

**DISCOURSES ON POLITICAL REFORM AND DEMOCRATIZATION IN EAST
AND SOUTHEAST ASIA IN THE LIGHT OF NEW PROCESSES OF REGIONAL
COMMUNITY BUILDING**

Project Discussion Paper No. 13/2001

**Das Diskursumfeld vietnamesischer
Künstler und Intellektueller**

by

Patrick Raszelenberg

The project is funded by the "Deutsche Forschungsgemeinschaft" (DFG). The discussion papers published in this series are edited by Claudia Derichs and Thomas Heberer

**Institut für Ostasienwissenschaften (Institute for East Asian Studies/East Asian Politics)
Gerhard-Mercator-University Duisburg
D-47048 Duisburg, Germany**

**Tel.: +49 203 379-3728
Fax: +49 203 379-3728
E-mail: heberer@uni-duisburg.de**

© by the author

April 2001

Preface to the Paper Series

The present discussion paper series of the Institute of East Asian Studies accompanies a research project entitled *Political Discourses on Reform and Democratisation in Light of New Processes of Regional Community-Building*. The project is funded by the Deutsche Forschungsgemeinschaft and supervised by Thomas Heberer.

The central topic of interest is, as the title of the project suggests, the influence exerted on the political reform process by political discourse. The papers published in this series address the public political discussion at the national as well as the transnational, regional level. Accordingly, the papers display a variety of discourses that have emerged in different countries and centre round different political issues. Contributions from authors of the region are particularly welcome, because they reflect an authentic view of the political discussion within the local public. By integrating and encouraging the local voices, the project team intends to compile a collection of papers that document some important debates and states of the research process.

The current political discourses in East Asia are primarily analysed in case studies of two authoritarian states (China, Vietnam), a multi-ethnic, formally democratic state with strong authoritarian features (Malaysia), and a democratic state with significant parochial structures and patterns of behaviour (Japan). In addition to these case studies, contributions from and on other countries of the region are included to provide a broad scope of comparable discourses.

While Claudia Derichs and Thomas Heberer are the editors of the paper series, a project team of eight members conducts field work in East Asia and brings forth regular proceedings. Research reports other than discussion papers shall be published in refereed journals and magazines. Detailed proceedings leading to the final results of the research project will be published as a book. The project team is composed of research fellows associated with the Chair for East Asian Politics at the Gerhard Mercator University of Duisburg. The team members are: Karin Adelsberger (area: Japan); Claudia Derichs, Ph.D. (Malaysia, Japan); Lun Du, Ph.D. (China); Prof. Thomas Heberer, Ph.D. (China, Vietnam); Bong-Ki Kim, Ph.D. (South Korea); Patrick Raszelenberg (Vietnam); Nora Sausmikat (China); and Anja Senz (China).

Paper No. 1 of the series provides a detailed idea of the theoretical and methodological setting of the project. Each discussion paper of the present series can be downloaded from the university server, using the following URL: <http://www.uni-duisburg.de/Institute/OAWISS/Publikationen/index.html>. Suggestions and comments on the papers are welcome at any time.

Duisburg, June 2000

Claudia Derichs and Thomas Heberer

Titel/Title:

Das Diskursumfeld vietnamesischer Künstler und Intellektueller

Autor/Author:

Patrick Raszelenberg

Reihe/Series:

Politische Reform- und Demokratisierungsdiskurse im Lichte neuer Prozesse regionaler Gemeinschaftsbildung

Discourses on Political Reform and Democratization in East and Southeast Asia in the Light of New Processes of Regional Community-Building

Zusammenfassung/Abstract:

Dieser Beitrag ist das Teilergebnis einer Reihe von Gesprächen mit Künstlern, Intellektuellen und Mitgliedern der politischen Elite in Hanoi im Sommer 2000, wobei die Untersuchung des politischen Diskurses hinsichtlich der zukünftigen Entwicklung Vietnams im Vordergrund stand. In diesem Aufsatz wird in erster Linie eine Positionierung einiger Gesprächsteilnehmer innerhalb ihres Umfeld versucht, um eine genauere Bewertungsgrundlage ihrer Aussagen zu erlangen. Da sich die Gespräche mit Künstlern (Maler, Schriftsteller usw.) als überaus fruchtbar erwiesen, soll gezeigt werden, weshalb man diese Gruppe nicht anhand derselben Kriterien zu bewerten hat wie Mitglieder der politischen Elite. Eine exakte Verortung der jeweils unterschiedlichen informellen Gruppen sowie ihrer ‚Mitgliederfluktuationen‘ u.ä. erscheint noch zu früh. Am Beispiel der literarischen Tradition wird der Versuch unternommen aufzuzeigen, daß individuelle Gespräche den ideengeschichtlichen Diskurs bestätigen können. Darüber hinaus wird ein Blick auf das konkrete Arbeitsumfeld der Künstler geworfen sowie das Verhalten des Staates ihnen gegenüber diskutiert.

Schlüsselwörter/Keywords:

Vietnam, Kunst, Ideengeschichte, politischer Diskurs

Das Diskursumfeld vietnamesischer Künstler und Intellektueller

Patrick Raszelenberg

Inhaltsverzeichnis

Die Person <i>vor</i> der Individualität: Der klassische Tugendbegriff.....	2
Individualitätsdiskurs und der Streit um künstlerische Ausdrucksformen.....	3
Diskursbezugssysteme.....	4
Die Situation heute I.....	12
Die Situation heute II.....	17
Die Situation heute III.....	19
Schluß.....	23

