

Die Autorin ist Professorin am Department for Media and Cultural Studies der UC Riverside und Autorin von »Traacherous Subjects: Gender, Culture, and Trans-Vietnamese Feminism« (Temple University Press, 2012).

Übersetzt von  
Frank Arenz

**In den letzten 60 Jahren war das vietnamesische Kino Teil einer bemerkenswerten Transformation und steht heute im Begriff ein bedeutendes Kino im globalen Kontext zu werden. Diese Übersicht des vietnamesischen Kinos diskutiert die integralen Aspekte einer sich stetig weiterentwickelnden Filmlandschaft und seine Beziehungen zu Politik, Ökonomie und Geschichte.**

Um genauere Aussagen über den vietnamesischen Film und seine Entwicklungen treffen zu können, muss man sich die politische und ökonomische Geschichte des Landes vergegenwärtigen. Ein Großteil des vietnamesischen Films wurde in Kriegszeiten produziert, sowohl in den nördlichen als auch den südlichen Regionen. Thematisch konzentrierte man sich dabei auf die zwei Indochina-Kriege und die Leiden der Nachkriegsgesellschaft. Mit den 1986 lancierten ökonomischen Reformen (*Đổi Mới*) setzte – ausgehend von Regisseuren der vietnamesischen Diaspora – eine Transnationalisierung des vietnamesischen Films ein. Gegenwärtig erleben wir aber auch eine Strömung in die entgegengesetzte Richtung: Vietnam-vietnamesische Regisseure reisen ins Ausland, um dort eine Filmhochschule zu besuchen oder ihre Filme auf internationalen Filmfestivals zu präsentieren. Mit dem Übergang ins 21. Jahrhundert wandelte sich die Art und Weise, wie Filme in Vietnam gedreht, vertrieben und gezeigt werden. Dies spiegelt sich im vietnamesischen Filmrecht selbst wider, hat darüber hinaus aber auch Einfluss auf die gegenwärtigen Einwanderungsgesetze genommen.

## Staat und Kino

Die Etablierung der Herrschaft im Norden markierte gleichzeitig auch den Beginn des vietnamesischen Kinos unter staatlicher Leitung. Einer der ersten produzierten Filme handelt von der Proklamation der Unabhängigkeit durch Hô Chí Minh. Nach 1945 begann die Demokratische Republik Vietnam, den Weg für staatlich geförderte Filmprojekte zu ebnen. 1953 gründete Hô Chí Minh das vietnamesische Staatsunternehmen für Fotografie und Film, dem er zwei Aufgaben zuwies: den Sozialismus zu fördern und die Befreiung des Südens beziehungsweise die Wiedervereinigung des Landes vorzubereiten. 1957 wurde das erste Filmjournal, *Điện Ảnh* (Kino), der Demokratischen Republik Vietnams gegründet, zwei Jahre später die erste Filmwerkstatt aufgebaut, die *Ha Noi Cinema School*, und kurz danach (1958) der erste Independent-Film des Landes veröffentlicht. Filme wie *On the Same River* wurden durchaus mit dem Anspruch gedreht, der Nation und der Gesell-

schaft zu dienen. Sie waren Teil dessen, was man als *Revolutionäres Kino* bezeichnen kann, wie auch *Sister Hau* (1963) oder *Passerine Bird* (1961). Sie alle bauen auf dem Schema eines wirkmächtigen Heroismus, besonders unter Frauen, auf. Zeitgleich wurden auch viele Kriegsdokumentationen produziert, wie beispielsweise *The Cu Chi Guerrillas* (1967) und *Heroic Vinh Linh* (1970). Solche Filme verliehen der Wiedervereinigungskampagne des Nordens zudem eine politische Dringlichkeit.

