1984: 82).

Um interessierten Lesern die Lektüre dieser Arbeit zu erleichtern, benutze ich für die vietnamesischen Filme bei ihrer ersten Erwähnung zwar den Originaltitel, verwende danach aber den deutschen Verleihtitel oder, wo nicht vorhanden, den französischen oder englischen Titel.

# 1 DER VIETNAMKRIEG

Die Dauer des Konflikts in Vietnam wird gemeinhin von 1954 bis 1975 angesetzt. Zur Unterstützung Frankreichs und der Regierung Bao Dais gingen aber bereits 1950 amerikanische Kriegsschiffe bei Saigon vor Anker. Nach Frankreichs fataler Niederlage bei Dien Bien Phu 1954 zogen die französischen Truppen 1956 definitiv ab. 1965 begann Amerika seine offene Intervention in Vietnam.<sup>5</sup> Kein anderer inländischer Krieg erlangte je so viel internationale Aufmerksamkeit. Die über die Medien verbreiteten Bilder der vor den Napalmbomben fliehenden Kinder, des Polizeichefs, der routiniert einem vietnamesischen Befreiungskämpfer in den Kopf schießt, oder der Menschenmassen der ersten globalen Protestbewegungen sind kaum mehr aus dem kollektiven Gedächtnis der Weltöffentlichkeit zu löschen. Noch heute rufen die Medien die Geschehnisse von damals immer wieder ab. Kein noch so vorsichtiger Kommentar kann verhüllen, wie brutal und schmutzig der Vietnamkrieg war (vgl. Hölzl, Peipp 1991: 235–246; Steininger 2004: 105–108; Joes 1989: ix; Ludes 2001: 28–29).

So ist es nicht erstaunlich, dass der Konflikt in unzähligen Dokumentar- und Spielfilmen reflektiert und verarbeitet wurde. Weltweit sind hierzu besonders die fiktionalen US-amerikanischen Produktionen bekannt.

## 1.1 DER VIETNAMKRIEG IM US-AMERIKANISCHEN SPIELFILM

Während des Vietnamkriegs wurden in den USA nur wenige Spielfilme produziert, deren gesamte Handlung direkt in Vietnam angesiedelt ist. Eine Ausnahme bildet *THE GREEN BERETS* (Ray Kellogg, John Wayne, 1969), der in Vietnam spielt und die US-amerikanische Militärintervention verteidigt (vgl. Klein 1990: 20). Ansonsten entstanden vorwiegend Filme über andere Kriege (Zweiter Weltkrieg, Koreakrieg), die indirekt auf die Situation in Südostasien verweisen (vgl. Cawley 1990: 75; Hölzl, Peipp 1991: 13–14). Ein Grund für die Unattraktivität des Vietnamkriegsthemas für die Filmindustrie war die damalige Spaltung der amerikanischen Gesellschaft in Kriegsbefürworter und -gegner. Gleichzeitig flimmerten täglich Bilder direkt von der Front über den Fernsehbildschirm, die in ihren Aussagen radikaler und authentischer waren, als es ein Kinofilm zu diesem Zeitpunkt je hätte sein

---

<sup>5</sup> Die Eckdaten des Vietnamkonflikts befinden sich in einer Tabelle zusammengefasst im Anhang.

können. Dies führte dazu, dass der Krieg zu Beginn oft nur als Hintergrund für ein gewöhnliches Drama diente (vgl. Hölzl, Peipp 1991: 172). Hollywoodfilme mit kritischem Blick auf Vietnam entstanden erst mit der zunehmenden Ablehnung des Krieges in der amerikanischen Bevölkerung. Dabei sind es anfangs häufig Western, die mittels Allegorien die Intervention in Vietnam kritisieren (vgl. Klein 1990: 38, 20–21). Nach 1975 hielt der Vietnamkrieg endgültig als Hauptthema Einzug in die Kinos, wobei er in verschiedensten Genres verarbeitet wurde. Filme, die von Kampfhandlungen geprägt sind, bildeten dabei interessanterweise aber weiterhin nur die kleinste Gruppe (vgl. Cawley 1990: 75).

Während es einige Dokumentarfilme und Independent-Produktionen gibt, die die Militärintervention in Vietnam kritisch hinterfragen, simplifiziert und mystifiziert die Mehrzahl der Hollywoodspielfilme die Geschehnisse in Südostasien. Die Perspektive der Soldaten, die gegen die Militärinvasion waren, aber auch die grosse Antikriegsbewegung werden aus der kulturellen Erinnerung gestrichen. Ein paar Filme kreieren gar die Illusion, dass die USA den Krieg eigentlich gewonnen hat, ihr aber der Sieg abhanden gekommen ist. Der politische und geschichtliche Kontext des Krieges wird kaum oder gar nicht erklärt. Vielmehr erscheint die Komplexität der Vietnamära häufig auf die Moral des Soldatentums reduziert (Klein 1990: 20–24, 29).

Der Film- und Medienwissenschaftler Patrick Vonderau, der sich mit „Motiv-Szenografien“ und „Sujets“<sup>6</sup> in (westlichen) Kriegsfilmern auseinandersetzt, weist darauf hin, dass der finale Argumentationstypus der meisten dieser Filme derselbe ist: „Das Kampfgeschehen wird nicht über die unmittelbaren Ziele des Überlebens hinaus begründet“ (Vonderau 2011: 90). Dies bedeutet, dass dem politischen, historischen und militärischen Kontext keine Beachtung zukommt (vgl. Vonderau 2011: 90).

Eine der strukturellen Gemeinsamkeiten, die nach Vonderau viele Kriegsfilme aufweisen, ist die Abgrenzung zweier Welten, zum Beispiel der zivilen und der militärischen. Die Grenzüberschreitung zwischen diesen Welten ist zentral für die Charakteristik des Kriegssujets. Deshalb handeln viele Filme von Übergängen und thematisieren, wie aus einem Zivilisten ein Soldat wird oder aus Soldaten wieder normale Bürger, Helden, Gefangene oder gar Tote werden. Jede der beiden Welten ist „mit Werten besetzt, die sich auszuschliessen scheinen“ (Vonderau 2011: 88). „Zivile und militärische Tugenden, Handlungen und

---

<sup>6</sup> Mit „Motiv-Szenografien“ meint Vonderau „ein flexibles Schema mit bestimmten Akteuren, Handlungsabfolgen und Kulissen“ (2011: 89). Dieses kommt „sujethaft“ in einer Vielzahl von Kriegsfilmern vor, wobei „Sujet“ als ein Diskursuniversum, das sich aus verschiedenen erzählten Welten bildet, verstanden werden kann. Dieses haben viele Erzählungen über den Krieg gemeinsam (Vonderau 2011: 86).

Moralsysteme stehen sich konträr gegenüber“ (Vonderau 2011: 88). An diesem Ort der Abgrenzung wird jeweils auch die ideologische Sicht der kulturellen Gemeinschaft deutlich, denn die Figuren, die die Grenze überschreiten, drücken aus, wofür es sich zu kämpfen und zu sterben lohnt (Vonderau 2011: 88–89).

Solche Grenzüberschreitungen kommen in den US-amerikanischen Vietnamkriegsfilmen oft vor. Das prominenteste Beispiel ist wohl *THE DEER HUNTER* (Michael Cimino, 1978), in dem es um den Übergang aus dem gut bürgerlichen Leben ins Soldatentum geht sowie um die anschließende Rückkehr ins normale Leben. Auch in *FULL METALL JACKET* von Stanley Kubrick (1987) findet ein Übergang statt, hier vom Armeeingehörigen in der Ausbildung zum Soldaten als Kriegsberichterstatte.

Als weiteres typisches Charakteristikum von Kriegsfilmen nennt Vonderau die Darstellung des Feindes. Dieser wird oft bloss am Rande angedeutet, kommt als stereotype<sup>7</sup> Figur vor oder bleibt gar unsichtbar (Vonderau 2011: 90). Dies trifft auch auf die meisten amerikanischen Spielfilme zum Vietnamkrieg zu. In *PLATOON* (Oliver Stone, 1986) allerdings wird der Feind, in diesem Falle die vietnamesische Befreiungsfront<sup>8</sup>, als grausam und äusserst bedrohlich dargestellt (Klein 1990: 24–25).

In den meisten amerikanischen Vietnamkriegsfilmen spielen Mythen und Symbole eine wichtige Rolle. So geht die Sonne in der Schlusszene von *THE GREEN BERETS* beispielsweise im Osten unter (Hölzl, Peipp 1991: 73–74).

Die Autoren Hölzl und Peipp unterscheiden nebst den Filmen, die Vietnam als ihren Schauplatz haben und teilweise von Kampfhandlungen geprägt sind (*THE GREEN BERETS*; *THE DEER HUNTER*; *APOCALYPSE NOW*, Francis Ford Coppola, 1979; *PLATOON* usw.), vier weitere Kategorien von US-amerikanischen Vietnamkriegsfilmen. Als erstes nennen sie die „Zeitgeistfilme“ (1). Diese geben die Stimmung in der amerikanischen Gesellschaft zur Zeit des Krieges wieder. Auf den Vietnamkonflikt wird nicht notwendigerweise Bezug genommen, aber immer sind die dargestellten Ereignisse (zum Beispiel Sorgen von Jugendlichen, Figuren, die von sozialen Veränderungen betroffen sind) eine indirekte Folge des Vietnamkriegs. Als Beispielfilme gelten *MEDIUM COOL* (Haskell Wexler, 1969), in dem

---

<sup>7</sup> Der Begriff des Stereotyps ist Gegenstand des Kapitels 3.3 und seine Definition soll hier nicht vorweggenommen werden.

<sup>8</sup> Die „vietnamesische nationale Befreiungsfront“ (NLF=National Liberation Front) ist eher als „Vietcong“ bekannt. Diese Begrifflichkeit für die nordvietnamesischen Soldaten, die im Süden für die Unabhängigkeit Südvietnams kämpften, wurde von den amerikanischen Truppen verwendet. Für die Vietnamesen selbst ist sie ein Schimpfwort und bedeutet „vietnamesische Kommunisten“.

es um die Bewusstseinswandlung eines Fernsehjournalisten geht, oder *AMERICAN GRAFFITI* (George Lucas, 1973), der das Lebensgefühl von Jugendlichen zur Zeit der Eisenhower-Ära widerspiegelt und das Ende einer behüteten Kindheit darstellt. Ein Protagonist geht am Ende des Films nach Vietnam und wird getötet (Hölzl, Peipp 1991: 173–176). Eine weitere Kategorie sind die „Campusfilme“ (2), einige der seltenen ersten Werke, die als Hollywood- oder Independent-Produktionen, die Antikriegsbewegungen zeigen und die Auseinandersetzung mit der Staatsmacht zum Thema haben. Wie der Name schon sagt, spielen diese Filme auf dem Campus von Colleges oder Universitäten. Beispiele sind der nicht besonders erfolgreiche Film *THE STRAWBERRY STATEMENT* (Stuart Hagmann, 1970), in dem es um die Besetzung eines Universitätsgebäudes und die gewaltvolle Auflösung des Protests geht, und *GETTING STRAIGHT* (Richard Rush, 1970), eine Komödie über einen jungen Kriegsrückkehrer, der davon träumt, antiautoritärer Lehrer zu werden (Hölzl, Peipp 1991: 176–178).

Sehr bekannt sind die „Rekrutierungsfilm“ (3) und „Heimkehrerfilme“ (4) (Hölzl, Peipp 1991: 178, 185). In ersteren stehen zumeist Kriegsverweigerer Figuren gegenüber, die begierig sind zu kämpfen. Der erfolgreichste dieser Filme war *GREETINGS* (Brian de Palma, 1968) der die gescheiterten Versuche, der Ausmusterung zu entgehen, zeigt (Hölzl, Peipp 1991: 180–181). Die Heimkehrerfilme thematisieren die Schwierigkeiten, mit denen Soldaten, die in die Heimat zurückkehren, konfrontiert sind (soziale Wiedereingliederung, Arbeitslosigkeit etc.). Einerseits gibt es dazu die Filme, in denen Veteranen die Gesellschaft bekämpfen, wie in *TAXI DRIVER* (Martin Scorsese, 1976) oder *RAMBO, FIRST BLOOD* (Ted Kotcheff, 1982), wobei auf die seelischen Wunden der Kriegsrückkehrer fokussiert wird. Andererseits wagte die Filmindustrie ab Ende der 1970er Jahre auch Filme über physisch invalide Kriegsveteranen, zum Beispiel *COMING HOME* (Hal Ashby, 1978) oder *BORN ON THE FOURTH OF JULY* (Oliver Stone, 1989) (vgl. Hölzl, Peipp 1991: 185–217).

Die Filme dieser unterschiedlichen Kategorien zeigen, wie der Vietnamkrieg im amerikanischen Kino erinnert und verarbeitet wurde. Auch heute gibt es noch ab und zu eine Filmproduktion, die die Thematik aufgreift, zum Beispiel *GRAN TORINO* (Clint Eastwood, 2008), in dem ein Vietnamveteran nach anfänglicher Ablehnung eine Freundschaft mit einem vietnamesischen Jungen aus der Nachbarschaft eingeht.

Doch wie sieht die Erinnerung der Gegenseite aus? Wie erinnern vietnamesische Filme den Vietnamkrieg? Behandeln sie gleiche oder ähnliche Themen wie die amerikanischen Kriegsfilm? Diesen und anderen Fragen soll im Verlauf dieser Arbeit nachgegangen werden.

Um einen Einblick in das bei uns eher unbekanntere vietnamesische Filmschaffen zu geben, folgt nun zuerst eine kurze filmgeschichtliche Einführung; danach werfe ich einen Blick auf spezielle Merkmale des vietnamesischen Kinos.

## 2 VIETNAMESISCHES FILMSCHAFFEN

*„It [Vietnamese Cinema] was born under bombs and under bombs it developed.“ (Phu 1984: 93).*

Filmmacher und Wissenschaftler sind sich uneinig, wann die ersten Kurzfilme nach Vietnam gelangten. Französische Archive erwähnen die Jahre 1910 oder 1917. Da 1918 der erste Film auf vietnamesischem Boden produziert wurde, ist jedoch eher ersteres Datum anzunehmen, von dem die meisten Filmwissenschaftler heute auch ausgehen (vgl. Phu 1984: 71; Vick 2007: 239). Im Folgenden zeichne ich die Entwicklung des vietnamesischen Films anhand einiger der wenigen in unserem Sprachraum existierenden Artikel aus Zeitschriften und Sammelbänden nach.

### 2.1 VON DER ERSTEN FILMVORFÜHRUNG BIS ZUM ERSTEN SPIELFILM 1959

Nicht nur über das Jahr der ersten Filmvorführung herrscht Unklarheit. Während der vietnamesische Autor Pham Ngoc Truong von den Lumière-Filmen als den ersten von den Kolonialherren aufgeführten Werken spricht, behauptet Bui Phu die Katholische Kirche habe den Film nach Vietnam gebracht (vgl. Truong 1984: 64; Phu 1984: 71). Wahrscheinlich stimmt beides. Zum einen war der Filmprojektor der Brüder Lumière der erste, der für Vorführungen in den Städten zum Einsatz kam, weshalb wohl auch ihre Filme gezeigt wurden (vgl. Truong 1984: 65). Andererseits waren die meisten Vietnamesen zu arm, um sich einen „Kinobesuch“ leisten zu können (Phu 1984: 71). Deshalb ist anzunehmen, dass die Einheimischen eher über von Missionaren gezeigte Filme zum ersten Mal mit dem neuen Medium in Kontakt kamen.

Tatsache ist, dass die ersten Filme nebst missionarischen Zielen vor allem Propagandazwecken dienten, sei es zur Legitimation der französischen Kolonialmacht, zur



Rekrutierung von Soldaten oder zur Ankurbelung der Wirtschaft und des Tourismus. Die Franzosen konzentrierten sich bis 1924 primär auf die Produktion von Dokumentarfilmen über Feste, Bräuche, Militär und Politik. Später drehten sie, ebenso wie die Chinesen, erste Spielfilme auf vietnamesischem Boden. 1929 kam die Filmproduktion wegen der Weltwirtschaftskrise jedoch fast gänzlich zum Erliegen (vgl. Phu 1984: 65; Truong 2001: 59–60).

Obwohl sich die Vietnamesen schon früh fürs Kino begeisterten, gelang es ihnen anfänglich nur, ein paar kurze Dokumentarfilme und Newsreels mit ausrangiertem Film- und Aufnahmematerial der Franzosen zu produzieren. 1937 sollte der erste vietnamesische Spielfilm (CANH DONG MA, THE GHOST FIELD)<sup>9</sup> entstehen. Bei diesem spielten zwar 22 vietnamesische Schauspieler mit, er wurde aber mit der finanziellen Unterstützung einer chinesischen Produktionsfirma in Hongkong gedreht. Für die vietnamesische Filmgeschichte ist es bezeichnend, dass längere vietnamesische Filme zu Anfang ausschliesslich unter der Einflussnahme und mit dem Geld der Besatzer und von deren Verbündeten produziert werden konnten (vgl. Truong 2001: 60). Frankreichs und Chinas Monopolstellung im Filmgeschäft endete 1940 mit dem Einfall der Japaner in Vietnam abrupt. Die neuen Machthaber brachten ihre eigenen Filme und die ihrer Alliierten in die Kinos. Die vietnamesischen Filmemacher, wie auch Franzosen und Chinesen, produzierten in dieser Zeit keinen einzigen Film (vgl. Truong 2001: 61).

1945 wurde Vietnam nach Jahrzehnten unter Kolonialherrschaft endlich unabhängig und einige längere vietnamesische Dokumentarfilme entstanden (unter anderem DIEN BIEN PHU<sup>10</sup>, Ngyuen Tien Loi 1954). Am 15. März 1953 unterzeichnete Ho Chi Minh<sup>11</sup> ein Schreiben zur Gründung des staatlichen Unternehmens für Fotografie und Film in Hanoi, was zum Aufbau einer nationalen Filmindustrie führte (Charlot 1994: 106). Drei Jahre später wurde eine staatliche Filmproduktions- und Distributionsfirma ins Leben gerufen. 1957 erschien die erste Ausgabe der vietnamesischen Filmzeitschrift *Dien Anh* und die Filmhochschule in Hanoi wurde 1959 gegründet. Nebst mehreren langen Dokumentarfilmen entstand im selben Jahr CHUNG MOT DONG SONG (TOGETHER ON THE SAME RIVER, Nguyen Hong Nghi), der erste nur mit vietnamesischen Mitteln und Mitarbeitern produzierte Spielfilm. Er handelt von einem jungen Paar, das durch den Krieg getrennt wurde (vgl. Truong 2001: 65–66).

---

<sup>9</sup> Der Regisseur ist nicht bekannt.

<sup>10</sup> Kein deutscher oder englischer Verleihtitel vorhanden.

<sup>11</sup> Ho Chi Minh gilt als vietnamesischer Revolutionär und Gründervater der ab 1954 bis 1975 Demokratischen Republik Vietnam (Nordvietnam).

In den folgenden Jahren zogen vietnamesische Filme auf internationalen Festivals die Aufmerksamkeit auf sich und gewannen einige Preise, wenn auch vorwiegend in sozialistischen Staaten (zum Beispiel NUOC VE BAC HUNG HAI, WATER TO BAC HUNG HAI, Bui Dinh Hac 1959: Erster Preis am Filmfestival in Moskau). Gleichzeitig hielten Filme aus der Sowjetunion und anderen sozialistischen Staaten Einzug in die vietnamesischen Kinos (vgl. Truong 2001: 68–69; Charlot 1994: 107, 112).

## 2.2 FILMSCHAFFEN WÄHREND UND NACH DEM KRIEG

Nachdem die amerikanischen Truppen in Vietnam gelandet waren, gab es für die Filmemacher im Süden kaum mehr Möglichkeiten, eigenständig Filme zu produzieren. Das Saigoner Regime unterstützte nur Dokumentar- und Propagandafilme für die eigenen Truppen. Spielfilme wurden aus Amerika und anderen verbündeten Staaten importiert, und die Studios waren vollauf mit der Untertitelung beschäftigt (vgl. Truong 2001: 72–73). Unter dem Motto „Eine Nation, eine Familie der Künstler“ versuchten die nordvietnamesischen Filmschaffenden, ihre Kollegen im Süden zu unterstützen. Eine Handvoll kurzer Dokumentarfilme konnte über die Grenze nach Norden geschmuggelt und entwickelt werden (Truong 2001: 69).

Auch die nordvietnamesische Filmindustrie litt unter dem Krieg. Oft wurde das Material knapp, und man musste auf Nachschub aus verbündeten Staaten wie der Sowjetunion warten. Trotzdem entstanden Filme in allen Sparten, zum Beispiel Kindertrick- und Puppenfilme, Spielfilme, wissenschaftliche und andere Dokumentarfilme. Der Dokumentarfilm blieb das dominante Genre während des Krieges. Zum einen entstanden Filme, die mitten im Kampf gedreht wurden, zum anderen epische Werke, die den Widerstand des vietnamesischen Volkes gegenüber der Weltmacht lobten. Dabei standen häufig die Arbeit und der Kampf im Vordergrund.

Nebst den zahlreichen Dokumentar- und Propagandafilmen wurden pro Jahr ungefähr zwei Spielfilme gedreht. Auch während der Kriegsjahre gewannen nordvietnamesische Werke Preise an verschiedenen Festivals, unter anderem 1973 in Moskau und Neu Dehli (vgl. Truong 2001: 69–71). Der Erfolg und die Qualität der Filme sind insofern erstaunlich, weil in den Jahren 1965 bis 1968 und 1972/73 zahlreiche Filmteams und Studios durch Bombenangriffe getroffen wurden (vgl. Phu 1984: 79).

Nach dem Fall von Saigon am 30. April 1975 gingen viele Studios und Filmmaterialien der vorherigen Machthaber (Frankreich, USA) an die Vietnamesen über (vgl. Phu 1984: 82). Aufgrund des US-Embargos war es ab 1975 nicht mehr möglich<sup>12</sup>, amerikanische Filme zu zeigen. Diese bei der vietnamesischen Bevölkerung erstaunlich beliebten Werke stellten somit keine Konkurrenz für die eigene Filmindustrie mehr dar (vgl. Charlot 1994: 112). Nach der Wiedervereinigung 1976 begann auch der Süden wieder Spielfilme zu drehen, und die gesamte vietnamesische Produktion verdoppelte sich gegenüber den Kriegsjahren (vgl. Truong 2001: 73; Phu 1984: 82–83). Der Süden rivalisierte in Quantität und Qualität der Filme schon bald mit dem Norden. Die beiden Landesteile arbeiteten aber auch immer häufiger zusammen, wobei der Krieg nebst dem Wiederaufbau für lange Zeit das Hauptthema im vietnamesischen Spielfilm blieb (vgl. Phu 1984: 87, 92). Die vietnamesische Filmindustrie entwickelte sich in den Nachkriegsjahren rasant. Neue Filmstudios, Produktionsfirmen und Kinos entstanden, neue Filmzeitschriften und kleinere nationale Festivals wurden ins Leben gerufen (vgl. Truong 2001: 73; Phu 1984: 82–83).

Die Ende der 1980er Jahre vom Staat lancierte Modernisierungskampagne „Doi Moi“<sup>13</sup> brachte auch Veränderungen für die vietnamesische Filmindustrie mit sich. Sie ermöglichte die Entstehung privater Produktionsfirmen und verstärkte den Wettbewerb, unter anderem auch zwischen ehemals rein staatlichen Studios. Diese waren nun ebenfalls auf eigenen Verdienst und private Gelder angewiesen, da sie vom Staat nur noch einen kleinen Beitrag erhielten. Die wirtschaftliche Öffnung führte jedoch auch dazu, dass die vietnamesischen Filme immer weniger geschaut wurden, da sie jetzt in Konkurrenz mit Fernsehsendungen und Videos aus dem Ausland standen. Vor allem Filme und Raubkopien aus Hongkong erfreuten sich zunehmender Beliebtheit (vgl. Vick 2007: 493; Norindr 2006: 51; Truong 2001: 76–77). Vietnamesische Filme über den Krieg mit den immer gleichen Themen und somit geringem Unterhaltungswert waren nicht mehr populär (vgl. Norindr 2006: 47, 51). Dies zwang die Filmemacher umzudenken, und seit 1990 werden kommerziellere Filme gedreht, die vor allem das junge, urbane Publikum ins Kino locken sollen (vgl. Norindr 2006: 45, 52). Die neueren Werke handeln laut Truong primär von sozialen Problemen, wie Aids, Drogenmissbrauch, Prostitution, wobei die Protagonisten häufig starke Frauenfiguren sind, beispielsweise in den vietnamesischen Blockbustern GAI NHAY (BAR GIRLS, Le Hoang, 2003)

---

<sup>12</sup> Die USA hielten das Embargo von 1975 bis 1994 aufrecht.

<sup>13</sup> „Doi Moi“ heisst auf Vietnamesisch „Erneuerung“ und kann als vietnamesischer „Glasnost“ verstanden werden. Die Kampagne läutete den Übergang der Planwirtschaft zur freien Marktwirtschaft ein und brachte nach und nach die Öffnung zum Westen mit sich (Charlot 1994: 105; Vick 2007: 239; Miethig 2007: 493).

und NHUNG CO GAI CHAN DAI (LONG LEGGED GIRLS, Vu Ngoc Dang, 2004) (vgl. Truong 2001: 80; Norindr 2006: 45).

Die Modernisierung leitete zudem eine neue Offenheit gegenüber internationalen Ko-Produktionen ein. Das bekannteste Unternehmen in diesem Sektor ist Secofilm, das mit Filmschaffenden aus anderen Ländern, vor allem aus Frankreich zusammenarbeitet (vgl. Vick 2007: 241; Charlot 1994: 111). Einerseits stellen solche Ko-Produktionen oft Chancen dar, weil mit einem höheren Budget gearbeitet werden kann. Andererseits müssen auch Kompromisse, zum Beispiel in Bezug auf die Themenwahl, eingegangen werden. Wie eine Filmreihe des Kinos Arsenal in Berlin zeigt, handeln jedoch im Ausland produzierte vietnamesische Filme noch relativ häufig vom Krieg, dem momentan unpopulärsten Thema in Vietnam selbst. Ein Beispiel dafür ist MUA OI (ZEIT DER GUA VEN, Dang Nhat Minh, Vietnam, Frankreich 2000) über die Kriegspsychosen der älteren Generation (vgl. Arsenal 2001: 1–3; Truong 2001: 80; Norindr 2006: 47, 51).

Spätestens am ersten internationalen Filmfestival in Hanoi im Oktober 2010 wurde klar, dass der Dialog zwischen vietnamesischen Filmemachern und dem Rest der Welt eröffnet war (vgl. Schwankert 2010: 1). Dabei bleibt allerdings oft unbedacht, dass eine grosse Zahl vietnamesischer Künstler in vielen Städten der Welt bereits eine eigene Filmproduktions- und Kulturszene aufgebaut hat (Los Angeles, Toronto, Hongkong). Es handelt sich hier um die zahlreichen Menschen, die während und nach dem Fall von Saigon das Land per Boot<sup>14</sup> verliessen, um ihr Glück in Amerika oder Europa zu suchen. Am Rande einer für sie fremden Gesellschaft lebend, gründeten sie ihre eigenen Viertel und bauten eine Kunst- und Kulturszene für die Auslandvietnamesen auf. Dazu gehören nebst Musik- und Tanzshows Filme, die in eigenen Kinos/Vorführräumen, auf Videokassetten, DVD und neuerdings auch im Internet vermarktet werden. Diese Filme sind ausserhalb der vietnamesischen Gemeinschaft eher unbekannt. Es sind nicht nur nostalgische Produkte, die sich mit der Vergangenheit und mit der kulturellen Identität auseinandersetzen, sie widerspiegeln auch die antikommunistische Einstellung der meisten vietnamesischen Migranten gegenüber ihrer einstigen Heimat (vgl. Lieu 2011: ix–xxv, 79–89).

---

<sup>14</sup> Bei den „boat people“ handelt es sich vor allem um Menschen, die während des Krieges der südvietnamesischen Armee gedient oder für die Amerikaner und internationale Konzerne gearbeitet hatten. Nach der Machtübernahme der Kommunisten verliessen sie aus Angst vor Verfolgung fluchtartig das Land (Miethig 2007: 633–634).

Zwar wird es in dieser Arbeit im Folgenden um die Kriegs- und Nachkriegsfilme gehen, die ohne ausländische Gelder in Vietnam selbst produziert wurden. Doch es ist wichtig zu wissen, dass es auch ausserhalb Vietnams vietnamesische Nachkriegsprodukte gibt.

### 2.3 SITUATION, ZENSUR UND MERKMALE DES VIETNAMESISCHEN KINOS

Betrachtet man die rasante Entwicklung des vietnamesischen Kinos seit 1975, gerät meist in Vergessenheit, dass Vietnam 1993 noch zum fünftärmsten Land der Welt gehörte (vgl. Charlot 1994: 106). Obwohl die Filmproduktion seit den Nachkriegsjahren gewachsen war, mussten vietnamesische Filmemacher noch immer mit kleinen Budgets auskommen. Neues Filmmaterial musste bis vor wenigen Jahren importiert werden und war demnach in wertvoller ausländischer Währung zu bezahlen. Der Filmwissenschaftler John Charlot besuchte in den Jahren 1987 und 1988 als erster Amerikaner das Kinodepartement in Hanoi. Dieses befand sich in zwei kleinen, unauffälligen Ziegelsteingebäuden. Charlot berichtet von der Einfachheit der Studios, vom fast schon antiken Filmmaterial und davon, dass der Ton in einem Auto gemischt und geschnitten wurde (vgl. Charlot 1994: 107). Der vietnamesische Regisseur Le Hoang erzählte bei einer Führung durch die Studios von Ho-Chi-Minh-Stadt<sup>15</sup> den Mitgliedern des Kinos Arsenal in Berlin, dass einmal ein Abgesandter aus einem berühmten Filmmuseum in seinem Studio zu Besuch kam, „der unbedingt einige der Apparate als historische Objekte erwerben wollte“ (Arsenal 2001: 2). Le Hoang musste ihn enttäuschen, denn sonst hätte er keine Filme mehr drehen können (vgl. Arsenal 2001: 2).

Charlot führt weitere Beispiele für die schwierige Lage des vietnamesischen Kinos auf. Über den exzessiven Gebrauch des Zooms in vietnamesischen Filmen meint er, dass dies einer der wenigen Spezialeffekte überhaupt sei, die sich die Vietnamesen leisten können. Für Kriegsfilme, die während des Vietnamkriegs entstanden sind, mussten die Kameramänner sogar für Spielfilme an die echten Kriegsschauplätze reisen, weil das Filmen und Inszenieren von Kämpfen im Studio schlicht zu aufwendig und zu teuer gewesen wäre (vgl. Charlot 1994: 107).

Heute ist die Situation der vietnamesischen Filmindustrie nicht viel anders. Wie schon angedeutet, gibt es nun nicht einmal mehr genügend finanzielle Unterstützung vom Staat und

---

<sup>15</sup> Saigon war bis 1975 die Hauptstadt von Südvietnam. Nach der Wiedervereinigung erhielt sie den Namen Ho-Chi-Minh-Stadt – benannt nach dem Gründervater der Kommunistischen Volkspartei in Vietnam. In meiner Masterarbeit verwende ich beide Begriffe, je nachdem auf welche Zeit und welche Filme ich mich beziehe.

private Geldgeber sind schwierig zu finden. Die Ko-Produktionen, die im Westen bekannt sind, sind keinesfalls vergleichbar mit den rein vietnamesischen Filmen. Der hier wohl bekannteste vietnamesische Regisseur ist Tran Anh Hung mit seinen Filmen MUI DU DU XANH (THE SCENT OF GREEN PAPAYA, Vietnam, Frankreich 1993), XICH LO (CYCLO, Vietnam, Frankreich, Hongkong 1995) und MUA HE CHIEU THANG DUNG (VERTICAL RAY OF THE SUN, Vietnam, Frankreich, Deutschland 2000). Seine Werke zeichnen sich durch einen sehr langsamen Rhythmus aus, der es erlaubt, jedes kleinste Detail wahrzunehmen. Teilweise wirken sie dadurch verstörend und beängstigend. Gleichzeitig warten sie mit üppigen, farbenprächtigen Bildern auf, die das Publikum geradezu in eine tropische Atmosphäre versetzen. Hungs Filme haben international Erfolg, doch die Autoren, die über das vietnamesische Kino schreiben, sind sich einig, dass die teilweise mit berühmten Schauspielern (zum Beispiel aus Hongkong) gedrehten Filme nichts mit den einheimischen Produktionen gemein haben, die mit viel geringeren finanziellen Mitteln und altem Filmmaterial auskommen müssen und unter staatlicher Kontrolle stehen (vgl. Vick 2007: 240; Charlot 1994: 107). Der erste und zugleich einer der wenigen rein vietnamesischen Filme, der einer internationalen Öffentlichkeit präsentiert wurde, ist BAO GIO CHO DEN THANG MUOI (WHEN THE TENTH MONTH COMES, Dang Nhat Minh, 1985). Dieser lief 1987 am Internationalen Filmfestival in Honolulu, Hawaii (vgl. Charlot 1994: 105).

