

14. internationales forum des jungen films berlin 1984

25

34. internationale
filmfestspiele berlin

POUSSIÈRE D'EMPIRE

Staub des Imperiums

Land	Frankreich 1983
Produktion	Uranium Films, FR 3
Regie	Lâm Lê
Buch	Henry Colomer, Lâm Lê, unter Mitarbeit von Michel Andrieu
Kamera	Gérard de Battista
Musik	Nguyen Thien Dao
Ton	François Waledisch
Dekor	Jacques d'Oridio, Lâm Lê
Bühnenmalerei	Lâm Lê
Schnitt	Cathérine Renault
Regieassistentz	Patrick Aubree, Lê Mong-Hoang, Norbert Gerard
Kameraassistentz	Nicolas Brunet, William Watterlot, Nguyen van Dong, Victoria Merida
Script	Françoise Renberg
Kostüme	Renée Renard
Maske	Léone Noel
Standphotograph	Philippe Gras
Chef-Beleuchter	Jacques Anquelle
Schnittassistentz	Joëlle Dufour
Aufnahmeleitung	Roland Thenot
Assistentz	Patrice Cladel, Bui duc Tam
Produktionsleitung	Bernard Lorain
ausführende Produzenten	Yvon Guezal, Yves Gasser
Produktionsassistentz	Cathérine Staub
musikalische Leitung	Nynguyen Thien Dao
Soli	Louise Lebrun, Christiane Chateau, Hoang Lan
Percussion-Solo	Sylvio Gualda
Chansonkomposition 'Milda'	Xavier und Frédéric Thibaut
Text	Henry Colomer
Interpreten	Myriam Mézières

Darsteller

Die Nonne	Dominique Sanda
Sergeant Tam Tam	Jean-François Stévenin
Der Tischler	Thang Long
Der Eurasier	Yann Roussel
Die Französin	Anne Canovas
Die Vietnamesin	Hoang Lan
Die Sängerin	Myriam Mézières
Das stumme Kind	Vinh Lê

Der junge Bote	Tra Huu Phuc
Dao, der Partisan	Lâm Lê
Die Nonne	Nguyen Thi Tuyet
Der Flüchtling	Lê Cung Bac
Das Bauernpaar	Nhuan Lê, Nguyen Thi Nga

Uraufführung 8. September 1983, Mostra Internazionale del Cinema, Venedig

Format 35 mm, 1 : 1.33

Länge 103 Minuten

Inhalt

Ein Meteorit fällt auf die Erde. Ist dieser Staub vom Himmel zu jenem 'Stein des Wartens' geworden, von dem die Botschaft eines vermißten vietnamesischen Widerstandskämpfers an seine Frau handelt?

Das geschah vor langer Zeit, 1954.

Das Kolonialreich haucht in Indochina seinen letzten Atem aus. Seine Boten, in Gestalt einer Missionarin und eines Kolonialoffiziers, von ihrem zivilisatorischen Auftrag noch immer überzeugt, versinken im Morast von Tonkin.

Unterdrückt von der christlichen Botschaft, wird die des Widerstandskämpfers von Mund zu Mund überliefert, von Nord nach Süd, von Generation zu Generation, bis sie schließlich an ihrem Ziel ankommt.

Doch zwanzig Jahre sind vergangen. Vietnam hat gerade einen anderen Krieg gegen ein anderes Imperium überstanden. In dem befreiten Land wird das Schlußbild die Antwort auf das Rätsel der Botschaft geben.

(Produktionsmitteilung)

Zum Hintergrund

In Nordvietnam, in der Bergregion von Thanh-Hoa, gibt es bestimmte Felsen, die über die Jahrhunderte hinweg mit der Zeit zu regelrechten Skulpturen wurden.

Angesichts dieser geologischen Phänomene und ihrer Ähnlichkeit mit einem weiblichen Körper gab ihnen die lyrische Seele des vietnamesischen Volkes einen Namen und eine Legende: 'Hòn vông phu' oder 'der Fels des Wartens'.