Im Süden Vietnams waren die Ausgangsbedingungen andere, das gilt in ideologischer Hinsicht, aber auch was die Produktionsmittel und die Finanzierung angeht. Der südvietnamesische Kinofilm ist historisch bedingt stark durch die ausländische Okkupation geprägt. Wie Dean Wilson anmerkt, wurde die Filmproduktion unter französischer Kontrolle rigoros auf allen Ebenen überwacht. Unter amerikanischer Besatzung kam die Finanzierung für südvietnamesische Filme hauptsächlich von der amerikanischen Regierung und privaten Spendern. Zu den Produktionsfirmen der Republik Vietnam gehörten der *Republic's Army Film Service*, die *United States Information Agency* (USIS), das *National Motion Picture Center* und *Freedom Films*. Diese Studios produzierten in erster Linie Dokumentationen und Wochenschauen. Spielfilme waren aufgrund der hohen Produktionskosten eine Seltenheit.

Mit Kriegsende trat das Kino in Nord- und Südvietnam in eine neue Phase ein (1975–1987). Nun wurde jährlich immerhin eine kleine Zahl an Spielfilmen produziert. Da aber die Unterstützung für die Filmindustrie immer noch spärlich ausfiel, konnten vietnamesische Filmstudios, wie die *Giai Phóng Studios* (im Süden) und die *Việt Nam Film Studios* (im Norden), lediglich eine Handvoll Filme mit weiterreichender Resonanz auf den Markt bringen. Neben patriotischen Filmen über Hô Chí Minh, wie etwa *Ho Chi Minh: Portrait of a Man* (1976), wurden größtenteils Filme produziert, die die alltäglichen Probleme der Landbevölkerung während des Amerikanischen Krieges porträtieren. Ein Beispiel dafür ist Hoàng Sêns bedeutendes Werk *Abandoned Fields* (1979).

Von 1987 bis 2003 stand die vietnamesische Filmindustrie dann wieder vor neuen Herausforderungen. Gleichwohl wurden einige Filmproduktionen aus dieser Periode in den nationalen Kanon aufgenommen. *Đặng Nhật Minh's Woman on the Perfume River* (1987) und *Nguyễn Khắc Lois The General Retires* (1991) sind hier aufgrund ihres hohen ästhetischen Werts zu nennen. Nachdem die Regierung 1993 mehr und mehr den kulturellen Wert des Films als siebte Kunststrichtung erkannte, begann sie damit, Filmproduktionen höhere Finanzierungen zuzuweisen und hob die Bedeutung der ästhetischen Quali-

tät hervor. Eine Folge davon war, dass die staatlichen Filmstudios mehr Filme pro Jahr produzierten. Aber es steigerte auch die Zahl vietnamesischer Filme, die an internationalen Filmfestivals teilnahmen, was gleichzeitig die Aufmerksamkeit eines internationalen Publikums auf den vietnamesischen Film erhöhte.

### Das neue vietnamesische Kino

Zu Beginn des neuen Jahrtausends sorgten Filme wie *Bar Girls* (2003), *Street Cinderella* (2004) oder *Long-Legged Girls* (2004) für eine dramatische Veränderung innerhalb der vietnamesischen Filmindustrie. Durch die Tendenz zur vollständigen Kommerzialisierung der gesamten Filmproduktion sah sich der Staat gezwungen, einige seiner wichtigsten Filmstudios, die aber von offizieller Seite als wenig profitabel eingestuft wurden, aufzugeben. Seit 2002 ist jedoch die Gründung privater Filmproduktionsfirmen innerhalb des Landes erlaubt, was zwei wichtige Entwicklungen angestoßen hat: die Privatisierung und Transnationalisierung der Filmfinanzierung und der Verzicht der Behörden auf die Vorabzensur von Filmen. Dadurch wurde der Weg für viele länderübergreifende Koproduktionen bereitet, wie beispielsweise mit Korea.