Obwohl das Filmemachen in Vietnam eine staatliche Unternehmung ist, ist nicht klar, wie stark der Staat Einfluss nimmt. Ich halte mich hierfür an Charlots Einschätzung von 1987/88, weil es im Folgenden vor allem um Filme gehen soll, die zwischen 1967 und 1987 produziert worden sind: Er schätzt, dass die Zensurbehörde nicht so stark eingreift wie in China, da die Filmemacher in Vietnam die Möglichkeit haben, mit den Zensoren zu diskutieren und ihre Meinung zu äussern, bevor entschieden wird. Ausserdem besteht die oberste Direktion des Kulturministeriums selbst aus Künstlern, und auch die Vorgesetzten des Kinodepartements sind ausnahmslos Filmemacher. Während Drehbücher früher vom Kulturministerium überprüft werden mussten, liegt die Verantwortung nun beim Kinodepartement. Bevor der Ton hinzugefügt wird, gibt es jeweils eine letzte Kontrolle. Thu Nguyen, der Vorsitzende des Kinodepartements in den 1980er Jahren setzte sich für die Einzigartigkeit des vietnamesischen Kinos ein und erlaubte teilweise aussergewöhnliche Szenen. Der Film KHOANG CACH CON LAI (THE LAST DISTANCE BETWEEN US, Nguyen Xuan Son, 1981) zum Beispiel war den Leuten vom Zensurkomitee zu traurig (vgl. Charlot 1994: 108–110). Thu Nguyen hingegen erlaubte die Entstehung des Films mit einer einzigen Unterschrift und den Worten „war is sad“ (Charlot 1994: 110).

Aufgrund der Anzahl Künstler, die im Zensurkomitee sitzen, ist es nicht verwunderlich, dass der Ästhetik im vietnamesischen Kino ein grosser Stellenwert beigemessen wird. Es existiert gar ein „5-Punkte-System“, was bedeutet, dass der Regisseur für die herausragende Ästhetik eines Werks einen Bonus erhält – unabhängig davon, ob der Film ein finanzieller Erfolg wird (Charlot 1994: 109).

Charlot nennt ein paar Merkmale, die für das vietnamesische Kino charakteristisch seien: Gedichte und musikalische Lyrik sind in der vietnamesischen Kultur weit verbreitet, weshalb auch die Filme häufig poetisch sind oder Stoffe aus der Literatur übernehmen. Wie dort ist auch im Film die Romantik ein grosses Thema, und die Filmschaffenden geben sich sehr viel Mühe bei der Gestaltung der Atmosphäre. Visuelle Aspekte können zum Teil in die lange vietnamesische Kunst- und Handwerkstradition eingereiht werden: Nach Charlot sind in den Filmen Einflüsse aus der Seidenmalerei und den Lackarbeiten sichtbar. Auch stellt der Autor eine Verwandtschaft zum vietnamesischen Tanztheater mit seiner betonten Körpersprache fest. Einige Filme wirken gar theatralisch, betonen den emotionalen Ausdruck und tendieren zum Melodrama, gleichzeitig kann der Humor sehr surrealistische Züge annehmen. Vielschichtige Bedeutungsebenen sowie Symbole kommen im vietnamesischen Kino oft vor. Während Truong vietnamesische Frauen als Hauptfiguren erst bei den modernen Filmen erwähnt, weist Charlot schon in Bezug auf die Nachkriegsfilme auf diese hin (vgl. Charlot 1994: 117–120, 131; Truong 2001: 80).

Für das vietnamesische Kino ist es bezeichnend, dass seit seiner Entstehung bis in die späten 80er Jahre hinein die meisten Filme vom Krieg handeln. Das heutige Gebiet von Vietnam hatte schon seit dem 10. Jahrhundert immer wieder mit fremden Eindringlingen zu kämpfen (Chinesen, Franzosen, Japanern, Amerikanern usw.), was zu einem ausgeprägten Patriotismus in der Bevölkerung führte. Obwohl sich die vietnamesischen Filmemacher des propagandistischen Charakters ihrer frühen Filme bewusst sind, sind sie der Meinung, dass westliche Zuschauer, wie zum Beispiel Charlot, äusserst patriotische und nationalistische Szenen häufig mit Propaganda verwechseln (vgl. Charlot 1994: 115). Dennoch betont Charlot in der Beschreibung des vietnamesischen Kinos dessen internationale Kinosprache und die universellen Themen (vgl. 1994: 118, 131–132). Andere Autoren wie Truong sprechen indes ebenfalls von einem teilweise sozialistisch-realistischen Stil, der durch die in den Kinos und an der Filmhochschule gezeigten russischen Filme beeinflusst wurde (vgl. 2001: 66). Es ist anzunehmen, dass Regisseure, die in Hanoi oder den Ostblockstaaten ausgebildet wurden, ihre Werke eher an russische Filme anlehnen und Filmemacher, die anderswo in Europa

studierten, auch die Gelegenheit bekamen, französische oder amerikanische Werke zu visionieren, und sich durch diese beeinflussen liessen. Dass die meisten Filme in Vietnam eine Länge von etwa 90 Minuten haben, ist einzigartig in Asien und weist nach Charlot auf eine Orientierung an Frankreich hin (vgl. 1994: 112).

Die von mir aus verschiedenen Aufsätzen zusammengetragenen Aspekte zum vietnamesischen Kino sind noch sehr allgemein gehalten. Sie liefern zwar Anhaltspunkte, geben aber noch keinen Aufschluss über spezifische Merkmale der Kriegs- und Nachkriegsfilme, ebenso wenig über die Art und Weise, wie der Krieg in diesen Filmen erinnert wird. Um dieser Frage nachzugehen, möchte ich nun zuerst einen theoretischen Rahmen eröffnen.

### 3 THEORETISCHER HINTERGRUND

Ich habe schon einige Male vom „Erinnern“ im Film gesprochen, weshalb nun auf diesen Begriff näher eingegangen und gezeigt werden soll, dass es verschiedene Arten von „Erinnerungen“ gibt, die nach den beiden Kulturhistorikern Aleida und Jan Assmann alle einem bestimmten Gedächtnistyp angehören (A. Assmann 1999; J. Assmann 2002). Im Fokus steht die kulturelle Erinnerung, die von Medien, zum Beispiel dem Film, mit konstruiert und gestützt wird. Dazu ziehe ich Texte von den Film- und Medienwissenschaftlern Julia Zutavern, Astrid Erll, Stephanie Wodianka und Katharina Görtz bei.

Um dem Zirkulieren von Bildformeln und Erzählmustern nachzugehen, die der Konstruktion von Erinnerung im vietnamesischen Kriegs- und Nachkriegskino dienen, stelle ich in den Kapiteln 3.2 und 3.3 die Konzepte der „Diffusion“ (Margrit Tröhler) und des „filmischen Stereotyps“ (Jörg Schweinitz) vor. Aufbauend auf diesem theoretischen Rahmen entwerfe ich eine Hypothese, die ich anschliessend anhand ausgewählter Filme zu begründen suche.

#### 3.1 KONSTRUKTION VON (KULTURELLER) ERINNERUNG

Aleida Assmann unterscheidet zwischen zwei „Modi der Erinnerung“ (Zutavern 2009: 41): dem „Speicher- und dem Funktionsgedächtnis“. Ersteres dient als Kontext für die



normalerweise in der Mehrzahl vorkommenden Funktionsgedächtnisse und bildet deren Aussenhorizont, „von dem aus die verengten Perspektiven auf die Vergangenheit relativiert, kritisiert, und nicht zuletzt verändert werden können“ (A. Assmann 1999: 141). Das Speichergedächtnis gilt auch als Sammelbecken „unbewusster“ und „nicht-aktualisierter“ Erinnerung wie Julia Zutavern ausführt (Zutavern 2009: 41). Eng mit dem Speichergedächtnis verbunden ist das Funktionsgedächtnis. Es ist selektiv, aktualisiert immer nur einen Bruchteil des möglichen Erinnerungsgehalts und dient in erster Linie zur Legitimation, Delegitimation und Distinktion (vgl. A. Assmann 1999: 135, 138). „Seine wichtigsten Merkmale sind Gruppenbezug, Selektivität, Wertbindung und Zukunftsorientierung“ (A. Assmann 1999: 134). Während das Speichergedächtnis eher im Hintergrund bleibt, erhebt das Funktionsgedächtnis politischen Anspruch, stellt Normen her, stabilisiert Machtverhältnisse und stiftet Sinn. Es beinhaltet das „bewusste kulturelle Wissen“ einer Gemeinschaft, das unter anderem von Politik und Medien gesteuert wird (Zutavern 2009: 41; A. Assmann 1999: 15).

Dieses bewusste kulturelle Wissen kann sich mit der Zeit verändern, denn die Erinnerung ist immer eine freie Konstruktion der jeweiligen Gegenwart. Diese ist einem ständigen Transformationsprozess ausgesetzt, und je nachdem welche Funktion die Erinnerung zu erfüllen hat, wird die Vergangenheit immer wieder neu konstruiert (A. Assmann 1999: 14, 17, 29):

Die Vergangenheit ist immer neu. Sie verändert sich dauernd, wie das Leben fortschreitet. Teile von ihr, die in Vergessenheit versunken schienen, tauchen wieder auf, andere wiederum versinken, weil sie weniger wichtig sind. Die Gegenwart dirigiert die Vergangenheit wie die Mitglieder eines Orchesters [...] So erscheint die Vergangenheit bald lang, bald kurz. Bald klingt sie auf, bald verstummt sie. In die Gegenwart wirkt nur jener Teil des Vergangenen hinein, der dazu bestimmt ist, sie zu erhellen oder zu verdunkeln (Svevo 1959: 467).

Nach Aleida Assmann ist das, was zur Erinnerung ausgewählt wird, immer von den Rändern des Vergessens umgeben. Fokussierendes und konzentrierendes Erinnern schliesse das Vergessen notwendigerweise mit ein (vgl. A. Assmann 1999: 408). Neben dem aktiven Funktionsgedächtnis „und dem zur potentiellen Verfügung bereitgestellten Speichergedächtnis gibt es noch ein Drittes, und das ist der für die Dynamik des kulturellen Gedächtnisses so wichtige Bereich des ‚Verwahrensvergessens‘“ (A. Assmann 1999: 409). Darin sind die Begriffe „Vergessen“ und „Erinnern“ zur Unterschiedslosigkeit nivelliert (A. Assmann 1999: 409).

Dabei handelt es sich um Spuren, Reste, Relikte, Sedimente einer vergangenen Zeit, die zwar noch da sind, aber (vorübergehend) bedeutungslos, unsichtbar geworden sind. Was im derzeit physisch oder geistig unzugänglichen Latenz-Zustand existiert, kann von einer späteren Epoche wiederentdeckt, gedeutet, imaginativ wiederbelebt werden. (A. Assmann 1999: 409).

Doch wer entscheidet, was erinnert und was vergessen wird? Auf diese Frage soll noch eingegangen werden. Zum besseren Verständnis möchte ich aber zuerst einige Gedächtnisarten voneinander abgrenzen:

#### *Das individuelle Gedächtnis*

Dieser Gedächtnistyp beinhaltet unsere grundeigenen Erfahrungen, Erlebnisse und Erinnerungen. Im Individuum laufen Erinnerungsprozesse dabei weitgehend spontan ab und folgen den allgemeinen Gesetzen psychischer Mechanismen (zum Beispiel Emotionen) (vgl. A. Assmann 1999: 15). Das individuelle Gedächtnis kann sich aber auch in einem kollektiven Bewusstsein niederschlagen, dort aufgehen und von dort aus wieder auf das individuelle Bewusstsein Einfluss nehmen (vgl. Görtz 2007: 131).

#### *Das kollektive Gedächtnis*

Der Begriff „Kollektivität“ kann national, ethnisch, rassistisch, linguistisch oder kulturell verstanden werden, um nur einige Beispiele zu nennen. Das kollektive Gedächtnis bezieht sich auf eine gelebte und/oder geteilte Realität der Mitglieder einer Gruppe, die sich gemeinsam erinnern (Chi 2004: 65; Görtz 2007: 10). Das kollektive Gedächtnis ist relativ stabil „und darauf angelegt, längere Zeiträume zu überdauern“ (A. Assmann 2008: 2).

#### *Das nationale Gedächtnis*

Das ist das Gedächtnis einer Nation, das sich über Riten, wie zum Beispiel nationale Feier- und Trauertage entwickeln kann. Es geht hier um die Nation zusammenhaltende und nationale Identität bildende Ereignisse (zum Beispiel Schlachten, Erlangung der staatlichen Unabhängigkeit usw.), die im kollektiven Gedächtnis immer wieder neu aufgerufen werden (vgl. A. Assmann 2008: 4–5).

#### *Das kommunikative Gedächtnis*

Hier geht es um soziale Gruppen, die gemeinsame Erinnerungen teilen. Über Kommunikation werden diese von Generation zu Generation weitergereicht. Sterben die Zeitzeugen, stirbt die Erinnerung, denn sie ist auf ihre Träger angewiesen. Nach Jan Assmann kann ein

kommunikatives Gedächtnis maximal 80 Jahre überdauern (vgl. J. Assmann 2002: 50–51; Görtz 2007: 142–143). Ein Beispiel dafür ist der Holocaust. Nun, da die letzten Zeugen von Auschwitz sterben, kann die Erinnerung des damals Erlebten nicht mehr persönlich übermittelt werden. Allerdings sind die Erinnerungen nicht unbedingt verloren. In diesem Falle verwandelt sich das Erfahrungsgedächtnis in ein kulturelles Gedächtnis (vgl. A. Assmann 1999: 14).

### *Das kulturelle Gedächtnis*

Nach Jan Assmann entsteht das kulturelle Gedächtnis immer erst durch die Auflösung eines kommunikativen Gedächtnisses (vgl. J. Assmann 2002: 51–53). Zudem ist es auf Medien und Politik angewiesen. Um sich gemeinsam erinnern und austauschen zu können, braucht es geteilte Grundlagen und Voraussetzungen, dabei spielen die Medien, die Erinnerungen speichern, vermitteln und Erinnerungsfiguren und -modelle prägen, eine wesentliche Rolle (vgl. Görtz 2007: 13). Auf dieser kollektiven und institutionellen Ebene werden die Erinnerungsprozesse durch eine gezielte „Erinnerungs- beziehungsweise Vergessenheitspolitik“ gesteuert, was bewusst oder unbewusst auch zu Verzerrungen führen kann (A. Assmann 1999: 15).

Das kulturelle Gedächtnis muss immer wieder neu ausgehandelt werden. Kulturen (und Individuen) bauen nach Aleida Assmann ihr Gedächtnis interaktiv durch Kommunikation mittels Sprache, Bildern und rituellen Wiederholungen auf, die sich auch in der Politik und den Medien niederschlagen (vgl. 1999: 19). Jan Assmann definiert das kulturelle Gedächtnis „als einen Sammelbegriff für all jenes Wissen“ (Görtz 2007: 130) „das im spezifischen Interaktionsrahmen einer Gesellschaft Handeln und Erleben steuert und von Generation zu Generation zur wiederholten Einübung und Einweisung ansteht“ (J. Assmann 1995: 9).

Es gibt noch zahlreiche andere Gedächtnisarten, aber die eben beschriebenen sind für das Thema dieser Masterarbeit die wichtigsten. Das individuelle und das kommunikative Gedächtnis werden zwar kaum weitere Erwähnung finden, aber ihre Definition scheint mir bedeutend zur Abgrenzung und Unterscheidung von kollektivem, nationalem und kulturellem Gedächtnis. Das kollektive ist essenziell, weil das nationale und das kulturelle Gedächtnis mit ihm in enger Wechselwirkung stehen. Der nationale Gedächtnisraum ist von Bedeutung, da die vietnamesischen Nachkriegsfilme teilweise direkt nach der Wiedervereinigung von Nord- und Südvietnam entstanden sind und somit indirekt Anteil am Aufbau der neuen Nation hatten.

Im Weiteren soll noch genauer auf die kulturelle Erinnerung in Bezug auf das Medium Film eingegangen werden, denn dieser gilt als einer der wichtigsten Träger des kulturellen Gedächtnisses (vgl. Ebbrecht et al. 2009: 7). Da er ein Massenmedium ist, das einen grossen Teil der Bevölkerung erreichen kann, bestimmt er mit, was erinnert und was vergessen wird. Gedächtnis und Erinnerung können somit zu politischen Machtinstrumenten werden (vgl. Zutavern 2009: 40, 42). „Vor allem dort, wo stabile ideologische Ausrichtungen ihre Wirkung entfalten, führt dies zu einem ideologisierten Blick“ (Ebbrecht et al. 2009: 7).

Zutavern spricht davon, dass sich Filme am Aussenhorizont des Funktionsgedächtnisses bewegen. Wie sehr das Speichergedächtnis korrigierend einwirken kann, ist dabei „vom Grad der Durchlässigkeit der Grenze zwischen den beiden Gedächtnisformen“ abhängig (Zutavern 2009: 41). Ist der Grenzverkehr zwischen den Gedächtnissen versperrt und kommen Widersprüche, Alternativen sowie kritische Einsprüche nicht zum Zuge, kommt es zur Fundamentalisierung des kulturellen Gedächtnisses. Doch wie Zutavern an Filmbeispielen der ehemaligen DDR zeigt, kann auch eine ausgeprägte Zensurpolitik sozialen Wandel nicht ausschliessen (vgl. 2009: 41–42). Differierende Bilder werden von Kontrollinstanzen manchmal taktisch toleriert, und es kann sich ein „Gegengedächtnis“ ausbilden, das den politischen Wandel einleitet (Ebbrecht et al. 2009: 8; Zutavern 2009: 41).

Der erinnerungskulturelle Gehalt des Films ist meistens funktional angelegt. Die übermittelten Erinnerungen bieten nicht nur Information und Aufklärung, sondern wirken oft auch identitätsstiftend, gemeinschaftsbildend und prägen das Bild einer Gesellschaft (vgl. Erll, Wodianka 2008: 4; Görtz 2007: 7–11, 133). Nicht selten werden über den Film Traumata bearbeitet, zum Beispiel vom Vietnamkrieg (vgl. Weibel 2000: 13–17). „Es gibt nichts, was die Erinnerung so nachhaltig in Gang setzt wie eine Katastrophe [...]“ (A. Assmann 1999: 18). Die Wunde der Zeit verlangt laut Locke und Hume nach Therapie; „Erinnerung, Kontinuität und Identität werden zur dringlichen Aufgabe“ (A. Assmann 1999: 97). Je nach Zeitpunkt geben die Filme dabei unterschiedliche rekonstruierte Versionen der Vergangenheit wieder oder werden von den Zuschauern verschieden interpretiert (vgl. Erll, Wodianka 2008: 4; Görtz 2007: 7–11, 133).

Die jeweilige Perspektive ist unter anderem davon abhängig, ob der Film noch der „gegenwärtigen“ oder bereits der „reinen Vergangenheit“ angehört (Koselleck 1994: 117). Für die hier zu analysierenden Filme bedeutet dies, dass die Kriegsfilme, die während der Kriegszeit entstanden sind, noch der damaligen gegenwärtigen Vergangenheit zugeordnet werden, die Nachkriegsfilme dann jedoch der reinen Vergangenheit. Ein Problem drängt sich

allerdings auf: Wie zuvor erwähnt kann nach Aleida und Jan Assmann ein kulturelles Gedächtnis und seine Erinnerung erst entstehen, wenn sich das kommunikative Gedächtnis durch das Ableben der Zeitzeugen auflöst, und somit auch erst, wenn die gegenwärtige in eine reine Vergangenheit übergeht (vgl. J. Assmann 2002: 51–52; A. Assmann 1999: 14–15). Es ist nun aber nicht so, dass die Medien, die die Stützen des kulturellen Gedächtnisses bilden, sich erst mit einer bestimmten kulturellen Erinnerung befassen, nachdem die Zeitzeugen gestorben sind.

Das durch Medien und Politik gestützte kulturelle Gedächtnis etabliert sich meiner Meinung nach noch während der Gegenwart von Ereignissen und existiert über Jahre hinweg parallel zum kommunikativen Gedächtnis. Deshalb erlaube ich mir für meine Arbeit den Begriff der „kulturellen Erinnerung“ in Bezug auf die vietnamesischen Kriegs- und Nachkriegsfilme zu verwenden, obwohl noch viele Zeitzeugen dieses Ereignisses leben. Zwar stimme ich Aleida Assmann zu, dass die während eines Krieges entstandenen Filme immer auch Reflexionen über längst vergangene Kriege, und nicht bloss über den gegenwärtigen Krieg, enthalten, weil die Erinnerung rekonstruktiv verfährt (vgl. 1999: 29). Viele frühe amerikanische Vietnamkriegsfilme erinnern daher eher an den Koreakrieg als an Geschehnisse in Vietnam (vgl. Hölzl, Peipp 1991: 13–14). Womöglich beziehen sich auch vietnamesische Kriegsfilme, die während des Konflikts mit den Amerikanern entstanden sind, auf Schlachten mit anderen Völkern, die einige Jahre oder gar Jahrzehnte zurückliegen. Dennoch bin ich überzeugt, dass Ereignisse der gegenwärtigen Vergangenheit immer in irgendeiner Hinsicht schon Einzug in den Film finden.

Häufig wird der Wandel von der gegenwärtigen zur reinen Vergangenheit von einem Wandel der subjektiven zu einer objektiven Sichtweise begleitet (vgl. Koselleck 1994: 117), was mit einem Vergleich von vietnamesischen Kriegs- und Nachkriegsfilmen geklärt werden soll. Gleichzeitig muss im Hinterkopf behalten werden, wer sich überhaupt erinnert. Gerade bei Kriegsgeschehen unterscheiden sich die (filmischen) Erinnerungen der Sieger von denen der Verlierer. Während der Triumph, an dem sich die Sieger erfreuen, schon bald der Vergangenheit angehört, zerstören Niederlagen nicht unbedingt das kollektive Selbstbild, sondern stärken sogar den nationalen Zusammenhalt und weisen in die Zukunft. Niederlagen werden deshalb oft mit grösserem Aufwand erinnert als Siege. Die Erinnerung an das erlittene Leiden schweisst eine Gemeinschaft zusammen. Die Fragen, wer sich erinnert oder was und wie etwas (im Film) erinnert wird, sind demnach von grosser Bedeutung (vgl. A. Assmann 2006: 63, 65).

Erl und Wodianka sprechen in diesem Zusammenhang vom „Erinnerungsfilm“ als „Medium des kollektiven Gedächtnisses“, das „Vorstellungen von der Vergangenheit“ zu einem bestimmten Zeitpunkt aufnimmt und zugleich prägt (2008: 22). Dabei müssen aber sowohl „filmimmanente“ als auch „filmtranszendierende“<sup>16</sup> Aspekte, die auf Erinnerung hinweisen, vorhanden sein, um aus einem Film einen tatsächlichen Erinnerungsfilm zu machen (Erl und Wodianka 2008: 5–6). Da ich bei meiner Filmanalyse der vietnamesischen Kriegs- und Nachkriegsfilme ausschliesslich auf die filmimmanente Ebene eingehen werde, spreche ich nicht von Erinnerungsfilmen, sondern vielmehr über die Konstruktion von kultureller Erinnerung in besagten Filmen.

Doch wie kann kulturelle Erinnerung in einem Film erfasst werden? Hierfür ist es wichtig, die Aussage von Aleida Assmann nochmals aufzugreifen, dass das kulturelle Gedächtnis auf Sprache, Bildern und Wiederholungen aufbaut (vgl. 1999: 19). Solche Wiederholungen müssten in Filmen ebenfalls auftauchen, weshalb ich als nächstes den Begriff der „Diffusion“ einführe.

### 3.2 DIFFUNDIERENDE BILDER UND BILDFORMELN UND IHRE BEZEICHNUNGEN

Unter Diffusion versteht Margrit Tröhler „das Zirkulieren von Bildern, Bildformeln und -praktiken [...] das durch die Instanzen von Produktion, Distribution und Rezeption (ob als politisch ökonomische Institutionen oder Strukturen, ob als soziale Gruppen oder Individuen, die Bilder nutzen, kreieren und vertreiben) angeheizt wird, ohne dass es in einen geschlossenen eindimensionalen oder homogenen Kreislauf mündete“ (2009: 1). Dazu leitet Tröhler an der Universität Zürich eine Forschungsgruppe. Mich interessiert dabei vor allem das Teilprojekt, das sich mit „diffundierenden Bild- und Erzählformen im europäischen Spielfilm von 1944 bis 1949“ befasst und der Frage nachgeht, wie diese „zur Konstruktion der Kriegs- und Nachkriegserfahrungen beitragen“ (Tröhler 2009: 1). Dabei finden drei verschiedene Perspektiven besondere Beachtung (Tröhler 2009: 1):

---

<sup>16</sup> Mit „filmimmanenten“ Aspekten sind im Film selbst verankerte Hinweise gemeint, die zur Erinnerung führen (durch spezifische Schauplätze, die Konstruktion von Figuren usw.). Eine „filmtranszendierende“ Analyse untersucht hingegen die Einbettung des Films in „plurimediale Netzwerke“. Dazu gehören der öffentliche Diskurs, die didaktische Aufbereitung der Filme oder auch Marketingstrategien (Erl, Wodianka 2008: 5–6).

- 1) Die Diffusion von *Bildern als solchen*: Welche Bilder zirkulieren; wie entstehen Bildformeln (Stereotypisierungsprozesse), wie verändern sie sich, und welche Funktionen nehmen sie in unterschiedlichen Kontexten ein?
- 2) Die *transnationalen Kanäle* der Diffusion: Über die Feststellung hinaus, dass Bilder(-formeln) zirkulieren, stellen sich die Fragen nach dem Wie und Wo, also nach den kulturellen Techniken und Praktiken der Diffusion sowie nach deren ökonomischen und technologischen Rahmenbedingungen.
- 3) Die *Zirkulation als kulturelle Praxis* im Spannungsfeld zwischen Produktion und Rezeption (Konsumtion) in beidseitiger Richtung, also in der pragmatischen Dimension: Welche Prozesse lösen dieselben Bilder und Filme in verschiedenen historischen Situationen aus, welche Rolle nimmt das Kino dabei ein? Wie wechseln Bilder den medialen Träger? Wer sind die Akteure und wie wirken diese auf das Zirkulieren der Bilder ein? Welche Aneignungsprozesse, Bedeutungszuschreibungen und welche lokalen respektive raum- oder gar milieuübergreifenden medienkulturellen Praktiken können ausgemacht werden?

Diese Zugänge befassen sich alle mit der Diffusion im Film und ihrer kulturellen, transnationalen Dynamik. Das Zirkulieren von Bildern kann natürlich auch auf nationaler Ebene untersucht werden und sich auf einen bestimmten Kulturraum beziehen (vgl. Tröhler 2009: 1), wie dies in Bezug auf das vietnamesische Kino in erster Linie geschehen soll. Transnationale Diffusionstendenzen (Gegenüberstellung mit amerikanischen Filmen) sollen in diesem Fall erst in zweiter Instanz betrachtet werden.

Spricht man vom Zirkulieren von Bildern, sind nebst wiederkehrenden ästhetischen und ikonografischen auch narrative Muster im Film gemeint. All diese Objekte machen sich die Dynamiken der Wiederholung zueigen. Diese „Repetitionen“ wurden von Autoren und Wissenschaftlern schon mit verschiedensten Begriffen besetzt:

Peter Ludes beispielsweise spricht auf die Medienwissenschaft bezogen von „Schlüsselbildern“. Diese tauchen im Bilderjournalismus in den Nachrichten oder im Internet auf (Ludes 1998: 7–11; 2001: 17–35). Hierbei handelt es sich um prägnante Bilder aus den Medien, die uns für sehr lange Zeit im Gedächtnis bleiben. Bei Ludes geht es aber nicht nur um die Bilder an sich, sondern auch um die Nachricht, die in ihrer visuellen Präsenz auf eine Formel gebracht wird. Solche Bilder werden immer wieder aufgegriffen, obwohl sie vielleicht ihre Bedeutung über die Jahre und Jahrzehnte verändern und ihre Übermittlung von „Public-Relations-Aktivitäten“ beeinflusst wird (Ludes 2001: 52). Bilder helfen nach Ludes, ein kollektives Gedächtnis zu konstruieren, sind aber auch verantwortlich für die kollektive

Vernachlässigung von Themen (vgl. 2001: 24–25). Somit ist von (Schlüssel-)Bildern ebenfalls abhängig, was erinnert und was vergessen wird.

Die Analyse von Schlüsselbildern kann nationale Blickwinkel, die Konventionalisierung der Berichterstattung sowie gesellschaftliche Veränderungen aufdecken (vgl. Ludes 2001: 23–24). Ein besonderes Augenmerk liegt auf langfristig wirksamen Darstellungstypen und der Möglichkeit zu einem kulturspezifischen Vergleich (vgl. Ludes 1998: 10).

Uwe Pörsken wiederum benutzt das Wort „Visiotyp“ und meint damit einen „durch die Informationstechnik begünstigten Typus sich rasch standardisierender Visualisierung“. „Einzelne Visiotypen kehren immer wieder zurück, können kanalisiert werden, zu öffentlichen Sinnbildern avancieren, zu Signalen der Drohung oder Verheissung, internationalen Schlüsselbildern“ (Pörsken 1997: 27).

Während sich die Begriffe „Schlüsselbilder“ und „Visiotypen“ primär auf mediale Schlagbilder beziehen, unterscheidet Umberto Eco zwischen verschiedenen „Typen von Wiederholungsarten“, wie der Wiederaufnahme, der Wiederaufbereitung, der Serie, der Saga und dem intertextuellen Dialog (Eco 1985: 167–178; 1989: 301–318). Dabei spricht er auch von „Topoi“ als Vorstellungsbildern der Literatur oder des Films, die ein Teil des kollektiven oder gar kulturellen Gedächtnisses sind (Eco 1989: 308–309). Bezogen auf den Film ist der Begriff „Topos“ mit dem „Schema“ von Bordwell (1985) vergleichbar. Auch hier handelt es sich um immer wieder auftretende Muster des Textes, die beim Zuschauer Erwartungshaltungen und Vorstellungsbilder erzeugen. Diese können handlungsbezogen oder personenbezogen sein. Ersteres bedeutet, dass die Zuschauer bestimmte Vorstellungen von Handlungsmomenten haben (zum Beispiel von einem Happy End); letzteres, dass sie von einer Figur gewisse Aktionen erwarten (zum Beispiel, dass der Prinz die Prinzessin küsst). Diese Erwartungen können erfüllt, gebrochen oder verändert werden, was beim Zuschauer zu unterschiedlichen emotionalen Effekten (Enttäuschung, Wut, Freude) führen kann (vgl. Bordwell 1985: 29–40; 48–61). Da die Rezeptionsebene in dieser Arbeit jedoch nicht berücksichtigt werden soll, ist die Verwendung der Begriffe „Topos“ und „Schema“ in diesem Zusammenhang nicht sinnvoll.

Topoi können aber auch als „Motive“ interpretiert werden. Dabei gibt es immer einen Originaltopos, dem weitere Topoi folgen (Eco 1989: 308–309). Ein Motiv kann als ein aus mehreren Merkmalen bestehendes, in einem kulturellen Produkt vorkommendes Ereignis verstanden werden, von dem es verschiedene Variationen gibt, die teilweise in anderen



kulturellen Werken wieder auftauchen (vgl. Frisch, Strub 2009: 47). Der Motivbegriff wird in verschiedenen Kunstgattungen (Literatur, bildende Kunst, Musik) verwendet, kann aber nicht eindeutig definiert werden.

Es erscheint indes sinnvoll, nach Frisch und Strub zwischen „diachronen“ und „synchronen Motiven“ zu unterscheiden. Diachrone Motive können beispielsweise gleichzeitig in mehreren Erzählungen auftreten, so wie die Sirenen aus Odysseus oder die böse Stiefmutter in Märchen und anderen Erzählungen (Frisch, Strub 2009: 41, 43). Synchrone Motive kommen im Gegensatz zu diachronen nur in einem kulturellen Produkt vor und sind somit singular. Ein gutes Beispiel hierfür ist eine musikalische Elementkonstellation mit der innerhalb eines einzigen Musikstücks leitmotivisch gearbeitet wird (Frisch, Strub 2009: 46).

Nach Frisch und Strub hat der Motivbegriff im Film zwar noch keine Tradition, aber es existieren Ideen und Vorschläge zur Erforschung des kinematografischen Motivbegriffs (vgl. 2009: 41). Die Medienwissenschaftler Engell und Wendler zum Beispiel stellen drei Bedingungen auf, die das Motiv im Film kennzeichnen: 1) Kinematografische Motive seien immer an filmisch „dingfeste“ Objekte gebunden, denn Handlungen im Film sind abhängig von visuell und akustisch präsenten Dingen und Körpern. Mit dieser Aussage machen die Autoren auf die „indexikalisch-ikonografische Funktion des Filmbildes“ aufmerksam (Engell, Wendler 2009: 24). 2) Kinematografische Motive wirken über die Diegese des Filmes hinaus. Sie sind diegetisch *und* ästhetisch handlungsmotivierend. Engell und Wendler behaupten, dass an Objekte gebundene Motive auch für Lichtgebung, Einstellungslängen oder Einstellungsgrößen verantwortlich gemacht werden können. So gebe es zum Beispiel ohne die klassische Revolverszene keine amerikanische Einstellung (vgl. Engell, Wendler 2009: 24–25). 3) Motive sind historisch und können nicht unabhängig von ihrer Geschichte betrachtet werden. Sie sind nicht stabil in der Zeit, können veränderte Funktionen annehmen und sind somit einem Transformationsprozess unterworfen (vgl. Engell, Wendler 2009: 25).