„... Die Legende besagt, daß ein Bruder und eine Schwester, die der Krieg in ihrer Kindheit getrennt hatte, einander wiederbegegneten, ohne zu wissen, daß Blutsbande sie verbinden. Das Schicksal macht sie zu Mann und Frau. Sie leben glücklich bis zu dem Tag, da der Mann bei seiner Frau, als sie sich das Haar wäscht, eine Narbe auf der Kopfhaut entdeckt: dieselbe Narbe, von einer Wunde stammend, die er einst seiner kleinen Schwester zugefügt hatte. Der Mann behält das schreckliche Geheimnis für sich und verschwindet. Für immer. Die treue Ehefrau wartet jeden Tag auf ihn, an derselben Stelle, lange Zeit ... so lange, bis sie zu Stein erstarrt ...“

So lautet die Legende von 'Hòn vông phu'.

Das Warten hat die vietnamesische Seele geschmiedet. Die Geduld ist eine Waffe geworden. Sehr bald bekommt sie eine Stimme: 'Vong Phu', eine sehr melancholische musikalische Weise, welche die Volksmusik bereichert.

Dann, im 18. Jahrhundert, entsteht ein Meisterwerk von 675 Zeilen, geschrieben in 'nôm' (altvietnamesisch, der chinesischen Schrift sehr ähnlich), ein Meilenstein in der nationalen Literatur: der 'Ching Phu Ngâm' oder 'Der Gesang der Frau des Kämpfers' von Phan Huy Ich.

Die vier Zeilen der Botschaft des Widerstandskämpfers entstammen diesem berühmten Volksgedicht (Kapitel über die Hoffnung).

(Produktionsmitteilung)

Interview mit Lâm Lê

Frage: Der ganze erste Teil von *POUSSIÈRE D'EMPIRE* spielt mit archetypischen Situationen und Filmgestalten der Kolonialzeit. Kann man darin eine Art Karikatur sehen?

Lâm Lê: Ich habe mich in der Tat viel mit dem Kolonialfilm beschäftigt. Seit Schoendorffers Film *La 317^e section* gibt es diesen französischen Kolonialfilm, in den 50er Jahren in Algerien und in allen anderen Kolonien. Der erste Teil von *POUSSIÈRE D'EMPIRE* ist allerdings eine Art Parodie auf den Film dieser Zeit. Darum habe ich die Figuren in einer Hütte zusammentreffen lassen, auf engem Raum, umschlossen von Wasser. Ich betrachte sie wie unter einem Mikroskop. Das bewirkt auf Anhieb eine Distanzierung, eine Theatralisierung, die ich bis ins Extrem vorantreibe, indem ich die Grenze des Wirklichen überschreite und zu etwas Abstrakterem und Metaphysischerem vordringe. Ist es mir gelungen, ist es nicht gelungen? An einem bestimmten Punkt wollte ich alles sehr schnell und sehr stark vorantreiben, um zu einem Lyrismus zu gelangen, der jenem der Oper sehr nahe kommt. Das ist der Moment von Sandas Krise. Wenn ich mir jetzt den fertigen Film wieder anschau, kommt mir das im Vergleich zu dem Wunsch, den ich während der Dreharbeiten damit verband, sehr schüchtern und zurückhaltend vor. Die Oper ist für mich die Kristallisation der theatralischen Form. Das ist das Heilige, sehr hoch und sehr weit vorangetrieben, in einem Maße, da sich alles um die Stimme dreht. Wie in *POUSSIÈRE D'EMPIRE*: auch hier baut alles auf der Stimme auf, der Stimme der Botschaft, die von Generation zu Generation überliefert wird; diese Verbindung zur Oper drängt sich mir auf.

Frage: Der Tod der Hauptfiguren in der Mitte des Films – leitet er sich nicht ab von der Notwendigkeit, jenes Kino, das Sie zu Beginn parodieren und dann in einen Lyrismus überleiten, der ihm wesensfremd ist, zu zertrümmern?

Lâm Lê: Ja, diese Art von Film muß man zerschlagen. Nicht nur sie, sondern zugleich auch all das Alte auf vietnamesischer Seite. Darum lasse ich auch den alten Widerstandskämpfer sterben, um einer anderen Generation Platz zu machen. Die Absicht des Films, der Handlung, ist eine Arbeit über die Sprache. All das, was sich auf die Probleme Vietnams und der Kolonisation bezieht, wird eher aus dem Herzen kommen als vom Verstand. Die Ausarbeitung des Stoffes ist für mich immer erst einmal Kopfarbeit.