Arbeiten von Gegenwartskünstlern erfordern mitunter komplexe Herangehensweisen, da sich ihre Werke nicht ohne weiteres entschlüsseln lassen. Sie stehen sozusagen am (jeweiligen) Ende einer kunstgeschichtlichen Tradition, deren historisch klar umrissene Einteilungen in diesen Werken gesprengt und auseinandergerissen und doch stillschweigend vorausgesetzt werden. Gleichzeitig erlaubt dieser Umstand dem einzelnen Künstler, soziale und politische Inhalte auf verschwiegenere Art und Weise im Werk unterzubringen, da die Kodifizierung der eigenen Arbeit nicht mehr auf jenem Konsens beruht, dem sich Künstler und Gesellschaft zu Zeiten ‚klarer Verhältnisse‘ hinsichtlich des regierenden Kanons gegenübersehen. Für das Verständnis nicht nur der Werke an sich, sondern der Entstehungsprozesse sowie des Arbeitsumfelds sind zum einen die Rekurrerung auf sozial und historisch relevante Diskurse als auch die Umgehung nach wie vor herrschender Normen und akzeptierter Standards von entscheidender Bedeutung. Nicht immer überfordert ein Künstler das Publikum mit seiner Vorhutrolle als Teil einer künstlerischen avantgarde. In den meisten sozialistischen Staaten wird gerade diese Rolle von der Politik beansprucht, da sie die Kunst soweit kodifiziert hat, daß jede Herausforderung des politischen Credo in der Kunst durch die Kreativität des Individuums als häretisch und revisionistisch gilt. Da die Politik den Schlüssel zur Interpretation vorgibt, kann die Kunst niemals Vorhut einer eigenständigen Arbeitsweise (und ihrer Resultate) werden. „Die durchschnittliche Lesbarkeit eines Kunstwerkes (in einer bestimmten Gesellschaft zu bestimmter Zeit) ist ein Resultat der Distanz zwischen dem Code, den das betreffende Werk objektiv erfordert, und dem sozialen Code als einer historisch bedingten Institution.“¹ Diese Distanz, mit der alle Künstler fertigzuwerden haben, kann letztendlich nur im Einvernehmen mit der Gesellschaft überwunden werden, da der soziale und künstlerische Wert eines Kunstwerks davon abhängt, welche Bedeutung ihm beigemessen wird. Sind es auch zunächst nur die Freunde des Künstlers, welche diese Bedeutung erkennen und erst langsam auf die Institutionen der Kunst (Verbände, Museen usw.) übertragen, so muß sich jedes Werk durch das Interpretationsspalier einer ganzen Reihe gewichtiger Stimmen schlängeln, zu deren wesentlichen diejenige der Politik gehört. Vietnamesische Gegenwartskünstler haben angesichts massiven staatlichen Eingriffs in und Steuerung der Kunstproduktion oft nur mehr das Selbst als Basis letzten künstlerischen Rückzugs aus der politisierten Tagesproduktion. Die Herausbildung einer Persönlichkeit, die in der Lage ist, sich selbst gegenüber als wahrhaftig und aufrichtig zu bestehen, ist daher von tragender Bedeutung. Anders als im Westen, wo jeder seine Launen nach Belieben ausleben kann und die Werke allenfalls keinen Erfolg haben bzw. verkannt werden, ist vietnamesischen Schriftstellern, Malern, Skulptoren usw. das Ich die wesentliche Waffe in der täglichen Auseinandersetzung mit Foucaults ‚Diskurspolizei‘, die immer dann einschreitet, wenn Regeln des Diskurses verletzt werden. Tatsächlich jedoch sind diese Regeln derzeit eher verschwommen, da der althergebrachte Kanon des ‚sozialistischen Realismus‘ nicht mehr dieselbe Funktion einnimmt wie noch vor zehn, fünfzehn Jahren. Wir beginnen daher unsere Diskussion mit einem kurzen Blick auf denjenigen ‚Ort‘ innerhalb der ostasiatischen Geistesgeschichte, der die Tradition der ‚politischen Tugend‘ zum ersten Mal thematisiert. Gedacht als Anleitung zum weisen Regieren, ist hier dennoch eine Reihe zahlreicher Hinweise auf die Möglichkeiten des Einzelnen, sich zu einer tugendhaften Persönlichkeiten herauszubilden, die sich nicht durch die jeweiligen Verhältnisse einfangen läßt, zu finden.

¹ Bourdieu, Pierre, Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung, in: Gerhards, Jürgen (Hrsg.), Soziologie der Kunst, Westdeutscher Verlag, Opladen 1997, S.318

Die Person vor der Individualität: Der klassische Tugendbegriff

Die Art und Weise, wie von offizieller Seite über die Tugend des Einzelnen referiert wird, verdeutlicht, daß eine solche nur in der Umsetzung der eigenen Individualität entspringender Überzeugungen eine wirklich selbstreferentielle ist, da sie sich nicht in ideologische Schranken weisen läßt, wohingegen auf Parteiebene lediglich die Orthodoxie einer stark kodierte und symbolisch entleerten Tugend zur Anwendung gebracht wird. Besonders auffällig ist dies am Beispiel des Gralhüters der revolutionären vietnamesischen Tugend, Hô` Chí Minh, zu beobachten, dessen Biographie zu mehreren Zwecken herangezogen wurde: Als Verkörperung des Vorbilds revolutionärer Tugend², Weisheit, Erfahrung, ausgleichender Gerechtigkeit³, vor allem jedoch persönlicher Integrität, wie sie sich im staatlich organisierten ‚Antipersonenkult‘ um ihn herausbildete. Ho Chi Minh hat in zahllosen Vorträgen darauf hingewiesen, daß das wichtigste Element für die Heranziehung von Kadern, die sich der Revolution würdig erweisen, die Kultivierung des eigenen moralischen Standards sei.⁴ Ausgebildet in der Tradition jener vietnamesischen Dorfkinder, welche die konfuzianischen Klassiker von klein auf im Original zu lesen hatten, wurzelte Ho Chi Minhs Glaube an die Notwendigkeit der Kultivierung des Selbst im *locus classicus* der Herausbildung eines würdigen Menschen, jener Passage des ‚Daxue‘, in der die Kultivierung des Selbst in eine Abfolge acht aufsteigender Prämissen eingebunden ist, die von der Analyse der Dinge um einen herum bis zur Harmonie der Welt gereicht (ko wu – chih chih – ch’eng i – cheng hsin - hsiu chen – ch’i chia – chih kuo –p’ing t’ien hsia).⁵ Die Kultivierung des Selbst (hsiu chen, vietn. ‚tu thân‘) fand ihre auffälligste Kodifizierung durch Zhu Xi, der anmerkte, es stehe geschrieben, daß man das vollkommen Gute durch die Nichtverdeckung seiner angeborenen strahlenden Tugend und ihrer praktischen Anwendung, der Erneuerung bzw. Erziehung des Menschen, erlange.⁶ Ho Chi Minh übertrug dieses Sittlichkeitsgesetz auf die Ausbildung der Parteikader und verband es mit der Forderung, sämtliche Parteimitglieder hätten ein permanentes Vorbild in allen Lebenslagen abzugeben. Das vietnamesische *tu thân* ist demnach vergleichbar mit dem abendländischen ‚aufrechten Gang‘, nur mit dem Unterschied, daß dahinter der Glaube an die Erziehbarkeit des Menschen, der seiner eigenen Vervollkommnung vorausgeht, steht. Kultivierung des Selbst ist zuvorderst Verstehens durch Nachforschung (ko wu). Gemeint ist das aktive Erforschen der eigenen Umwelt im weitesten Sinne, wozu selbstredend das gesamte persönliche Beziehungsgeflecht des Einzelnen gehört. Man lernt zwar für sich selbst, doch nicht im herkömmlichen abendländischen Sinne, der das Individuum von seinem Umfeld ausklammert, sondern im Sinne eines sozialen Selbst, das ein Leben lang in ein Netzwerk der verschiedenartigsten Beziehungen eingebunden bleibt.⁷ Dieses permanente Erforschen führt in der Regel zum besseren Verständnis des eigenen sozialen Umfelds, was dazu befähigt, eine sozial angemessenere Rolle zu spielen und sich, immer