Wie wir gleich sehen werden, hat der Motivbegriff im Film viel mit dem „filmischen Stereotyp“ gemeinsam. Dennoch scheint mir der Begriff nicht ideal für meine angestrebte Untersuchung. Es geht zwar beim diachronen Motiv ebenfalls um Wiederholungen in mehreren Filmen – allerdings interessieren mich nicht nur die Kombinationen von mehreren Elementen (die ein Motiv bedingen), sondern auch einzelne Merkmale, die unabhängig von anderen mehrmals auftreten.

Von all den definierten Bezeichnungen für sich wiederholende Bilder, Strukturen und Erzählmuster bietet der auf den Film bezogene Stereotypenbegriff von Jörg Schweinitz die besten Möglichkeiten für eine Untersuchung des Erinnerungsgehalts von vietnamesischen Kriegs- und Nachkriegsfilmen. Deshalb befasse ich mich mit dem „Stereotyp im Film“ umfassender.

### 3.3 DAS FILMISCHE STEREOTYP

Bevor ich auf den Stereotypenbegriff im Film eingehe, möchte ich kurz darlegen, wie die Bezeichnung in anderen Wissenschaften verwendet wird. Ich halte mich dabei hauptsächlich an die Untersuchung von Schweinitz.

In der Soziologie und Sozialpsychologie beinhaltet das Stereotyp „normierte Vorstellungen, Einstellungen oder Erwartungen, die Menschen betreffen und die zu deren Beurteilung herangezogen werden“ (Schweinitz 2006: 4). Dabei wird vor allem die einstellungsprägende und wahrnehmungsleitende Wirkung von Vorstellungsmustern sozialer Klasse oder berufsbetreffender und rassischer Art hervorgehoben (vgl. Schweinitz 2006: 4–5). Laut dem Kognitionspsychologen Walter Lippmann tragen Stereotype dazu bei, Eindeutigkeit und Beständigkeit in die Wahrnehmungswelt einzubringen. „[...] wenn ein System von Stereotypen gut verankert ist, wendet sich unsere Aufmerksamkeit den Tatsachen zu, die es stützen, und von anderen, die ihm widersprechen, ab“ (Lippmann 1964: 87). Ab den 1970er Jahren wurden „Stereotyp“ und „Vorurteil“ von Theoretikern oft als Synonyme verwendet. Wie die (kulturelle) Erinnerung ein Konstrukt ist, sind auch stereotype Vorstellungen Konstrukte, die auf gesellschaftlichen Projektionen aufbauen und gleichzeitig Instanzen der sozialen Orientierung und des intersubjektiven Konsenses repräsentieren (Schweinitz 2006: 7). Peter Hofstätter und andere Psychologen hoben später den Wert des Stereotyps als Leitbild für das Identitätsbewusstsein einer Gruppe hervor (vgl. Schweinitz 2006: 10).

In der Linguistik oder Idiomatik handelt es sich beim Stereotypenbegriff indes um wiederkehrende Formeln des verbalen Ausdrucks und ihrer Standardisierung. In der Literatur spricht man von Stereotyp bei rekurrenten konventionellen Mustern, seien dies mehrmals wiederkehrende Metaphern, Sujetabläufe, Klischees in literarischer Prosa, Figurensysteme und andere Strukturen (vgl. Schweinitz 2006: 16, 18–19). Auch in der Kunstwissenschaft wird der Stereotypenbegriff zur Erfassung konventioneller Bildformeln benutzt. Dabei

handelt es sich um rekurrente Strukturmuster in der Darstellung. Da der Film in seiner Bildhaftigkeit ebenfalls eine darstellende Kunst ist, kann das kunstwissenschaftliche Verständnis von Stereotyp sowie in bestimmter Weise auch das literaturwissenschaftliche auf ihn übertragen werden (vgl. Schweinitz 2006: 23).

Was all die Stereotypenkonzepte der Psychologie und der Geisteswissenschaften gemeinsam haben, ist die Reduktion von etwas Komplexem auf simple Kombinationen weniger Merkmale. Ein Beispiel hierfür ist die traditionelle ostasiatische Kunst, in der wiederkehrende Bildformeln, die deutlich in ihrer Komplexität reduziert sind, als Stereotypen bezeichnet werden können. Das heisst, das Stereotyp zielt immer auf etwas Vereinfachtes, Rasterhaftes (vgl. Schweinitz 2006: 24, 30). Eine weitere Übereinstimmung der Ansätze ist, dass der Begriff des Stereotyps nicht ausschliesslich auf Gemeinsamkeiten hinweist, sondern auch auf Differenzen. Durch Stereotype werden Muster, die sich mit der Zeit verändern, erst aufgedeckt. Häufig sind diese kulturell bedingt (vgl. Schweinitz 2006: 41, 56).

Bei den Theorien, die mit dem Stereotypenbegriff arbeiten, geht es [...] gerade um Schemata, die sich funktional auf einen bestimmten kulturellen Kontext beziehen, von dem sie hervorgebracht werden und mit dem sie – zumindest in ihrer Qualität als lebendige diskursive Grössen – wieder vergehen. (Schweinitz 2006: 56)

Stereotype können demnach von allen Kulturen in unterschiedlicher Weise hervorgebracht werden, wobei sie sich mittels Wiederholung festigen, manchmal aber über die Zeit hinweg aus funktionalen Gründen wieder verändern. Da Stereotype nach Schweinitz „kulturell besondere Muster mit konventionellem Charakter“ (2006: 56–57, 52) sind, kann das ansonsten vorwiegend auf den Westen und unter anderem auf dessen populäre Narration bezogene Konzept auch auf einen völlig anderen Kulturraum (Vietnam) angewendet werden. Zudem spricht Schweinitz die mögliche historische Variation von Stereotypen an. Der Begriff des Stereotyps erscheint mir aus diesen Gründen im Gegensatz zu den anderen zuvor erwähnten Bezeichnungen wie „Schlüsselbild“, „Bildformel“ oder „Topos“ besonders geeignet, um vietnamesische Kriegs- und Nachkriegsfilme auf wiederkehrende, aber auch sich verändernde Muster hin zu untersuchen und miteinander zu vergleichen.

Doch was genau bedeutet nun Stereotypisierung im Film?

Wie alle Medien, so hat auch der Film grossen Anteil an der Vermittlung und Festigung von Weltwissen, Vorstellungen und Einstellungen und somit an der Produktion und Verbreitung von Stereotypen. Diese können sich im Film (genauso wie in der Literatur) auf verschiedene

Arten etablieren. Einerseits können im Film stereotype Menschenbilder vorkommen, die einfach strukturierte und stabilisierte Ideen über Menschen bestimmter Gruppen verkörpern und in der Alltagswirklichkeit konventionalisiert sind. In diesem Fall stehen vor allem sozialwissenschaftliche Forschungsinteressen im Vordergrund. Andererseits geht es wie in der Idiomatik, Literatur- und Kunstwissenschaft um wiederkehrende Schemata und Muster, die die (filmische) Erzähl- und Bildwelt betreffen (vgl. Schweinitz 2006: 12, 43–44). Schweinitz unterscheidet dabei verschiedene Ebenen im Film, die von der Stereotypisierung erfasst werden können:

### *Handlungswelt*

In der Handlungswelt sind es Situationen und Abläufe der Erzählung die teilweise der reduktiven Schematisierung und Konventionalisierung unterliegen. Die Lust an der Wiederholung von Ähnlichem kann nicht nur in der modernen populären Narration und den entsprechenden Genres ausgemacht werden, sondern kommt auch schon in älteren folkloristischen und mythischen Erzähltraditionen zum Ausdruck (vgl. Schweinitz 2006: 53–54). Der Mythos<sup>17</sup> dient im Film häufig dazu, „den imaginären und zugleich konventionellen Charakter von Erzählwelten zu unterstreichen“ (Schweinitz 2006: 60). Nach Wright nimmt der Mythos dabei je nach Gesellschaft andere kulturelle Funktionen wahr und hat gleichzeitig, wie das Stereotyp selbst, eine reduktionistische Struktur (vgl. Wright 1975: 20; Schweinitz 2006: 59–60).

Bezogen auf die filmische Handlungswelt, zielt der Stereotypenbegriff auf standardisierte Handlungsabläufe, die für Spannung und Emotionen sorgen und auf die die Rezipienten normalerweise eingespielt sind. Dies kann Elemente der Narration, wie Handlungsabläufe, Figuren, Motive und Situationen, betreffen. (Beispielsweise erfüllt einsetzender Regen in vielen Filmen die konventionelle narrative Funktion der Steigerung von Dramatik.) Die Vernetzung der einzelnen Stereotype führt zur Bildung von möglichen (Erzähl-)Welten (vgl. Schweinitz 2006: 57–59, 61).

### *Figur*

Über konventionalisierte Vorstellungen von Menschenbildern in der Alltagswirklichkeit, die sich auch als Stereotype im Film niederschlagen, habe ich bereits gesprochen. Zwar kann es

---

<sup>17</sup>Mythos wird hier als ein „Äquivalent der Wahrheit“ verstanden, das die wissenschaftliche oder historische Wahrheit ergänzt. Die Bezeichnung Mythos kommt von „Mythus“, was Geschichte, Erzählung bedeutet, wobei „Logos“ („dialektische Abhandlung und Auseinandersetzung“) der Gegenbegriff ist (Schweinitz 2006: 60; Wellek, Warren 1995: 203–204).

für das Funktionieren des rezeptiven Erlebens wichtig sein, dass die Figuren als zentrale Bezugsgrößen mit der alltäglichen Lebens-, Werte- und Vorstellungswelt verbunden sind. Die Herausbildung eines Figurenstereotyps muss sich aber nicht zwingend auf die soziale Lebenswelt der Rezipienten beziehen, sondern kann auch imaginär sein. Dabei festigt sich ein Figurenstereotyp durch die wiederholte spezifische Zeichnung der Figur in einem bestimmten narrativen Modus, wie dies zum Beispiel beim Westernheld der Fall ist. Oft geht mit der steten Konventionalisierung eines Musters auch eine Tendenz zur Derealisierung einher (vgl. Schweinitz 2006: 44, 50). Im Hinblick auf narrative Figuren lohnt es sich deshalb zwischen Charakteren und Typen zu unterscheiden. Es geht dabei zum einen um das genaue, vorurteilsfreie und geduldige Beobachten von Menschen, zum anderen um den raschen Rückgriff auf reduzierte und konventionelle Bilder (vgl. Schweinitz 2006: 45).

Charaktere sind ausdifferenzierte Figuren, die ein individuelles, vielschichtiges Profil besitzen, das erst durch die erzählte Handlung nach und nach sichtbar wird. Zudem entwickeln sie sich mit dem Fortlauf der Erzählung (vgl. Schweinitz 2006: 45). Typen hingegen sind „schematisch reduzierte, sofort an wenigen markanten Attributen erkennbare Konstrukte“ (Schweinitz 2006: 46), die keinerlei Entwicklung durchlaufen. Schweinitz zitiert hierzu Eco: „Wenn die Person die Szenerie betritt, ist sie bereits fertig: definiert, gewogen und gestempelt“ (Schweinitz 2006: 46; Eco 1986: 169). Wenn sich ein im Film entwickelter Typ durch Wiederholung als konventionelles Figurenmuster etabliert hat, spricht man von Figurenstereotyp. Solche Figurenstereotype kommen nicht bloss in Genrefilmen vor, sondern auch in Propagandafilmen, beispielsweise in russischen Revolutionsfilmen. Typen stehen häufig im Dienste ihrer Rollen und haben ein bestimmtes „Handlungsprogramm“ zu erfüllen (Taylor, Tröhler 1999: 14–18). Dies hat oft wieder Rückwirkungen auf die Stereotypisierung der Handlungswelt (vgl. Schweinitz 2006: 47, 53).

### *Bild*

Die Symbolkraft des klassischen Bildes darf nicht unterschätzt werden. So werden auf der Ebene der „mise en images“ Muster der Bildkonstruktion durch Kamera (zum Beispiel Kadrierung) und Lichtinszenierung entworfen (Schweinitz 2006: 62). Visuelle Strukturen und komplexe Bildideen können zu Stereotypen avancieren und eine Art „Ikonografie“ entstehen lassen (Schweinitz 2006: 76), „die auch eigenwertige semantische Komplexe – kulturelle Schlüsselbilder – zu stiften vermag“ (Schweinitz 2006: 77). So verwenden Filmemacher nicht selten kompositionelle Standards beziehungsweise ähnliche Bildideen zur Kommunikation

bestimmter Emotionen (vgl. Schweinitz 2006: 77), zum Beispiel das stereotype Einsetzen von Licht und Schatten zur Erzeugung von Spannung im amerikanischen Film noir.

### *Ton*

Stereotypisierungsprozesse lassen sich auch auf der auditiven Ebene erkennen. Den Zuschauern sind viele Klangwelten durch die filmische Konventionalisierung bekannt. Schweinitz verweist dabei auf die Klangwelt des Weltraums in Science-Fiction-Filmen, die uns mittlerweile normal und natürlich erscheint. Töne haben zudem Signalfunktion und sind fähig, Atmosphären zu kreieren. Das Läuten von Glocken deutet oft auf Tod und Trauer hin (vgl. Schweinitz 2006: 63).

### *Schauspiel*

Anfang des 19. Jahrhunderts wird die Tendenz zu feststehenden Gebärden und Posen bei Stummfilm- und Bühnendarstellern zum ersten Mal erwähnt. So pressen Frauen aufgrund unerfüllter Verliebtheit in frühen Filmen häufig die Hand aufs Herz. Solche Stereotype des Schauspiels sind auch heute noch auszumachen, wenn auch nicht mehr in solch auffälliger Form. Je nach Kulturraum variieren Mimik und Gestik, wiederholen sich jedoch mehr oder weniger regelmässig, um ähnliche Emotionen zu vermitteln. Die schematische Reduktion von Komplexität ist also auch hier ein Thema (vgl. Schweinitz 2006: 63–68).

Es ist anzunehmen, dass all diese genannten filmischen Ebenen von der Handlungswelt bis hin zum Schauspiel auch in vietnamesischen Filmen gewissen Stereotypisierungsprozessen unterliegen.

## 4 KULTURELLE ERINNERUNG UND STEREOTYPISIERUNG IN VIETNAMESISCHEN KRIEGS- UND NACHKRIEGSFILMEN

Um die aus den vorgestellten theoretischen Konzepten gewonnenen Erkenntnisse nachfolgend für die Filmanalyse fruchtbar zu machen, fasse ich die wichtigsten kurz zusammen und führe darauf aufbauend meine These ein.

Wenn ich am Anfang dieser Arbeit die Formen, wie der Vietnamkrieg im US-amerikanischen Spielfilm verarbeitet wurde, skizziert habe, so ist bislang unklar geblieben, wie der Konflikt

in den vietnamesischen Filmen erinnert wird. Da die „kulturelle Erinnerung“ auf Wiederholungen beruht (A. Assmann 1999: 19), kann ihre Konstruktion im vietnamesischen Kriegs- und Nachkriegsfilm meiner Meinung nach über zirkulierende Bilder und Bildpraktiken definiert werden. Solche im Film wiederkehrende, in ihrer Komplexität reduzierte Bildformeln bezeichnet Schweinitz als „filmische Stereotype“ (2006: 30). Diese sind kulturell bedingt und unterliegen durch die Wiederholung auch einem Transformationsprozess.

Wenn Stereotype laut Schweinitz nicht ausschliesslich auf Gemeinsamkeiten kultureller Produkte hinweisen, sondern vor allem auch auf deren Differenzen (2006: 56–57), möchte ich ausserdem annehmen, dass im Hinblick auf sich wiederholende narrative Muster Parallelen zwischen den amerikanischen und den vietnamesischen Kriegs- und Nachkriegsfilmen ausgemacht werden können. Beide Filmländer erinnern sich an denselben Krieg und drücken dies wahrscheinlich in ähnlichen Erzählmotiven aus. Die Perspektive der kulturellen Erinnerung unterscheidet sich allerdings: Die Vietnamesen erinnern den Krieg als Sieger, die Amerikaner als Verlierer. Zudem ist die ideologische Verankerung des Erinnerungsdiskurses eine andere. Denn die Ideologie, die in einer Gesellschaft vorherrscht, beeinflusst nicht nur die Konstruktion von kultureller Erinnerung, sondern auch die Herausbildung von rekurrenten Bildern und Stereotypen. Da die Filmindustrie in Vietnam bis Anfang der 1990er Jahre rein staatlich organisiert war, ist anzunehmen, dass die Staatsform des Sozialismus auch die Konstruktion der Kriegserinnerung mitbestimmte und so zum Beispiel die Gemeinschaft in den Filmerzählungen eher eine Rolle spielte als das Individuum, das in so manchen amerikanischen Kriegs- und vor allem Nachkriegsfilmen im Zentrum steht. Allenfalls kommen Merkmale, die vom sozialistischen Filmschaffen anderer Länder (zum Beispiel UdSSR) bekannt sind, auch in vietnamesischen Werken zum Tragen (seien es die bei der Figurengestaltung gegenüber den Charaktere bevorzugten Typen, propagandistische Arbeiterszenen oder der Verzicht auf Privates, wie Liebesgeschichten usw.) (vgl. Groys 2004: 85–271). Es gilt also, den ideologischen Hintergrund der Filme zu berücksichtigen.

Meine Hypothese lautet:

*Die Konstruktion und Transformation von kultureller Erinnerung erfolgt in vietnamesischen Kriegs- und Nachkriegsfilmen über sich wiederholende Bild- und Erzählformeln oder Stereotype. Hinsichtlich einiger narrativer Muster sind Parallelen zu amerikanischen Vietnam(nach)kriegsfilmen auszumachen, die jedoch im jeweiligen ideologischen Diskurs*

*verankert und mit Blick auf ein Sieger- respektive Verlierergedächtnis interpretiert werden müssen.*

Weil sowohl kulturelle Erinnerung als auch filmische Stereotype immer historisch bedingt sind und somit einem ständigen Transformationsprozess unterliegen (vgl. Schweinitz 2006: 61–62; A. Assmann 1999: 29), ist weiter anzunehmen, dass die Erinnerung sich über die vietnamesischen Kriegsfilm bis hin zu den Nachkriegsfilmen wandelt. Dies kann von einem „subjektiven Blickwinkel“ der damals „gegenwärtigen Vergangenheit“ bis zu „objektiv“ vermitteltem Erinnerungsgehalt der „reinen Vergangenheit“ geschehen (Koselleck 1994: 117; A. Assmann 1999: 14). Deshalb untersuche ich als erstes am Beispiel des Kriegsfilms KHONG NOI AN NAP (ES GIBT KEIN VERSTECK FÜR SIE, Pham-Ky Nam, 1973), ob, wie und über welche filmischen Stereotype der Vietnamkrieg erinnert wird. Der Film erscheint mir als gutes Beispiel, da er noch mitten im Verlaufe des Krieges gedreht wurde. Anschliessend setze ich dieses Werk mit anderen vietnamesischen Kriegsfilmen in Bezug, um allenfalls rekurrente Muster ausfindig zu machen, die massgeblich zur Erinnerungskonstruktion beitragen. Mit den Nachkriegsfilmen verfare ich auf dieselbe Weise, wobei ich dort als exemplarisches Beispiel den Film VE NOI GIO CAT (DER ANDERE MANN, Huy Thanh, 1981) auswähle, der sich vom Entstehungsjahr her ungefähr im Mittel aller gesichteten Filme befindet. Nachdem ich DER ANDERE MANN mit anderen Nachkriegsfilmen (in Bezug auf deren Stereotype) verglichen habe, folgt eine Gegenüberstellung der vietnamesischen Kriegs- und Nachkriegsfilme, die Aufschluss über den Transformationsprozess allfälliger diffundierender Bilder, Bildformeln und Stereotype geben soll.

Es scheint mir an dieser Stelle nochmals wichtig, festzuhalten, dass ich mit 'vietnamesischen Kriegsfilmen' ausschliesslich nordvietnamesische Produktionen meine. Erst nach der Kriegszeit entstanden wieder in Nord- und Südvietsnam Spielfilme (vgl. Einleitung; Kapitel 2). Eine Unterscheidung der Nachkriegsfilme des Nordens und des Südens würde indes nicht nur den Rahmen dieser Masterarbeit sprengen, sondern eine solch strikte Einordnung wäre problematisch, entstanden doch nach der Wiedervereinigung zahlreiche Filme in enger Zusammenarbeit der beiden staatlichen Studios. Ausserdem gibt es Filmemacher, die sowohl für das Filmatelier in Hanoi als auch für das Studio in Ho-Chi-Minh-Stadt tätig waren und dabei äusserst unterschiedliche Filme drehten, wie sich an den Beispielen von Hai Ninh mit DAS MÄDCHEN AUS HANOI (Filmstudio Hanoi) und DIE ERSTE LIEBE (produziert in Ho-Chi-Minh-Stadt) später zeigen lässt. Auf allfällige Unterschiede zwischen den Filmen werde ich



selbstverständlich eingehen, ohne jedoch speziell zwischen nord- und südvietnamesischen Filmen zu differenzieren.

Da ich viele der analysierten Filme nur ein einziges Mal im Bundesarchiv visionieren konnte, ist es mir nicht möglich, für jeden alle die von Schweinitz genannten filmischen Ebenen, die Stereotypisierungsprozesse begünstigen, zu berücksichtigen (vgl. 2006). Trotzdem versuche ich, den Handlungsraum, die Bildgestaltung und die Figuren zu analysieren. Die Ebene des Tons muss meist ausgespart werden, weil ich grösstenteils synchronisierte Versionen der Filme gesehen habe und bei der Sichtung am Schneidetisch Nebengeräusche entstanden sind, die eine Analyse per se verfälscht hätten. Filmmusik oder Dialoge erwähne ich nur in seltenen Fällen, wenn sie für die Bedeutung einer Szene oder den weiteren Verlauf der Erzählung von besonderer Wichtigkeit sind und in enger Beziehung zu sich wiederholenden Bildformeln und narrativen Mustern stehen. Auf das Schauspiel gehe ich im Rahmen dieser Arbeit nicht ein.

Es ist mir wichtig, allfällige ikonografische und narrative Muster, wann immer möglich, in Bezug auf ihre Semantik und Ästhetik zu betrachten. Manchmal sind Muster wahrnehmbar, die nicht direkt die Erinnerung an den Krieg betreffen, die sich aber innerhalb der vietnamesischen Kriegs- und Nachkriegsfilme wiederholen und somit die kulturelle Erinnerung mitprägen.

Charlot hat bei seiner Beschreibung des vietnamesischen Kinos einen interessanten Zusammenhang zwischen den Bildern des Films und denen von Lackarbeiten und Seidenmalereien hergestellt (vgl. 1994: 118; vgl. Kapitel 2.2). Eine Untersuchung von kunstübergreifenden Stereotypen würde in diesem Rahmen allerdings zu weit gehen.

Wie erklärt, haben Filme als Teil des „Funktionsgedächtnisses“ nicht nur Anteil am kollektiven Erinnern, sondern auch am Vergessen (Zutavern 2009: 41). Deshalb ist das, was nicht gezeigt wird ebenso von Bedeutung, wie das, was offensichtlich im Film präsentiert wird. Da das Funktionsgedächtnis sich an der Zukunft orientiert (vgl. A. Assmann 1999: 134), ist in den vietnamesischen Filmen allenfalls nicht nur das kulturelle, sondern auch das nationale Gedächtnis von Bedeutung: Es ist anzunehmen, dass die Tatsache, dass besonders die Nachkriegsfilme im Kontext des Aufbaus einer neuen Nation entstanden sind, die Konstruktion von Erinnerung beeinflusst. Somit wären wir wieder bei der ideologischen Ausrichtung angelangt, in der sich die amerikanischen Vietnam(nach)kriegsfilme von den vietnamesischen gewiss unterscheiden, auch wenn sicherlich Parallelen auf der narrativen Ebene feststellbar sind.

## 5 KONSTRUKTION VON KULTURELLER ERINNERUNG IN VIETNAMESISCHEN KRIEGSFILMEN

In diesem Kapitel untersuche ich die Konstruktion von kultureller Erinnerung über filmische Stereotype, wiederkehrende narrative Muster und Bildformeln in den vietnamesischen Kriegsfilmen. Als Beispiel analysiere ich den nordvietnamesischen Film KHON NOI AN NAP (ES GIBT KEIN VERSTECK FÜR SIE, Pham-Ky Nam, 1973).

### 5.1 KHONG NOI AN NAP (ES GIBT KEIN VERSTECK FÜR SIE), PHAM-KY NAM, VIETNAM 1973

ES GIBT KEIN VERSTECK FÜR SIE handelt von drei Spezialagenten des Saigoner-Regimes, die die Grenze nach Nordvietnam überschreiten, um Spionageaufträge für die US-Luftwaffe auszuführen. Die Wachsamkeit der Bevölkerung verhindert allerdings ihre illegalen Tätigkeiten.

Der Anfang von ES GIBT KEIN VERSTECK FÜR SIE erinnert, was die Montage betrifft, an die russischen Filme der 1920er Jahre. Die ersten Einstellungen zeigen in Schwarz-Weiss Kampfszenen im Krieg, die durch rasche Schnitten zusammengefügt sind, dann das Training von Soldaten in einem Lager. Die Qualität der Aufnahmen ist schlecht, weshalb angenommen werden kann, dass die Filmemacher keine gute Ausrüstung zur Verfügung hatten. Ausserdem ist die Filmrolle leicht beschädigt, was zu flimmernden, verzogenen Szenen und einem krächzenden Geräusch während der Visionierung führte.

#### *Handlung*

Die Figuren können sofort als Typen eingeordnet werden. Sie werden mit Zahlen anstelle von Namen benannt, und die Soldaten führen ihre Handlungen monoton, ohne Gefühlsregungen aus. Nah- oder Grossaufnahmen finden keine Verwendung. Ein Amerikaner, der durch seine Befehle sofort als Instrukteur des Trainingslagers zu erkennen ist, schickt drei Agenten auf eine geheime Mission. Dabei droht er ihnen, dass ihre Familien Probleme bekämen, wenn sie den Auftrag nicht erfüllten. Danach klopft er ihnen kumpelhaft auf die Schultern, und es erklingt ein „good luck“ wie von Humphrey Bogart persönlich gesprochen. Mit solch wenigen prägnanten Attributen ausgestattet, verkörpert der Instrukteur ein schlichtes, stereotypes Menschenbild eines Amerikaners.

Plötzlich wechselt der Schauplatz vom Trainingslager in den Dschungel. Dort landet ein Helikopter, dem die drei Agenten entsteigen. Sofort klettern sie über die Hügel davon. Die Aufnahmen sind mittels starrer Kamera und natürlichem Licht (Über- und Unterbelichtung) wiederum sehr einfach gehalten. Erst jetzt wird der Vorspann eingeblendet, in dem traditionelle vietnamesische Musik erklingt. Während Schauspielernamen und Produktionsangaben über den Bildschirm flimmern, bieten fixe Einstellungen abwechselnd einen Blick auf Berge, Wälder, Ebenen und das Flussdelta. Dies sind Schauplätze, die in der folgenden Erzählung eine Rolle spielen. Auf einmal wird der Himmel gefilmt und triumphale Musik setzt ein. Dieser Moment könnte als symbolisch gewertet werden und lässt eine Vorahnung auf Triumph und Sieg oder, aufgrund der Untersicht, an etwas Göttliches, Erhabenes, Allmächtiges aufkommen.

Nach einer Szene, in der die drei Agenten, deren Lachanfänge sehr grotesk wirken, miteinander scherzen, folgen Aufnahmen in einem kleinen Dorf. Es wird eine traditionelle Familie gezeigt: Der Vater spielt mit seinem kleinen Sohn, während die Mutter kocht. Einige Augenblicke später taucht ein als nordvietnamesischer Soldat verkleideter Agent auf und stellt sich dem Familienvater Hai als sein ehemaliger Kamerad Son vor. Hai war früher selbst für das Saigoner-Regime tätig gewesen, hatte sich dann aber in ein nordvietnamesisches Dorf abgesetzt, wo er aufgrund seines Gesinnungswandels sehr gut von den Einwohnern akzeptiert wurde und sogar eine eigene Familie gründen durfte. Son erzählt Hai von seiner Vergangenheit, dass er im Ausland ein Geologiestudium abgeschlossen habe und mit einer französischen Söldnerin eine Liebschaft gehabt hätte. (Kennt man einige vietnamesische Erzählungen und die Geschichte Vietnams, weiss man, dass Personen, die im westlichen Ausland studierten und noch dazu eine Liebesbeziehung mit einem/r Ausländer/in eingingen im Süden zwar willkommen waren, im Norden aber eher Misstrauen erregten.)

Weil Hai nicht vorhat, mit Son den Spionageauftrag zu erfüllen, kommt es zwischen den beiden ein paar Tage später zum Disput. Son sieht seinen Fehler ein, gibt seine Mission auf und will als nunmehr geahndeter Verräter nachts vor seinen ehemals (südvietnamesischen) Verbündeten flüchten, die sich in den Wäldern versteckt halten. Seine Flucht schlägt fehl, und er wird von seinen eigenen Leuten niedergestochen. Hai und die Dorfbewohner finden den Verletzten und kümmern sich um ihn.

Die zwei verbleibenden Spione sind nun auf sich gestellt und begeben sich in ein anderes nördliches Dorf, um dort ihre Mission vorzubereiten. Die beiden geben sich als Soldaten der nordvietnamesischen Armee auf der Durchreise an die Front aus. Der eine hat den Namen von

Son angenommen und spielt den Verletzten. Im neuen Ort werden sie herzlich von den Einwohnern empfangen und können bei einem Bauern und seiner hübschen Tochter Thi absteigen.

### *Bewahrung der Idylle und Solidarität der Dorfbewohner*

Die Narration entwickelt sich fortan vor allem über die Gespräche zwischen den Figuren, begleitet von Alltagstätigkeiten im Dorf. Dabei wird interessanterweise vorwiegend aus der Sicht der zwei südvietnamesischen Spione erzählt. Der Zuschauer ist von Anfang an in die geheimen Pläne der Agenten eingeweiht, während die Dörfler nur langsam Verdacht schöpfen. Die Spannung im Film wird allein über das Wissen des Publikums kreiert. Diese Erzählperspektive bietet zudem die Möglichkeit, die von den Spionen gespielte Freundlichkeit gegenüber den Dorfbewohnern von ihrem tatsächlichen gerissenen und schlechten Charakter, der in Szenen, in denen die angeblichen Soldaten unter sich sind, durchsickert, abzugrenzen. Somit wird ein Erinnerungsbild geschaffen, das die südvietnamesischen Eindringlinge nach aussen hin als harmlos, aber gleichzeitig als äusserst gefährlich und intrigant präsentiert. Die Botschaft, dass man keinem Fremden trauen darf, wird übermittelt.

Die eigentliche Spannung im Film steht in Kontrast zum idyllischen Landschaftsbild. Während die Agenten die strategische Planung eines Luftwaffenangriffs vorbereiten und sich nach und nach ins Dorfleben integrieren, filmt die Kamera immer wieder das beschauliche Dorf und die umliegende Landschaft. So wird regelmässig Spannung abgebaut. Gleichzeitig entsteht das Bedürfnis, diese Idylle bewahren zu wollen. Gefilmt wurde an Originalschauplätzen, was an der typischen Landschaft Nordvietnams mit seinen mehrere hundert Meter aufragenden Kalksteinfelsen zu sehen ist.

Der Film spielt in der Zeit, als die amerikanischen Truppen bereits im Süden Vietnams gelandet waren und versuchten, mit ihren südvietnamesischen Verbündeten in Nordvietnam einzudringen. Dies wird über die Spionagegeschichte und den Anfang des Films, als das Trainingslager des südvietnamesischen Militärs unter amerikanischer Führung gezeigt wird, vermittelt. Kriegsszenen an sich gibt es keine – bis auf eine kurze Einblendung explodierender Bomben, an die sich die junge Nu erinnert, während sie, als Parteivorstehende des Dorfes, die Dokumente der südvietnamesischen Spione überprüft. Diese Erinnerung der Figur könnte narrativ als ein Bild für drohendes Unheil geltend gemacht werden.

Ansonsten geht es primär um die Wahrung der Idylle des Dorfes. Der Krieg wird zwar in Gesprächen, zum Beispiel über This Bruder an der Front, erwähnt, scheint jedoch weit

entfernt stattzufinden. Die Dorfbewohner bereiten sich aber nebst ihren alltäglichen Tätigkeiten trotzdem auf den Ernstfall vor. So werden den Mitgliedern der Dorfmiliz Waffen geliefert, und in einer Anfangsszene präsentiert Hai seinem ehemaligen Kameraden Son stolz die Wachsamkeit der dörflichen Organisation. Er braucht nur mit einer Glocke Alarm zu schlagen und schon kommen alle bewaffnet angerannt. In einem Dialog wird klar, dass Hais Ehefrau ihre Muskeln bewusst durch harte Arbeit trainiert, um für einen Kampf gerüstet zu sein. Diese Darstellungen von den sich für den Ernstfall vorbereitenden Dorfbewohnern propagieren den Zusammenhalt der Gemeinschaft und die Verlässlichkeit jedes Einzelnen. Durch die Aufmerksamkeit jedes Einwohners können schliesslich auch die Pläne der Anhänger des Saigoner Regimes vereitelt werden.

Nu zum Beispiel wird misstrauisch, weil die angeblichen nordvietnamesischen Soldaten keine obligaten Reisedokumente bei sich tragen. Zudem werden sie verdächtigt, weil sie Lieder über Dollars und Söldner singen, die eher kapitalistisch anmuten. Schliesslich überlegen sich die Parteivorsitzende Nu und das Bauernmädchen Thi einen Trick, um die mutmasslichen Spione zu überführen. Thi und ihr Vater bitten die angeblichen Soldaten einen Urlaubsschein für ihren Bruder und Sohn, der selbst in der Armee ist, zu verfassen. Da die jungen Männer allerdings nicht wissen, wie sie einen solchen formulieren sollen, erhärtet sich der Verdacht gegen sie.