Erst beim Drehbuchschreiben, wenn man Bild für Bild erfindet, kommt auf einmal das Herz mit hinein und bringt eine gefühlsmäßige Dimension ins Spiel. Mein Anliegen, das sich aus meiner Praxis als Maler und Mathematiker herleitet, ist immer der Gedanke, der Begriff. In diesem Film geht es mir primär um den Begriff von Sprache. Nehmen wir die Sequenz, wo die Missionarin einen Film über Christus vorführt. Ich wollte diese klassische Bildvorführung nicht nostalgisch, nicht ästhetisierend darstellen oder ein wenig Nabelschau betreiben wie diese Leute, die einen Film im Film machen. Der Schlüsselpunkt dieser Vorführung ist das Schweißstück der Heiligen Veronika. Für mich ist das Bild die Verlängerung des Christentums in Asien. Das, was von der westlichen Präsenz in Asien bleibt, ist das Bild. Ihr habt uns das Bild ins Land gebracht und aufgezwungen, d.h. den Film. Anders gesagt, das erste Bild in der jüdisch-christlichen Kultur ist der Abdruck des Leibes Christi auf dem Schweißstück. Seither breitet sich das Heilige aus, beginnt, zum Mythos zu werden. Ich wollte so weit zurückgehen, um dem Film so etwas wie eine Erzählung, einen Körper zu geben. Darum versteckt sich Sanda hinter dieser Leinwand, die ein Schweißstück ist. Von da an ändert sich auch sein Inhalt; man hüllt den Leichnam des Widerstandskämpfers darin

ein. Das ist für mich eine Art Übertragung von Macht. Ich, ein in Frankreich lebender Vietnameser, drehe inzwischen Filme. Ich benutze also die Mittel, die man mir beigebracht hat. Ich arbeite daran, das Schweißstück, das ursprünglich den Leib Christi zum Inhalt hatte, mit einem anderen Inhalt zu versehen und lege den Leichnam des Widerstandskämpfers hinein. Der Ariadnefaden, dem man in der ersten Geschichte folgen muß, ist das Schweißstück.

Frage: Der Faden, der sich durch den ganzen Film zieht, ist gleichwohl kein Bild, sondern eine geschriebene Mitteilung. Die Frage, ob und wie man Gebrauch machen soll vom Film, den Ausdrucksformen der westlichen Kinematographie, um die eigenen Elemente einer anderen kulturellen Tradition auszudrücken, ist sie nicht längst gestellt, wenn auch noch nicht gelöst worden?

Lâm Lê: Ich glaube in der Tat, daß das so ist. Aber man weiß nicht, wo die Antwort auf die Frage liegt. Wenn ich das Filmschaffen Hongkongs oder der Philippinen betrachte, sehe ich keine Antwort. Das ist umso ärgerlicher, als die asiatischen und indischen Filme trotz der vordringenden Technologie zusehens schlechter werden. Sie orientieren sich unentwegt am amerikanischen Schema und vergessen darüber ihre Sprache, ihre Handschrift. Ich mußte während meiner Reise nach Vietnam feststellen, daß trotz fehlender Mittel eine Art Nachahmung westlicher Vorbilder sich zu etablieren beginnt. Sie verlieren darüber ihr kulturelles Erbe, ihren Körper, ihren Kopf. Das macht mir große Angst, doch gleichzeitig sage ich mir, daß ich als ein im Ausland lebender Vietnameser das besser sehe als andere. Hier hat man Gelegenheit, einer Fülle von Dingen, von Ausdrucksformen zu begegnen, auf allen Ebenen. Man gelangt sehr schnell, in sehr kurzer Zeit, an die Grenzen aller Bemühungen um neue Ausdrucksformen. In der 3. Welt ist von solchen Experimenten, von einer solchen Entwicklung neuer gestalterischer Formen wenig zu entdecken. Sie sehen nur fertige Ergebnisse, sehen nur die Synthese, nicht aber die Analyse.

Frage: Ist die einzig mögliche Position demnach die des freiwillig Exilierten?