Am entscheidendsten ist jedoch, dass der Staat seit der Öffnung des Filmproduktionsmarktes schrittweise die Weichen für mehr Kollaborationen zwischen Vietnam und seiner Diasporagemeinde gestellt hat. Eine ganze Reihe solcher kollaborativer Filmprojekte laufen derzeit, vor allem im Süden und dort besonders in Ho Chi Minh City. Die gegenwärtige Gesetzgebung fördert diese Entwicklung. 2007 führte der Staat eine landesweite Quote ein und legte damit den Anteil an heimischen Produktionen, die in den Kinos des Landes gezeigt werden müssen, auf 20 Prozent fest. Andere Gesetze, Staatsbürgerschaft und Visa betreffend, haben durch den Zufluss von transnationalem Kapital und Talent die Möglichkeiten der Filmindustrie zusätzlich positiv beeinflusst. Übersee-Vietnamesen dürfen jetzt bis zu fünf Jahre im Land bleiben, vorausgesetzt sie besitzen ein Visum, das zum Arbeiten und Leben in Vietnam berechtigt.

2007 trat Vietnam der *World Trade Organization* (WTO) bei. Ein Jahr später wurden die Staatsbürgerschaftsgesetze so abgeändert, dass sie nun der Diasporagemeinde eine doppelte Staatsbürgerschaft erlauben. Einige der bedeutendsten »Übersee-Filme« waren Tran Anh Hungs *Cyclo* (1995) und *Vertical Ray of the Sun* (2000) sowie Tony Buis Film *Three Seasons* (1999). In seiner Hybridität markiert der Film *The Rebel* (2007) des vietnamesisch-amerikanischen Regisseurs Tony Bui hier einen Meilenstein: Er steht exemplarisch für die transnationale Verbindung von Diaspora und Lokalem sowie Talent und Geld.

Ein neuer Trend im vietnamesischen und übersee-vietnamesischen Filmgeschäft ist die Kollabora-



Filmplakat  
»The Rebel«

tion mit europäischen, koreanischen und japanischen Investoren. Seitdem das Land dem globalen Kapitalismus seine Türen geöffnet hat, nimmt das WTO-Mitglied Vietnam eine Schlüsselrolle für den Fluss von Informationen, Gütern, Kapital und Menschen innerhalb des pazifischen Gürtels und darüber hinaus ein. Nachdem sich ausländische Filmstudios etablieren konnten und die Film-Regularien weniger restriktiv gehandhabt werden, stehen nun hinter vielen vietnamesischen Filmen Koproduktionen mit dem Ausland. Der Horrorfilm *Ten* (2007) ist ein Beispiel für eine koreanisch-vietnamesische Koproduktion. Davor waren Arthouse-Filme mit europäischer Unterstützung wie *Buhallo Boy* (2004) des vietnamesisch-amerikanischen Regisseurs Nguyễn-Võ Minh-Nghiêm oder Bui Thac Chuyêns *Adrift* (2009) auf Filmfestivelebene extrem erfolgreich. Einer der erfolgreichsten zeitgenössischen Filme, Phan Đăng Dis *Don't Be Afraid* (2010), der 2010 die Goldene Palme auf dem *Cannes Film Festival* für das beste Drehbuch erhielt, ist ebenfalls aus einer solchen Koproduktion hervorgegangen. Im gleichen Jahr veranstaltete die *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* in Los Angeles eine zweiwöchige Filmreihe mit dem Titel *New Voices from Việt Nam*. Eine solche internationale Beachtung des aktuellen vietnamesischen Kinos kann als Zeichen dafür gewertet werden, dass der vietnamesische Film auf einem guten Weg ist. Zusammenfassend kann man sagen, dass sich das zeitgenössische vietnamesische Kino durch eine Mischung aus Transnationalität und Globalisierung auszeichnet, deren Wurzeln in einer turbulenten Vergangenheit liegen.

### Literatur

- > Wilson, Dean (2007): Film Controls in Colonial Vietnam, 1896–1926. In: French Embassy of Vietnam (Hrsg.): *Le Cinéma Vietnamien*.
- > Rouse, Sarah (1986): South Vietnam's Film Legacy. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 6, 2, S. 211–222.
- > Weghofer, Beate (2010): *Cinéma Indochina. Eine (post)koloniale Filmgeschichte Frankreichs*. Bielefeld: transcript.