Verstärkt wird der Eindruck der solidarisch verbundenen Dörfler durch typisch sozialistische Arbeiterszenen, in denen die Nordvietnamesen alle sehr beschäftigt sind. Sie durchmischen zum Beispiel für den Reisanbau Wasser mit Tretmühlen, säen oder ernten Reis, während die südvietnamesischen „Gäste“ faul danebenstehen. Dieser Kontrast zwischen den geschäftigen, gemeinsam arbeitenden „Guten“ und den faulen „Bösen“ sticht einem bei der Sichtung von ES GIBT KEIN VERSTECK FÜR SIE geradezu ins Auge. Auch im ersten Dorf wird Hai immer bei der Arbeit gezeigt, während Son bloss schwatzend danebensteht. Diese sich wiederholenden Szenen bilden in ES GIBT KEIN VERSTECK FÜR SIE nicht nur ein filmisches Stereotyp auf der Narrationsebene, sondern können auch als „politische Ikonografie“<sup>18</sup> verstanden werden. Als solche sehe ich auch die mehrmals aufeinanderfolgenden Sequenzen, die zum einen die hilfsbereiten, freundlichen Nordvietnamesen zeigen, dann als Gegenpol die sich streitenden, uneinigen südvietnamesischen Agenten. Schon die Szene, in der Son niedergestochen wird,

---

<sup>18</sup> Mit „politischer Ikonografie“ bezeichnet Vinzenz Hediger den Gebrauch eines Zeichensystems zur Legitimation und Selbstdarstellung eines Staatswesens (2001: 148). In diesem Falle symbolisieren die arbeitenden und zusammenhaltenden Dörfler die Gemeinschaft für die der Norden Vietnams steht, während die Fremden aus dem Süden nicht mithelfen und sich auf diese Weise selbst ausschliessen.

zeigt, dass bei der südlichen Armee nicht einmal auf die eigenen Leute Verlass ist, während sich die Dorfbewohner sogar um Fremde kümmern, solange diese ihnen nichts anhaben wollen.

### *Starke Frauenfiguren*

Von der Figurenkonzeption her könnte *ES GIBT KEIN VERSTECK FÜR SIE* mit dem Begriff Ensemblefilm bedacht werden, weil viele Figuren vorkommen, die alle den gleichen Stellenwert für die Erzählung haben. Dennoch stechen ein paar Figuren aus der Masse hervor. Dies sind besonders die starken Frauen, die mithelfen, die südvietnamesischen Spione zu entlarven. Als erstes sei hier die Ehefrau von Hai im ersten Dorf genannt, die Son mutig die Stirn bietet, der sich darüber wundert, dass sie ihrem Mann vertraut, obwohl er einmal bei der südvietnamesischen Armee war. Wütend schüttelt sie das Heu, das sie eben zusammengenommen hat, und meint, Aufrichtigkeit sei das Wichtigste. Die junge Frau ist in dem Sinne die dichteste Figur des Films, weil sie die unterschiedlichsten Emotionen und Gemütszustände zeigt. Zu Beginn wirkt sie eher scheu und zurückhaltend, spricht kaum ein Wort, bleibt meistens im Hintergrund, zeigt aber plötzlich Emotionen, wie Wut auf ihren Mann, der Son ins Haus gelassen hat, oder auf Son, der sich in fremde Angelegenheiten einmischt. Zudem hat sie den Mut, sich gegen ihren Mann zu stellen und die Dorffamilie über den Spion zu informieren. Allerdings bedeuten diese unterschiedlichen von der Situation abhängigen Gemütslagen nicht, dass sie einen „tiefen Charakter“ verkörpert. Denn ausser über ihre Stimmungen wird die junge Frau nicht definiert. Ihre variierenden emotionalen Ausbrüche verwirren zwar im ersten Augenblick, da (sozialistische) Typen eher nicht mit Gefühlen ausgestattet sind. Hier sind sie jedoch Teil ihres Handlungsprogramms. Dazu gehört, dass die Frau im Stillen die Fäden zieht, um schliesslich zur Überführung des Spions beizutragen. Ihre anfängliche Schüchternheit kombiniert mit ihrem Aufbegehren sorgt für einen Überraschungseffekt. Die gegensätzlichen Attribute zeigen zudem, dass „stille Wasser tief gründen“ und auch auf die ruhigeren Mitglieder der Gesellschaft Verlass ist. Der Auftritt der jungen Frau im Film ist kurz und prägnant, weshalb sie sich nicht zu einer differenzierteren Figur entwickeln kann (was vermutlich auch nie die Absicht war). Der Hang zur sozialistischen Propaganda ist hier an verschiedenster Stelle auszumachen, beispielsweise an den Handlungsprogrammen, denen die Figuren unterliegen oder die Gemeinschaft, die über das Private gestellt wird.

Alle in *ES GIBT KEIN VERSTECK FÜR SIE* vorkommenden Frauenfiguren entpuppen sich als stark und mutig und übernehmen wichtige Funktionen für die Gemeinschaft sowie für die Handlungsentwicklung.

Zwischen Thi und Hais Ehefrau sind diesbezüglich ein paar Gemeinsamkeiten auszumachen. Thi arbeitet wie diese nicht nur im Haus, sondern auch auf den Feldern hart. Sie hat allerdings von Anfang an ein fröhliches, freundliches Naturell und reagiert nicht sofort mit Abwehr auf die fremden Soldaten, sondern kümmert sich hingebungsvoll um diese, kocht und wäscht für sie. Obwohl auch sie plötzliches Misstrauen hegt, geht sie auf die Liebesavancen des einen Spions ein, der sich als Son ausgibt. Meines Erachtens wird jedoch nicht klar, ob sie dies mit einem Hintergedanken tut oder ob sie als naives Mädchen tatsächlich Gefallen an dem attraktiven Soldaten findet. Auf einer gemeinsamen Flussfahrt ignoriert sie allerdings seine Liebeserklärungen. Son verlässt das Boot und rennt davon. Was als Kalkül gedacht und mit seinem Partner zuvor abgesprochen war, funktioniert: Thi folgt ihm durchs Schilf, und der Soldat überfällt sie und versucht, sie zu vergewaltigen. Thi kann sich wehren und rennt davon. Als sie mit dem Boot über den Fluss rudert, wird ihr verschwitztes, wütendes Gesicht in Nahaufnahme gezeigt. Wie bei Hais Ehefrau, ist This emotionaler Umschwung von Ruhe und Freundlichkeit zu Wut und Stärke bedeutend für den Fortlauf der Geschichte. Nachdem Thi die Parteivorsteherin Nu informiert hat, spielt sie zuhause wieder die Unterwürfige und verzeiht dem ebenfalls zurückgekehrten Soldaten. Wie der Zuschauer aber gleich bemerken wird, ist ihr Verhalten eindeutig berechnend, weil sie die Schurken aufhalten möchte, bis die Dorf miliz eingetroffen ist. Als Son vor ihr niederkniet, um sich zu entschuldigen, stürzt Thi sich auf ihn und kämpft mit ihm.

Starke Frauenfiguren, auch wenn sie teilweise anfangs noch etwas zurückhaltend wirken, sind innerhalb von *ES GIBT KEIN VERSTECK FÜR SIE* ein sich wiederholendes filmisches Stereotyp auf der Figurenebene. Ob ähnliche Frauentypen in anderen vietnamesischen Kriegsfilmen vorkommen, soll im nächsten Kapitel geklärt werden.

### *Feindbild*

Im Gegensatz zu den Frauen werden die Spione faul, ängstlich, lächerlich und dumm dargestellt. Allerdings geschieht dies auf subtile Weise. Es sind wenige, für die Handlung eher unbedeutende Szenen, die diese negativen Eigenschaften der südvietnamesischen Soldaten zutage treten lassen. Ihre Faulheit habe ich schon zuvor in Bezug auf die Arbeiterszenen beschrieben. Sie kommt aber auch beim letzten noch freien Agenten zur

Geltung, der zwar auf der Flucht ist, sich aber immer wieder im Wald oder auf der Wiese hinlegt, um sich auszuruhen.

Die Ängstlichkeit von Son wiederum drückt sich in einer Szene aus, in der er nachts in Hais Haus aufschreckt und die Wohnungstür offen vorfindet. Aus Angst vor Dieben ergreift er seine Pistole und weckt seinen Gastgeber. Dieser lacht jedoch nur und meint, dass es bei ihnen keine Diebe gebe. Hier wurde, wie schon zuvor, mit der Hervorhebung eines Kontrasts gearbeitet: der Gegenüberstellung eines mutigen Nordvietnamesen und eines ängstlichen Südvietnamesen.

In einer anderen Szene marschieren die südvietnamesischen Soldaten durch den Urwald und warten auf ihren Einsatz. Die Kamera beobachtet sie durch die Bäume hindurch. Die Agenten wirken alle unsicher und gereizt. Dass das Funkgerät plötzlich nicht funktioniert, steigert die Nervosität der Soldaten und die technische Panne lässt sie lächerlich erscheinen. Ihre Schwäche wird erst richtig zur Schau gestellt, indem sie ausgerechnet von Frauen als Spione erkannt werden. Der eine Agent kann zwar entkommen, wird wenig später allerdings von einem kleinen Jungen entlarvt. Überhaupt werden die wenigen Kinder, die im Film vorkommen (ausser natürlich die Babys), genau wie die Frauen als sehr stark und mutig dargestellt: Einige Kinder, die von einem Spion (mit Einsatz der subjektiven Kamera) beobachtet werden, üben im Spiel die Überwältigung eines südvietnamesischen Eindringlings. Die übrigen, meist männlichen Figuren (Bauern, Ehemänner, Dörfler) bleiben eher im Hintergrund und sind dazu da, die Handlung voranzutreiben. So ist Hais erster Auftritt kurz und prägnant: Er lädt den Soldaten zu sich nach Hause ein, was die Geschichte in Gang bringt. Ansonsten nimmt Hai kaum an der Haupthandlung teil.

### *Kinderheld*

Der zuvor erwähnte kleine Junge wird in einer beeindruckenden Schlusssequenz zum Helden des Films: Der geflohene Spion begegnet dem Buben Nhang, während dieser auf dem Feld die Ochsen hütet. Die Szenerie der Landschaft ist mit einem harmonischen, natürlichen Licht aufgenommen und zeigt Bäume, eine Wiese und den Fluss. Nhang verkörpert das Idealbild eines sozialistischen Jungen. Er erzählt dem Fremden, dass er es schön finde, die Ochsen für die Genossenschaft zu hüten, weil er dabei den ganzen Tag auf dem Rücken der Tiere sitzen und singen könne. Sogleich singt er dem Soldaten ein Lied vor. Dieser bringt jedoch nur Unverständnis auf. Da er weder das Lied (mit dem übersetzten Titel „Sanft wie blaue Seide ist der Himmel über meinem Vietnam“) noch den sehr berühmten nordvietnamesischen



Interpreten kennt, schöpft Nhang Verdacht. Dieses Misstrauen wird mit einer bestimmten Ästhetik auf der Bildebene vermittelt: Wenn eine Figur eine andere als Spion verdächtigt, wird ihr Gesicht in extremer Grossaufnahme gezeigt, oder es wird auf die Augenpartie gezoomt. Diese Methode wiederholt der Filmmacher in allen ähnlichen Situationen (bei Hai als Son von seiner Liebesbeziehung mit einer französischen Söldnerin erzählt, bei Nu, als sie entdeckt, dass die Soldaten keine Reisedokumente mit sich tragen usw.), bis der Zuschauer die Bedeutung der Grossaufnahme beziehungsweise des Zooms auf das Gesicht erkennt. Bei Nhang wird dieses ästhetische und gleichzeitig narrative Muster noch verstärkt, indem in der Grossaufnahme die Angst in seinen Augen deutlich zum Ausdruck kommt und sich Schweissperlen auf seiner Stirn bilden. Die nächste Einstellung zeigt die Schatten der beiden Figuren nebeneinander, wobei der Schatten des Schurken viel grösser und bedrohlich ist. Sogleich drückt er den Jungen auf den Boden. Die gefilmte beschauliche Landschaft und die zwitschernden Vögel im Hintergrund dienen wiederum als Kontrast zur unheimlichen Szenerie. Der Agent zwingt den Jungen, mit ihm im Boot über den Fluss zu fahren und sich so normal wie möglich zu verhalten. Eine Nahaufnahme zeigt, wie Nhang beginnt ein Lied auf der Querflöte zu spielen. Eine Kamerafahrt übers Wasser signalisiert metaphorisch, wie die Klänge weggetragen werden. Die Kamera schwenkt in Richtung Himmel, filmt das Ufer, streift an den Bäumen vorbei, bis Stimmen einer Patrouille erklingen, die das Lied als „Schatten der Feinde“ erkennt. Die Polizei nimmt sofort die Verfolgung auf, und ein Orchester setzt ein. Das Kind wischt sich den Schweiss von der Stirn, springt vom Boot und schwimmt weg. Die Verfolgungsjagd auf dem Fluss wird wieder sehr einfach mit starrer Kamera gefilmt. Als sie jedoch im Wald weitergeht, fungiert die Kamera als „hunting eye“ hinter dem Rücken des Spions, gleichzeitig werfen die Blätter der Bäume tanzende Lichter und Schattenstrukturen auf dessen Körper. Die Einstellung wechselt abrupt auf das treibende Ruderboot im Fluss, wozu ein vietnamesisches Lied ertönt. Dies ist das Ende von ES GIBT KEIN VERSTECK FÜR SIE.

### *Erzählformeln und Bildkomposition*

Im Verlaufe des Films bilden sich gleich auf mehreren filmischen Ebenen Stereotype heraus. Die auf der Figurenebene (starke Frauen, faule, lächerliche, ängstliche Feinde, heldenhafte Kinder) und einige das Bild, den Handlungsraum und die Narration betreffende (idyllische Landschaftsbilder, propagandistische Arbeitsszenen, Hervorhebung von Kontrasten, Grossaufnahmen oder Zooms auf Gesichter bei Misstrauen) habe ich schon benannt. Einige Erzählformeln tauchen nur gerade zweimal auf, weshalb es problematisch ist, hier schon von

einem filmischen Stereotyp zu sprechen: Beispielsweise der Einsatz der Lieder – eines über Dollars und Söldner, das die Spione verrät, ein anderes vom Kind auf dem Fluss gesungen, das zur Ergreifung des letzten Agenten führt – oder das Motiv, dass Einsicht nie zu spät ist, was sich daran erkennen lässt, dass die Dorfbewohner sich um den reumütigen, verletzten Son kümmern oder den ehemals südvietnamesischen Armeeingehöri gen Hai bei sich aufnehmen. Trotz ihrer nur einmaligen Wiederholung tragen diese Erzählformeln zur Konstruktion von kultureller Erinnerung bei. Ein weiteres Merkmal dieses vietnamesischen Kriegsfilms ist der Einsatz von Symbolen, wie er schon bei Charlot beschrieben wurde (vgl. 1994: 117; Kapitel 2.2): Zum Beispiel die zuvor erwähnten, in der Erinnerung von Nu vorkommenden explodierenden Bomben als eventuelle bedrohliche Vorahnung oder ein Sturm, der losbricht, als sich Thi alleine mit einem feindlichen Soldaten auf dem Reisfeld befindet. Auch die metaphorische Andeutung der Kamera, dass die Klänge von Nhangs Querflöte über den Fluss weggetragen werden, sei hier nochmals erwähnt.

Während der Anfang von *ES GIBT KEIN VERSTECK FÜR SIE* sehr schlicht gehalten ist, nimmt die Qualität der Aufnahmen in Bezug auf Schärfe sowie Bildkomposition ab Mitte des Films zu. Anstelle der fixen Einstellungen arbeiten die Filmemacher nun mit markanten Kamerapositionen, setzen vermehrt Zooms, Kamerafahrten und Schwenks ein. Dazu gehören schon erwähnte Beispiele wie das „*hunting eye*“ oder die subjektive Kamera. Auf diese Weise entstehen ästhetisch komponierte Bilder. Teilweise etablieren sie sich während des Films zu einem ikonografischen Muster. Beispielhaft sind die mehrmals vorkommenden Urwaldszenen, in denen die Kamera den Spionagetrupp durch Äste und Blätter hindurch beobachtet. Diese Beobachtungen vermitteln dem Zuschauer Informationen und weitere Spannungsmomente. Die Bildkomposition ist auffällig: Eingerahmt von Büschen, Bäumen und Blättern, steigt vor den Soldaten Dampf beziehungsweise Nebel aus der Erde auf.

Die Konfiguration der beobachtenden Kamera wiederholt sich einige Male im Film, so auch, als Thi und einer der Soldaten in einem Ruderboot über den Fluss fahren und er ihr Liebeserklärungen macht. Die Kamera filmt die Szene von oben durch ein Blätterdach. Kombiniert mit natürlicher Über- und Unterbelichtung und dem tanzenden Schattenspiel, das von den Blättern verursacht wird, entsteht auch hier eine ähnlich eigentümliche Bildästhetik. Diesbezüglich ist auf der semantischen Ebene festzuhalten, dass es immer die Feinde sind, die in *ES GIBT KEIN VERSTECK FÜR SIE* durch die Blätter der Bäume hindurch gefilmt werden, sofern in seltenen Momenten nicht aus der narrativen Erlebnisperspektive der Spione berichtet wird.

Die exemplarischen Szenen zeigen, dass filmische Stereotype sich gleichzeitig auf der ästhetischen und der semantischen Ebene der Narration und des Bildes entwickeln können. Das formale ikonografische Muster, das hier mittels der Aufnahmen durch die Äste entsteht, wird im zweiten beschriebenen Beispiel von einem weiteren ikonografischen Element unterstrichen: Das Motiv des Bootes auf dem Fluss kann als eine Art Schlüsselbild oder filmisches Stereotyp auf der Bildebene gesehen werden. Zum ersten Mal taucht ein mit Frauen besetztes, auf dem Wasser schaukelndes Boot auf, als die Spione das zweite nördliche Dorf betreten. Später sind es Thi und der Soldat, die in einem Ruderboot den Fluss hinabfahren, bevor schliesslich der kleine Junge seine Heldentat ebenfalls auf einem Boot vollbringt und dieses in der Schlusszene nochmals gezeigt wird.

Die Interpretation der sich wiederholenden Bilder und narrativen Muster steht hier nicht im Vordergrund. Vielmehr geht es um die Erkenntnis, dass sich in *ES GIBT KEIN VERSTECK FÜR SIE* über rekurrente Stereotype (auf verschiedenen filmischen Ebenen) Erinnerungsbilder etablieren. Diese haben zwar nicht direkt mit dem Krieg zu tun, gestalten aber die Erinnerung jener Zeit mit.

Um zu sehen, ob allfällige Bilder, filmische Stereotype und narrative Muster, die in *ES GIBT KEIN VERSTECK FÜR SIE* vorkommen, auch in anderen vietnamesischen Kriegsfilmen auszumachen sind und somit die kulturelle Erinnerung an den Krieg prägen, vergleiche ich den Film im zweiten Teil dieses Kapitels mit einigen vietnamesischen Kriegsfilmen aus den Jahren 1967 bis 1974. Es handelt sich dabei wie bei *ES GIBT KEIN VERSTECK FÜR SIE* um nordvietnamesische Produktionen, weil in dieser Zeitspanne auf südvietnamesischer Seite keine Spielfilme entstanden sind.

## 5.2 VIETNAMESISCHE KRIEGSFILME IM VERGLEICH

Schaut man sich einige vietnamesische Kriegsfilme an, entdeckt man, dass wiederkehrende filmische Stereotype sowohl auf der Handlungs- als auch auf der Figuren- und Bildebene vorkommen.

### *Starke Frauenfiguren als wiederkehrendes Stereotyp*

In allen visionierten Kriegsfilmen stehen beispielsweise starke Frauenfiguren im Vordergrund. Während in *ES GIBT KEIN VERSTECK FÜR SIE* die Handlung mehrere mutige

Frauen einbezieht, deren Auftritt jeweils kurz und prägnant ist, sind es in den anderen Werken ausnahmslos weibliche Hauptfiguren, die im Zentrum der Geschichte stehen. In HUNG O THAM (DIE BÄUME VON FRÄULEIN THAM, Hai Ninh, 1967) geht es, wie schon der Titel besagt, um den Kiefernwald des Fräuleins Tham, der vorbeifahrenden Militärkonvois der nordvietnamesischen Befreiungsarmee als Schutz vor Bombenangriffen dient. Thams intelligente Einfälle und ihre Tapferkeit führen dazu, dass Menschenleben gerettet werden. In CHI NHUNG (DAS MÄDCHEN NHUNG, Nguyen Duc Hinh, 1970) und in WIR WERDEN UNS WIEDERSEHEN<sup>19</sup> (Tran Vu, 1973) wird der Werdegang zweier Vietnamesinnen in der Befreiungsarmee gezeigt. Anders als in ES GIBT KEIN VERSTECK FÜR SIE erfährt der Zuschauer in allen drei Filmen sehr viel über die einzelnen Frauen, wobei manchmal sogar ihre Kindheit in Rückblenden aufgerollt wird. Dennoch entwickeln sie sich nicht zu eigentlichen Charakteren, sondern bleiben als Figurentypen bestehen, die einem strikten Handlungsprogramm unterworfen sind. Wie schon die Frauen in ES GIBT KEIN VERSTECK FÜR SIE stellen sie alle die Gemeinschaft über das Private. Tham tut dies, indem sie den geliebten Kiefernwald ihres Vaters, mit dem viele persönliche Erinnerungen (unter anderem an die verstorbene Mutter) verbunden sind, für den Bau einer Brücke opfert, damit die Militärkonvois beladen mit Munition und ein Krankenwagen zum Wohle aller die Schlucht wieder überqueren können, nachdem die ursprüngliche Brücke durch eine amerikanische Bombe zerstört worden war. Net aus WIR WERDEN UNS WIEDERSEHEN verzichtet auf ihre grosse Liebe, um sich der Befreiungsfront anzuschliessen, und Nhung, obwohl sie ebenfalls Gefühle für einen Soldaten hegt, setzt ihr Leben aufs Spiel, um die Panzer des Saigoner-Regimes zu vernichten. Vielen Frauenfiguren ist weiter gemeinsam, dass sie eine lenkungspolitische und narrative Funktion übernehmen, sei es durch ihre Ideen oder durch ihre Position in der Partei oder Armee, wie zum Beispiel Nu als Parteivorstehende und Leiterin des Dorfes, Tham, die spontan die Leitung des Brückenbaus übernimmt, oder Nhung, die nach ihrer Heldentat zur hohen Armeeangehörigen aufsteigt. Jede Frau hat ein ähnliches Handlungsprogramm zu erfüllen, wobei Emotionen und rebellische Ausbrüche wie schon in ES GIBT KEIN VERSTECK FÜR SIE dazugehören. Die Gefühlsausbrüche werden jeweils in Grossaufnahmen gezeigt. Beispielhaft ist die Szene, in der Tham aufgebracht ihren uneinsichtigen Vater belehrt und ihm erklärt, dass die Kiefernabholzung notwendig ist, um Menschenleben zu retten. Da die Frauenfiguren sofort an wenigen markanten Attributen erkennbar sind, kann hier, wie von Schweinitz vorgeschlagen, von einem

---

<sup>19</sup> Originaltitel unbekannt.

„konventionellen Figurenmuster“ oder „Figurenstereotyp“ (2006: 46–47) innerhalb der vietnamesischen Kriegsfilme gesprochen werden.

### *Typenhafte Nebenfiguren*

Auch die anderen Figuren sind sehr typenhaft dargestellt. Wie in *ES GIBT KEIN VERSTECK FÜR SIE* sind die zumeist männlichen Nebenfiguren häufig dazu da, die Handlung voranzutreiben. Als Beispiele können in *DIE BÄUME VON FRÄULEIN THAM* die Dorfbewohner genannt werden, die bei der Erstellung der Brücke helfen, der Soldat, dessen Konvoi dringend über die Brücke sollte, oder der Vater, der sich zuerst weigert, die Kiefern abzuholzen, dann jedoch sehr schnell seiner Tochter Recht gibt. In *DAS MÄDCHEN NHUNG* sind es Soldaten, die Nhung anfeuern und ihr ein paar gute Schuhe für ihren Einsatz leihen. Überhaupt sind die Figurenensembles der vietnamesischen Kriegsfilme äusserst ähnlich zusammengestellt. Das geht so weit, dass in jedem Film mindestens einer Frau ein sich sorgender Vater oder ein männlicher Freund zur Seite gestellt wird. Thi und Tham haben einen Vater, während Nhung von einem vorbeiziehenden und eine Weile in ihrem Zuhause wohnenden Soldaten, der gleichzeitig Lehrer ist und in den sie sich später verliebt, unterstützt wird. Eine feine Liebesgeschichte ist in jedem Kriegsfilm auszumachen, wobei sich die mutigen Frauen meistens in einen Soldaten verlieben. Die jungen Frauen handeln im sozialistischen Sinne aber immer vernünftiger als ihre Beschützer und sind sogar bereit, für das Wohle aller ihre Liebe zu opfern. Dies zeigt sich zum Beispiel bei Nhung, die trotz der Warnung ihres Freundes einen riskanten Auftrag übernimmt und so einen glorreichen Schlag gegen die südvietnamesische Armee ausübt, oder bei Tham, die in einer triumphalen Schlusssequenz eine Bombe entschärft, obwohl ihr Vater dieses Risiko auf sich nehmen wollte.

### *Kinderfiguren*

Auch die Kinder haben fast in allen Kriegsfilmen einen wichtigen Stellenwert. Meistens verkörpern sie die Protagonistinnen in ihren Kindheitserinnerungen. So erinnert sich Tham in einer Rückblende, wie sie als Kind in einer Hängematte zwischen den schützenden Kiefern zu Meeresrauschen einschlief. Eine Heldentat wie der Junge Nham aus *ES GIBT KEIN VERSTECK FÜR SIE* vollbringt die kleine Nhung: In einer Rückblende wird gezeigt, wie sie als Kind in einer spontanen Aktion während einer Polizeirazzia in ihrem Elternhaus wichtige Dokumente für den nordvietnamesischen Besucher und Befreiungskämpfer und ihren jetzigen Freund Dham versteckte. Kinder, teilweise sogar heldenhafte Kinder, sind demnach auch ein wiederkehrendes filmisches Stereotyp auf der Figurenebene.

### *Unterschiedliche Feindbilder*

Das Feindbild allerdings wird in den vietnamesischen Kriegsfilmern unterschiedlich gezeichnet. In *ES GIBT KEIN VERSTECK FÜR SIE* sind die Feinde während des ganzen Films als südvietnamesische Spione präsent. In den meisten Filmen dieser Zeit bleiben sie aber gesichtslos. In *DIE BÄUME VON FRÄULEIN THAM* wird der Kriegsgegner in Dialogen zwar als „Yankee“ beschimpft, wird aber primär durch die Zerstörung, wie explodierende Geschosse, Bombenkrater oder herannahende Flugzeuge, vor denen die Konvois flüchten, fassbar. *DAS MÄDCHEN NHUNG* zeigt den Feind auf verschiedenste Arten: Wie in *ES GIBT KEIN VERSTECK FÜR SIE* erscheint auch hier eine Kriegsszene in der Rückblende. Nhung erinnert sich daran, wie ihr ganzes Dorf zerstört wurde. Die Szene ist herzerreissend, zeigt sie doch die ganze Brutalität des Krieges mit all seinen Schrecken: panisch schreiende und rennende Kinder, explodierende Geschosse, eine weinende, verzweifelte Mutter, und dies alles in einer lieblich anmutenden Landschaft situiert mit traditionellen Hütten, weiten Feldern und Palmen. Wie in anderen Kriegsfilmern wird hier wiederum eine spannungsgeladene, traurige Szene in Kontrast zu der beschaulichen Landschaft gesetzt. Und wie in einer Sequenz von *ES GIBT KEIN VERSTECK FÜR SIE* (vgl. Kapitel 5.1) beginnt es, um die Dramatik zu steigern, zu regnen.

Der Feind offenbart sich aber nicht nur indirekt durch solch brutale Kriegsszenen. Häufig erscheint er in Form von Polizisten, die Razzien durchführen, oder eine Demonstration brutal zerschlagen, was praktisch immer von oben gefilmt wird. Als Nhung versucht, eine Strassensperre in Saigon zu passieren, schwenkt die Kamera nach links und rechts, hoch und runter, den Reihen der positionierten südvietnamesischen Soldaten entlang. Plötzlich wird das Mädchen von einem amerikanischen Soldaten im Jeep mit den Worten „Willst du Kaugummi?“ angesprochen. Er scheint sie mit einer ehemaligen Geliebten verwechselt zu haben. Nhung nutzt die Chance und gibt sich als diese aus, um mit ihm durch die Strassensperre zu fahren. Die Kamera bewegt sich nach oben, den Häusern entlang, an denen der Jeep vorbeifährt, begleitet von musikalischen Klängen, die an einen Krimi erinnern. Als der Soldat Nhung an der nächsten Ecke aussteigen lässt, erklingt ein stereotypes „Goodbye Darling“, was die Vermutung nach der Visionierung von *ES GIBT KEIN VERSTECK FÜR SIE* bestätigt: Amerikaner werden auch in anderen vietnamesischen Kriegsfilmern sehr stereotyp (im Sinne eines stereotypen Menschenbildes) dargestellt. Nebst ihrer Lächerlichkeit und Dummheit, dass die Soldaten Nhung an der Strassensperre einfach so passieren lassen, wird ihre Schwäche in einer kurzen Einstellung fast makaber ausgelotet: Nach Nhungs Anschlag werden die toten Körper der Amerikaner präsentiert – sie sehen aus, als würden sie schlafen.

Dieser Rachefeldzug von Nhung wird durch die zuvor im Film eingeblendete traumatische Kindheitserinnerung an ihr bombardiertes Heimatdorf legitimiert.

In Bezug auf den Feind bilden sich in den einzelnen Filmen zwar stereotype Darstellungsformen heraus (wie die Betonung seiner negativen Eigenschaften, seine Gesichtslosigkeit, seine bloße Erwähnung in Dialogen oder die Bilder seiner angerichteten Zerstörung), es entwickelt sich jedoch kein kriegsfilmübergreifendes typisches Feindbild. Die kulturelle Erinnerung setzt sich in dieser Beziehung eher puzzleartig zusammen und nicht unbedingt über sich wiederholende Stereotype.

### *Kriegsszenen*

Während in *ES GIBT KEIN VERSTECK FÜR SIE* nur in einer Rückblende der Erinnerung eine Kriegsszene vorkommt, sind solche mit Panzern, explodierenden Bomben, rennenden Soldaten, Flammen und Rauch für die meisten vietnamesischen Filme aus der Kriegszeit typisch. Die Szenen wirken echt. Wir erinnern uns an Charlots Aussage, dass Kameramänner aus Budgetgründen Kriegsszenen für Spielfilme jeweils direkt an der Front gedreht hätten (vgl. 1994: 107; vgl. Kapitel 2.2). Die kulturelle Erinnerung wird aber nicht nur über die oft eingesetzten echten Kriegsbilder und Szenen aus der Armee (*WIR WERDEN UNS WIEDERSEHEN*, *DAS MÄDCHEN NHUNG*) konstruiert, sondern auch über Bilder aus dem Alltag von Menschen, die sich auf den Ernstfall vorbereiten (*ES GIBT KEIN VERSTECK FÜR SIE*). Ganz besonders bleiben aber die Bilder der weiblichen Heldinnen im Gedächtnis haften. Nicht nur ihre Emotionen werden immer wieder in Nahaufnahmen gezeigt, sondern auch ihre von der Arbeit verschwitzten und schmutzigen Gesichter (zum Beispiel bei Fräulein Tham, die im Wald Holz sammelt). Die weiblichen Figuren verkörpern das sozialistische Idealbild einer arbeitstüchtigen, schönen und starken Frau. Teilweise muten die Erzählungen wie ein Mythos an. Immer wieder thematisieren die vietnamesischen Kriegsfilme die Heldentaten junger Frauen, die am Ende des Films manchmal als Nationalheldinnen verehrt werden, wie dies bei Nhung, Tham und Net der Fall ist. Leider konnte ich bisher nicht ermitteln, ob die Filme auf eine Volkserzählung zurückgehen. Zu *DAS MÄDCHEN NHUNG* gibt es zumindest eine Novellenvorlage.<sup>20</sup> Nhung wird im Film jedenfalls schon von Anfang an wie eine Heldin dargestellt. Stets ist sie gut gekleidet und trägt ihre Handtasche sogar an Kriegsschauplätzen mit sich. Immer wieder wird auf die Handtasche gezoomt, oder diese wird in Grossaufnahme gezeigt. Teilweise wirkt Nhung mit ihrer edlen Kleidung, ihren hohen Schuhen und der

---

<sup>20</sup> Ob die Novellenvorlage den Titel „Nguyen San“ trägt oder mit dieser Angabe auf den Autor verwiesen wird, ist unklar. Im Vorspann des Films *DAS MÄDCHEN NHUNG* wird zur Novellenvorlage dieser Name erwähnt.

Handtasche in den Trümmern der Stadt deplatziert, und die Szenen erhalten einen surrealistischen Anstrich. Erst später wird klar, dass die Handtasche als Prop eine spezielle Bedeutung hat: Sie enthält die Handgranate für den geplanten Anschlag auf die Panzer des Saigoner-Regimes.