Lâm Lê: Ich sage mir, daß das vielleicht die Lösung ist. Ich wäre gerne Außenstehender, um das besser sehen zu können. Ich glaube, nur so kann der sogenannte Nord-Süd-Dialog vonstatten gehen. Umgekehrt, warum sollte ein Westler nicht nach Asien ins Exil gehen, um den Westen besser sehen zu können? Das Hauptwerk von Renoir ist für mich *Der Strom*. Damals lebte er bereits ein Jahr in Indien. *Der Strom* ist weit mehr als eine westliche Betrachtung Asiens. Das ist eher der Blick eines Abendländers, der sein Land verlassen hat, um es besser betrachten zu können. Ich sage mir, wenn Godard, statt nach Grenoble oder in die Schweiz zu gehen, was seine Sicht von Paris bereits verändert, in irgendein Land der 3. Welt ginge, wäre das vielleicht ganz interessant. Im übrigen hat Straub diese Arbeit bereits begonnen.

Frage: Man hat den Eindruck, daß die asiatischen und afrikanischen Filmemacher, die man im Westen schätzt, immer Fremde in ihrem eigenen Land sind. Dort praktisch unbekannt, ist der Ruhm, den sie hier genießen, ihren Landsleuten fast immer unbegreiflich.

Lâm Lê: Seit meinem ersten Film, *Rencontre des nuages et du dragon*, habe ich die Leinwand, das projizierte Bild, stets als eine Grenze betrachtet. An der Grenze zu stehen ist produktiver, als in der Mitte, im Zentrum zu sein. In meinem nächsten Film würde ich gerne diese Grenz-These analysieren, indem ich gerade umgekehrt verfare. Im 3. Teil meiner Trilogie würde ich mich gerne mit dem Zentrum, der Mitte befassen. Wenn ich das Zentrum filme, sehe ich dann die Grenze besser? Diese These würde ich gerne untersuchen. Das ist das Rohmaterial meiner Drehbücher, diese Art der Untersuchung. Auf diese Weise entstand *POUSSIÈRE D'EMPIRE*. Wie ich bereits sagte, Ausgangspunkt ist immer eine Idee, ein Begriff. Die Idee dieser Grenze, dieser Trennwand. Daraus ergibt sich dann der Film.

Frage: Würden Sie Ihre allegorische und metaphorische Erzählweise auf Ihre persönliche Vorliebe für rationale Konstruktionen

zurückführen, auf Ihre Ausbildung als Mathematiker, oder eher auf eine kulturelle, 'asiatische' Komponente?

Lâm Lê: Metapher und Parabeln sind integraler Bestandteil unserer Literatur. Eine Figur wie die von Sanda inmitten des Films sterben zu lassen, ist hier nicht üblich. Aber in unserer epischen Literatur, wie auch bei Marquez, erscheinen und verschwinden die Figuren unentwegt, ohne daß man im weiteren Verlauf noch einmal von ihnen hörte. Und das alles vollzieht sich mit verwirrender Leichtigkeit. Diese Art, Sanda verschwinden zu lassen, ist für mich ein im besten Sinne kultureller Akt. Ich habe dieses Risiko auf mich genommen. Dieses Risiko hinsichtlich des Verlehrs und des an traditionelle Erzählweisen gewöhnten Publikums. Ich könnte wohl eine lineare Erzählung abliefern, das ist sehr einfach. Aber ich will nicht damit liebäugeln, selbst wenn ich Rückblenden benutzen oder sonstwie mit der Zeit der Erzählung spielen könnte. Ich erinnere mich, daß das Einzige, wofür ich mich seinerzeit, als ich mein Mathematikexamen machte, begeistern konnte, die Differentialrechnung gewesen ist. Es ist die rechnerische Logik der kleinen Zeitbegriffe, der Zeitmoleküle, die den ganzen Rest umkippen lassen können. Ebenso würde ich gerne die kartesianische Logik durchbrechen, die uns im Film diesen amerikanischen Erzählstil aufzwingt, ohne Diskontinuität, ohne Bruch. Ich habe es versucht, wie andere vor mir. Es wird sich zeigen, ob es funktioniert.

Frage: Einen Film zu drehen, der angesiedelt ist in Vietnam, zur Zeit der Kolonisation, bedeutet zwangsläufig, sich mit einer Reihe von politischen Entscheidungen konfrontiert zu sehen. Welchen haben Sie sich stellen müssen?