² Im Sinne der Opferbereitschaft des Einzelnen und der lebenslangen Hingabe an die Revolution

³ Etwa im Streit der pro-sowjetischen und pro-chinesischen Fraktionen innerhalb der KPV, die während Hos Lebenszeit durch seine Politik des Ausgleichs gegenüber beiden kommunistischen Großmächten in Schach gehalten wurden und sich erst nach seinem Tod deutlicher herauskristallisierten

⁴ U.a. in: Ta. Hu’~u Yên, Sánh ngò’i HCM (Ho Tschì Minh, Die leuchtende Tugend), NXB Thanh Niên, Hanoi 1999, S.95

⁵ Legge, James, The Chinese Classics, vol. 1, SMC Publishing Inc., Taipei 1994, S.357f.

⁶ Gardner, Daniel, Chu Hsi and the Ta-hsueh, Neo-Confucian Reflection on the Confucian Canon, Harvard UP, Cambridge 1986, S.90, Anm.55

⁷ Confucius, Analects, transl. by James Legge, Nachdruck der Clarendon-Ausgabe, Dover Publications, NY 1971, S.285 (14: 24)

im Sinne der konfuzianischen Moraltelologie, besser in das Netzwerk dieser Beziehungen einzufügen, um die soziale Harmonie im kleinen zu fördern, damit sie sich auf die Harmonie des gesellschaftlichen Gesamtkörpers auswirken möge. Der moralische Ausgangspunkt der konfuzianischen Tugend ist daher weniger der eines abstrakten, von seinem sozialen Umfeld losgelösten Individuums, das seine Ziele eremitär zu verwirklichen versucht, sondern der eines integrierten Menschen, der sich nicht außerhalb seiner menschlichen Bindungen stellen kann und soll. Die Harmonisierung der Beziehungen erinnert an den christlichen Begriff der Nächstenliebe und scheint ein vertrautes Verlangen darzustellen, um mit sich selbst ins Reine zu kommen; doch handelt es sich hierbei keineswegs um ein altruistisches Verfahren zur Bereicherung des Anderen, sondern eine unabdingbare Notwendigkeit, um als geläuterter, sich selbst erkennender Mensch ein Leben des Ausgleichs nach Außen und der Erleuchtung bzw. Erkenntnis nach Innen zu führen. Erst dann wird er – selbst unter der Voraussetzung, seine Tugend sei revolutionär und an politische Doktrinen gebunden – das Vorbild abgeben können, auf das Ho Chi Minh sich bezog.

Individualitätsdiskurs und der Streit um künstlerische Ausdrucksformen

Der moderne Individualitätsdiskurs zeigt, daß mit dem Konzept einer an die Selbstkultivierung gebunden politischen Tugend immer auch die zu bestimmten Zeitpunkten geforderte Initiative des Einzelnen verbunden wird. Das kann zunächst bedeuten, sich einfach Gedanken zu machen, führt jedoch auch zu Fragen der praktischen Konsequenz dieses Reflexionsprozesses über Möglichkeiten der Veränderung und aktiven Teilnahme am Diskurs über Gestaltungsmöglichkeiten der Zukunft des Landes. Darauf angesprochen, ob die Rezeption des Individuums in Vietnam und die Art, wie es sich im politischen Prozeß äußert, Beispiel oder Vorbild für ein Eingreifen in den nach wie vor strikt regulierten politischen Diskurs liefern kann, äußerten sich nahezu alle Gesprächspartner einer im Sommer 2000 durchgeführten Interviewserie positiv, allerdings mit der Einschränkung, daß der moderne Individualitätsdiskurs stark von westlichen Vorstellungen geprägt sein und im Bewußtsein der Bevölkerungsmehrheit einen ungleich schwächeren Stellenwert als für die Intellektuellen einnimmt.

Die vietnamesische Differenzierung des Individuums (Körper – Seele – Einzelperson, *thân – tâm – cá nhân*, chin.: *shen – xin – gèrén*) entspricht lediglich im letzteren Fall einer vergleichweisen Vorstellung unseres Individuums, wohingegen die ersten beiden Begriffe untrennbar mit der Überlieferung der konfuzianischen Soziallehre verbunden sind. In den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts wurde der Begriff der Individualität zum ersten Mal im Zusammenhang mit politischem Wandel eingesetzt, wobei es in erster Linie um eine Auseinandersetzung mit der verkrusteten Gesellschaftsstruktur ging sowie um die Tatsache, daß Frankreich die Rechte, die es seinen eigenen Bürgern zugestand, in den Kolonien als Abklatsch hehrer Prinzipien in die Selbstdarstellung des Mutterlands einbrachte, ohne daß sich daraus Konsequenzen ergeben hätten.⁸ Sobald ersichtlich wurde, welche geistesgeschichtlichen Voraussetzungen sich mit “*cá nhân*” verbanden, d.h. daß hiermit ebenfalls soziale und politische Rechte verknüpft waren, begann der Begriff eine größere Rolle zu spielen, u.a. in Debatten um die Behauptung der eigenen Persönlichkeit, etwa in Familienkonflikten, aber auch im öffentli-

⁸ Hue-Tam Ho Tai, *Radicalism and the Origins of the Vietnamese Revolution*, Harvard UP, Cambridge 1992, S.78

chen Leben. Besonders starken Niederschlag fand diese Auseinandersetzung in der Literatur jener Zeit sowie der dahinterstehenden Frage, was der Einzelne (nicht die Gruppe, die Gemeinschaft) leisten kann, um Einfluß auf den sozialen und politischen Veränderungsprozeß zu nehmen. Wohingegen die im folgenden skizzierte Debatte, die sich äußerlich um den Zweck der Kunst drehte, normalerweise als eine schlichte Epoche des Übergangs charakterisiert und als Teil der vietnamesischen Revolutionsgeschichte behandelt wird⁹, behaupte ich, daß sich dahinter ein Modell für Handlungsalternativen verbirgt, das auch heute noch relevant ist. Wie wir sehen werden, wird noch immer darauf rekurriert, auch wenn dieser Bezug nur indirekt als politische Aussage gedeutet werden kann, da die Zeit von 1920 bis 1940, als die Assimilierung ausländischer Konzepte – neue Kunstformen, literarische Techniken, politische Ideen, allesamt in Form einer Barrage von Neologismen – Hochkonjunktur hatte, in erster Linie vorrevolutionäre Vergangenheit ist. Gleichwohl ist sie, obzwar ohnehin weniger Kompendium musealer Fakten denn lebendige Kasuistik, als ideengeschichtliche Ressource bedeutsam, da sie die Art und Weise, wie über was gesprochen wird – dies gilt vorrangig für Intellektuelle und Künstler – erhellt und jeden, der auf sie verweist, daran erinnert, daß die Art, wie damals Entscheidungen getroffen wurden, sich nicht so sehr vom heutigen politischen Kontext unterscheidet. Das gegenwärtige Individuum, jahrelang verborgen hinter der ‘Einheit’, dem ‘Genossen’, der ‘Vereinigung’, trifft Entscheidungen für sich, deren Tragweite ihm sofort entgleiten, da es seine Autonomie (im rechtlichen, sozialen und politischen Sinne) noch nicht wiedererlangt hat. Insbesondere die künstlerische Produktion – das sollte aus nachfolgender Skizzierung ersichtlich werden – erlaubt keine apolitischen Erklärungen. Daß dem so ist, ist nicht allein eine Frage der Politik, des Regierungssystems oder der herrschenden Ideologie, sondern beruht wesentlich auf bewußter Parteiergreifung derjenigen Künstler, in deren Tradition die heutigen vietnamesischen Kunstschaffenden stehen.