#### *Details, Bildkomposition und Kamerakonfiguration*

Obwohl in allen visionierten Kriegsfilmern mit Detailaufnahmen gearbeitet wird, waren für mich keine anderen Requisiten mit aktiver Bedeutungszuschreibung auszumachen. Normalerweise streben die Detailaufnahmen einen „Realismuseffekt“<sup>21</sup> an. Dieser wird meist von natürlicher Lichtgebung mit Über- und Unterbelichtung unterstützt, (alle Filme sind in Schwarz-Weiss gedreht). Beispielhafte, sich wiederholende Nahaufnahmen zeigen rollende Wagenräder, sich bewegende Äste im Wind, arbeitende Hände und marschierende Füße, um nur einige wenige zu nennen. Manche davon können wiederum der politischen Ikonografie zugeordnet und als Betonung der Gemeinschaft, der gemeinsamen Arbeit und des Sozialismus allgemein gelesen werden. Alle diese Kriegsfilme sind Propagandafilme, was ihrer Qualität jedoch keinen Abbruch tut: Bis auf den Anfang von *ES GIBT KEIN VERSTECK FÜR SIE* zeichnen sich alle Werke durch spektakuläre Kamerafahrten und starke Bildkompositionen aus. Häufig wird mit Licht und Schatten gespielt (siehe das beschriebene Beispiel des bedrohlichen Schattens des Spions in *ES GIBT KEIN VERSTECK FÜR SIE*, vgl. Kapitel 5.1). Mehrmals sind wie im Film noir Schattenstreben an Treppengeländern zu sehen, sich bewegende Äste und Blätter zeichnen Muster auf Gesichter, Körper, Wände und Erde. Besonders in *DAS MÄDCHEN NHUNG* ist ein Wechselspiel zu beobachten zwischen dem überwiegenden Einsatz von natürlichen Lichtquellen und Aufnahmen mit künstlicher Ausleuchtung, zum Beispiel der Gesichter.

Die Kamera bewegt sich oft sehr nahe an den Figuren. Beispielhaft ist ein Flashback der Kindheit, in der die kleine Nhung bei der Hausarbeit gefilmt wird. Die Kamera begleitet sie durch die Räume. Obwohl sie sich fortbewegt, bleibt Nhung meistens eingerahmt, sei es von einem Türrahmen, von Treppengeländern oder der Wäsche, die sie aufgehängt hat. Die Kamera bleibt immer sehr nahe beim Kind, so dass sie seine im Wind wehenden Haare fast zu berühren scheint, zeigt seinen Gesichtsausdruck oder ein Detail, beispielsweise seinen Arm, der einen Zuber Wasser schleppt. In diesem Falle wird mit einer sehr beweglichen

---

<sup>21</sup> Den „Realismuseffekt“ verstehe ich mit Erhard Reckwitz, auf den auch Eder verweist, als ein Eindruck von ausgeprägter Lebensechtheit und Wirklichkeitsnähe, der im Text durch ästhetische Mittel evoziert wird (Reckwitz 1998: 453; Eder 2008: 382).



Handkamera gefilmt. Sie filmt dabei von allen Seiten, von oben, von unten, hebt und senkt sich, vollführt eigentümliche Schwenks, teilweise Drehungen. In vielen Kriegsfilmen sind auch rasante Kamerafahrten vorhanden, was beeindruckt, denkt man an die damalige Knappheit der Mittel. Figuren werden aus ungewöhnlichen Positionen gefilmt, zum Beispiel in einer Kriegsszene der Geschichte über das Mädchen Nhung: Der Kameramann steht unter der Brücke und filmt die über ihn hinwegschreitenden Menschen aus der Froschperspektive durch die Holzstreben hindurch. Ähnliche Aufnahmen sind auch in *DIE BÄUME VON FRÄULEIN THAM*, *ES GIBT KEIN VERSTECK FÜR SIE* oder in *WIR WERDEN UNS WIEDERSEHEN* auszumachen.

### *Wiederkehrende Bild- und Erzählmotive*

Zwei herausragende Bildmotive oder Schlüsselbilder, die als Stereotype auf der Bildebene die Erinnerung an die Kriegsfilme besonders prägen, sind die Aufnahmen von einem oder mehreren Booten auf dem Wasser und die Präsenz von Blättern, Ästen und Bäumen im Filmbild. In der Analyse von *ES GIBT KEIN VERSTECK FÜR SIE* habe ich bereits Bootsszenen, die meistens durch Blätter von Bäumen hindurch gefilmt wurden, beschrieben. Auch für andere Kriegsfilme sind diese Szenen typisch. Häufig sind es Frauen mit traditionellen, konischen Strohhüten, die die Ruderboote steuern, so auch in einer Landschaftsaufnahme von *ES GIBT KEIN VERSTECK FÜR SIE* und in *DAS MÄDCHEN NHUNG*. Manchmal sind die Figuren in den Schiffchen aufgrund extremer Unterbelichtung nur als Silhouetten erkennbar. Doch es wechseln sich auch Nahaufnahmen der Gesichter, Detailaufnahmen der sich ins Wasser senkenden Ruder, der Flussspur des Bootes ab mit Totalen, Halbtotale und Aufnahmen aus der Vogelperspektive. Die belaubten Bäume am Flussrand gehören zum Bildmotiv der Ruderboote, zumal die Kamera nicht selten dem Flussufer entlanggleitet.

Dass die Kamera häufig durch Äste hindurch Figuren beobachtet und Szenerien filmt ist in vietnamesischen Kriegsfilmen typisch. Doch auch sonst sind Bäume allgegenwärtig. Vor allem verbreitet sind Aufnahmen von Baumkronen als Montageelemente. In den Filmen *DAS MÄDCHEN NHUNG* und *DIE BÄUME VON FRÄULEIN THAM* haben die Bäume zudem narrative oder gar symbolische Funktion. Im ersteren pflanzt der Soldat und Lehrer Dham als Zeichen seiner Zuneigung einen Aprikosenbaum für die kleine Nhung, im letzteren schützen die Kiefern die passierenden Militärkonvois vor feindlichen Angriffen und stehen für die Vergangenheit, Gegenwart und die Zukunft. Sie gelten als Symbol der Erinnerung an die verstorbene Mutter sowie an eine behütete Kindheit und schützen vor Regen und Wind. Die Dorfbewohner müssen die Bäume zwar fällen, um die lebenswichtige Brücke zu bauen, sie

pflanzen aber auch wieder neue Kiefern, wie eine Szene am Schluss zeigt. Somit können die Pflanzen auch als Symbole für den Zusammenhalt der Gemeinschaft oder den Aufbau einer neuen Nation gedeutet werden und zur Bildung eines kollektiven, nationalen Gedächtnisses beitragen.

Neben den erwähnten Stereotypen in der Bildkomposition, einem immer ähnlichen Figurenensemble, propagandistischen Szenen, Kontrasten, der zumeist als Blick des Feindes fungierenden subjektiven Kamera, den Zooms, den spektakulären Kamerapositionen und dem Einsatz von natürlichem Licht<sup>22</sup>, gibt es zahlreiche weitere Stereotype auf der narrativen und der ikonografischen Ebene. Festzuhalten ist indes, dass, auch wenn auf der Bildebene mit einer bestimmten Formel gearbeitet wird, sich deren semantische Auslegung oft unterscheidet. So ist zum Beispiel der Zoom ein Stereotyp der ästhetischen Ebene, das sich in jedem Film wiederholt, allerdings mit jeweils anderer Bedeutung: In einem Film verstärkt der Zoom den subjektiven Blick eines Feindes, in einem anderen wird er zur Hervorhebung eines wichtigen Gegenstandes benutzt. In einem einzelnen Film kann die semantische Funktion wiederum ein Stereotyp bilden: In *ES GIBT KEIN VERSTECK FÜR SIE* drückt der Zoom auf ein Gesicht immer das Misstrauen der Menschen aus.

Es ist im Rahmen einer Masterarbeit nicht möglich, alle in den vietnamesischen Kriegsfilmern vorgefundenen Stereotype und sich wiederholenden Muster, die zur Konstruktion der kulturellen Erinnerung an den Krieg beitragen, detailliert zu beschreiben. Die eben dargelegten Stereotype geben jedoch einen Zugang zu den Erinnerungsbildern, die durch die vietnamesischen Filme dieser Zeit geschaffen werden. Überdies bleibt die Erinnerung kein abstraktes Gebilde: Sie wird selbst von den Filmemachern als narratives Element eingesetzt, indem sich die Figuren in Rückblenden an vergangene Zeiten erinnern. Die Kriegszeit definiert sich somit auch über das, was früher war und jetzt (zur Zeit des Films) nicht mehr ist. Die Erinnerung wird so gleichzeitig als Motiv und Erzählformel genutzt.

---

<sup>22</sup>Indem ich zum Beispiel die natürliche Beleuchtung oder andere ästhetische wiederkehrende Muster als filmische Stereotype hervorhebe, meine ich nicht, dass diese von den Filmemachern bewusst als ikonografische Elemente eingesetzt wurden. Oft sind es Merkmale, die sich wegen der beschränkten filmischen Möglichkeiten entwickelt haben. Sie tragen aber aufgrund ihrer Wiederholung zum kollektiven Erinnerungsbild (beim Publikum) bei.

## 6 KULTURELLE ERINNERUNG IN VIETNAMESISCHEN NACHKRIEGSFILMEN

Um zu zeigen, wie kulturelle Erinnerung in vietnamesischen Nachkriegsfilmen konstruiert wird, analysiere ich den südvietnamesischen Beispielfilm *VE NOI GIO CAT* (*DER ANDERE MANN*) von Huy Thanh, der 1981 vom Studio in Ho-Chi-Minh-Stadt produziert wurde und 1983 an den Filmfestspielen in Moskau lief. Danach vergleiche ich das Werk wiederum im Hinblick auf filmische Stereotype, narrative Muster und Bildformeln mit anderen visionierten Nachkriegsfilmen aus den Jahren 1974 bis 1987. Dabei gehe ich auch der Frage nach, wie sich die Erinnerung an den Krieg über die Zeit hindurch verändert.

### 6.1 *VE NOI GIO CAT* (*DER ANDERE MANN*), HUY THANH, VIETNAM 1981

*DER ANDERE MANN* ist eine Liebesgeschichte und handelt vom vietnamesischen Befreiungskämpfer Lui, der nach dem Krieg in sein Heimatdorf am Meer zurückkehrt. Dort stellt er fest, dass seine Frau Suen während seiner Abwesenheit in Not geraten war und als Beschützer den freundlichen Offizier Son von der südlichen Armee geheiratet hat. Mit ihm hat sie eine Tochter. Weil Son sich nun aber vor der neuen Regierung verstecken muss, können sich Lui und Suen, die sich noch immer lieben, wieder häufiger sehen. Zudem hat Lui als frisch gewählter Parteisekretär grosse Pläne für das Dorf und seine Bewohner.

#### *Filmanfang und Schauplätze*

Bereits der Vorspann verortet den Film und macht auf den Schauplatz der Handlung aufmerksam: Zu traditioneller vietnamesischer Musik wird ein Bild von gelben Sanddünen gezeigt. In Vietnam gibt es diese Sanddünen nur an der südlichen Zentralküste bei den Dörfern Phan Thiet und Mui Ne, weshalb fortan klar ist, dass der Film in dieser Gegend gedreht wurde. Als nächstes folgt eine Grossaufnahme von einer Frau in den Dünen; sie hat Tränen in den Augen. Anschliessend wird ein glücklich lächelndes Paar gezeigt, das im Garten die Pflanzen giesst. Plötzlich flüchtet das Paar, die Musik setzt aus und der eigentliche Film beginnt.

Bei der Sichtung von *DER ANDERE MANN* fielen mir als erstes die satten Farben der Aufnahmen auf. Es ist anzunehmen, dass diese Farbgestaltung einer ästhetischen

Entscheidung entspricht, zumal Figuren in traurigen Szenen schwarz gekleidet sind (beispielsweise Suen, die um ihre Schwiegermutter trauert) und in fröhlichen Momenten in leuchtenden Farben (Suen, als sie sich über Luis Rückkehr freut, oder die spielenden, ausgelassenen Kinder). Da aber die Farben Rot und Orange dominieren, ist es auch möglich, dass dieser „Rotstich“ von der vergilbten Filmrolle herrührt. So sind die Menschen häufig in diesen Farben gekleidet, und die Sonne erscheint als grosser roter Feuerball. Andererseits gibt es Szenen mit satter blauem Himmel, gelben Dünen im Vordergrund oder tiefgrünen Pflanzen. Auch sonst scheint der Film von äusserst hoher Qualität. Deshalb gehe ich eher davon aus, dass bei den Dreharbeiten sehr gutes Farbfilmmaterial verwendet wurde, auch wenn dies aufgrund der damaligen technischen und materiellen Engpässe überrascht und heute leider nicht mehr mit Sicherheit feststellbar ist, welches Filmmaterial zum Einsatz kam. Da die Mehrzahl der vietnamesischen Kriegs- und Nachkriegsfilme aber in Schwarz-Weiss gedreht wurde, gehe ich nicht detailliert auf eine gegebenenfalls stereotype Verwendung der Farben ein. Dennoch finde ich es wichtig, zu erwähnen, dass der Film farbtechnisch äusserst bunt gestaltet ist.

Eben noch fröhlich zusammen im Garten, werden die junge Frau Suen und ihr Mann Lui bereits in der ersten Sequenz voneinander getrennt: Eine Liebesszene mit romantischer Musik und strahlenden Verliebten wird plötzlich von einem Spannungsmoment abgelöst, als Inspektoren des südlichen Regimes auftauchen und Lui als Spion der Befreiungsarmee überführen wollen. Lui gelingt es, in der Dachkammer die wichtigsten Habseligkeiten zusammenzupacken und zu fliehen, während Suen und ihre Schwiegermutter kurze Zeit später verhört werden. Die wunderschöne Landschaft steht in Kontrast zu den in Grossaufnahme gefilmten angstvollen Gesichtern der beiden Frauen. Die nächste Einstellung zeigt einen an das Grundstück und den idyllischen Garten der Familie angrenzenden Stacheldrahtzaun, hinter dem sich zusammengepfercht Gefangene und nun auch Luis Mutter befinden.

Nach einem Schnitt sieht der Zuschauer Suen in einem modernen Gebäude, wo ein Hauptmann sie weiter verhört. Er verlangt, dass sie seine Geliebte wird. Suen gelingt es jedoch, ihn zu Fall zu bringen. Aus Rache übergibt der Hauptmann sie der ganzen Truppe. Schnell montierte Bilder, ähnlich dem russischen Montagekino, von lüsternen Soldatengesichtern und der sich wehrenden Suen in einem düsteren, unterbelichteten, leeren Raum suggerieren ihre Vergewaltigung. Einer der Soldaten namens Son versucht, sie zu beschützen, was ihm aber erst am Ende gelingt, als Suen in Ohnmacht fällt. Es folgt ein

abrupter Schauplatzwechsel: Suen ist zurück in ihrem Haus, vor einer Statue der Muttergottes kniend, wo sie um Vergebung bittet. Abermals ist der Raum unterbelichtet, die einzelnen Bildelemente wie Gebetsaltar, Heiligenfiguren, die kniende Suen und die Schwiegermutter, die hinter dem geblühten Vorhang alles mitbekommt, sind dennoch deutlich erkennbar. Die Gegenstände im Raum sind so angeordnet, dass sie die Figuren einrahmen. Die alte Frau weint und läuft weg. Suen folgt ihr, ebenso die Kamera, die die Abendsonne, den Strand und das Meer aufnimmt. Die Szene wirkt sehr poetisch, ist von Symbolen durchsetzt und mit dramatischer Musik hinterlegt. Die alte Frau erklärt Suen, dass sie ihr nicht zur Last fallen wolle, und ihr Blick auf die dunklen Wellen vor der untergehenden Sonne lässt vermuten, dass sie sich entschlossen hat, bald zu sterben. Dies bestätigt auch eine der folgenden Szenen, die Suen auf dem Friedhof zeigt. Zuerst erklärt jedoch plötzlich eine unbekannte Stimme aus dem Off, dass Suen Son geheiratet habe, dieser sich aber nach der Befreiung von Südvietnam verstecken müsse. Die beiden haben eine kleine Tochter namens May, die Son allerdings jeweils erst nach Sonnenuntergang sehen kann. Da er sich tagsüber auf dem Dachboden versteckt hält, erinnert sich Suen in einer Rückblende an ihren ersten Mann Lui und an die Zeit, als dieser sich in demselben Versteck unter dem Dach aufhalten musste. Überhaupt sind es immer wieder die gleichen Schauplätze, die zu ähnlichen Szenen oder Assoziationen führen: Die Dachluke als Versteck, zuerst für Lui, dann für Son; der Strand als Ort des Abschieds von der Schwiegermutter und später für den für eine Weile wegziehenden Son; der Garten als Treffpunkt der Familie und Begegnungsort der Liebenden. Dies lässt auf der narrativen Ebene auf eine stereotype Verwendung der Schauplätze schliessen.

### *Hauptfiguren und Narration*

Der erste Teil des Films zeigt vorwiegend Suens Leben. Sie wird bei Alltagstätigkeiten wie der Gartenarbeit, der Grabpflege, bei Gesprächen mit Son auf dem Dachboden oder durch eine Luke an der äusseren Hauswand, beim Spiel mit ihrer kleinen Tochter oder bei Spaziergängen über die Felder und am Strand, gefilmt. Manchmal ist ihr nachdenkliches Gesicht erkennbar. Sie wirkt schön und stark, da sie ihr Schicksal akzeptiert. Die wenigen in DER ANDERE MANN vorkommenden Frauen zeigen alle auf ihre Weise Stärke: So zum Beispiel das Mädchen, das in Luis Parteibüro arbeitet und einen Angreifer, der es auf ihren Chef abgesehen hat, mit einem Schlag gegen das Knie in die Flucht schlägt. Starke Frauen sind demnach, wie schon in den Kriegsfilmern, ein filmisches Stereotyp auf der Figurenebene.

Der zweite Teil des Films widmet sich dem heimgekehrten Lui. Dieser erscheint zum ersten Mal auf einer Sanddüne, auf der Kinder mit Sandigeln (stacheligen Pflanzen) spielen, die sie

lachend den Hügel hinunterrollen lassen. Die subjektive Kamera deutet Luis Blick auf ein abseits stehendes Kind an. Ein kleiner Junge erklärt ihm, dass dies Suens Tochter May ist. Sogleich schliesst er mit ihr und den anderen Kindern Freundschaft. Im Spiel mit ihnen zeigt sich seine Gutmütigkeit und Toleranz. Obwohl Lui eben aus dem Krieg zurückgekehrt ist, wirkt er äusserst attraktiv, ist gut gekleidet und gilt fortan als Held des Films. Mit seiner Herzlichkeit, seinem Humor, seiner Klugheit und dem strahlenden Lachen gewinnt er nicht nur Sympathien bei den Dorfbewohnern, die ihn sogleich als Parteisekretär und Leiter der Gemeinde wählen, sondern wohl auch bei manchem Zuschauer. Zum einen verkörpert er den zurückhaltenden, romantischen Liebhaber, der Suen heimlich am Meer, in ihrem Garten und auf den Feldern trifft, zum anderen ist er die treibende Kraft beim Wiederaufbau und der Verschönerung des Dorfes. In dieser Funktion zeigt er auch seine strenge Seite, indem er den Kindern verbietet, westliche Lieder zu singen, und ihnen vietnamesische Melodien beibringt. Seine Strenge ist jedoch immer mit Humor verbunden, weshalb er ein Sympathieträger bleibt. Nicht selten erinnert Lui an einen Lehrer, der den Leuten beibringt, das Wohl der Gemeinschaft über private Interessen zu stellen. Somit erfüllt die Figur ein bestimmtes sozialistisches Handlungsprogramm und ist als Typ zu identifizieren. Dennoch erfährt der Zuschauer über Luis Charakter relativ viel und dieser ist vielschichtiger als für Typen üblich. Einerseits lanciert Lui Reformen, erweist sich (im sozialistischen Sinne) als idealer Dorfführer und steht für die Gemeinschaft ein, andererseits hat er private Wünsche und Träume, die sich zum Beispiel in seinem sehnsüchtigen subjektiven Blick auf Suens aktuelle Familie widerspiegeln oder in Rückblenden der Erinnerung an die gemeinsame Vergangenheit mit Suen. Beispielhaft sind hier die Liebesszenen am Wasser: Einmal blicken Suen und Lui im Garten in den Brunnen, in dem sich ihre Gesichter auf der Wasseroberfläche spiegeln. Plötzlich befindet sich Lui in einem grösseren Boot und umkreist Suen in ihrem traditionellen Rundboot<sup>23</sup> auf dem Meer. Als Suens Schiffchen kippt, springt Lui ebenfalls in die Wellen und eine fröhliche Wasserschlacht beginnt. Die nächste Einstellung zeigt Suen und Lui wieder im Hof am Brunnen, wodurch dem Zuschauer signalisiert wird, dass die letzte Szene eine Erinnerung war. An anderer Stelle sitzen die Verliebten am Flussrand und plaudern. Solche romantischen Begegnungen, mehrere davon am Wasser, wiederholen sich regelmässig, und gleich ob sie in den Erinnerungen der Figuren existieren oder in der Gegenwart des Films, in fast allen Szenen, in denen Lui und Suen zusammen sind, erklingt das immer gleiche wehmutsvolle Musikstück, das zu einem stereotypen Bestandteil der

---

<sup>23</sup> Rundboote sind an der Küste Vietnams stark verbreitet und finden ihre Verwendung in erster Linie in der Fischerei. Sie werden aus geflochtenem Bambus hergestellt.

Tonebene und der Narrationsebene wird. Obwohl der Film aus vielen Erinnerungssequenzen besteht, verweisen diese ausschliesslich auf eine romantische, leichte Vergangenheit und nicht auf die Geschehnisse des Krieges. So zeigen die Erinnerungen auf, was einmal war und aufgrund des Krieges nicht mehr sein kann.

Über Luis Zeit in der Befreiungsarmee erfährt das Publikum nichts. Nur ein Mal erinnert sich Lui in einer Rückblende an einen verkrüppelten alten Mann, der ihn in der Wüste, während seiner Flucht vor den südvietnamesischen Truppen, mit Essen versorgte, und ein andermal erzählt er Suen, dass er seinem Heimatdorf lange fernbleiben musste, weil er sich in einer Tigerfalle verletzt hatte. Andere Kriegserlebnisse bleiben im Dunkeln. Die kulturelle Erinnerung an den Krieg etabliert sich vielmehr über die sehnsuchtsvolle Stimmung des Films, die ich später noch detaillierter beschreiben werde.

#### *Lui und die Kinder als typenhaft gezeichnete Heldenfiguren*

Lui kann als sozialistisch typenhaft gezeichneter Held interpretiert werden: Lui weist eine viel zu ausgeglichene Persönlichkeit auf, ohne Ecken und Kanten, als dass er sich zu einem tiefen Charakter entwickeln könnte. Auch Sehnsüchte und Träume bleiben bloss angedeutet. Lui geht kein Risiko ein und kämpft nicht für sein privates Glück, sondern bloss für die Gemeinschaft. Am Ende opfert er seine Liebe zu Suen für ein grösseres Ganzes: den Zusammenhalt des Dorfes. Um den ehemaligen südlichen Offizier Son im Dorf zu integrieren, bietet er diesem die Aufforstung der Dünen an. Am Ende lässt er ihn gar zu seiner Familie (Suen und May) zurückkehren: Eine Nahaufnahme am Schluss zeigt, wie May ihren Vater im leuchtenden Gelb der Düne umarmt und strahlend fragt, ob er zu ihnen nach Hause zurückkehre.

Luis Aufopferungsbereitschaft und seine Sorge um das Wohl der Gemeinschaft machen ihn zum Helden des Films. Zudem scheint er allwissend zu sein. Obwohl er viel Zeit spielend mit den Kindern auf den Sandhügeln verbringt, schafft er es die Abtrünnigen der Gemeinschaft zu überführen, die Böses im Schilde haben (Schmuggel, Glücksspiel). Es sind gerade die Kinder, die mit ihren unschuldigen Aussagen über ihre Eltern, deren illegalen Machenschaften aufdecken. Der kleine Junge Han belauscht per Zufall seinen Onkel, der mit seinen Kollegen ein Mordkomplott gegen den Parteisekretär schmiedet. In einer dramatischen Szene rennt Han in der Dämmerung über Felder und durch Palmenwälder, um Suen Bescheid zu geben. Er wird damit zu einem kindlichen Helden, wie sie bereits als Figurenstereotype in den Kriegsfilmern auszumachen waren.

### *Figurenensemble mit Bösewichten*

Nebst den Haupt- und wichtigsten Nebenfiguren des Films besteht das Figurenensemble von *DER ANDERE MANN* aus Dorfbewohnern aller Generationen. Die Bösewichte des Filmes werden wie bereits in den vietnamesischen Kriegsfilmen als faul, lächerlich und dumm dargestellt. Immer befinden sie sich beim Spielen, Trinken und Schlafen, nie bei der Arbeit. Wer sich zu bessern lobt, wird später mit offenen Armen in die Dorfgemeinschaft integriert, die anderen bleiben vom Dorfleben ausgeschlossen. Wiederum wird hier die Möglichkeit angedeutet, ehemaligen südlichen Regimetreuen zu verzeihen.

### *Betonung der Gemeinschaft und des Wiederaufbaus*

*DER ANDERE MANN* ist eine gelungene Mischung verschiedenster Anliegen: Er verschränkt privates Schicksal (Liebesgeschichte) mit dem gemeinsamen Wiederaufbau der Nation und der Bewältigung der Nachkriegsprobleme. Dennoch bleibt er ein propagandistisches Werk. Liebesszenen, Erinnerungen, Familien bei Alltagstätigkeiten oder religiöse Darstellungen (Son und Suen bei der Würdigung der Ahnen am Altar, die Dörfler beim Kirchengang) wechseln sich immer wieder mit typischen Arbeitsszenen ab. So bauen die Dorfbewohner unter Anleitung des Parteisekretärs eine Kinderkrippe, damit die Frauen künftig alle täglich auf den Feldern arbeiten können. Wie schon in den Kriegsfilmen wird dabei sehr detailgetreu gefilmt. Es erscheinen in Grossaufnahme arbeitende Hände, sich fortbewegende Füße und rollende Wagenräder. In einer anderen Einstellung gibt jede Bauernfamilie einen Teil ihres Reises für die Gemeinschaft ab. Einige schimpfen, dass sie zu wenig Geld bekämen. Lui erträgt die Kritik mit Humor und verspricht Besserung für die Zukunft. Die Szene betont in dieser Hinsicht das Mitspracherecht der Dorfbewohner. Das Wohlergehen und der Fortschritt der Gemeinschaft werden weiterhin ausnahmslos priorisiert: Ein lang geplanter Hausbau einer Dorffamilie muss beispielsweise der Entstehung der Kinderkrippe weichen. Insgesamt scheint die positive Vermittlung des Kommunismus ein Hauptanliegen des Films zu sein.

### *Ikongrafische Muster, Kameraführung und Darstellung von Emotionen*

Nicht nur auf der Narrations- und Figurenebene sind sich wiederholende Muster feststellbar. Auch auf der ästhetischen Ebene etablieren sich filmische Stereotype. Besonders auffällig sind die atemberaubenden, in perfektem Licht und strahlenden Farben aufgenommenen Landschaftsbilder. Bis auf wenige Innenaufnahmen wurden alle Szenen draussen gedreht, und die Tätigkeiten und Begegnungen der Figuren finden immer in landschaftlicher Schönheit statt: Seien es Lui und Son, die sich auf einer weissen Sandbank zwischen zwei tiefblauen



Flussarmen treffen, Suen als schwarze Silhouette in einem Boot vor dem glutroten Sonnenuntergang oder die schwarzgekleideten Menschen, die sich über die goldgelben Dünen in Richtung der schneeweissen Kirche vor dem tiefblauen Himmel fortbewegen. Ähnliche ikonografische Muster wie in den Kriegsfilmen sind auch in DER ANDERE MANN erkennbar. Einige Bootsszenen habe ich bereits beschrieben. Zwar sind diese auf dem Meer und nicht auf dem Fluss gefilmt und auch nicht durch ein Blätterdach aufgenommen, wie dies in den Filmen zur Zeit des Krieges üblich war. Dennoch konstituieren die Szenen, die traditionelle Boote auf dem Wasser, Schiffchen steuernde Frauen mit konischen Hüten und Detailaufnahmen der Ruder zeigen, eine bestimmte Art kultureller Erinnerung auf der Bildebene. Die in Kapitel 5 erwähnte Ikonografie der Bäume ist auch in DER ANDERE MANN ansatzweise vorhanden, wenn auch nicht in den Bootsszenen. Wiederum haben die Bäume einen wichtigen Stellenwert im Film, so ranken sich viele Rückblenden der Erinnerung um den Garten, wo die Liebenden die Pflanzen tranken und wo sich in der Gegenwart nun auch May mit ihrer Mutter um diese kümmert. Die Aufforstung der Dünen und die Verschönerung des Dorfes mit Pflanzen sind dann auch das Thema am Ende des Films. Die semantische Bedeutung der Bäume lässt sich zwar nicht mit Sicherheit erschliessen. Es kann aber angenommen werden, dass sie als Hoffnungsträger und Symbol für den Wiederaufbau stehen, zumal sie in einer Szene gepflanzt werden, in der die ganze Dorfgemeinschaft sich am Bau der neuen Schule und Kinderkrippe beteiligt.

Während die Kamerafahrten in DER ANDERE MANN ruhig, gleitend und unspektakulär sind, wird der Zoom an verschiedensten Stellen sehr exzessiv eingesetzt. Einmal wird er auf das Gesicht einer Figur als Signal einer anstehenden Rückblende fokussiert, ein andermal leitet er einen subjektiven Blick ein. Oft wird der Zoom aber einfach anstelle einer Kamerafahrt verwendet, zur Darstellung einer Emotion auf einem Gesicht oder eines Details. Eine spezifische semantische Bedeutung lässt sich dem Zoom in diesem Nachkriegswerk nicht zuschreiben; er scheint aber den emotionalen Ausdruck der Figuren zu intensivieren.

DER ANDERE MANN ist ein sehr gefühlvoller Film, der die Emotionen der Figuren in zahlreichen Grossaufnahmen zeigt. Mit seiner sehnsuchtsvollen Musik erinnert er nicht selten an ein klassisches Melodrama. Beispielhaft in Erinnerung bleibt die Begrüssungsszene zwischen dem heimkehrenden Lui und seiner Frau Suen: Ein schneller Zoom auf Suen vor ihrem Haus zeigt ihr überraschtes Gesicht. In der nächsten Einstellung in Grossaufnahme sind Lui und Suen zu sehen: Sie küssen und umarmen sich, Tränen laufen über ihre Wangen. In

einer Detailaufnahme tauschen sie sehnsüchtige Blicke aus; leise erklingt die Musik eines Saiteninstruments.

Grossaufnahmen von Emotionen und Details (letztere üblicherweise zur Propagierung der gemeinsamen Arbeit, des Zusammenhalts und somit als politische Ikonografie), die zahlreichen Zooms, der mehrmals erwähnte Einsatz der subjektiven Kamera und die Ikonografie der Boote sowie der Bäume ordne ich in Bezug auf DER ANDERE MANN als eindeutige ästhetische Stereotype ein. Zusammen mit den Stereotypen der Figuren- und Narrationsebene schaffen sie ein kulturelles Erinnerungsbild der Zeit vor und nach der Befreiung Vietnams. Die kulturelle Erinnerung etabliert sich dabei über die sehnsuchtsvolle Atmosphäre, die unter anderem durch die eindrucksvollen Landschaftsbilder, die wehmütige Musik und die Rückblenden, in denen sich die Figuren an ihre Kindheit erinnern, unterstrichen wird. Der Nachkriegsfilm DER ANDERE MANN erinnert nicht direkt an den Krieg, vielmehr zeigt er die Verluste und Sehnsüchte, die durch den Krieg entstanden sind, appelliert aber gleichzeitig an die Zukunft – eine Zukunft der Gemeinschaft und des neuen Staates. Mithin trägt er ansatzweise zur Bildung eines nationalen Gedächtnisses bei.

Es gilt nun zu klären, ob ähnliche narrative und die Figuren- und Bildebene betreffende Muster in anderen Nachkriegsfilmen zu finden sind und wie gesamthaft ein spezifisches Bild von kultureller Erinnerung an den Krieg entsteht.

## 6.2 VIETNAMESISCHE NACHKRIEGSFILME IM VERGLEICH

### *Situierung der Filme*

Anders als in den Kriegsjahren wurden in der Nachkriegszeit auch in Südvietnam wieder Spielfilme produziert. Vergleicht man die vietnamesischen Nachkriegsfilme miteinander, fällt auf, dass die Produktionen des Spielfilmstudios in Hanoi insgesamt noch stark im Kriegsgeschehen verhaftet sind. EM BE HA NOI (DAS MÄDCHEN AUS HANOI, Hai Ninh, 1975) ist der erste und einzige nach dem Krieg und noch vor der Wiedervereinigung entstandene Spielfilm. Die Hauptfigur ist ein kleines Mädchen, das auf der Suche nach seinem Vater, der sich irgendwo an der Front befindet, durch Hanoi irrt. Die Geschichte spielt während der Bombardierung von Hanoi, und die Zerstörung ist allgegenwärtig. TIENG GOI PHIA TRUOCS (ZWISCHEN ABSCHIED UND HEIMKEHR, Long Van 1980) Handlung ist ebenfalls zur Zeit des

Krieges angesiedelt, zeigt aber auch die ländliche Idylle. Dörfler, Bauern und Soldaten bilden das Figurenensemble, in dem ein Regimentskommandeur, der direkt von der Front in die Landwirtschaft abgeordnet wird, eine Führungsrolle übernimmt. Die Handlung von RUNG LANH (GIFTREGEN AUS ÜBERSEE, Tran Phuong, 1982) spielt im Dschungel, wo eine Forschergruppe „die schrecklichen Auswirkungen chemischer Kampfstoffe untersucht“ (Zweitausendundeins Lexikon des Internationalen Films 2002: 1134). Am Ende wird sie selbst Opfer eines Giftangriffs der Amerikaner und der südlichen Armee.