Lâm Lê: Viele Filminteressierte wollen vor allem immer wissen, ob ich pro- oder antikommunistisch bin. Das ist eine Frage, die mich nicht interessiert. Ich bin auf der Suche nach einer individuellen Unabhängigkeit, gerade angesichts einer so komplexen Situation wie der Vietnams. Die Medien neigen dazu, einen von vornherein festzulegen: entweder sind Sie prokommunistisch oder Sie sind es nicht. Es gibt nichts dazwischen, und das ist schrecklich. Ich würde mich gerne zwischen diese großen Begriffe, diese großen Definitionen schleichen. Dazu dient mir der Film. Für den Teil des Films, der im 'Chinatown' von Paris spielt, im 13. Arrondissement, habe ich einen Haufen von Einstellungen gedreht, die ich dann doch nicht verwendet habe. Ich mußte das ganze Material wegschmeißen, weil unsere Dreharbeiten von der Bevölkerung total boykottiert wurden, denn die Leute wußten, daß wir auch in Vietnam gedreht hatten. Für sie waren wir, da wir ja die nötigen Drehgenehmigungen bekommen hatten, zwangsläufig Kommunisten. Wenn man derart zwischen zwei Blöcke gestellt wird, was wird dann erst aus dem Film? Darum habe ich alles auf eine Dimension ausgerichtet, die des Volkes und seiner Erde. Der Widerstandskämpfer verkörpert die Geschichte dieses Volkes besser als ein Kommunist. Im Drehbuch hießen die Widerstandskämpfer ursprünglich nur 'sie'; ich wollte ihnen keine Namen geben. Ich wollte einen Film in einem zeitlosen Land machen, in dem die Städte keinen Namen tragen, sondern einfach die Hauptstadt des Südens, die Hauptstadt des Nordens heißen. Die Produktion schließlich verpflichtet dazu, die Schubladen zu etikettieren. Ich hingegen wollte einen Schrank mit Schubladen ohne Etiketten, den der Zuschauer in aller Ruhe und mit Muße im Verlauf seiner Suche öffnen kann. Ich denke, daß die konzeptionelle Idee sich nur so vermitteln läßt. Die Abstraktion muß sich von Etiketten freihalten.

Frage: Sie sagten, auf der Grenzlinie zwischen mehreren Dingen zu stehen, erlaube eine bessere Sicht auf eben diese Dinge. Gibt es nicht auch eine Grenze zwischen Theater und Film? Sie haben mehrere Theaterinszenierungen gemacht. Welchen Stellenwert hat für Sie das Theater in Bezug auf Ihre Filmarbeit?

Lâm Lê: Ich habe festgestellt, daß die Leute vom Film sehr selten ins Theater gehen. Ich dagegen gehe sehr oft ins Theater. Das Theater ist mir in gewisser Weise näher als der Film, weil es viel schneller in eine abstrakte Dimension hineinführt. Eine Theaterszene ist für mich etwas sehr Abstraktes. Die Figuren, die es dort gibt, haben weder Fleisch noch Knochen. Es sind Ideen, die sich verschieben, variieren. Meine Figuren sind stets von Anfang an Idee oder Konzeption, um die herum der Schauspieler Körper

und Fleisch fügen muß. Die Schauspieler haben ihr eigenes Leben, ihre eigenen Gefühle; sie übersetzen meine Ideen niemals ganz genau. Darum muß ich eine Technik erfinden, um sie zu führen, die sie diesen ideellen Figuren so nahe wie möglich heranbringt. Darum z.B. habe ich Sanda auch gebeten, in dem Film als Linkshänderin aufzutreten. Das ist nicht symbolisch gemeint, ich wollte nur, daß sie unbeholfen, linkisch ist, um diese Routine, diese Gewohnheit zu brechen. Wenn ich für einen Film nach Schauspielern suche, nehme ich oft Theaterschauspieler. Denn ich liebe diesen Hiatus, diese Kluft im Spiel eines Theaterschauspielers, der in einem Film agiert. Er kann den Begriff der Dauer, der Zeit nicht so genau definieren wie ein Filmschauspieler.