Diskursbezugssysteme

Wenn ein Künstler behauptet, er ziehe ungeachtet der Tatsache, daß Vietnam hierfür eigentlich keine Voraussetzungen biete, eine demokratische Regierungsform dem erstarrten postkommunistischen System vor und bevorzuge eine freie Kunst anstelle der noch geltenden Leitlinien des sozialistischen Realismus, so sind wir angehalten, diese Aussage vorsichtig zu interpretieren. Was damit gemeint ist, soll folgende Analogie veranschaulichen: Foucault schreibt in ‘Die Ordnung der Dinge’, daß es sich bei der Darstellungsweise im Bildnis der ‘Hofdamen’ (Las Meninas) von Velázquez um die “Repräsentation der klassischen Repräsentation und die Definition des Raums, den sie eröffnet”¹⁰, handele. Angenommen, er habe recht, bedeutet das, daß er die Intention der klassischen Repräsentation voraussetzt, denn nur so kann er nachweisen, daß Velázquez absichtlich eine Repräsentation verfolgte. Ebenso müßten wir annehmen, unser Künstler habe nicht nur gewußt, was er sagen wollte, sondern sich klar und deutlich für eine wie auch immer definierte Form der freien Kunst entschieden. Was er in seinen Äußerungen bezeichnet, stelle nichts als eine Abbildung derjenigen Repräsentationsform der freien Kunst dar, die er kennengelernt hat – selbstverständlich übertragen auf einen andersartigen sozialen, kulturellen und politischen Kontext. Nun hat sich Foucault aber geirrt und übersehen, daß seine Interpretation einer optischen Täuschung aufgesessen ist: Veláz-

⁹ Beispielhaft hierfür: Jamieson, Neil, *Understanding Vietnam*, UCal Press, Berkeley 1993

¹⁰ Foucault, Michel, *Die Ordnung der Dinge*, Suhrkamp, Frankfurt 1974, S.45

quez hat das Bildnis vor einem riesigen Spiegel gemalt, wie Asemissen nachgewiesen hat.¹¹ Demnach kann auch die Aussage des Künstlers besser verstanden werden, wenn sie gleichsam am Ende eines Blicks durch den gespiegelten Raum (die Tradition, in der er steht) erblickt wird, so daß man sieht, um welche Form der Repräsentation es sich hier eigentlich handelt: Demokratie als äußerer Rahmen für die freie Entfaltungsmöglichkeit der Kunst oder doch eher als Rahmen für den erneuten Kampf um die bessere Form der künstlerischen Ausdrucksmöglichkeit, eine Auseinandersetzung, in der nicht notwendigerweise die freie Kunst die Oberhand behalten muß? Schließlich war die Entscheidung der Kulturschaffenden für den sozialistischen Realismus zumindest in Nordvietnam eine freiwillige – spätestens Mitte der fünfziger Jahre hätten im Rahmen der Genfer Vereinbarungen des Seitenwechsels zwischen Nord und Süd alle gehen können.

Der Streit um genannte Ausdrucksformen, welche die neuere Tradition, in der gegenwärtige Aussagen von Künstlern und Intellektuellen zu sehen sind, beschreibt, beginnt 1925 mit der Veröffentlichung eines Buchs, das gemeinhin als erster vietnamesischer Roman bzw. als dieses Genre in Vietnam etablierend gilt, Hoàng Ngo.c Pháchs “Tô’ Tâm” [Reines Herz]¹², eine vietnamesische Version Hsu Chen-yas ‘Hsueh hung lei shih’, das das Schicksal zweier junger Menschen beschreibt, die sich vergebens gegen die Tradition, einen von der Familie ausgesuchten Ehepartner zu heiraten, auflehnen und den Kampf gegen eine das Individuum erdrückende Gesellschaft verlieren. In Pháchs Roman wird die Thematisierung des Individuums zum ersten Mal öffentlicher Gesprächsstoff, da hier ein Thema berührt wird, dessen sentimentale Darstellung den als repressiv empfundenen Charakter des konfuzianischen Kollektivismus deutlich herausarbeitet. Gleichzeitig erklärt dieser frühe Erfolg Pháchs Anfang des 20. Jahrhunderts sowie der Entwicklung, die sich nun anschloß, daß die Tradition der vietnamesischen Literatur in diesem Jahrhundert in erster Linie eine des Sprechens über sozialen Wandel und damit auch politische Veränderungen ist – eine Tradition, die sich verhältnismäßig schnell etablierte und sich nicht, wie in China – wo viele Jahre zwischen dem ersten Artikel, der eine größere Rolle für die Literatur im nationalen Reformprozeß einklagte und den ersten Bemühungen um eine Definierung dieser Rolle durch Liang Qichao verstrichen¹³ - erst langsam herausbildete. Darüber hinaus scheint die Leserschaft in Vietnam dank des verstärkten Zugangs von Frauen zum französischen Ausbildungssystem verhältnismäßig größer gewesen zu sein als in China.¹⁴

Neun Jahre später wird Vietnam von einem wahren literarischen Skandal erschüttert, als Nhâ’t Linh, Mitglied eines literarischen Zirkels, der sich der “Vernichtung altherge-

¹¹ Asemissen, Hermann, ‘Las Meninas’ von Diego Velázquez, in: Kasseler Hefte für Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik, 2/81

¹² Hoàng Ngo.c Phách, Tô’ Tâm, Song An, Hanoi 1958

Diese Interpretation folgt der orthodoxen vietnamesischen Literaturgeschichtsschreibung. Sie ist in jüngster Zeit durch: Schafer, John & The Uyen, The Novel Emerges in Cochinchina, in: Journal of Asian Studies, vol.52, # 4, Nov. ’93, S.854 ff., infrage gestellt worden, da sie südvietnamesische Vorläufer Pháchs (insbesondere Ho Bieu Chanh) ignoriert

¹³ Perry Link, Mandarin Ducks and Butterflies, Popular Fiction in Early Twentieth Century Chinese Cities, UCal Press, Berkeley 1981, S.129 f.; Lee, Leo Ou-fan, The Romantic Generation of Chinese Writers, Harvard UP, Cambridge 1973, S.7. Ein bekanntes Beispiel einer vergleichbaren Thematisierung wie in ‘Tô’ Tâm’ ist Mao Duns ‘Eine ideale Frau’, Hoffnung auf Frühling, Moderne chinesische Erzählungen, Band I, Hrsg. von Volker Klöpsch, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1980, S.134 ff.