Nicht vom Krieg, sondern von der Nachkriegszeit erzählen XE BAO TAP (DER BUS NACH HANOI, Tran Vu, 1977) und sein Fortsetzungswerk NHUNG NGUOI OTA GAP (AUFNAHMEPRÜFUNG, Tran Vu, 1978). Sie bilden somit von ihrer Thematik her die Ausnahme der Filme des Nordens. Sie handeln von der Bekämpfung der Korruption im Nachkriegsvietnam und sind stark im Alltag verankert. Diese Situierung im Alltag ist für alle Filme typisch, die nicht direkt das Kriegsgeschehen widerspiegeln oder von Ausnahmesituationen berichten (wie zum Beispiel GIFTREGEN AUS ÜBERSEE). Sie ist sowohl in „Stadtfilmen“<sup>24</sup> als auch in Werken, die auf dem Lande spielen, auszumachen. BAI HOC RUHO DOI (DIE UNVERGESSLICHE LEHRE, Chau Hue, 1977) und MOI TIN DAU (DIE ERSTE LIEBE, Hai Ninh, 1977) sind zwei typische Stadtfilme des Spielfilmstudios in Ho-Chi-Minh-Stadt. Obwohl der erste unmittelbar in der Nachkriegszeit spielt und der zweite ungefähr Anfang der 1960er Jahre und somit zu Beginn des Krieges, ähneln sie sich in ihren Themen, wie in der filmischen Umsetzung, insbesondere der Mise en Scène. Beide bedienen sich des Krimigenres. In DIE UNVERGESSLICHE LEHRE ist die Polizei auf der Suche nach einem Betrüger, der Kriegswitwen ausnimmt; in DIE ERSTE LIEBE sind verschiedene kriminalistische Themen vereint, von Kinder- über Drogenhandel bis hin zu Spionage. Spannend wie ein Krimi ist auch CO GAI TREN SONG (DAS MÄDCHEN AUF DEM FLUSS, Dang Nhat Minh, 1987), der von einer Frau handelt, die im Krieg einen Befreiungskämpfer versteckt hatte und nun hofft, ihn im Nachkriegsvietnam wiederzufinden. Die Stadt ist hier ebenfalls ein wichtiger Schauplatz. Der Film enthält jedoch auch viele Rückblenden, in denen die Handlung am Ufer des Parfümflusses<sup>25</sup> oder in den Booten auf dessen Gewässer angesiedelt ist.

---

<sup>24</sup>Die Filmwissenschaftlerin Petra Rehling verwendet den Begriff „Stadtfilme“ für Filme, die in einer Grossstadt (in ihren Studien spezifisch in Hongkong) situiert sind (2004: 125–179). Die Bezeichnung finde ich auch für die Filme Vietnams geeignet, die entweder in Ho-Chi-Minh-Stadt oder Hanoi spielen.

<sup>25</sup>Der Parfümfluss befindet sich in Zentralvietnam und fließt unter anderem durch die alte Kaiserstadt Hue. In dieser Gegend fanden besonders häufig Kämpfe während des Krieges statt. Hue selbst wurde von Napalmbomben getroffen.

Ausschliesslich in ländlicher Umgebung spielende Filme sind das bereits analysierte Werk *DER ANDERE MANN* und *VUNG GIO YOAY* (GOLDENER REIS, 1981), in dem es um Reformen in der Landwirtschaft und um die Genossenschaft geht sowie *CON LAI MOT MINH* (EBAN, *DIE FRAU AUS DEM DSCHUNDEL*, 1984), in dem ein mit seinem Flugzeug abgestürzter Soldat sich fürchtet, eine überlebende, hochschwängere Vietnamesin im Dschungel um Hilfe zu bitten. Die letzten beiden Filme stammen vom selben Regisseur: Nguyen Hong Sen. *EBAN, DIE FRAU AUS DEM DSCHUNDEL* ist der einzige von mir aufgefundene Film aus Ho-Chi-Minh-Stadt, in dem aktive Kriegsszenen vorkommen.

Für die Fragestellungen und Hypothese dieser Arbeit ist es zwar wichtig festzuhalten, dass das Filmstudio in Hanoi in seinen Produktionen der 1970er und 1980er Jahre häufiger auf das eigentliche Kriegsgeschehen Bezug nimmt als das Studio in Ho-Chi-Minh-Stadt; eine weitere Unterscheidung der nach dem Krieg entstandenen Filme des Nordens und des Südens würde indes den Rahmen dieser Masterarbeit sprengen.

### *Rückblenden*

Obwohl die Nachkriegsfilme thematisch sehr unterschiedlich sind, können rekurrente filmische Stereotype auf allen Ebenen ausgemacht werden. Auf der Narrationsebene werden häufig Erinnerungssequenzen wie in *DER ANDERE MANN* eingesetzt. In einigen Filmen entwickelt sich die Geschichte gar ausschliesslich über Rückblenden der Hauptfiguren. In *DAS MÄDCHEN AUF DEM FLUSS* erzählt die im Krankenhaus liegende Nguyet einer Journalistin von ihrer Begegnung mit einem vietnamesischen Befreiungskämpfer im Krieg. Die Liebesgeschichte wird in Rückblenden aufgerollt und bald vergisst der Zuschauer, dass der Ausgang der Story längst klar ist, bis wieder eine Sequenz der Gegenwart im Krankenhaus oder aus dem Leben der Journalistin die Erzählung unterbricht – meist eingeleitet von Nguyets Stimme aus dem Off, einer Überblendung, einem abrupten Schnitt oder einem Zoom in die Baumkronen.

In *DAS MÄDCHEN AUS HANOI* verschachteln sich die Erinnerungssequenzen verschiedener Figuren solchermassen ineinander, dass es nur mit hoher Konzentration gelingt, sie in eine Chronologie einzuordnen. Als sich Ngo mit einem Soldaten im Jeep auf dem Weg zu einem sicheren Stützpunkt befindet, zeigt die Kamera durchs Autofenster, wie Bomben umliegende Häuser zerstören und Strassen aufreissen. Diese Kriegsszenen lösen bei Ngo eine Erinnerung an ihre Schulzeit aus, als sie mit anderen Kindern im Freien Geigenspielen übte. Wenig später sieht man sie im Hause ihrer Nachbarn, bei denen sie eine Zeit lang lebte. In ausdrucksstarken

Bildkompositionen wird das Alltagsleben gezeigt: Eine Aufnahme durch die Streben eines Fensters lässt eine idyllische Familienszene, bestehend aus Mutter, Kind und Grossmutter, erkennen; die nächste Einstellung zeigt Ngo, die ein Baby über den Innenhof trägt und in eine Hängematte legt. Die vom Wind bewegten Blätter der schattenspendenden Bäume zeichnen Muster über den Körper des Kindes, die Hängematte und schliesslich über das gesamte Bild. Als nächstes sehen wir Ngo mit ihrer Geige singend unter einem Orangenbaum. Eine sich nach oben hin in Richtung einer wuchtigen Baumkrone drehende Kamera leitet den Übergang zu einer weiteren Erinnerungssequenz ein. Diese zeigt Ngos Vater, wie er auf einem Hügel auf das Mädchen zuschreitet, um ihm mitzuteilen, dass die Mutter und das Schwesterchen einem Bombenanschlag zum Opfer gefallen sind. Im Off erzählt der Vater, wie alles passiert ist, während eine Überblendung die Mutter, die in einer Druckerei gearbeitet hat, ins Bild rückt: Trotz der Bombardierung der Stadt und obwohl die Detonationen das Gebäude der Druckerei fast einstürzen lassen, wird sie nicht müde, die Heldentaten des nordvietnamesischen Volkes auf ihrer Schreibmaschine abzutippen. Während sie einen Artikel mit dem Titel „Hanoi, Hauptstadt der Menschenwürde“ verfasst, werden zu Marschmusik Bilder von Leuten eingeblendet, die trotz des Krieges ihrem Alltag nachgehen: arbeitende Menschen, ein Liebespaar oder eine Mutter, die ihr Kind stillt. Schliesslich erscheint das nachdenkliche Gesicht von Ngos Mutter. Als der Schal ihr ins Gesicht weht, folgen weitere Bilder des Alltags in Hanoi. Diese alternieren mit Grossaufnahmen des tränenüberströmten Gesichts der Mutter, die mittlerweile einen Artikel zum „Kampfgeist von Hanoi“ schreibt. In der Erinnerungssequenz des Vaters ist hier also die Rückblende der Mutter integriert – eine Rückblende in der Rückblende, die sich ihrerseits bereits in der Erinnerung von Ngo befindet.

Der Vater erzählt als nächstes, wie die Mutter zum Kindergarten fuhr, um Ngos kleine Schwester abzuholen. Dort musste sie allerdings feststellen, dass das Gebäude von einer Bombe getroffen worden war. Schlimme, dramatische, mit starrer Kamera aufgenommene, schnell montierte Bilder der Zerstörung werden eingeblendet: die Ruinen des Kindergartens, schreiende, verletzte Kinder, die helfende Mutter, Schatten, Rauch und Feuer. Ein Ascheregen und eine Überblendung führen zurück in die Gegenwart des Films zur weinenden Ngo im Auto des Soldaten, die diesem schluchzend berichtet, dass ihre Mutter fast alle Kinder retten konnte.

Die Erinnerungssequenzen der Nachkriegsfilme dienen wie in DAS MÄDCHEN AUS HANOI nicht nur dazu, die Schrecken und Heldentaten des Krieges darzustellen (Bombenszenen,

Hilfsbereitschaft in Ausnahmesituationen), sondern auch, um sich sehnsuchtsvoll an die Zeit vor dem Krieg zu erinnern (idyllische Familienszenen). Dazu gehören ebenso die unzähligen Erinnerungen an eine (vergangene) Liebe wie in DER ANDERE MANN oder BAO GIO CHO DEN THANG MUOI (WHEN THE TENTH MONTH COMES, Dang Nhat Minh, 1985), in dem sich Traum und Erinnerung der weiblichen Hauptfigur an ihren im Krieg gefallenen Geliebten vermischen. Manchmal dienen die Erinnerungsszenen aber auch als Erklärung, weshalb eine Figur sich auf eine bestimmte Weise entwickelt, wie in DIE ERSTE LIEBE, in dem Suy aus Liebeskummer zum Drogensüchtigen wird, oder in DAS MÄDCHEN AUF DEM FLUSS, in dem erst die Erzählung über ihre Vergangenheit das Mädchen Nguyet befreit und ihr ein neues Leben nach dem Krieg ermöglicht. All diese Erinnerungssequenzen prägen als narrative Stereotype die kulturelle Erinnerung der Nachkriegszeit. Die erinnerten Verluste und die Idylle vor dem Krieg widerspiegeln die Sehnsucht nach der Vergangenheit. Zudem ist anzunehmen, dass manch ein vietnamesischer Zuschauer ähnliche Kriegserinnerungen mit den Figuren teilt. So stellt sich in der Rezeption der Filme ein mosaikartiges kollektives Erinnerungsbild ein.

Die individuellen Erinnerungen der Figuren sind an bestimmte Schauplätze gebunden: In DAS MÄDCHEN AUF DEM FLUSS prägt, wie schon erwähnt, der Parfümfluss das Erinnerungsbild, in DER ANDERE MANN ist es ein Garten, in DAS MÄDCHEN AUS HANOI sind es die Ruinen von Hanoi, die die Erinnerungen heraufbeschwören und in WHEN THE TENTH MONTH COMES drehen sich viele Rückblenden um eine Heiligengrotte, in der der Volksheld Nguyen Van Troi verehrt wird.

### *Originalschauplätze*

Die Filme wurden ausnahmslos an Originalschauplätzen gedreht. In Heiligengrotten (wie ich sie auf meiner Reise durch Vietnam gesehen habe), stehen Altäre und Heiligenfiguren, vor denen die Einheimischen Räucherstäbchen anzünden und ihren Vorfahren und Nationalhelden gedenken. Auch Hanoi ist aufgrund typischer Gebäude und Gassen klar als Originalschauplatz zu erkennen. Im Gegensatz dazu stehen die wuchtigen, modernen Kolonialgebäude und die breiten Strassen Ho-Chi-Minh-Stadts in Filmen wie DIE ERSTE LIEBE oder DIE UNVERGESSLICHE LEHRE. Die Schauplätze von DER GOLDENE REIS oder ZWISCHEN ABSCHIED UND HEIMKEHR bilden traditionelle Reisfelder und kleine Dörfer, während GIFTREGEN AUS ÜBERSEE sowie EBAN, DIE FRAU AUS DEM DSCHUNGEL im tiefen Urwald und DER ANDERE MANN an der Zentralküste Vietnams gedreht wurden. Durch ihren Wiedererkennungswert betrachte ich Originalschauplätze als ein filmisches Stereotyp des

Handlungsraums. Obgleich es nicht immer dieselben Schauplätze sind, wird jeder Film zu Beginn und im Verlaufe der Erzählung immer wieder von Neuem mittels Landschafts- und Detailaufnahmen in einer bestimmten Region Vietnams verortet. Dabei sind in den Nachkriegsfilmen alle typischen Landschaften und Städte Vietnams vertreten. Somit versuchen die Filme der kulturellen Erinnerung aller Landesteile gerecht zu werden und helfen ein nationales Gedächtnis aufzubauen, indem sie die Landesteile in den Filmen nach dem Krieg symbolisch vereinen.

### *Ikografische Muster*

Zur kulturellen „Verortung“ der Filme zählen auch die wiederkehrenden Bildmotive und -kompositionen: So kommt etwa das Boot auf dem Wasser, in dem eine Frau mit traditionellem, konischem Hut sitzt, nicht bloss in DER ANDERE MANN vor. DAS MÄDCHEN AUF DEM FLUSS enthält eine Vielzahl solcher Bootsszenen. Einmal ist das Boot als Silhouette in der Nacht zu sehen, ein anderes Mal wird Nguyet aus Untersicht auf dem Boot, paddelnd und mit Strohhut und Ao Dai<sup>26</sup> bekleidet gefilmt. Die häufigste Einstellung zeigt das Boot jedoch von oben durch ein Blätterdach, wobei Licht- und Schattenstrukturen der sich im Wind bewegenden Äste das ikonografische Muster vervollständigen. Solche Bilder gibt es auch in WHEN THE TENTH MONTH COMES. Diese typischen Bootsszenen stechen dem Zuschauer ins Auge und konstruieren die kollektive Erinnerung der Nachkriegszeit mit.

Ausserdem kommen in allen drei genannten Filmen Liebesszenen am Wasser vor, die ein weiteres ikonografisches Muster etablieren. Meist sind diese Liebesszenen Teil der Erinnerungen der Hauptfiguren in den Rückblenden. Die aus DER ANDERE MANN habe ich bereits beschrieben. Während in DAS MÄDCHEN AUF DEM FLUSS die Romantik zwischen Nguyet und dem von ihr versteckten Soldaten in poetischen Gesprächen auf dem Boot ausgedrückt wird und er ihr ein Gedicht über ein Mädchen auf dem Fluss vorträgt, sind sich die Liebesszenen der übrigen Filme teilweise zum Verwechseln ähnlich. Meist befindet sich das Liebespaar in der Nähe eines Flusses (WHEN THE TENTH MONTH COMES) oder Wasserfalls (DIE ERSTE LIEBE) und jagt sich spielerisch über die Wiesen. Manchmal bespritzen sich die Liebenden dabei mit Wasser (wie in DER ANDERE MANN). Oft sind die Aufnahmen mit sentimentaler, ja kitschiger Musik unterlegt, wie sie in den Liebesszenen im Bollywoodkino eingesetzt wird. Weshalb Liebende sich in vietnamesischen Nachkriegsfilmen typischerweise am Wasser treffen, konnte ich nicht ermitteln. Eine einfache Erklärung könnte

---

<sup>26</sup> Der Ao Dai ist ein enganliegendes, hochgeschlossenes Seidenkleid, das in Vietnam als weibliche Nationaltracht gilt.

jedoch sein, dass in allen Regionen Vietnams zahlreiche Gewässer vorhanden sind: Der Rote Fluss im Norden, der Mekong im Süden, der Parfümfluss in Zentralvietnam, Wasserfälle in den Bergregionen und nicht zuletzt das chinesische Meer entlang der Zentralküste sowie der Golf von Thailand ganz im Süden. Tatsache ist, dass die Liebesszenen am Wasser die Sehnsucht, die in vielen Nachkriegsfilmen zum Ausdruck kommt, unterstreichen und ein spezifisches, wehmütiges Erinnerungsbild schaffen.

Weitere ikonografische Muster sind die zahlreichen Arbeiterszenen auf den Reisfeldern (DER GOLDENE REIS; ZWISCHEN ABSCHIED UND HEIMKEHR) oder der aus dem Urwaldboden zwischen den Bäumen aufsteigende Nebel (EBAN, DIE FRAU AUS DEM DSCHUNGEL; GIFTREGEN AUS ÜBERSEE).

Bäume tauchen nicht nur in Landschaftsbildern auf und in Einstellungen, die durch Blätterdächer aufgenommen wurden. Sie dienen nicht selten als Montageelement, wie zum Beispiel in den Filmen DAS MÄDCHEN AUF DEM FLUSS und DAS MÄDCHEN AUS HANOI. Oft sind es Zooms in Baumkronen, die als Übergang zweier Szenen fungieren.

### *Zoom*

Der Zoom wird in den Nachkriegsfilmen aber auch sonst sehr exzessiv eingesetzt. Besonders häufig wird er anstelle von Kamerafahrten verwendet, was für den westlichen Zuschauer gewöhnungsbedürftig ist. In einer Anfangsszene von ZWISCHEN ABSCHIED UND HEIMKEHR wird gar zwischen mehreren Figuren, die miteinander im Gespräch sind, hin- und hergezoomt. Die Verwendung des Zooms zur Sichtbarmachung einer Emotion auf einem Gesicht, als Übergang zu einer Erinnerungssequenz oder in Kombination mit der subjektiven Kamera, habe ich bereits in Bezug auf DER ANDERE MANN beschrieben. Eine symbolische Bedeutung kann dem Zoom in AUFNAHMEPRÜFUNG zugeschrieben werden: Nachdem die Schwester von Van gesteht, dass sie sich wünscht, dass ihr Freund von Da Lat<sup>27</sup> nach Hanoi versetzt würde, schwenkt die Kamera in der folgenden Szene über die Dächer Hanois, bevor sie in die Ferne zoomt. Dies könnte als Symbol für die Sehnsucht nach dem in der Ferne weilenden Freund interpretiert werden.

Der Zoom rückt jedoch auch bewusst Figuren und Gegenstände ins Zentrum der Aufmerksamkeit des Zuschauers. In DIE ERSTE LIEBE macht er gar als kritischer Blick auf die Missstände unter dem südvietnamesischen Regime aufmerksam: Bei einer Einstellung lenkt er die Aufmerksamkeit auf eine Obdachlose, in einer anderen Szene wird ein Intellektueller

---

<sup>27</sup> Gebirgsstadt im Süden Vietnams.



bei einer Demonstration herangezoomt, kurz bevor die Polizei ihn erschießt. Meistens wird der Zoom in den vietnamesischen Nachkriegsfilmen jedoch ohne erkennbare semantische Bedeutung eingesetzt. Seine Verwendung ist allerdings dermassen typisch für die Nachkriegsfilme, dass ich ihn als filmisches Stereotyp betrachte, das sowohl die Bild- als auch die Narrationsebene beeinflusst.

### *Narration und Ästhetik (inklusive starker Frauen als Nebenfiguren)*

Trotz der zum Teil eigentümlichen und übertriebenen Verwendung des Zooms sind die vietnamesischen Nachkriegsfilme von hervorragender Qualität. In vielen Werken wirkt jede einzelne Einstellung mit ihrer ausgeklügelten Bildkomposition wie ein Kunstwerk, was durch das Spiel mit natürlichem (seltener künstlichem) Licht und Schatten noch verstärkt wird. Als richtige Juwelen bezeichne ich DAS MÄDCHEN AUS HANOI, DER BUS NACH HANOI, AUFNAHMEPRÜFUNG und DIE ERSTE LIEBE. Die ersten drei Filme sind von einem starken Realismus geprägt, der durch die schwarz-weißen Aufnahmen, die natürliche Lichtgebung, die Originalschauplätze und durch die Darstellung des Alltags der Figuren, die alle gewöhnliche Menschentypen verkörpern, noch verstärkt wird. Wie in ein paar Vorspannen zu lesen ist, wurden teilweise auch Laienschauspieler eingesetzt (DAS MÄDCHEN AUS HANOI, DIE UNVERGESSLICHE LEHRE). In DAS MÄDCHEN AUS HANOI sind es nicht unbedingt die gezeigten Bombardements, die dem Publikum den Krieg näherbringen, sondern es ist das Bild des einsamen Kindes, das zwischen den Ruinen nach seinen früheren Spielsachen sucht, das sich einem ins Gedächtnis brennt. In DER BUS NACH HANOI und AUFNAHMEPRÜFUNG steht die Alltagswirklichkeit nach dem Krieg im Vordergrund; der Krieg selbst kommt nur noch selten in Dialogen zur Sprache. Die als Kulisse der Szenen auftauchenden Gebäude sind nicht mehr von der Zerstörung geprägt, sondern wirken modern und stehen für den Wiederaufbau. Die Nachkriegsfilme sind zukunftsweisend und betonen den Aufbau einer neuen Nation. Das Anliegen der Hauptfiguren ist es zu studieren. Dafür kämpfen besonders die jungen Frauen hart und gehen gegen die verbreitete Korruption vor. Die Stärke der Frauen drückt sich in allen Filmen aus, auch wenn sie eher als Neben- denn als Hauptfiguren agieren. Ausnahmen bilden DER BUS NACH HANOI und AUFNAHMEPRÜFUNG, in denen Van sich als Protagonistin für ihren Freund Son und gegen die Korruption einsetzt. Dabei zeigt sie die ganze Palette möglicher Emotionen von Angst, Entsetzen, Freude bis hin zu Wut. In DIE UNVERGESSLICHE LEHRE kommt eine alleinerziehende Frau dem Witwenbetrüger auf die Schliche und in DIE ERSTE LIEBE verübt die Schwester der Hauptfigur Suy einen Anschlag auf ein westliches Hotel, um nur zwei der vielen Beispiele von mutigen Nebenfiguren zu nennen. Heldenhafte

Kinder, wie in *DER ANDERE MANN*, sind ein weiteres filmisches Stereotyp auf der Figurenebene, wobei die kleine Protagonistin Ngo aus *DAS MÄDCHEN AUS HANOI* das prominenteste Beispiel ist. Die Mehrzahl der Nachkriegsfilme besteht aus einem Figurenensemble verschiedener Generationen. Soldaten, Bauern und Dörfler bilden den Kern der Gemeinschaft, wobei die Wichtigkeit der Familie betont wird, und es oft um deren Wiedervereinigung nach dem Krieg geht (*DER ANDERE MANN*, *AUFNAHMEPRÜFUNG*, *ZWISCHEN ABSCHIED UND HEIMKEHR*, *DIE ERSTE LIEBE*).

### *Figuren als Typen dargestellt*

Obwohl gewisse Figuren aufgrund ihrer ausdifferenzierten Konzeption – wie zum Beispiel Suy aus *DIE ERSTE LIEBE*, dessen Entwicklung mit Höhen und Tiefen der Zuschauer miterlebt – fast schon als Charaktere gelten können, würde ich ausnahmslos alle Figuren der Nachkriegsfilme als Typen bezeichnen. Denn die Figur von Suy zeigt in erster Linie, dass wer der Scheinwelt des Westens erliegt, am Ende alles verliert. Somit erfüllt sie wie die meisten Protagonisten und auch viele Nebenfiguren eine Funktion in der sozialistischen Argumentation des Films. Suys späte Einsicht hilft ihm, auf den richtigen Weg zurückzukehren.

Die Bösewichte der Nachkriegsfilme sind verschiedenster Art. In *DAS MÄDCHEN AUS HANOI* haben die Feinde kein Gesicht, sondern es wird auf sie in Form von Zerstörung und explodierenden Bomben verwiesen. In den meisten anderen Nachkriegswerken verkörpern (ehemals) südliche Armeeinghörige oder Sympathisanten des südlichen Regimes die „Bösen“. Diese sind oft durch westliche Kleidung sowie Sonnenbrillen gekennzeichnet und in ihrem Mundwinkel steckt nicht selten eine Zigarette. Als Beispiele können hier die Ganoven aus *DIE UNVERGESSLICHE LEHRE*, *DIE ERSTE LIEBE* und *DER BUS NACH HANOI* genannt werden. Die abtrünnigen Dörfler in *DER ANDERE MANN* gehen illegalen Tätigkeiten nach, die mit dem Westen assoziiert werden: Alkoholschmuggel und Glücksspiel. In vielen Filmen der Nachkriegszeit sind allerdings gar keine Bösewichte mehr vorhanden. Vielmehr geht es darum, die eigenen Leute zu überzeugen, für die Gemeinschaft einzustehen und Reformen anzunehmen, sowie um den Aufbau der neuen Nation nach der Wiedervereinigung. Dies zeigt sich besonders im Film *DER GOLDENE REIS*, in dem ein Bauer seine eigenen Wege geht, weil die Dorfgemeinschaft nicht auf seine Ratschläge zur Effizienzsteigerung der Landwirtschaft hören will. Am Ende gelangt der Landwirt jedoch zur Einsicht, dass es an ihm liegt, den anderen Bauern zum Wohle der Gemeinschaft seine Ideen zu demonstrieren. Auch *DER ANDERE MANN* und *ZWISCHEN ABSCHIED UND HEIMKEHR* thematisieren notwendige

Reformen, wenn auch der letztere Film noch während des Krieges spielt. Trotzdem wird die Überzeugung, dass Vietnam wiedervereinigt sein wird, bereits angedeutet, und die Figuren arbeiten gemeinsam darauf hin, indem sie unter anderem auch die Hilfe ehemaliger südlicher Armeeingehöriger annehmen. Diese Akzeptanz der ehemaligen Abtrünnigen ist Thema vieler Nachkriegsfilme. Dagegen steht die eindeutige Verachtung derjenigen, die noch immer dem Saigoner-Regime treu sind. Diese werden teilweise wie in den Kriegsfilmern lächerlich, faul und dumm dargestellt. In *DER ANDERE MANN* gehen sie lieber dem Glücksspiel nach, trinken und rauchen, anstatt beim Wiederaufbau des Dorfes zu helfen, und in *GIFTREGEN AUS ÜBERSEE* nehmen die südlichen Soldaten (die stark karikiert dargestellt sind) an einer Totenfeier der Giftopfer teil, wo sie mühsam Tränen aus ihren Augen pressen. Sie wirken dermassen lächerlich, dass die Szene schon fast makaber anmutet. Die Respektlosigkeit der Soldaten wird durch die Kamera offensichtlich ausgelotet.

### *Propaganda und Gesellschaftskritik*

Obwohl die vietnamesischen Nachkriegsfilme weiterhin propagandistische Szenen enthalten (siehe die Beschreibung der Erinnerungssequenz in *DAS MÄDCHEN AUS HANOI*), lassen sie auch Kritik an der eigenen Gesellschaft und ihren Funktionären zu. In *DER GOLDENE REIS* ist es ein einzelner Bauer, der es schafft, die Ernte zu retten, weil die übrigen Genossenschaftsmitglieder seinen Rat nicht annehmen wollten, und in *DAS MÄDCHEN AUF DEM FLUSS* wird die Entwicklung eines nordvietnamesischen Befreiungskämpfers hin zu einem unehrlichen hohen Funktionär angeklagt, der die Meinungsfreiheit seiner als Journalistin tätigen Ehefrau einschränkt.

Viele Filme sind durch persönliche Geschichten geprägt: *AUFNAHMEPRÜFUNG* zeigt den Versuch eines ehemaligen Soldaten, trotz des Verlusts seiner Studienpapiere an einer Universität zugelassen zu werden, *DAS MÄDCHEN AUS HANOI* porträtiert ein Kinderschicksal, *ZWISCHEN ABSCHIED UND HEIMKEHR* lotet die Beziehung eines Sohnes zu seinem Vater aus und *DAS MÄDCHEN AUF DEM FLUSS*, *DIE ERSTE LIEBE* oder *DER ANDERE MANN* handeln von schwierigen Liebesbeziehungen. Die sozialistische Propaganda steht nicht mehr durchgehend im Vordergrund. Sie drückt sich in den Filmen, die auf dem Lande spielen, weiterhin in den typischen Arbeiterszenen aus (die mittels Detailaufnahmen noch akzentuiert werden), in der Betonung der Gemeinschaft und in der gegenseitigen Hilfsbereitschaft. Die Stadtfilme sind in der Hinsicht propagandistisch, als sie sich gegen den Westen und die Korruption richten oder den Zerfall der Gesellschaft unter dem französisch-amerikanischen Regime anprangern, wie dies in *DIE ERSTE LIEBE* in besonders eindrücklichen Szenen geschieht.

## *Realismus vs. Surrealismus*

Während die Mehrzahl der vietnamesischen Nachkriegsfilme von einem starken Realismus geprägt ist, experimentieren einzelne mit dem Surrealismus. Eine surrealistisch gestaltete Sequenz ist diejenige, in der die Hauptfigur Suy in *DIE ERSTE LIEBE* eine Prostituierte aufsucht. Diese sitzt in einem grossen Zimmer vor einem Schminktisch, trinkt und raucht, umgeben von einer Kinderschar, wobei unter all den vietnamesischen Kleinen ein Blondschoopf hervorsticht. Die Prostituierte erzählt Suy eine haarsträubende Geschichte, wonach ihre Mutter an einen Amerikaner verkauft worden und aus dieser Liaison das eine blonde Kind hervorgegangen sei. Sie schickt die Kinder nach draussen und sagt, dass sie mehrmals vergewaltigt worden sei, und dass man sich beeilen müsse mit Leben und Lieben, um ein Stückchen vom Glück zu fangen, bevor man umgebracht werde. Die Frau beginnt hysterisch in den Spiegel zu lachen, ihr ganzes Gesicht verzerrt sich und verschwimmt wie bei einer Spiegelung im Teich. Die Kamera fängt jedes Detail des Raums ein, die schrillen Kinoplakate und Poster von amerikanischen Popikonen an den Wänden, den übergrossen Spiegel, das verzerrte, stark geschminkte Gesicht der Frau, die wuchtigen Teppiche auf dem Boden. Der Raum wirkt wie eine kunstvoll gestaltete Bühne. Suy gibt der Frau Geld für einen Neuanfang. Diese wirft es jedoch in die Luft, reisst sich die Perücke vom Kopf, lacht immer schriller und schluchzt zwischendurch, die Popikonen an den Wänden blicken überheblich auf die Frau nieder, während die Kamera ganz nahe an ihr Gesicht heranfährt. Suy rennt entsetzt weg, verfolgt von ihrem hysterischen Lachen wie in einem Albtraum. Er rennt durch einen Tunnel, durch eine enge Gasse, eine lange Häuserreihe entlang und bleibt erschöpft an eine Wand gelehnt stehen. Eine Sirene erklingt, und verschiedenste Bilder von Häusern, Kunstwerken und mit Zeichen und Symbolen besprühten Betonwänden werden rasend schnell zusammengeschnitten. Licht und Schatten wechseln sich ab, wobei plötzlich inmitten der Montage ein Zoom auf ein lachendes Männchen mit langem weissem Bart erfolgt. Die nächste, stark überbelichtete Einstellung zeigt eine langsame Überschneidung von Kolonialgebäuden und modernen Hochhäusern. Es folgt eine Montagesequenz, in der zwischen der lachenden Frau und Suy im strömenden Regen hin und her geschnitten wird. Die letzte, unterbelichtete Einstellung dieser Sequenz erinnert mit den Schattenstreben entlang der Betonwand stark an einen Film noir. Nach einem abrupten Schnitt befindet man sich plötzlich in einem Bordell mit tanzenden Mädchen, wobei ein Lied mit dem Refrain „please, set me free“ erklingt. Die Unterbelichtung, die schrille Musik mit dem immer wiederkehrenden Liedtext und Suys subjektiver Blick durch die Betonschlitze der Wand, hinter der plötzlich Soldaten patrouillieren, verleihen der Szene eine Endzeitstimmung. Sie

eröffnet jedoch mehrere Bedeutungsebenen: Zum einen drückt sie den Zerfall der Gesellschaft unter dem Marionettenregime aus, was anhand der westlichen Popstars, die von den Wänden auf die Misere der rauchenden und trinkenden Frau hinunterblicken symbolisiert oder durch ihre haarsträubende Geschichte bewusst gemacht wird. Zum anderen kann der Liedtext „please, set me free“ auf die Frau in ihrer Ausweglosigkeit und ihrer Selbstzerstörung bezogen werden, auf die Hauptfigur Suy, der sein Leben nicht in den Griff bekommt und im Drogenrausch versinkt, seit er seine grosse Liebe an einen Amerikaner verloren hat, auf die Mädchen im Bordell selbst, die das Lied singen, oder gar auf Vietnam und seine Bevölkerung in den Klauen der fremden Machthaber.