Pierre Guislain, in: Cinématographe, Paris, Oktober 1983

Der Himmel und die Erde

Von Yann Lardeau

Zusammen mit *Rencontre des nuages et du dragon* bilden die beiden Episoden von POUSSIÈRE D'EMPIRE eine Trilogie über den Krieg in Indochina (den der Franzosen), einmal nicht aus der Sicht der Eroberer gedreht, sondern aus der der vietnamesischen Bevölkerung, der Kolonisierten. Fast 20 Jahre danach erscheint POUSSIÈRE D'EMPIRE wie eine Antwort auf *La 317^e section* von Pierre Schoendorffer, auch wenn es hier kaum Vietminh-Kämpfer gibt – jedesmal, wenn sie auftauchen, ist der Tod nah. Das liegt daran, daß der Film von *Lâm Lê* nicht auf eine psychologische Identifikation mit seinen Figuren baut oder auf eine Wissensregung, sondern auf die innere Entwicklung, die Logik einer Situation, auf ein ganz metaphysisches Einverständnis der Zeichen und Dinge, eine mathematische Ordnung der Welt. Und doch ist diese Welt chiffriert und läßt sich nur mit Hilfe eines Codes erschließen. Die beiden Episoden von POUSSIÈRE D'EMPIRE sind nicht homogen; sie bilden keinen Block, sind einander aber auch nicht fremd. Selbst wenn jede Episode sich der anderen durch ihre je eigene Chiffre widersetzt, durchzieht doch beide ein gemeinsames narratives Thema; es ist der Weg, den eine Mitteilung nimmt, bis sie bei ihrem Empfänger ankommt. Sie sind so gegensätzlich wie die Kopf- und Zahlseite einer Münze. Sie beschreiben weniger eine Epoche, ein Ambiente, den Niedergang des Kolonialreichs, suchen nicht die Achsen, die Koordinaten von Vietnam auf der Weltkarte aufzuspüren, im universalen Geschichtsbild. Da geht es ganz offenkundig um die Suche nach der Ur-Szene (Bild oder Ton), die das kinematographische Dasein begründete, eine Kinetographie von Vietnam; diese Suche ist Motiv des Films, von dem aus seine Geschichte, seine Widersprüche sich entfalten. Dieses Ur-Bild, das erste und eine, existiert nicht – oder aber schon immer als ein doppeltes, ein duales, wie das chinesische Denken: im Universum gibt es stets gleichzeitig den Himmel und die Erde, den Kreis und das Quadrat, und jedes dieser Symbole trägt einen Teil von POUSSIÈRE D'EMPIRE.

Frappierend an der Filmvision von *Lâm Lê* ist der strenge Aufbau. Der erste Teil betrachtet den Himmel unter dem Symbol des chinesischen Universums, einem Quadrat, das sich durch die Gewalt eines sintflutartigen Regenschauers zu einem schiefen Dach verformt. Aus diesem Himmel steigen der Krieger und die Missionarin herab, um im Sumpf zu enden, Jean François Stévenin und Dominique Sanda, die gekommen waren, um den Heiden Asiens die Botschaft Gottes zu verkünden. Diese Quelle des Lichts ist es auch, die, projiziert auf das Kleid der Schwester (das Schweißstück der Heiligen Veronika), die Bilder vom Leidensweg Christi bewegt, von der Hochzeit zu Kanaan (Stummfilmremake der christlichen Episode in *Intolerance?*). Das Quadrat ist die Grundfigur dieser Episode: folglich ist sie auf der Zahl Vier aufgebaut (es sind immer vier Personen im Bild, bzw. drei und ein Zaungast, der 5. ist der Tote). In dieser ersten Episode gibt es nur Männer und Dominique Sanda, die Dienerin Gottes, die damit selbst noch auf ihre Weiblichkeit verzichtet. Die ganze Handlung spielt sich im Innern einer Hütte ab, die praktisch als Metapher für Vietnam steht: die Kirche und die Armee sind seine beiden Hauptprotagonisten.