¹⁴ Feuerwerker, Yi-tsi M., The Changing Relationship Between Literature and Life: Aspects of the Writer’s Role in Ding Ling, in: Goldman, Merle (Hrsg.), Modern Chinese Literature in the May Fourth Era, Harvard UP, Cambridge 1977, S. 281 ff.; Hue-Tam Ho Tai, Radicalism and the Origins of the Vietnamese Revolution, Harvard UP, Cambridge 1992, S.92 ff.

brachter Lebensformen”¹⁵ verschrieben hatte, “Bruch” (Đoa.n Tuyê.t) veröffentlicht und den Lesern Pháchs Romans zum ersten Mal eine Alternative bietet: Die Entscheidung, die Familie des ausgesuchten Ehepartners zu verlassen und die Wünsche des Einzelnen über das Verlangen des Kollektivs zu stellen. In einer thematischen Vorläuferversion hatte ein anderes Mitglied desselben Zirkels, Khái Hu’ng, noch zwei Jahre zuvor das Bild einer Liebe, die sich für das Gemeinwohl der traditionellen Familienbande, der arrangierten Heiraten und der konfuzianisch-misogynen ‘sozialen Harmonie’ opfert, entworfen.¹⁶ Nhâ’t Linhs Schritt jedoch lies dem Leser keine Wahl mehr. Ähnlich Faulkners ‘Sanctuary’ dramatisch bewußt überspitzt-überzogene Situationen kreierend, entkommt die Protagonistin der Familie des Ehegatten erst nach Verstrickung, Verzweiflung und Tragik (anfängliche Komplizität, schleichende Resignation und schließlich Ermordung des Gatten), um hernach ein Leben jenseits aller traditionellen moralischen Konventionen zu führen, das ihr erlaubt, zu sich selbst zu finden. Daß das Werk wie eine Bombe einschlug, braucht nicht zu überraschen – für Diskussionsstoff war gesorgt – doch gewichtiger erscheint, daß sich die deutliche Mehrzahl der jüngeren Leser aus der Seele gesprochen fühlte, was die Hoffnungen des Autors bestärkte, da es diese Generation war, die er ansprechen wollte und die seine Anliegen in der Zukunft verwirklichen konnten. Darüber hinaus verschiebt sich mit ‘Bruch’ zum ersten Mal in der vietnamesischen Literaturgeschichte derart deutlich die Perspektive des auktorialen Erzählers, der nun nicht mehr von Konzeptionen der Vernunft (lý), des Verstands (trí), der Proprietät (lê~) oder des Pflichtbewußtseins (ngghi~a) geleitet wird, sondern aus dem Herzen (tâm), dem Gefühl (tinh) und mit Emotionen (ca?m) argumentiert, wobei die Individualitätskonzeption in diesem Fall eine deutlich vernunftabweisende, gleichsam bauchorientierte Bestimmung erfährt.

Pháchs und Linhs Werke trafen das Publikum nicht ganz unvorbereitet, insbesondere die wichtigste Zielgruppe, junge Frauen: 1918 war die erste reine Frauenzeitschrift (‘Frauenwelt’) gegründet worden, und 1926 rief die große Vorkämpferin vietnamesischer Frauenrechte zu Beginn des Jahrhunderts, Dam Phuong, den Arbeits- und Studienverbands der Frauen ins Leben. Seit 1926 gab es eine Wochenzeitschrift ‘Neue Frauenliteratur’, und Dam Phuongs Begriff der ‘nationalen Mutter’ (me. quô’c dân), der eine neue Rolle der Frau, die sich in der Politik engagieren soll¹⁷, beschrieb, hatte die Runde gemacht. Die Frau des vielleicht bekanntesten nordvietnamesischen Intellektuellen (Dao Duy Anh¹⁸), Tran Thi Nhu Man, erkannte bereits in den frühen zwanziger Jahren, daß es für ein Lesepublikum, das sich seiner Individualität deutlicher bewußt wurde, mehr bedurfte als die Institutionalisierung der Scheidung¹⁹ und daß es diesmal nicht reichen würde, sich am chinesischen Vorbild zu orientieren, das bis zur 4. Mai-Bewegung zwei

¹⁵ Thanh Lãng, Phê Bình V’ an Ho.c Thê’ Hê. 1932 (Literaturkritik der 32er Generation), ta.p I, Phong trào V’ an hóa, Saigon 1972, S.31. Der literarische Zirkel ist die “aus sich selbst Kraft schöpfende literarische Gruppe” (Tu’. Lu’.c V’ an Đoàn), die versuchte, ihre Werke am modernen westlichen Roman auszurichten. Das Neuartige daran war, daß dies das erste Mal war, daß ein literarisches Genre ohne jede Berücksichtigung der literarischen Tradition Chinas in Vietnam etabliert wurde. Besondere Bedeutung wurde klarem, prägnantem, an der Umgangssprache orientiertem Stil beigemessen, der einer breiten Öffentlichkeit zugänglich war. Die stark formalisierte Sprachsymbolik des Sino-Vietnamesischen wurde ignoriert und statt dessen der Versuch unternommen, eine ohne klassische Vorbildung zugängliche Literaturform zu schaffen

¹⁶ Khái Hu’ng, Nua chung xuan (Frühlingsmitte), NXB Van nghe TPHCM, Saigon 1999

¹⁷ Marr, David, Vietnamese Tradition on Trial, 1920-1945, UCal Press, Berkeley 1981, S.214-221

¹⁸ Zu Dao Duy Anh, vgl. seine Erinnerungen: Nho nghi chieu hom, NXB Tre, Saigon 1989

¹⁹ Trâ’n Thi. Nhu’ Mân, Sô’ng vó’i tinh thu’o’ng (Mit Gefühl leben), NXB Tre?, Hanoi 1988, S.28 ff.