Auch andere Filme wie *WHEN THE TENTH MONTH COMES* oder *GIFTREGEN AUS ÜBERSEE* bedienen sich in wenigen Szenen des Surrealismus. Im ersteren verwischen Traum und Wirklichkeit bei einem Treffen auf einem Markt bei Neumond, wo sich Tote und Lebende wiedersehen können. Im letzteren nimmt der fast abartige groteske Humor der südlichen Soldaten bei einem Massaker an Urwaldbewohnern surrealistische Züge an. Der übertriebene Humor, der eher einer Komödie als einem Drama oder einem den Krieg thematisierenden Film entspricht, ist auch ein dramaturgisches Stereotyp anderer Nachkriegswerke wie in *DER GOLDENE REIS* oder vereinzelt in *ZWISCHEN ABSCHIED UND HEIMKEHR*. Grundsätzlich sind die Filme vor 1980 stärker vom Realismus geprägt, während die späteren Werke auch manchmal mit surrealistischen Elementen spielen, die möglicherweise die Entwicklung eines neuen Stereotyps auf der Gestaltungsebene und in der Narration einläuten.

Ausser *DER ANDERE MANN*, *GOLDENER REIS* und *DAS MÄDCHEN AUF DEM FLUSS* sind keine anderen Nachkriegsfilme in Farbe gefilmt worden. Die äusserst blendenden Farben aus *DER ANDERE MANN* werden in den anderen Farbfilmen nicht eingesetzt oder sind wohl schon verblasst, weshalb keine stereotype Verwendung der Farben mehr ausgemacht werden kann.

Die Nachkriegsfilme weisen eine grosse Vielfalt an Themen und eingängigen ästhetischen Konfigurationen auf. Verschiedene, jedoch wiederkehrende Merkmale, diffundierende Bilder und Bildformeln sowie narrative Muster etablieren sich als filmische Stereotype. Zusammengefasst lässt sich festhalten, dass die Mannigfaltigkeit der filmischen Stereotype ein kulturelles Erinnerungsbild des Krieges und der Nachkriegszeit schafft, das sowohl vietnamesischen Zuschauern aus Süd und Nord gerecht wird und somit bei der Bildung eines nationalen Gedächtnisses mitgeholfen haben dürfte.

## 7 KONSTRUKTION VON KULTURELLER ERINNERUNG IN VIETNAMESISCHEN KRIEGS- UND NACHKRIEGSFILMEN: WIE SICH FILMISCHE STEREOTYPE ÜBER DIE ZEIT HINWEG ETABLIEREN ODER VERÄNDERN

In Kapitel 5 und 6 wurde dargelegt, über welche filmischen Stereotype die Konstruktion der kulturellen Erinnerung in den vietnamesischen Kriegs- und Nachkriegsfilmen erfolgt. Dabei gibt es ikonografische und narrative Muster, die sich bereits in den Kriegsfilmen zu einem filmischen Stereotyp entwickeln und in den Nachkriegswerken weiterbestehen, wie die propagandistischen Arbeiterszenen oder die starken Frauenfiguren. Es kann aber auch vorkommen, dass einzelne Merkmale von Kriegsfilmen erst in den Nachkriegsfilmen als filmisches Stereotyp erkennbar werden. Beispielfür sind die Szenen, wie sie erstmalig in *ES GIBT KEIN VERSTECK FÜR SIE* vorhanden sind, in denen ein grotesker, fast übertrieben dargestellter Humor zum Ausdruck kommt. Solche Szenen sind als filmisches Stereotyp in zahlreichen Nachkriegsfilmen zu finden, etwa in *DER GOLDENE REIS*, *GIFTREGEN AUS ÜBERSEE* oder *DIE ERSTE LIEBE*. Weiter kann wie für die Motive bei Frisch und Strub (vgl. 2011: 41–43, 46; Kapitel 3.3) zwischen „synchronen“ und „diachronen“ filmischen Stereotypen unterschieden werden. Hier ist der Zoom zu nennen, der in *ES GIBT KEIN VERSTECK FÜR SIE* mit synchroner semantischer Bedeutungszuschreibung verwendet wird: Wiederholt drückt er das Misstrauen der Dörfler aus. Zwar kommt der Zoom auch in den meisten anderen Kriegs- und Nachkriegswerken zum Einsatz, weshalb er grundsätzlich als diachrones Stereotyp zu lesen ist, die semantische Zuschreibung wie in *ES GIBT KEIN VERSTECK FÜR SIE* ist allerdings einzigartig.

Indem ich im Folgenden die wichtigsten filmischen Stereotype auf der narrativen Ebene der Handlung und der Figuren sowie die visuellen und teilweise auditiven Muster in den Kriegs- und Nachkriegswerken zusammenfasse, möchte ich zeigen, wie sich ihr Einsatz im Verlauf der Zeit verändert.

### *Handlungsraum beziehungsweise Narration*

Die Verortung der Handlung an Originalschauplätzen habe ich sowohl in den Kriegs- als auch in den Nachkriegsfilmen beschrieben. Während Hanoi und die Landschaft des Nordens mit ihren Kalksteinformationen als Schauplatz in den Kriegsfilmen dominieren, sind nach der Wiedervereinigung auch die Gebiete des Südens und der Zentralküste präsent. Oft wird ein

beschauliches Landschaftsbild in Kontrast zu einer geschnehtisreichen Szene gesetzt. Mit der Hervorhebung von Kontrasten arbeiten alle Filme, egal zu welcher Zeit sie entstanden sind. Häufig dienen sie Propagandazwecken wie bei der Gegenüberstellung der faulen Süd- und der hart arbeitenden Nordvietnamesen. Das gemeinschaftliche Wohl als unumstössliche Priorität wird vor allem über die Heldengeschichten der Kriegsfilme propagiert. Die sich jeweils parallel entwickelnde, leise Liebesgeschichte muss am Ende immer höheren Idealen Platz machen. In den Nachkriegsfilmen hingegen steht die Liebesgeschichte stärker im Vordergrund, und der Heldenmythos weicht einer melodramatischen Erzählung oder einer Kriminalgeschichte. Es geht in den Filmen um die Bildung der neuen Nation und die Kriegshelden/heldinnen weichen Helden/Heldinnen des Wiederaufbaus. Weiterhin ist die sozialistische Propaganda allgegenwärtig, wenn auch subtiler eingesetzt und nicht selten mit humoristischen Szenen verbunden.

Die kurzen Rückblenden der Erinnerung von Figuren in den Kriegsfilmen werden meist zur Erklärung einer Situation der Filmgegenwart eingesetzt. Sie zeigen häufig schreckliche Kriegsbilder oder idyllische Momente aus der Vergangenheit und der Kindheit der Figuren. In den Nachkriegsfilmen spielt sich oft die gesamte oder ein Teil der Handlung in längeren Erinnerungssequenzen ab, wodurch sich diese als narratives Stereotyp bestätigen. Wie in den Kriegsfilmen drücken sie die Sehnsucht nach etwas Vergangenem aus (zum Beispiel einer verlorenen Liebe). Im Unterschied dazu sind die Erinnerungen der Nachkriegszeit jedoch fröhlicher und hoffnungsvoller – als Symbol für den Neubeginn. Eine Ausnahme bildet der Film *DAS MÄDCHEN AUS HANOI*, in dem längere Erinnerungssequenzen das Kriegsgeschehen widerspiegeln. Der Film gleicht in dieser Hinsicht eher den Werken der Kriegszeit als denen aus der Nachkriegsperiode. Eine Erklärung dafür könnte sein, dass er kurz nach dem Krieg produziert wurde und sein Drehbuch sowie seine Planung eventuell noch in die Kriegszeit fallen.

Symbolismus und Poesie kommen, wie bereits Charlot bemerkte, in zahlreichen Kriegs- und Nachkriegswerken vor. Auch wenn symbolisch aufgeladene Objekte immer wieder in anderer Gestalt auftreten und auch Gedichte, Lieder oder die poetische Gestaltung der Atmosphäre variieren, bestimmen sie die Konstruktion kultureller Erinnerung massgeblich mit. Häufig werden mehrere Bedeutungsebenen eröffnet, geprägt durch die Erinnerung verschiedener Figuren und ihrer Perspektiven (etwa in der beschriebenen Sequenz in *DIE ERSTE LIEBE* in Kapitel 6.2 oder in *WHEN THE TENTH MONTH COMES*) (vgl. Charlot 1994: 117).

In vietnamesischen Kriegs- und Nachkriegsfilmen greifen ausserdem „Narration“ und „Argument“ stark ineinander. Wie obige Beispiele zeigen, steht die Narration in zahlreichen Filmen im Dienste eines (sozialistisch) argumentativen Diskurses (Chatman 1990: 6–21). Die Erzählung dient zur Legitimation oder zur Übermittlung einer Lehre. (vgl. Filmanalysen in Kapitel 5 und 6 zu DAS MÄDCHEN NHUNG und DIE ERSTE LIEBE). Susan Rubin Suleiman beschreibt anhand der ideologischen Novelle sehr genau, wie Fiktion und Ideologie sich laufend überschneiden (vgl. 1983: 2). Dies ist auch in den vietnamesischen Kriegs- und Nachkriegsfilmen der Fall. Doch die Nähe zur Propaganda bedeutet nicht, dass sie künstlerisch nicht wertvoll sind (vgl. Suleiman 1983: 3).

### *Figuren*

Auf der Figurenebene haben sich die starken Frauen in den Kriegsfilmen als filmisches Stereotyp etabliert. Während diese hier vielfach als Protagonistinnen fungieren, sind sie in den Werken der Nachkriegsjahre mit wenigen Ausnahmen bloss noch Nebenfiguren, wobei sie entweder in ein Figurenensemble eingebettet sind (GIFTREGEN AUS ÜBERSEE, DIE UNVERGESSLICHE LEHRE) oder Männern den Part der Hauptfigur überlassen (DIE ERSTE LIEBE, DER ANDERE MANN, GOLDENER REIS)<sup>28</sup>. Eine Erklärung hierfür konnte ich nicht finden, eine Vermutung ist aber, dass während des Krieges die Frauen die Stellen der Männer im Dienste der Nation übernehmen mussten (vgl. dazu auch Kapitel 8 und Doane 1987).

Die neue Anordnung des Figurenensembles in den Nachkriegsfilmen bringt mit sich, dass nicht mehr wie zuvor den starken und aktiven Frauen ein männlicher Begleiter oder Beschützer zur Seite gestellt wird, sondern in den Nachkriegsfilmen die männlichen Protagonisten von einer weiblichen Figur unterstützt werden. Grundsätzlich bleibt die soziale Zusammensetzung der Figurenensembles über die Zeit hinweg jedoch stabil. Sie besteht vorwiegend aus Dorfbewohnern, Bauern und Soldaten oder ehemaligen Armeeingehörigen. Die Familie nimmt nach dem Krieg wieder einen grösseren Stellenwert ein. In den Kriegsfilmen fehlt bei Familien immer mindestens eine Person, seien dies die Mutter in DIE BÄUME VON FRÄULEIN THAM oder gar beide Eltern in DAS MÄDCHEN NHUNG und WIR WERDEN UNS WIEDERSEHEN. Die kulturelle Erinnerung wird hier von einem sich über die Zeit hinweg allmählich verändernden filmischen Stereotyp auf der Figurenebene geprägt, das das jeweilige Gesellschaftsbild widerspiegelt. Während des Krieges waren schliesslich auch in der Realität viele Familien getrennt und fanden – sofern sie überlebten – erst später wieder zusammen.

---

<sup>28</sup>Die Ausnahme bildet DAS MÄDCHEN AUS HANOI, in dem die Protagonistin ein Kind ist.



Sowohl in den Kriegs- als auch in den Nachkriegsfilmen haben die Bösewichte viele Gesichter. Oft bleiben sie unsichtbar. Wenn sie aber als südliche Armeeingehörige, Beamte oder sehr selten als Amerikaner auftreten, erscheinen sie korrupt, faul, ängstlich oder lächerlich. Wie in Kapitel 5.1 erwähnt, sind die Feinde zwar in manchen Fällen mit stereotypen Attributen ausgestattet, aber ein allgemeingültiges stereotypes Feindbild, über das sich die kulturelle Erinnerung in allen Filmen etablierte, existiert nicht.

Das letzte zu erwähnende filmische Stereotyp auf der Figurenebene sind die Kinder, die in vielen Kriegs- und Nachkriegsfilmen Heldentaten vollbringen.

Die kulturelle Erinnerung etabliert sich über all die genannten Figurenstereotype, die sich über die Jahre kaum verändern. Jede Figur hat dabei immer eine Funktion im sozialistischen Argument der Filme und erfüllt ein bestimmtes Handlungsprogramm. Dabei bleibt das rekurrente Bild der starken Frauen, der faulen, lächerlichen Bösewichte und der heldenhaften Kinder im Gedächtnis haften.

### *Bild*

Auf der Bildebene fällt als filmisches Stereotyp aller Filme besonders die politische Ikonografie der arbeitenden Gemeinschaft auf, sei dies auf den Reisfeldern oder beim Bau einer Brücke. Die gemeinsame Arbeit wird in spezifischen Detailaufnahmen betont, die gleichzeitig einen Realismuseffekt erzeugen. Ikonografien von Bäumen und Booten sind ebenfalls sowohl in Kriegs- als auch in Nachkriegsfilmen zu finden. ES GIBT KEIN VERSTECK FÜR SIE ist der einzige während des Krieges produzierte Film, in dem ich eine Liebesszene am Wasser ausmachen konnte. Solche kommen in den Nachkriegsfilmen häufig vor und etablieren sich zu einem Muster auf der Bild- und Narrationsebene. Weil die Nachkriegsfilme, wie beschrieben, mehr Raum für private Geschichten lassen, sind solch wiederkehrende Liebesszenen (am Wasser) erst möglich.

Die zahlreichen Landschaftsbilder, die verschiedene Gebiete Vietnams repräsentieren und somit die Erinnerungen aller Vietnamesen berücksichtigen, habe ich als filmisches Stereotyp ausführlich in Kapitel 6.2 beschrieben.

Während der Zoom bereits in den Kriegsfilmern sehr häufig, meistens mit spezifischer semantischer Bedeutung, eingesetzt wurde, nimmt seine exzessive Verwendung in den Nachkriegswerken weiter zu. Wie bereits erwähnt, sieht Charlot den Zoom als einzigen möglichen Spezialeffekt, der die vietnamesischen Filmemacher zur Verfügung hatten (vgl.

1994: 107; Kapitel 2.2).<sup>29</sup> Der Zoom ist jedenfalls eines der auffallendsten filmischen Stereotype der Kriegs- und Nachkriegswerke. In erster Linie als ästhetisches Stereotyp wiederzuerkennen, kann der Zoom auch in semantischer Hinsicht stereotype Funktionen annehmen, vor allem um einen emotionalen Ausdruck auf Gesichtern zu zeigen oder auch einen misstrauischen Blick hervorzuheben. Spezifisch wird er unter anderem als Montageelement in den Nachkriegsfilmen verwendet. Vor allem Zooms in Baumkronen sind dort sehr beliebt für die Verbindung zweier Szenen.

Ähnlich verhält es sich mit dem Gebrauch der subjektiven Kamera. Durch ihren regelmässigen Einsatz etabliert sich der subjektive Blick noch nicht zu einem ästhetischen Stereotyp, sondern fungiert bloss als Gestaltungsmittel; erst mit einer wiederholten semantischen Bedeutungszuschreibung kann die subjektive Kamera als Stereotyp der Bild- und Narrationsebene geltend gemacht werden. Im Kriegsfilm *ES GIBT KEIN VERSTECK FÜR SIE* ist sie beispielsweise mit der semantischen Bedeutung des Blicks des Feindes belegt.

Während Originalschauplätze und Detailaufnahmen den ausgeprägten Realismus der Kriegsfilme unterstreichen, lassen Überblendungen und schnell montierte Bilder in den Nachkriegsfilmen Traum und Realität verwischen. Wie in Kapitel 6.2 beschrieben, könnten sich die erst ab den 1980er Jahren gehäuft vorkommenden surrealistischen Szenen als zukünftiges filmisches Stereotyp auf der Gestaltungsebene erweisen (*WHEN THE TENTH MONTH COMES, DIE ERSTE LIEBE*, vgl. Kapitel 6.2).

### *Ton*

Auf allfällige Stereotype des Sounddesigns werde ich aus bereits erklärten Gründen nicht detailliert eingehen. Trotzdem möchte ich kurz auf die sich in Kriegs- und Nachkriegsfilmen wiederholenden propagandistischen Dialoge (über die Wichtigkeit der Gemeinschaft oder Erzählungen von Heldentaten), die rekurrente Orchestermusik oder die Unterlegung von Szenen mit traditionellen Melodien hinweisen. Besonders auffallend sind die meist von Kindern gesungenen Volkslieder (*DER ANDERE MANN, ES GIBT KEIN VERSTECK FÜR SIE*).

---

<sup>29</sup> Da der Zoom erst in den 1960er Jahren auch im westlichen Kino zur vermehrten Anwendung kommt, überrascht mich die Verwendung dieser Technik in einem Land, von dessen Filmmachern immer wieder berichtet wurde, mit welchem „antiken“ Filmmaterial sie arbeiten (Arsenal 2001: 2; Charlot 1994: 115). Allerdings beschreibt Phu in seinem filmgeschichtlichen Text, wie während des Krieges ab und zu Filmmaterial der Besatzer aus dem Süden über die Grenze geschmuggelt wurde. Deshalb kann ich mir vorstellen, dass dadurch der Einsatz des Zooms schon in den Kriegsfilmen möglich wurde. Nach dem Ende des Vietnamkonflikts gingen zudem die ausländischen Studios und ihr Material an die einheimischen Filmmacher über, weshalb sie wohl für eine gewisse Zeit Zugang zu modernerer Ausrüstung hatten (vgl. Phu 1984: 82; Kapitel 2.2). Paul Willemsen beschreibt in einem Aufsatz den ebenfalls übermässigen Gebrauch des Zooms in türkischen, kommerziellen Filmen der 1980er Jahre (vgl. Willemsen, Paul 2003).

Diese bilden zwar nur in einzelnen Filmen ein akustisches Stereotyp, sind jedoch wesentlich für die Konstruktion der kulturellen Erinnerung und insbesondere für den Aufbau eines nationalen Gedächtnisses, auf das ich gleich noch eingehen werde.

Grundsätzlich wirken alle Stereotype, ob bloss als ästhetisches Mittel (ein Zoom ohne offensichtliche Bedeutung) oder als semantisches Muster (Zoom zum Beispiel als Ausdruck von Misstrauen) eingesetzt, bei der Konstruktion der kulturellen Erinnerung mit. Zum einen sind es sich wiederholende Bilder, die sich dem Zuschauer ins Gedächtnis brennen, zum anderen ist es eine spezifische Bedeutung, die sich als Teil der (vietnamesischen) Filmsprache entwickelt und in diesem Hinblick ins kollektive Gedächtnis Einzug hält. Obwohl sich viele filmische Stereotype von der Kriegszeit bis in die Nachkriegszeit nur minim verändern, tragen diese kleinen Änderungen bereits zum Wandel der kulturellen Erinnerung bei. Dieser hat sich aber meiner Meinung nach nicht, wie von Koselleck beschrieben, von einem subjektiven Blickwinkel der gegenwärtigen Vergangenheit zu einer objektiven Sichtweise der reinen Vergangenheit vollzogen (1994: 107). Vielmehr ist die direkte Erinnerung an den Krieg einer indirekten gewichen: Kommen in den Kriegsfilmen vermehrt Bilder von aktiven Kampfszenen vor, wird der Konflikt in den Nachkriegsfilmen häufig nur andeutungsweise über zerstörte Gebäude im Hintergrund, durch Erwähnung in Dialogen oder Rückblenden der Erinnerung vermittelt: Der Wiederaufbau und die neue Nation stehen im Vordergrund. Ans nationale Gedächtnis wird hingegen über die Landschaftsbilder von Süd- und Nordvietnam appelliert, sowie über andere traditionelle Bildformeln: das Boot auf dem Fluss als Teil der vietnamesischen Kultur, gesteuert von Frauen in klassischem Ao Dai und mit traditionellem konischen Hut. Das Boot gilt in Vietnam nicht nur als wichtiges Transportmittel. Es wird auch für den Fischfang und den Handel auf dem Roten Fluss im Norden und dem Mekong im Süden eingesetzt und dient vielen Familien als schwimmende Behausung. Somit ist das Boot wichtiger Bestandteil der vietnamesischen Kultur. Nicht nur im Film, sondern auch in der Malerei und der Fotografie ist es ein ikonografisches Motiv.

All diese einzelnen diffundierenden Bildelemente konstruieren nicht nur die kulturelle Erinnerung, sondern etablieren auch ein nationales Gedächtnis. Die traditionellen Bilder können als Besinnung auf die eigene Kultur interpretiert werden. Nebst der Bild- ist die Tonebene ebenfalls von nationalen Symbolen durchdrungen. Die Hervorhebung traditioneller vietnamesischer Lieder hilft mit, das nationale Gedächtnis und die kulturelle Erinnerung zu prägen. Im Kontrast dazu steht die Hinwendung mancher Nachkriegsfilme zu einer internationalen Kinosprache (vgl. Charlot 1994: 118, 131–132), wie sie zum Beispiel über die

an den amerikanischen Film noir erinnernde Beleuchtung zum Ausdruck kommt. Da Vietnam immer wieder von fremden Mächten (Franzosen, Amerikaner, Chinesen) dominiert wurde, sind solche künstlerischen Einflüsse selbstverständlich. Auch sie gehören zur kulturellen Erinnerung.

## 8 PARALLELEN NARRATIVER MUSTER IN VIETNAMESISCHEN UND AMERIKANISCHEN VIETNAM(NACH)KRIEGSFILMEN

In diesem Kapitel komme ich nochmals auf die amerikanischen Vietnamkriegsfilme zu sprechen und gehe meiner Annahme nach, dass diese ähnliche Themen behandeln und bezüglich ihrer narrativen Muster mit den Kriegs- und Nachkriegsfilmen aus Vietnam vergleichbar sind. Dies, obwohl sich der ideologische Standpunkt der beiden Länder unterscheidet und gerade die Nachkriegsfilme im Hinblick auf die Sieger- beziehungsweise Verliererperspektive interpretiert werden müssen. Ich werde auf die auffälligsten verbindenden und differierenden Merkmale eingehen.

Wie eingangs erwähnt, entstanden in beiden Nationen während des Krieges nur wenige Spielfilme. Während dies in Vietnam jedoch auf materielle Engpässe zurückzuführen ist, lag der Grund in den USA in der Abwehrhaltung der Bevölkerung gegenüber der Militärintervention in Südostasien (vgl. Hölzl, Peipp 1991: 172). Die wenigen in beiden Staaten entstandenen Werke sind als eindeutige Propagandafilme lesbar.

Als Beispielfilm für den Vergleich mit den vietnamesischen Kriegsfilmen wähle ich *THE GREEN BERETS* (1968), weil dies der einzige amerikanische Film ist, dessen Handlung zu jener Zeit direkt in Vietnam und mitten im Kriegsgeschehen angesiedelt ist. *THE GREEN BERETS* besteht zum grossen Teil aus Kampfhandlungen und erinnert stark an einen Western: Anstelle der Indianer treten vietnamesische Bauern auf. Einige der Soldaten tragen im Gefecht gar Cowboyhüte, die den vorhandenen Patriotismus unterstreichen. Der Film dient zur Legitimation des Vietnamkriegs: Jede brutale Handlung der amerikanischen Truppen wird durch eine noch grausamere Tat der vietnamesischen Befreiungsfront überboten. Beispielsweise wird die Vergewaltigung und Verschleppung eines vietnamesischen Bauernmädchens im Film durch die Erzählung des amerikanischen Colonels Mike Kirby über eine Vergewaltigung von vierzig Frauen und Kindern durch die nordvietnamesischen

Soldaten gekontert. Die amerikanischen Truppen erscheinen als die „Guten“, die die einheimischen Bauernfamilien beschützen, die Kommunisten als die „Bösen“, die Gräueltaten begehen.

Auch in vietnamesischen Kriegsfilmen werden die eigenen Leute (das vietnamesische Volk, die Befreiungsarmee) selbstverständlich als die Anständigen und Guten dargestellt, während die Amerikaner und ihre Verbündeten in illegale Machenschaften verstrickt sind. In *ES GIBT KEIN VERSTECK FÜR SIE* (1973) treten die nordvietnamesischen Dorfbewohner als Beschützer auf – in diesem Fall jedoch ehemaliger südvietnamesischer Armeemitglieder. Es etablieren sich demnach bereits mehrere narrative Muster, die die amerikanischen und vietnamesischen Kriegsfilme verbinden und die gleichzeitig als Stereotype auf der Figurenebene verstanden werden könnten: Die klare Einteilung der Figuren in „gute“ und „böse“ Gruppen sowie die Legitimation eigener Gräueltaten durch die Gegenüberstellung mit noch brutaleren Ereignissen verübt durch die Feinde (unter anderem in *DAS MÄDCHEN NHUNG* 1970, *THE GREEN BERETS*). Die Kriegsgegner zeichnen sich in den meisten vietnamesischen Kriegsfilmen jedoch nicht nur durch Brutalität aus, sondern vielmehr durch Lächerlichkeit, Faulheit und Dummheit. Sowohl in *THE GREEN BERETS* als auch in einigen vietnamesischen Kriegsfilmen erscheinen Antagonisten aber äusserst selten – ihre Grausamkeit kommt durch Dialoge in *THE GREEN BERETS*, Erinnerungssequenzen in *DAS MÄDCHEN NHUNG* und explodierende Geschosse in beiden Filmen zum Ausdruck.

In den vietnamesischen Kriegsfilmen drückt sich die Propaganda vorwiegend in Arbeiterszenen aus, die den Zusammenhalt betonen und das Wohl der Gemeinschaft über private Angelegenheiten stellen (vgl. Kapitel 5.2). Es geht nicht wie in *THE GREEN BERETS* darum, Werbung für den Krieg zu machen, sondern den Krieg zu überstehen. Für beide Belange werden allerdings Helden eingesetzt: In *DIE BÄUME VON FRÄULEIN THAM* (1969) oder *DAS MÄDCHEN NHUNG* sind es starke Frauen, die für die Gemeinschaft Heldentaten vollbringen. Obwohl in den Jahren des Zweiten Weltkriegs auch in den USA sogenannte „Women’s Films“ dominierten (Doane 1987), sind starke Frauenfiguren als Protagonistinnen im amerikanischen Kino der Vietnamkriegsära nicht vorzufinden: Dort erscheinen ausschliesslich Soldaten als Helden und Befreier Vietnams und der Welt von den Kommunisten (vgl. Cowans 2010: 324–351).

Sowohl auf vietnamesischer als auch auf amerikanischer Seite sind die Figuren allgemein als Typen dargestellt. Die Figuren in vietnamesischen Filmen sind sozialistisch geprägte Typen. Auch in den amerikanischen Werken haben die einzelnen Figuren ein bestimmtes

Handlungsprogramm zu erfüllen und es werden stereotype Figuren aus anderen amerikanischen Kriegs- und Westernfilmen eingesetzt, beispielsweise der Colonel der Armee, der die nötige Kaltblütigkeit an den Tag legt, im Verlaufe des Filmes jedoch zu einer sympathischen Figur heranreift. Er widerspiegelt ein stereotypes Muster, nach dem bereits unzählige Western ihre Helden gestalteten.

Kriegsszenen kommen in den vietnamesischen ebenso wie in den amerikanischen Filmen zum Vietnamkrieg vor. Während *THE GREEN BERETS* jedoch Bodentruppen an der Front zeigt, beschränken sich die vietnamesischen Filme auf die Darstellung von Explosionen, Bombenkratern und Zerstörung (mit Ausnahme von eher harmlosen Zweikämpfen in *ES GIBT KEIN VERSTECK FÜR SIE*). Dies ist weniger ideologisch zu begründen, sondern wohl eher auf die bescheidene technische Ausrüstung der vietnamesischen Filmcrews zurückzuführen, die darauf angewiesen waren, viele kriegerische Szenen direkt an der Front zu filmen, wobei Aufnahmen der Bodentruppen zu gefährlich gewesen wären (vgl. Kapitel 2.2; Charlot 1994: 107).

Wie in Amerika entstanden in Vietnam bestimmt ein paar Filme während des Vietnamkriegs, die sich auf vergangene Auseinandersetzungen mit verschiedenen Nationen und Völkern beziehen und dennoch auf den damals aktuellen Krieg hinweisen (vgl. Kapitel 1.1; Cawley 1990: 75; Hölzl, Peipp 1991: 13–14). Da mir die Kenntnis über solche Filme jedoch fehlt, muss ich einen Vergleich aussparen.

Bei den amerikanischen und vietnamesischen Nachkriegsfilmen gibt es auf beiden Seiten mehr Vergleichsmöglichkeiten als bei den Kriegsfilmen. Wenige Werke beider Nationen spielen noch zur Zeit des Krieges und ähneln in ihrer Narration den zuvor beschriebenen Kriegsfilmen. So wird der Feind jetzt auch in Vietnam häufig als brutal dargestellt (beispielsweise in *GIFTREGEN AUS ÜBERSEE* 1982, in dem das Ausmass der Agent-Orange-Attacken<sup>30</sup> thematisiert wird oder Kämpfer südvietnamesischer Truppen gezeigt werden, die Bewohner eines nordvietnamesischen Dorfes niedermetzeln). In einigen, sowohl amerikanischen als auch vietnamesischen Nachkriegsfilmen, bleibt der Gegner jedoch unsichtbar oder gleicht einem stereotypen Menschenbild.

Während die direkte Erinnerung an den Krieg in den vietnamesischen Filmen der Jahre 1967 bis 1974 meistens einer indirekten Erinnerung in den Nachkriegsfilmen weicht (*DIE BÄUME*

---

<sup>30</sup> „Agent Orange“ ist ein von der amerikanischen Armee während des Vietnamkriegs eingesetztes, hochgiftiges Herbizid, das ganze Landstriche für die Landwirtschaft unbenutzbar machte und bis heute Schäden verursacht (Krankheiten und Behinderungen in der Bevölkerung).

VON FRÄULEIN THAM, DER BUS NACH HANOI 1977), ist es in den amerikanischen Werken, wie von Koselleck beschrieben (vgl. 1994: 107; Kapitel 3), eine subjektive, eingeschränkte Erinnerung (THE GREEN BERETS), die eine objektive Betrachtungsweise des Krieges – die teils selbstkritischer erscheint und sich in verschiedensten Genres niederschlägt – ablöst (THE DEER HUNTER 1978, GOOD MORNING VIETNAM, Barry Levinson, USA 1987).

Wie in Kapitel 1 beschrieben, teilen Hölzl und Peipp die amerikanischen Vietnamkriegsfilme in „Zeitgeistfilme“, „Campusfilme“, „Rekrutierungsfilm“ und „Heimkehrerfilme“ ein (1991: 173–185) Die vietnamesischen Werke würde ich nicht auf dieselbe Weise kategorisieren, weil dort weder Campus- noch Rekrutierungsfilm existieren. Dennoch sind die Kategorien nützlich, um die vietnamesischen und amerikanischen Filme differenzierter zu vergleichen.

Wie die „Zeitgeistfilme“ widerspiegeln selbstverständlich auch einige Filme aus Vietnam das Grundgefühl der Kriegs- und besonders der Nachkriegszeit: In AUFNAHMEPRÜFUNG (1978) oder DER BUS NACH HANOI wird der Blick euphorisch in die Zukunft gerichtet und die Aufbruchs- und Wiederaufbaustimmung eingefangen. In den amerikanischen Filmen kommen hingegen die depressive Stimmung und die Ausweglosigkeit nach dem Krieg zum Ausdruck (TAXI DRIVER 1976). Hier kann der Unterschied auf das Sieger- beziehungsweise das Verlierergedächtnis der jeweiligen Kriegspartei zurückgeführt werden.

Obwohl es in Vietnam keine Campusfilme gibt und der Kontext ein anderer ist als in Amerika, sind die Darstellung von Antikriegsbewegungen und die Thematik des Studentenlebens auch in vietnamesischen Nachkriegsfilmen populär. Dabei denke ich an DIE ERSTE LIEBE (1977), in dem Studenten an Demonstrationen gegen das Regime in Saigon teilnehmen, oder an AUFNAHMEPRÜFUNG, der sich mit den Sorgen und Nöten angehender Studierender auseinandersetzt.

Mit amerikanischen Rekrutierungsfilm sind keine vietnamesischen Filme vergleichbar. Das würde der sozialistischen Ideologie wohl auch widersprechen. Die Figuren der vietnamesischen Nachkriegsfilme ziehen freiwillig an die Front oder engagieren sich zuhause fürs Gemeinwohl und sind so positives Vorbild für die Zuschauer (beispielsweise der Regimentskommandeur, der in der Landwirtschaft arbeitet und sein Sohn, der sich freiwillig für die Front meldet, in ZWISCHEN ABSCHIED UND HEIMKEHR 1980).