Der zweite Teil hingegen meditiert über den Kreis, über die Erde, diese rissige Erde, die sich in jenen Sumpf verwandelt, in dem Sanda und Stévenin sterben. Über die Zahl Drei – die Dreifaltigkeit der Reproduktion, der schöpferischen Kraft und Fruchtbarkeit. Über die Weiblichkeit – die wenigen anwesenden Männer überqueren das Feld nur. Von außen oder genauer von einer Vielzahl von Orten aus: einer Hütte, von Häfen, einem Schiff, von Bahnhöfen, einer bürgerlichen Wohnung in Paris, dem Palais de la Mutualité, bevor sie zur Erde zurückkehren, bevor sie auf dem vietnamesischen Land den Tod finden. Zwischen Vietnam und Frankreich geht das Bild oder die Stimme Vietnams verloren, wird verschüttet unter dem Bild der Kolonisatoren, unter jenem der christlichen Botschaft, steigt wieder an die Oberfläche, löst sich auf, um seine volle Autonomie zu gewinnen und das Feld als Ganzes zu bedecken, ohne den Schatten des Westens. Endlich also ist die Zeit gekommen, da die Botschaft des verletzten Soldaten ihr Ziel erreicht.

(...)

Das junge Mädchen verläßt ihr Pariser Domizil, um am Stein des Wartens stellvertretend für die Mutter des Vaters zu harren. Lâm Lê stellt sie uns als vollkommen entwurzelt und amerikanisiert dar, als Unterhalterin auf dem Têt-fest im Palais de la Mutualité in Paris in Begleitung einer Rockkapelle. Doch sobald sie in Vietnam ankommt, fühlt sie sich heimisch, und wenn sie noch immer als Fremde wahrgenommen wird, dann nicht ihres fremden Verhaltens oder Auftretens wegen, sondern ganz einfach, weil sie unentwegt Fragen an ihre Umgebung stellt. Sie spricht zum ersten Mal ihre Muttersprache; sie ist Trägerin einer Geschichte, einer dreißig Jahre alten Erinnerung an einen Ort, dessen symbolische Funktion seit dem Krieg gegen den amerikanischen Imperialismus verblaßt ist. Sie ist ein Stück vergessener Erinnerung, verschunden oder verdrängt vom heutigen Vietnam, so wie andererseits Vietnam sich ihr darstellt als antizipierte Zukunft ihrer sinnlichen Geschichte, die Geschichte dieser letzten Jahre, die sie gänzlich ignoriert hat. Der Film leitet die Versöhnung dieser beiden Epochen ein, den Zusammenschluß dieser beiden Perioden, dieser beiden aus den Fugen geratenen Momente der Geschichte Vietnams – wie auch den Moment einer wahrhaftigen Wiedervereinigung des Landes, die Rekonstituierung eines zerrissenen Universums, die Hochzeit von Himmel und Erde nach ihrem Zwist, mit der Anerkennung jener dem vietnamesischen Volk von der Geschichte auferlegten doppelten Identität: dem starken Einfluß des Christentums auf die indo-chinesische Kultur.

(...)

POUSSIÈRE D'EMPIRE zeigt auf ergreifende Weise, daß man seine Wurzeln nicht abschneiden kann, selbst wenn man glaubt, sie verloren zu haben. Und das Emporsteigen zu diesen Wurzeln, die der Film meint, ist weniger ein geographischer Weg, als vielmehr eine Reise ins eigene Innere, ein Eintauchen in das Seelenleben auf der Suche nach einer Chiffre, die dem Menschen seine Geschichte wieder ins Gedächtnis ruft, seine Ursprünge, und damit sein Exil beendet.

Aus: Cahiers du cinéma, No. 352, Paris, Oktober 1983

*

Dieser Film einer Reise erreicht es, ein eigenartiges Gefühl von Zeitverschiebung zu vermitteln. Man fährt um zehn Uhr weg und fünf Stunden später kommt man um zehn Uhr an. Der Ort ist ein anderer, aber die Zeit ist stehengeblieben. POUSSIÈRE D'EMPIRE besteht aus zwei voneinander sehr stark getrennten Teilen. Die ganze Reise wird durch einen Schnitt ungefähr in der sechzigsten Minute des Films resümiert: vor diesem Schnitt sind wir in Vietnam, nachher in Frankreich; vorher im Osten, nachher im Westen, vorher ...