Wege offenhielt: Eskapismus²⁰ oder Forderung nach einer neuen Rolle, gestützt auf den zeitweiligen besseren Zugang zum öffentlichen Leben.²¹ Dennoch hatte es in beiden Ländern den Versuch einer Einbindung sozialer oder geschlechterspezifischer Gruppen in den gesellschaftlichen Veränderungsprozeß durch die Literatur gegeben, obgleich einerseits Yue Mingbao davon ausgeht, daß Frauenfragen zur Thematisierung politischer Fragen wie der modernen Nationenbildung benutzt wurden²² und der Wahlspruch ‘Schwestern Annams! Vereinigt Euch, um den Imperialismus und die althergebrachte Gesellschaft zu zerstören!’ zunächst eine Umstrukturierung der Geschlechterrollen und damit fundamentalen sozialen Wandel verlangt hätte.²³ Daß Fragen der Zwangskollektivierung des Ichs in China sehr viel stärker debattiert und literarisch ausgefeilter präsentiert wurden, auch wenn dies keinen Nachhall südlich Liangnans fand, zeigt sich u.a. im Werk Ding Lings sowie im Protagonisten Ba Jins erfolgreichem Roman ‘Familie’, Chueh-hui (“Diese Art von Existenz ist schlichtweg eine Verschwendung der Jugend, eine Verschwendung des Lebens!”²⁴).

Als Thieu Son 1935 bestritt, daß lediglich diejenige Literatur, die sich an ein bestimmtes Stratum der Gesellschaft richtet, die einzig sinnvolle sei, markierte er die Eckpunkte einer Argumentation, die er gemeinsam mit Hoài Thanh und anderen verfocht und die sich explizit gegen Hai Trieu und andere wandte, die verlangten, daß die Literatur gesellschaftliche und politische Veränderungen zu spiegeln und nachzuzeichnen habe.²⁵

Der Rahmen, innert dessen sich diese aus heutiger Sicht eher kurios anmutende Debatte abspielt, ist eine Zeitspanne, die für die vietnamesische Literatur von außerordentlicher Bedeutung ist. Knapp ein Jahrzehnt nach dem Erscheinen von ‘Reines Herz’ entzündet sich ein Streit um die Frage, welchen Zweck die Literatur verfolge – *l’art pour l’art* ou *l’art pour la vie*. Die Sowjets von Nghe Tinh²⁶ waren Anfang der dreißiger Jahre niedergeschlagen worden, Tausende vietnamesischer Aktivisten saßen im Gefängnis, und die relative Lockerung der Zensur während der Volksfront-Regierung (in Paris) trugen zu einem Klima bei, in dem Schriftsteller sich mehr denn je mit Fragen der politischen Zukunft Vietnams beschäftigten und lernten, sich klar zu entscheiden. Wenn wir Hai Trieu aus heutiger Sicht ein wenig leichtfertig als Vorkämpfer des sozialistischen Realismus betrachten, so sollte nicht vergessen werden, daß die direkte politische Konfrontation (mit Frankreich, mit der konfuzianischen Sozialstruktur usw.) damals keine Aussicht auf Erfolg besaß und es für Intellektuelle überlebensnotwendig geworden war, sich nicht außerhalb jedes sozialen und politischen Bezugsrahmens zu stellen, sondern zu

²⁰ Stacey, Judith, *Patriarchy and Socialist Revolution in China*, UCal Press, Berkeley 1983, S.48

²¹ Rankin, Mary Backus, *The Emergence of Women at the End of the Ch’ing: The Case of Ch’iu Chin*, in: Wolf, Margery & Witke, Roxane (Hrsg.), *Women in Chinese Society*, Stanford UP, Stanford 1975, S.40

²² Yue Mingbao, *Gendering the Origins of Modern Chinese Fiction*, in: Tonglin Lu (Hrsg.), *Gender and Sexuality in Twentieth Century Chinese Literature and Society*, SUNY Press, Albany 1993, S.51

²³ Hue-Tam Ho Tai: S.212

²⁴ Pa Chin, *Family*, Doubleday, New York 1972, S.92. Die Darstellung individualitätsbezogener Problematiken anhand abadonnistischer Familienstrukturen war ebenfalls in Vietnam ein populäres Thema; siehe: Khái Hu’ung, Gia Đình (Familie), in: Vien van hoc, *Trung tâm khoa hoc xa hoi và nhân van quoc gia* (Hrsg.), Van Chuong Tu Luc Van Doan (Literatur der TLVD-Gruppe), Bd. 2, NXB Giá duc, Hanoi 199, S.497 ff.

²⁵ Thieu Son, *Van hoc binh dan (Volkstümliche Literatur)*, in: *Nhin lai cuoc tranh luan nghe thuat 1935-1939*, Vien Van Hoc [Hrsg. Von Nguyen Ngoc Thien, Nguyen Phuc, Nguyen Dang Diep], Hanoi 1996, S.438 f.; Hai Trieu, *Su tien hoa cua van hoc va su tien hoa cua nhan sinh*, in: Hai Trieu, *Ve Van Hoc Nghe Thuat*, NXB Van Hoc, Hanoi 1969, S.12

²⁶ Hierzu: Scott, James, *The Moral Economy of the Peasant*, Yale UP, New Haven 1976

versuchen, durch einen von ihnen zu wirken. Insofern hat diese Debatte für vietnamesische Intellektuelle auch heute noch enormen Referenzwert, denn von nun an betrachtete sich die vietnamesische Literatur nicht mehr als isoliert und alleinstehend im Kampf um künstlerische Darstellungsformen und politische Veränderungen, sondern nahm Bezug auf parallele Diskurse im Ausland und begann zum ersten Mal, starkem ideengeschichtlichen Einfluß nichtchinesischen (in diesem Fall französischen) Ursprungs ausgesetzt zu sein, was allerdings nicht bedeutete, daß man französische Texte und ihre sozialen Bezüge und Anliegen nicht doch über den Umweg chinesischer oder russischer Vermittlung verarbeitete²⁷: Hai Trieu bemühte 1935 Hugo, Dostojewski und Rolland, um zu verdeutlichen, daß Kunst um der Kunst willen bürgerlich, antifortschrittlich und dekadent sei, da sie nur in Zeiten wirtschaftlicher und politischer Krise zur Blüte geraten könne, und zitierte gleichzeitig Guo Moruo – Präsident der chinesischen Akademie der Wissenschaften von 1950 bis 1978, Autor des ersten marxistisch orientierten Buchs über ältere chinesische Geschichte und ein Pionier der Entwicklung der chinesischen Archäologie - daß Kunst *per definitionem* nur um des Lebens willen (*l'art pour la vie*) existiere.²⁸