Heimkehrerfilme existieren hingegen in Amerika und Vietnam. Obwohl bei beiden Filmnationen die Wiedereingliederung in die Gesellschaft oft nicht ohne Hindernisse verläuft, kämpfen die amerikanischen Protagonisten mit grösseren Problemen als ihre vietnamesischen

Kontrahenten, zum Beispiel mit Psychosen, Invalidität oder Verachtung der Gesellschaft. Oft sind sie auf sich selbst gestellt, während die Kriegsveteranen in Vietnam rund um die Uhr eine Gemeinschaft oder Familie haben, für die sie die Verantwortung übernehmen müssen oder durch die sie unterstützt werden (AUFNAHMEPRÜFUNG, DER ANDERE MANN 1981). Obwohl auch in Amerika Freunde und Familie einen wichtigen Stellenwert haben, sind es meistens die einzelnen Individuen, die im Vordergrund stehen und die in den Filmen der Nachkriegsjahre zudem differenzierter und vielschichtiger charakterisiert sind als noch in denen der Kriegszeit. Beispiele hierfür sind RAMBO (1982), COMING HOME (1978) oder TAXI DRIVER. In Letzterem sind es, wie in vielen anderen amerikanischen Nachkriegsfilmen auch, Albträume, die den Heimgekehrten die Schrecken des Krieges nochmals durchleben lassen, während in vietnamesischen Kriegsfilmen Rückblenden der Erinnerung dominieren. Diese zeigen nicht nur Schreckensbilder des Krieges, sondern auch sehnsuchtsvolle Erinnerungen an die Zeit vor dem Krieg. Diese positiven Erinnerungen deute ich als Hoffnung für die Zukunft. Da die Vietnamesen als Sieger aus dem Konflikt hervorgegangen sind, scheint es für sie einfacher zu sein, den Albtraum des Krieges zu vergessen und neu zu beginnen.

Dieser meist positive Blick auf die Zukunft im vietnamesischen Nachkriegskino begünstigt die Etablierung eines nationalen Gedächtnisses, trägt zum Wiederaufbau des Staates bei und prägt die kulturelle Erinnerung. Auf vietnamesische Nachkriegsfilme trifft Aleida Assmanns Aussage über das Siegedgedächtnis zu: Der Triumph des Sieges gehört ab den 1990er Jahren im vietnamesischen Kino bereits der Vergangenheit an (vgl. A. Assmann 2006: 63, 65; Kapitel 3.1). Und wie Locke und Hume bestätigen, werden „Erinnerung, Kontinuität und Identität [...] zur dringlichen Aufgabe“ (A. Assmann 1999: 97). Erinnerung wird in Rückblenden, gleichzeitig sind die Filme – wie die analysierten Beispiele gezeigt haben – stark im Alltagsgeschehen verhaftet, was den Wunsch nach Kontinuität ausdrückt. Die Identitätsfindung wird durch die Betonung der Gemeinschaft, der gemeinsamen Erinnerung und des Wiederaufbaus begünstigt. Problematische Grenzübergänge vom Soldatentum zum zivilen Leben werden kaum thematisiert (vgl. Vonderau 2011: 88; Kapitel 1).

Anders sieht es im amerikanischen Kino aus. Bis heute wird die schmerzliche Niederlage der Amerikaner im Vietnamkrieg in Filmen wie zum Beispiel GRAN TORINO (2008) erinnert und wieder durchlebt. Dies entspricht der Beschreibung des Verlierergedächtnisses nach Aleida Assmann (A. 2006: 63, 65), wonach Niederlagen und Verluste mit grösserem Aufwand erinnert werden als Siege. Die Filme helfen, die Erinnerung an das erlittene Leiden in immer



ähnlichen Bildern (beispielsweise die der Albträume) aufrechtzuerhalten, die Gesellschaft zusammenzuschweißen und den nationalen Zusammenhalt zu stärken.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die kulturelle Erinnerung sowohl in den vietnamesischen als auch in den amerikanischen Kriegs- und Nachkriegsfilmen durch ähnliche narrative Muster (Gegenüberstellung von Gut und Böse, Thema der Kriegsheimkehrer usw.) konstruiert wird. Die ideologische Darstellung oder Interpretation ist jedoch eine andere. Auch lassen Sieger- und Verlierergedächtnis in unterschiedlicher Intensität erinnern. Anders als ich jedoch vermutet habe, heben sich die sozialistischen Erzählmuster der vietnamesischen Werke nicht stark von der Narration in den amerikanischen Vietnam(nach)kriegsfilmen ab. Wie die amerikanischen lassen auch die vietnamesischen Filmemacher persönliche Geschichten in die Handlung einfließen. Und die amerikanischen Filmemacher verwenden besonders in den Kriegsfilmen fast genauso häufig stereotype Figuren wie die vietnamesischen, obwohl diese wiederum aufgrund der differierenden Ideologie anders gestaltet sind.

## SCHLUSSWORT UND AUSBLICK

Das Ziel dieser Masterarbeit war es, einen Einblick ins vietnamesische Filmschaffen der Kriegs- und Nachkriegsjahre zu vermitteln. In diesem Zusammenhang interessierten vor allem diffundierende Bilder, Bildformeln beziehungsweise filmische Stereotype, die zur Konstruktion von kultureller Erinnerung beitragen. Zur Erklärung des Begriffs der kulturellen Erinnerung wurden verschiedene theoretische Konzepte beigezogen. Im Theorieteil hat sich dabei erschlossen, dass die kulturelle Erinnerung immer auf Bilder, Riten und Wiederholungen gründet (vgl. A. Assmann 1999: 19). Demnach war anzunehmen, dass sie auch in Filmen über solche Wiederholungen konstruiert wird, genauer gesagt über die Diffusion von Bildern, Bildformeln, „Schlüsselbildern“ (Ludes 1998; 2001), „Visiotypen“ (Pörsken 1997) oder eben „filmischen Stereotypen“ (Schweinitz 2006) (vgl. Kapitel 3).

Weil das vietnamesische Filmschaffen hierzulande kaum bekannt ist, waren lange Beschreibungen der sich in den Filmsequenzen wiederholenden ikonografischen und narrativen Muster sowie ästhetischen Gestaltungsmittel nötig. Die Filmanalysen haben gezeigt, dass die Konstruktion kultureller Erinnerung sowohl in den Kriegs- als auch in den

Nachkriegsfilmen über ähnlich eingesetzte Stereotype erfolgt. Erkennbar ist ein Wandel von der direkten Erinnerung an den Krieg, über aktive Kriegsszenen mit explodierenden Bomben, hin zu einer indirekten Erinnerung, in der der Krieg tendenziell höchstens noch aufgrund der Ruinen der Stadt oder einer kurzen Erwähnung in einem Dialog präsent ist. Obwohl die Gemeinschaft und sozialistische Ideale in allen Filmen einen wichtigen Stellenwert einnehmen, halten persönliche Geschichten und das Private immer häufiger Einzug in die Nachkriegsfilme.

In meiner Hypothese hatte ich ausserdem angenommen, dass bezüglich der narrativen Muster Parallelen zwischen den vietnamesischen und amerikanischen Vietnam(nach)kriegsfilmen bestehen. Dieser Teil der Hypothese konnte ebenfalls bestätigt werden, genauso wie die Tatsache, dass sich die narrativen Muster in erster Linie aufgrund des differierenden ideologischen Gedankenguts unterscheiden (beispielsweise steht in amerikanischen Spielfilmen oft ein Individuum als Einzelkämpfer im Vordergrund, während die Hauptfigur in den vietnamesischen Werken immer in eine Gemeinschaft eingebettet agiert). Dass sich die vietnamesischen Filmemacher ab Mitte der 1970er bis hin zu den 1990er Jahren allmählich vom Kriegsgeschehen abwenden und ihre Geschichten im Alltag verankern, erkläre ich mir durch ihre Erinnerung an den Konflikt als Sieger. Das Hauptanliegen der Nachkriegsfilme aus Vietnam sind der Wiederaufbau und die Gründung der neuen Nation, die ans nationale Gedächtnis appellieren. In Amerika hingegen entstehen bis heute angesichts seines Verlierergedächtnisses Vietnamnachkriegswerke, weil die Wunden und der Verlust der schmerzhaften Niederlage noch längst nicht verarbeitet scheinen.

In dieser Masterarbeit war nur ein fragmentarischer Überblick über das Thema der kulturellen Erinnerung in vietnamesischen Kriegs- und Nachkriegsfilmen möglich. In dieser Hinsicht und in Bezug auf das gesamte vietnamesische Filmschaffen könnte weiter geforscht werden. Es wäre zum Beispiel interessant, der Frage nachzugehen, ob die Konstruktion von kultureller Erinnerung bereits in Kriegsfilmen zu Beginn der vietnamesischen Spielfilmproduktion durch gleiche Bilder und Erzählmuster verlief wie in den Werken zum Vietnamkrieg. So handelt der im Filmgeschichtskapitel erwähnte Film *TOGETHER ON THE SAME RIVER* (1959) von einem Liebespaar, das durch den Krieg und einen Fluss getrennt wurde (vgl. Kapitel 2). Bereits dort ist das Motiv der Liebesszenen am Wasser auszumachen.

Der Verschiedenartigkeit der Stereotype im Spannungsfeld zwischen sozialistischer Propaganda (Figurentypen, Arbeiterszenen) und populärer Ikonografie, die wohl an Sujets und Motive aus der Malerei oder Lackarbeiten anknüpft (Wasser, Bäume, Boote, Frau mit

konischem Hut), könnte allenfalls mit einem kulturwissenschaftlichen Ansatz nachgegangen werden. Dieser könnte hilfreich sein, um im Hinblick auf eine weiterführende Reflexion der kulturellen Erinnerung die einzelnen Stereotype zu interpretieren und deren Zusammenwirken hinsichtlich Ikonografie, Handlungsraum und Narration zu untersuchen.

Auch die Erforschung der Diffusion der Bilder über die Grenzen des Films und die Zeit hinweg sehe ich als Möglichkeit, um dem Ursprung ikonografischer Muster und der Weiterentwicklung von kultureller Erinnerung nachzugehen; denkt man doch an das Motiv der Frau mit dem konischen Hut auf dem Boot in der alten vietnamesischen Malerei, im Theater, auf Lackarbeiten oder heute in der Tourismuswerbung.

Die überraschendste Erkenntnis dieser Masterarbeit ist, dass sich die narrativen Strukturen der amerikanischen und vietnamesischen Vietnamkriegsfilme dermassen ähneln, obwohl sich die beiden Filmnationen materiell, technisch, aber auch ideologisch stark unterscheiden und obwohl sie den Krieg vollkommen unterschiedlich erlebt haben. Hier wäre eine Forschungsarbeit in Bezug auf die transnationale Diffusion von Bildern und Erzählformeln interessant.

Es bleibt zu hoffen, dass die vietnamesischen Kriegs- und Nachkriegsfilme eines Tages ihren Weg zurück auf die Leinwände und Bildschirme der Welt finden und das vietnamesische Filmschaffen allgemein auf Forschungsinteresse stösst.

## BIBLIOGRAFIE

- Arsenal – Institut für Film und Videokunst 2001: *Filmland Vietnam. Cinema of Vietnam*.  
URL: <http://www.arsenal-berlin.de/.../nga-ba-dong-loc-kreuzung-dong-loc.html>. [Zugriff am 27.9.2011]
- Assmann, Aleida 1999: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Verlag C.H. Beck.
- Assmann, Aleida 2006: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C.H. Beck.
- Assmann, Aleida 2008: *Soziales und Kollektives Gedächtnis*. URL: <http://www.bpb.de/files/0FW1JZ.pdf>. [Zugriff am 20.10.2011]
- Assmann, Jan 2002: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C.H. Beck.
- Bordwell, David 1985: *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge.
- Cawley, Leo 1990: «The War about the War: Vietnam Films and American Myth». In: Dittmar, Linda; Michaud, Gene (Hrsg.): *From Hanoi to Hollywood. The Vietnam War in American Film*. New Brunswick, London: Rutgers University Press, S. 69–80.
- Charlot, John 1994: «Vietnamese Cinema. First Views». In: Dissanayake, Wimal (Hrsg.): *Colonialism and Nationalism in Asian Cinema*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, S. 105–140.
- Chatman, Seymour 1990: *Coming To Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Chi, Robert 2004: «A World of Sadness?». In: Kaplan, Ann; Wang, Ban (Hrsg.): *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations*. Hongkong: Hong Kong University Press, S. 65–89.
- Cowans, Jon 2010: «The American Movie Hero in Vietnam 1958–1968.» In: *The Journal of American-East Asian Relations*, 17/4, S. 324–351.

- Cuong, To 1982: „Baut die Strassen zum Vorwärtsschreiten“. In: Herlinghaus, Hermann (Hrsg.): *Dokumentaristen der Welt in den Kämpfen unserer Zeit. Selbsterzeugnisse aus zwei Jahrzehnten (1960 –1981)*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, S. 196–210.
- Dittmar, Linda; Michaud, Gene 1990: *From Hanoi to Hollywood. The Vietnam War in American Film*. New Brunswick, London: Rutger University Press.
- Doane, Mary Ann 1987: *The Desire to Desire*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ebbrecht, Tobias; Hoffmann, Hilde; Schweinitz, Jörg 2009: «Zur Einleitung. Die Erinnerung an die DDR, der Dokumentarfilm und die Filmgeschichtsschreibung». In: Dies. (Hrsg.): *DDR – erinnern, vergessen*. Marburg: Schüren, S. 7–19.
- Eco, Umberto 1985: «Innovation und Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics». In: *Daedalus: Journal of the American Academy of Arts and Sciences*, 114/4, S. 161–184.
- Eco, Umberto 1986: *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Eco, Umberto 1989: *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*. Leipzig: Reclam.
- Eder, Jens 2008: *Die Figur im Film. Grundlagen der Filmanalyse*. Marburg: Schüren.
- Engell, Lorenz; Wendler, André 2011: «Motiv und Geschichte». In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, Nr. 3, S. 24–40. URL: [http://www.rabbiteye.de/2011/3/engell-wendler\\_geschichte.pdf](http://www.rabbiteye.de/2011/3/engell-wendler_geschichte.pdf). [Zugriff am 14.9.2011]
- Erl, Astrid; Wodianka, Stephanie 2008: «Einleitung: Phänomenologie und Methodologie des ‚Erinnerungsfilms‘». In: ders. *Film und Kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Frisch, Simon; Strub, Christian 2011: «Sturz und Wiederauferstehung der Sirenen. Motiv als produktive Selbstvergewisserung der Tradition. Mit einer Bemerkung zu einem anderen Konzept von Motiv als Platz der Attraktionen». In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, 3, S. 41–55. URL: [http://www.rabbiteye.de/2011/3/frisch-strub\\_sirenen.pdf](http://www.rabbiteye.de/2011/3/frisch-strub_sirenen.pdf). [Zugriff am 14.9.2011]

- Görtz, Katharina 2007: *Erinnerung erzählen im Spielfilm*. Remscheid: Gardez! Verlag.
- Groys, Boris; Hollein, Max 2004: *Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle Kultur der Stalinzeit*. Frankfurt: Schirn Kunsthalle.
- Hölzl, Gebhard; Peipp, Matthias 1991: *Fahr zur Hölle, Charlie! Der Vietnamkrieg im amerikanischen Film*. München: Wilhelm Heyne Verlag.
- Joes, Anthony James 1989: *The War for South Viet Nam*. New York: Praeger Publishers.
- Klein, Michael 1990: «Historical Memory, Film and the Vietnam Era». In: Dittmar, Linda; Michaud, Gene (Hrsg.): *From Hanoi to Hollywood. The Vietnam War in American Film*. New Brunswick, London: Rutgers University Press, S. 19–40.
- Koselleck, Reinhardt 1994: «Nachwort». In: Beradt, Charlotte: *Das Dritte Reich des Traums*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 115–132.
- Lieu, Nhi T. 2011: *The American Dream in Vietnamese*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lippmann, Walter 1964: *Die öffentliche Meinung*. München: Rütten und Loening.
- Ludes, Peter 1998: «Schlüsselbilder». In: *Arbeitshefte Bildschirmmedien*, Universität-GH-Siegen, 72, S. 7–12.
- Ludes, Peter 2001: *Multimedia und Multi-Moderne: Schlüsselbilder. Fernsehrichten und World Wide Web – Medieninszenierung in der Europäischen Währungsunion*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Miethig, Martina 2007: *Vietnam – seine Städte und Regionen*. Köln: Kommet Verlag.
- Norindr, Panivong 2006: «Vietnam: Chronicles of Old and New». In: Cieko, Anne Tereska (Hrsg.): *Contemporary Asian Cinema*. New York: Berg, S. 45–57.
- Phu, Bui 1984: «The Seventh Goddess». In: *Framework*, 25, S. 70–93.
- Pörksen, Uwe 1997: *Weltmarkt der Bilder. Eine Philosophie der Visiotype*. Stuttgart: Klett-Cotta.

- Reckwitz, Erhard 1998: «Realismuseffekt». In: Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 453–454.
- Rehling, Petra 2004: *Schöner Schmerz: Das Hongkong-Kino zwischen Tradition, Identitätssuche und 1997-Syndrom*. Mainz: Bender.
- Rodenberg, Hans; Brandes, Heino 1952: *Das grosse Vorbild und der sozialistische Realismus in der darstellenden Kunst*. Berlin: Haus der Kultur der Sowjetunion.
- Schwankert, Steven 2010: Vietnam Debuts Film Festival in Hanoi. URL: <http://www.hollywoodreporter.com/news/vietnam-debuts-film-festival-hanoi-30908>.  
[Zugriff am 02.11.2011]
- Schweinitz, Jörg 2006: *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Berlin: Akademie Verlag.
- Steininger, Rolf 2004: *Der Vietnamkrieg*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Struken, Marita 1980: «The Camera as Witness: Documentaries on the Vietnam War». In: *Film Library Quarterly*, 13/4, S. 15–20.
- Suleiman, Susan Rubin 1983: *Authoritarian Fictions. The Ideological Novel As a Literary Genre*. New York: Columbia University Press.
- Svevo, Italo 1959: *Zeno Cosini*. Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Taylor, Henry; Tröhler, Margrit 1999: «Zu ein paar Facetten der menschlichen Figur im Spielfilm». In: Heller, Heinz B.; Prümm, Karl; Peulings, Birgit (Hrsg.): *Der Körper im Bild: Schauspiele – Darstellen – Erscheinen*. Marburg: Schüren, S. 137–151.
- Tröhler, Margrit 2009: *Diffusion – über das transnationale Zirkulieren filmischer Bilder und Bildformeln*. Zürich: Forschungsprojekt des Seminars für Filmwissenschaft im Rahmen des ProDoc-Programms zur Förderung des wissenschaftlichen Nachwuchses, 2009–2013 (unterstützt vom Schweizerischen Nationalfonds).
- Truong, Pham Ngoc 1984: «Vietnamese Cinema from its Origins to 1945». In: *Framework*, 25, S. 64–70.

- Truong, Pham Ngoc 2001: «A Brief History of Vietnamese Films». In: Hanan, David (Hrsg.): *Film in South East Asia: Views from the Region*. Manila: Seapavaa, S. 59–82.
- Vick, Tom 2007: *Asian Cinema: A Field Guide*. New York: Smithsonian.
- Vonderau Patrick 2011: «Motiv-Szenografien. Krieg als Gegenstand filmischen Erzählens». In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, 3, S. 84–92. URL: [http://www.rabbiteye.de/2011/3/vonderau\\_motiv-szenografien.pdf](http://www.rabbiteye.de/2011/3/vonderau_motiv-szenografien.pdf). [Zugriff am 14.9.2011]
- Weibel, Peter 2000: «Einleitung». In: Kaltenbeck, Franz; ders. (Hrsg.): *Trauma und Erinnerung. Trauma and Memory: Cross-Cultural Perspectives*. Wien: Passagen Verlag, S. 13–17.
- Wellek, René; Warren, Austin 1995: *Theorie der Literatur*. Weinheim: Beltz Athenäum.
- Willemen, Paul 2003: «The Zoom in Popular Cinema: A Question of Performance». In: *Rouge*, 1/2003, S. 78–80.
- Wright, Will 1975: *Sixguns and Society: A Structured Study of the Western*. Berkeley: University of California Press.
- Zutavern, Julia 2009: «Es ist alles nur ein Film. Gedächtnissimulation und Erinnerungspolitik in BARLUSCHKE – PSYCHOGRAMM EINES SPIONS». In: Ebbrecht, Tobias; Hoffmann, Hilde; Schweinitz, Jörg (Hrsg.): *DDR – erinnern und vergessen*. Marburg: Schüren, S. 38–55.
- Zweitausendundeins Lexikon des Internationalen Films* 2002: Hrsg.v. Horst Peter Koll, Stefan Lux, Hans Messias. Frankfurt am Main: Zweitausendundeins.



## PRIMÄRE FILMOGRAFIE

BAI HOC RUHO DOI, DIE UNVERGESSLICHE LEHRE

Chau Hue, Vietnam 1977

Filmstudio Hanoi/Ho-Chi-Minh-Stadt

(Kopie Bundesarchiv Berlin)

BAO GIO CHO DEN TRANG MUOI, WHEN THE TENTH MONTH COMES

Dang Nhat Minh, Vietnam 1985

(Kopie Youtube)

CHI NHUNG, DAS MÄDCHEN NHUNG

Duc Hinh Ngyuyen, Nordvietnam 1970

Filmstudio Hanoi

(Kopie Bundesarchiv Berlin)

CHUYEN XE BAO TAP, DER BUS NACH HANOI

Vu Tran, Vietnam 1977

Filmstudio Hanoi

(Kopie Bundesarchiv Berlin)

CO GAI TREN SONG, DAS MÄDCHEN AUF DEM FLUSS

Dang Nhat Minh, Vietnam 1987

Filmstudio Ho-Chi-Minh-Stadt

(Kopie Filmverleih Progress)

EM BE HA NOI, DAS MÄDCHEN AUS HANOI

Hai Ninh, Nordvietnam 1975

Filmstudio Hanoi

(Kopie Bundesarchiv Berlin)

HUNG O THAM, DIE BÄUME VON FRÄULEIN THAM

Hai Ninh, Nordvietnam 1969

Filmstudio Hanoi

(Kopie Bundesarchiv Berlin)

KHONG NOI AN NAP, ES GIBT KEIN VERSTECK FÜR SIE

Pham Ky-Nam, Nordvietnam 1973

Filmstudio Hanoi

(Kopie Bundesarchiv Berlin)

MOI TIN DAU, DIE ERSTE LIEBE

Hai Ninh, Vietnam 1977

Filmstudio Ho-Chi-Minh-Stadt

(Kopie Bundesarchiv Berlin)

NHUNG NGOI OTA GAP, AUFNAHMEPRÜFUNG

Vu Tran, 1978

Filmstudio Hanoi

(Kopie Bundesarchiv Berlin)

RUNG LANH, GIFTREGEN AUS ÜBERSEE

Tran Phuong, 1982

Filmstudio Hanoi

(Kopie Bundesarchiv Berlin)

TIENG GOI PHIA TRUOC, ZWISCHEN ABSCHIED UND HEIMKEHR

Long Van, Vietnam 1980

Filmstudio Hanoi

(Kopie Bundesarchiv Berlin)

VE NOI GIO CAT, DER ANDERE MANN

Huy Thanh, Vietnam 1981

Filmstudio Ho-Chi-Minh-Stadt

(Kopie Bundesarchiv Berlin)

VUNG GIO YOAY, GOLDENER REIS

Hong Sen Nguyen, Vietnam 1981

Filmstudio Ho-Chi-Minh-Stadt

(Kopie Bundesarchiv Berlin)

WIR WERDEN UNS WIEDERSEHEN (Originaltitel unbekannt)

Tran Vu, Nordvietnam 1973

Filmstudio Hanoi

(Kopie Bundesarchiv Berlin)

## SEKUNDÄRE FILMOGRAFIE

AMERICAN GRAFFITI, George Lucas, USA 1973

APOCALYPSE NOW, Francis Ford Coppola, USA 1979

BORN ON THE FOURTH OF JULY, Oliver Stone, USA 1989

CANH DONG MA, THE GHOST FIELD, Hongkong, Vietnam 1937

CHUNG MOT DONG SONG, TOGETHER ON THE SAME RIVER, Nguyen Hong Nghi,  
Vietnam 1959

COMING HOME, Hal Ashby, USA 1978

CON LAI MOT MINH, EBAN, DIE FRAU AUS DEM DSCHUNDEL, Hong Sen Nguyen,  
Vietnam 1984

DIEN BIEN PHU, Ngyuen Tien Loi, Vietnam 1954

FULL METAL JACKET, Stanley Kubrick, USA 1987

GAI NHAY, BAR GIRLS, Le Hoang, Vietnam 2003

GETTING STRAIGHT, Richard Rush, USA 1970

GOOD MORNING, VIETNAM, Barry Levinson, USA 1987

GRAN TORINO, Clint Eastwood, USA 2008

GREETINGS, Brian de Palma, USA 1968

KHOANG CACH CON LAI, THE LAST DISTANCE BETWEEN US, Nguyen Xuan Son,  
Vietnam 1981

MEDIUM COOL, Haskell Wexler, USA 1969

MUA HE CHIEU THANG DUNG, VERTICAL RAY OF THE SUN, Anh Hung Tran, Vietnam,  
Frankreich, Deutschland 2000

MUA OI, ZEIT DER GUAVERN, Dang Nhat Minh, Vietnam, Frankreich 2000

MUI DU DU XANH, THE SCENT OF GREEN PAPAYA, Anh Hung Tran, Vietnam, Frankreich 1993  
NHUNG CO GAI CHAN DAI, LONG LEGGED GIRLS, Vu Ngoc Dang, Vietnam 2004  
NUOC VE BAC HUNG HAI, WATER TO BAC HUNG HAI, Bui Dinh Hac, Vietnam 1959  
PLATOON, Oliver Stone, USA 1986  
RAMBO, FIRST BLOOD, Ted Kotcheff, USA 1982  
TAXI DRIVER, Martin Scorsese, USA 1976  
THE DEER HUNTER, Michael Cimino, USA 1978  
THE GREEN BERETS, Ray Kellogg, John Wayne, USA 1968  
THE STRAWBERRY STATEMENT, Stuart Hagmann USA 1970  
XICH LO, CYCLO, Anh Hung Tran, Vietnam, Frankreich, Hongkong 1995

# ANHANG

## DATEN VIETNAMKRIEG

1859	Franzosen besetzen erstmals Saigon
1883	Vietnam, Kambodscha und Laos gehören ab sofort zur Französischen Kolonie Indochinas
1930	Gründung der Kommunistischen Volkspartei Vietnams durch Ho Chi Minh
1941	Vertrag von Tokio: Indochina als Teil des militärischen Machtbereichs Japans; Gründung der Vietnminh
1945	„August Revolution“: Ho Chi Minh regiert vorübergehend den Norden Vietnams. Nach Japans Kapitulation im September wird unter Ho Chi Minh in Hanoi die Demokratische Republik Vietnam (DRV) gegründet.
1946	Frankreich akzeptiert Vietnam als unabhängigen Staat innerhalb der Französischen Union, proklamiert jedoch wenig später den Staat als Cochinchina. Im November bombardiert die Französische Marine Haiphong: 6000 Menschen sterben. Am 19. Dezember beginnt der Indochinakrieg, an den später der Vietnamkrieg anschliesst.
1948	Frankreich bestimmt den Kaiser Bao Dai als Staatschef Vietnams
1949–1950	Die USA unterstützen die Regierung von Bao Dai und Frankreich in ihrem Ziel, Indochina wieder ganz unter ihre Kontrolle zu bringen. Die ersten amerikanischen Kriegsschiffe gehen im März 1950 bei Saigon vor Anker und im August erreichen importierte Kriegsgüter Vietnam.
1953	Die Französischen Truppen landen in Dien Bien Phu.
1954	Die Französischen Truppen erleiden die Niederlage von Dien Bien Phu. An der Genfer Indochina-Konferenz wird die provisorische Teilung Vietnams entlang des 17. Breitengrades beschlossen. Fortan regiert im

- Süden der von den USA und Frankreich unterstützte Ngu Dinh Diem, im Norden bleiben die Kommunisten an der Macht. Doch schon bald werden schwere Verletzungen des Abkommens gemeldet.
- 1956 Die letzten französischen Truppen werden abgezogen. Die USA bleibt mit Ngu Dinh Diem in Vietnam involviert.
- 1958 In Südvietnam stellt sich ein Teil der Bevölkerung gegen die amerikanische Regierung, nachdem es im Konzentrationslager von Phu Loi zur Massenvergiftung der Insassen kam.
- 1959 Amerikanische Truppen werden aufgestockt, Häfen und Flughäfen strategisch ausgebaut.
- 1960 In Südvietnam schliesst sich die Nationale Befreiungsfront zusammen. Von den Amerikanern und der Saigoner-Regierung wird sie verächtlich „Vietcong“ genannt. Die Befreiungskämpfer transportieren ihren Nachschub über den berühmten Ho-Chi-Minh-Pfad.
- 1961 Weitere Einmischung der USA und strategische Planung der Befreiung Südvietnams.
- 1962 Erstmals werden chemische Waffen in Vietnam eingesetzt. Die amerikanischen Truppen werden aufgestockt.
- 1963 Der Guerillakrieg tobt in Südvietnam. Selbstverbrennung eines buddhistischen Mönches.
- 1964 Bombardierung Nordvietnams.
- 1965 Noch mehr amerikanische Soldaten werden nach Vietnam entsandt. Unterstützung durch Truppen aus Thailand, den Philippinen, Südkorea, Neuseeland und Australien. Verstärkter Einsatz von Entlaubungsmitteln. Der Widerstand in Saigon und Hue nimmt zu.
- 1966-1967 Auf allen Seiten sind grosse Verluste zu beklagen. 1967 übernimmt Nguyen Van Thieu die Macht in Saigon
- 1968 Massaker von My Lai an der Zivilbevölkerung durch amerikanische Streitkräfte. Erste Friedensverhandlungen in Paris.

- 1969 Der teilweise Abzug der amerikanischen Truppen wird beschlossen und eine provisorische Regierung für Südvietnam gebildet. Am 3. September stirbt Ho Chi Minh in Hanoi.
- 1970 Der Vietnamkrieg weitet sich auf Südchina und Kambodscha aus.
- 1971 Südvietnamesische Invasion in Laos.
- 1972 Grossoffensive durch nordvietnamesische Befreiungskämpfer. Verminung und Bombardierung Nordvietnams durch die amerikanische Armee.
- 1973 Waffenstillstandsabkommen wird von allen Kriegsbeteiligten unterschrieben und eingehalten.
- 1975 Gespräche über die Vereinigung von Nord- und Südvietnam beginnen.
- 1976 Am 2. Juli wird die Sozialistische Republik Vietnam gegründet, der sowohl Nord- als auch Südvietnam angehören.

(Hölzl, Peipp 1991: 235–246; Steininger 2004: 105–108.)

## CURRICULUM VITAE UND KONTAKT

*Geburtsdatum* 11.02.1984

### *Ausbildung*

- 2009 – 2012 Masterstudium in Filmwissenschaft im Rahmen des Netzwerk Cinema CH mit den Schwerpunkten Archiv und Filmökonomie an der Universität Zürich
- 2005 – 2009 Lizentiatsstudium der Soziologie, der Filmwissenschaft und der populären Literatur und Medien an der Universität Zürich
- 1997 – 2004 Matura mit Schwerpunktfach Spanisch an der Kantonsschule Alpenquai, Luzern. Austauschjahr im englischsprachigen Teil Kanadas an der W.C. Eaket Secondary School, Blind River, Ontario.

### *Berufserfahrungen*

- 2010 – 2012 Mitarbeit in der Bibliothek im Seminar für Filmwissenschaft, Universität Zürich
- 2010 – 2012 Eventmitarbeiterin bei der Lunge Zürich, ehemals Lungenliga Zürich
- 2007 – 2010 Semesterassistentin am Seminar für Filmwissenschaft
- 2007 – 2009 Mitarbeiterin City-Video Zürich (DVD-Verleih)
- 2006 – 2009 freie Journalistin bei den Internetzeitschriften *Nahaufnahmen* und *Netzmagazin* für die Ressorts 'Wissen' und 'Film'
- 2003 – 2008 freiwillige Mitarbeiterin bei der internationalen Schüleraustauschorganisation *into*
- 2000 – 2010 Pflegehilfe im Blindenheim Horw, Luzern

Selina-Felicia Schmidiger, Mühlackerstr. 104, 8046 Zürich

Tel. +41 43 542 90 64 (Festnetz) / +41 78 912 43 05 (Mobile)

[schmidigerselina@hotmail.com](mailto:schmidigerselina@hotmail.com)



# SELBSTSTÄNDIGKEITSERKLÄRUNG



**Universität  
Zürich** <sup>UZH</sup>

**Philosophische Fakultät  
Studiendekanat**

Universität Zürich  
Philosophische Fakultät, Studiendekanat  
Bereich Abschluss/Prüfungen  
Rämistr. 69  
CH-8001 Zürich  
Telefon +41 44 634 54 12  
Telefax +41 44 634 41 27  
[www.phil.uzh.ch/studium.html](http://www.phil.uzh.ch/studium.html)

## **Selbstständigkeitserklärung**

Hiermit erkläre ich, dass  
die Masterarbeit von mir selbst und ohne unerlaubte Beihilfe verfasst worden ist und ich die  
Grundsätze wissenschaftlicher Redlichkeit einhalte (vgl. dazu: [http://www.lehre.uzh.ch/index/LK-  
Plagiate-Merkblatt.pdf](http://www.lehre.uzh.ch/index/LK-Plagiate-Merkblatt.pdf)).

.....  
Ort und Datum

.....  
Unterschrift