Man kennt Lâm Lê von seinem Kurzfilm *Rencontre des nuages et du dragon*, der in Cannes 1981 einen guten Eindruck hinterließ. Dieser aufregende kleine Film fand hundertmal mehr Beachtung als alle anderen Kurzfilme, die gezeigt wurden. Das lag ohne Zweifel daran, daß er die eingefahrene politische Sichtweise und die historische Neurose von uns Westlern wegfegte, von Kolonialisten wie Antikolonialisten. Das, was Lâm Lê durch die Person des Restschüers von Totenbildern auszudrücken schien, ist der Umstand, daß in Wirklichkeit, ob Marxismus oder nicht, Dien Bien Phu oder

nicht, amerikanisches Bombardement oder nicht, Sozialismus oder nicht, der Westen nicht das zentrale Problem ist, das Asien beschäftigt.

In dem, was uns Lâm Lê in seinen Filmen *Rencontre* und *POUSSIÈRE D'EMPIRE* über Vietnam zu sagen versucht, findet man keine Gleichwertigkeit der Kulturen. Erster Teil, Vietnam: Das Szenenbild ist außerordentlich, eine neue Welt, die sich weigert, sich vollständig zu verraten, wie ein Wort, das man auf der Spitze der Zunge hat. Zweiter Teil: die Überfahrt Saigon-Marseille, dann Paris: eine perfekte bewegende und einfallreiche Dramaturgie. In einem einzigen Film zeigt ein Regisseur die Zartheit und Feinheit seiner Ambition und die eindeutige Stärke seines Talents.

POUSSIÈRE D'EMPIRE greift in fast ironischer Weise auf eine sehr klassische Form des Erzählens zurück: die von *Madame de* oder *Winchester 73*. Hier sind es weder Diamantohrringe noch ein Gewehr, das von Hand zu Hand geht, sondern eine Botschaft, in der ein Gefangener seiner Frau versichert, daß er sie noch immer liebt, und daß sie ihn am Stein des Wartens wiederssehen werde, einem schönen, mitten in die Landschaft gesetzten Meteoriten, der an den gebeugten Rücken einer Frau erinnert. Diese Botschaft, auf feines Papier geschrieben, wird mehr als zwanzig Jahre brauchen, um zu ihrer Empfängerin zu gelangen, einer Gouvernante, die ihrer 'Familie' nach Paris gefolgt ist. In ihre Traurigkeit eingemauert (sie glaubt ihren Mann tot oder vermißt), lebt sie jahrelang neben der Botschaft, ohne sie zu bemerken: sie dient zum Festklemmen der Knöpfe eines Radioerätes.

Wenn er seinen Schatz auch noch nicht wirklich zu Tage gefördert hat, so hat Lâm Lê ihn jedenfalls lokalisiert. Man wird es in seinem nächsten Film sehen. Das ist sicher. Aber schon jetzt entdeckt man bei ihm andere kostbare Talente: Lâm Lê ist ein Erfinder von Bildern wie ihn das französische Kino ohne Zweifel nicht besitzt. Einige Einstellungen von POUSSIÈRE D'EMPIRE machen einen sprachlos: die überschwemmte Hütte, die durchfeuchtete, in die Handfläche des Überbringers wie eintätovierte Botschaft und vor allem das Auftauchen der blau-grauen Widerstandskämpfer, die aus dem Schlamm hervorzukommen scheinen. Lâm Lê ist (zusammen mit Henry Colomer) ein exzellenter Drehbuchautor.

Man findet kein Ende bei der Aufzählung dessen, was den Film zu etwas Außergewöhnlichem in der französischen Kinolandschaft macht. Er erregt und erschüttert wie kein anderer. Wenn Lâm Lê nicht nach weiteren zwei oder drei Filmen das Interesse am Kino verliert, werden wir noch vierzig Jahre von ihm hören können.

François Cuel in: Cinématographe, Paris, Oktober 1983

Biofilmographie

Lâm Lê, geb. 1948 in Haiphong, lebt seit 1966 in Frankreich. Diplom in Mathematik. Dann Studium an der Ecole des Beaux-Arts (Kunsthochschule) Paris. Verschiedene Ausstellungen. 1970 Gründung des Theaterensembles 'Atelier de l'épée de bois' (Werkstatt des hölzernen Degens) zusammen mit Antonio Florian. Ab 1975 Arbeit als Regieassistent beim Film. Mitwirkung an Drehbüchern (Zeichnen von 'Story-Boards').

Filme:

1980 *Rencontre des nuages et du dragon*

1983 POUSSIÈRE D'EMPIRE

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)
druck: b. wollandt, berlin 31