So wie im gegenwärtigen Vietnam, gab es auch damals unbeteiligte Zuschauer, und wenn dies Mitglieder der TLVD-Gruppe (s.o.) waren, so ist dies in jedem Fall erwähnenswert, da es Gegenwartsautoren ermöglicht – und einige tun dies explizit - sich auf einen der aktivsten Literaturzirkel in der vietnamesischen Geschichte zu berufen, ohne sich für konkrete Handlungen in der Gegenwart entscheiden zu müssen. Ein kurzer Kommentar der TLVD zu den damaligen Ereignissen, “laut letzten Meldungen sind die Herren Hoài Thanh, Hai Trieu usw. noch immer damit beschäftigt, sich die Köpfe unten im ‘Kunst-um-der-Schießmichtot-willen-Loch’ einzuhämmern”²⁹, veranlaßte einen jungen Schriftsteller letzten Sommer zu der Bemerkung, heutzutage gleiche die Nationalversammlung jenem Loch, in dem besinnungslos aufeinander eingehämmert werde, während das ZK es gegraben habe und selbstredend dafür Sorge, daß nichts dabei herauskommt.³⁰

Nguyen Hongs ‘kultuviertes’, unmaskiertes Selbst in seiner Autobiographie von 1938 stellt einen entscheidenden Schritt der Nutzbarmachung individualistisch verarbeiteter Themen in der vietnamesischen Literatur dar; von Dickens’ Stil der psychologischen Auslotung jugendlicher Gefühle inspiriert, verarbeitet Hong diese Einflüsse zur Darstellung des Einzelnen in seiner Entscheidungsvielfalt; wie die Lockharts bemerkten, handelt es sich hierbei um “defining the international context for a democratic national-

²⁷ Hue-Taim Ho Tai, *Literature for the People: From Soviet Policies to Vietnamese Polemics*, Manuskript, 1984

²⁸ Hai Trieu, *Nghe thuat vi nghe thuat hay nghe thuat vi nhan sinh*, in: Hai Trieu, a.a.O., S.18 ff.; zu Guo Moruo: Kwang-chih Chang, *The Archaeology of Ancient China*, 4. Aufl., Yale UP, New Haven 1986, S.18 f.; Gálík, Marián, *The Genesis of Modern Chinese Literary Criticism (1917-1930)*, Curzon Press, London 1980, S.28 ff.

²⁹ zit. in: Thanh Lang, *Phe Binh Van Hoc The He 1932*, tap II, *Phong trao Van hoc*, Saigon 1972, S.150 (eigene Übers.)

³⁰ Pers. Komm. des Autors

social sense of awareness”.³¹ Die im Westen auf Augustinus und Rousseau³² zurückgehende Bekenntnisliteratur, der auch Hong verpflichtet ist, hatte sich hier zu einer über das Interesse an der eigenen Person hinausgehenden Studie über sozialen Wandel im Laufe der wenigen Jahre des Erwachsenwerdens verdichtet, die vor allem eines bewirkte: ein stärkeres Bewußtsein des Selbst.

Cao Van Chanh's Verlangen nach einem Künstler, der seinem Publikum eine Perspektive zu geben habe und dies nur könne, wenn er sich denselben Lebensbedingungen wie letzteres aussetze³³, mag für einen Europäer als kalter Kaffee durchgehen, da derartige Forderungen bereits bei Dickens und Zola auftauchen, doch in Vietnam gab es keine *littérature engagée*, die auf vergleichbare Traditionen zurückgreifen konnte. Bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts empfangen die Vietnamesen fast ihren gesamten künstlerischen Stimulus aus der chinesischen Form- und Stilgeschichte, wo sie während der letzten Jahrhunderte (seit der Tang) an konfuzianische Normen gebunden waren (in Vietnam ab der Lê). Um diese literarisch kritisch zu beurteilen, bedurfte es dessen, was Hu Shih 1916 in einem Brief an Zhen Duxui als nicht weniger denn eine “literarische Revolution” bezeichnete.³⁴

Die Vorstellungen derjenigen, die in der Kunst eine politische Kraft sahen, lehnten sich stark an das Konzept des sozialistischen Realismus an, der seit Mitte der dreißiger Jahre zur verbindlichen Norm der Literaturgestaltung in der Sowjetunion geworden war³⁵, nachdem Gorki bereits 1906 (‘Die Mutter’) einen ideologisch konzipierten Roman vorgelegt hatte und mit seinem Konzept der hyperbolischen Repräsentation des Wünschenswerten eine der Grundlagen für spätere sozialistische Versuche, eine ideologisch idealisierte Darstellungsweise der Wirklichkeit zu rechtfertigen, geliefert hatte. 1921 von Lenin ins Exil gejagt, wurde er nach seiner Rückkehr zehn Jahre später zum Vorreiter der Kanonisierung des sozialistischen Realismus. Dieser verlangt, daß der Autor ein

³¹ Lockhart, Greg & Lockhart, Monique, *The Light of the Capital*, Oxford UP, Kuala Lumpur 1996, S.22

³² Rousseau muß als der eigentliche Vater dieses Genres gelten, da es Augustinus lediglich um die Erforschung der eigenen Schuldgefühle im Angesicht des Glaubens ging, wohingegen Rousseau daran interessiert war, die eigene Biographie als Modell für die vielfältigen, oft widersprüchlichen Facetten des menschlichen Charakters heranzuziehen und sich durch aufrichtige Selbstkritik zur Leitfigur derjenigen, die ein offenes und ehrliches Verhältnis sich selbst gegenüber suchten, wurde

³³ Cao Van Chanh, Mat tran van chuong: *Noi dung va hinh thuc*, in: *Nhin lai cuoc tranh luan nghe thuat 1935-1939*, a.a.O., Hanoi 1996, S.146

³⁴ Zu Hus Forderungen im einzelnen, siehe: Chow Tse-tung, *The May Fourth Movement, Intellectual Revolution in Modern China*, Harvard UP, Cambridge 1960, S.273 f.

³⁵ Dazu: Kluge, Rolf-Dieter, *Vom kritischen zum sozialistischen Realismus*, Studien zur literarischen Tradition in Rußland 1880 bis 1925, List Verlag, München 1973; Brown, Edward J., *The Proletarian Episode in Russian Literature 1928-1932*, Octagon Books, New York 1953; Raddatz, Fritz (Hrsg.), *Marxismus und Literatur*, 3 Bde. [hier: Bd. 1], Rowohlt Verlag, Reinbek 1969; Mozeiko, Edward, *Der sozialistische Realismus, Theorie, Entwicklung und Versagen einer Literaturmethode*, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn 1977; Götz, Diether, *Analyse und Bewertung des Ersten Allunionskongresses der Sowjetschriftsteller in Literaturwissenschaft und Publizistik sozialistischer und westlicher Länder (von 1934 bis zum Ende der 60er Jahre)*, Verlag Otto Sagner, München 1989; Schmitt, Hans-Jürgen & Schramm, G. (Hrsg.), *Sozialistische Realismuskonzeptionen, Dokumente zum 1. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller*, Frankfurt 1974.

Es war Serafimowitsch, der nach einer Periode des Nach-Tolstoischen Übergangs (u.a. die ‘kritischen Realisten’ Weresajew und Kuprin) die spezifisch russische Tradition des ‘revolutionären Romantizismus’ begründete, in der vor allem das Leben der Industriearbeiter eine Rolle spielte. Serafimowitsch beschrieb das Leben der Industriearbeiter und einfachen Menschen aus der Sicht eines naiven Glaubens an Besserung durch Klassenkampf. Als erster russischer Schriftsteller dieser Art steht er an der Schwelle zum Roman des sozialistischen Realismus, der später Hai Trieu und andere beeinflusste

dialektischer Materialist sei und sozialistische Realität im Sinne des Proletariats reflektiere. Nach der Auflösung des Allunionskongresses der Sowjetschriftsteller steht Gorki dem Ersten Literarischen Kongreß vor, der den sozialistischen Realismus kodifiziert und Schdanow den Tod der objektiven Realität verkünden läßt.

Stand Hai Trieu für die Übernahme wichtiger Elemente des sozialistischen Realismus, so gebar sich Hoài Thanh als Verfechter einer Kunstautonomie, die weit über Plechanows autonome Sphäre innerhalb des sozialistischen Kulturbetriebs hinausging.³⁶ Wie Trieu, Son und andere rekurrierte er ebenfalls auf ausländische Modelle, um die Diskussionsphäre innerhalb der vietnamesischen Literaturkritik auszuweiten und fremde Strömungen zur Erweiterung des Referenzrahmens nutzbar zu machen – in diesem Falle André Gides Ablehnung der proletarischen Gesinnungsliteratur, der aus dessen Sicht kein bleibender künstlerischer Wert zukam.³⁷ Interessanterweise kann hier eine Vereinnahmung ausländischer Diskursvorbilder von beiden Seiten der Lokaldebatte festgestellt werden, da Gides Ablehnung einem Brief an den Ersten Internationalen Schriftstellerkongreß zur Verteidigung der Kultur in Paris (1935) entstammt. Dieser Kongreß erregte einiges Aufsehen in Vietnam, da Gide eher dem sozialistischen Lager zugerechnet und von nahezu allen in Vietnam für ihre Belange zitiert wurde. Es sollte nicht vergessen werden, daß die Rezeption entlehnter Vorbilder kulturelle Filter durchläuft, welche die Wahrnehmung verändern und das Ergebnis verzerren. Auf Umwegen über Moskau und Peking gelangten jedes Mal unterschiedliche Bilder ins Protektorat³⁸, und selbst der direkte Weg zurück – über Rückkehrer aus dem Exil – garantierte keinesfalls getreue Wiedergabe der ursprünglichen Anliegen europäischer Diskussionen oder deren Hintergrund. Was übersehen wurde, war, daß Gides pseudolinkes Gehabe pragmatischen Hintergrund (Bollwerk gegen den Faschismus) hatte: „...je vous en prie, si je suis marxiste, laissez moi l’être sans le savoir“³⁹ Was ihn wirklich interessierte, war er selbst und seine Berufung: “Le chose à laquelle je tiens le plus, c’est mon art.”⁴⁰ Und er war nicht der einzige. Französische Intellektuelle verfolgten die Ereignisse in der Sowjetunion genau, doch die vietnamesischen Diskussionsbeiträge reflektierten dies eher verzerrt. Trotzdem entschied sich Hai Trieu ungeachtet Gides Lagerwechselgründe dafür, ihn fortan zu ignorieren, und Gides Nachwort zum Bericht seiner Reise in die Sowjetunion fand keinen Niederschlag in Vietnam, obwohl dies einer der Wendepunkte im politischen Denken eines der Vorbilder für engagiertes Verhalten eines Intellektuellen war.⁴¹

³⁶ Hoài Thanh, Van chuong la van chuong (Literatur ist Literatur), in: *Nhin lai cuoc tranh luan nghe thuat 1935-1939*, a.a.O., Hanoi 1996, S.230

³⁷ *ibid.*, S.234 f.; Hoai Thanh & Le Trang Kieu & Luu Trong Lu, *Van chuong va hanh dong*, NXB Huong Dong, Hanoi 1936, S.61 ff.

³⁸ Nur die Südprovinzen (Kotschinchina) waren Kolonie, der überwiegende Teil Vietnams stand unter Protektoratsverwaltung

³⁹ Zit. in: Bernard, Jean-Pierre A., *Le Parti Communiste Français et la Question Litteraire 1921-1939*, PU de Grenoble [o.J.], S.155

⁴⁰ *ibid.*, S.166; Schreiben nach ‘Prinzipien’ kam für ihn nicht in Frage; im Gegenteil, dies führe nach eigenen Angaben zur künstlerischen ‘Sterilität’: Gide, André, *Aux Membres du Bureau de l’Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires*, in: Gide, André, *Littérature Engagée*, Gallimard, Paris 1950, S.18; siehe ebenfalls seine Zurückweiseng des ‘kommunistischen Individualismus’: Gide, André, *Message au Ier Congrès des Écrivains Soviétiques*, in: Gide, André, *Littérature Engagée*, Gallimard, Paris 1950, S.55

⁴¹ Gide, André, *Préface (nachträglich geschrieben) à L’U.R.S.S. telle qu’elle est*, in: Gide, André, *Littérature Engagée*, Gallimard, Paris 1950, S.161

Wie wichtig diese Auseinandersetzungen für die Rolle des Künstlers und Intellektuellen in der vietnamesischen Gesellschaft war – und darin liegt einer der Gründe, weshalb sie immer noch als exemplarisch gilt und ihre Bedeutung für heutige vietnamesische Künstler und Intellektuelle keinesfalls geringzuschätzen ist – belegt der Umstand, daß die sich ursprünglich an sozialen Fragen entzündende (TLVD-Gruppe) und politische Aspekte thematisierende (Hai Trieu, Hoài Thanh, Luu Trong Lu 1935/1936) Debatte Ende der dreißiger Jahre in eine Diskussion über die Neudefinierung der vietnamesischen Kultur mündete. Doch auch hier erlebte Vietnam dasselbe Problem, das den Kulturdiskurs der neunziger Jahre bestimmte: Entlehnte Diskurse, kopierte Konzepte, Versuch der Bewahrung lokaler Ausdrucksformen bei gleichzeitiger Zurückweisung anachronistischer Elemente der eigenen Kultur, vorsichtige und beizeiten willkürliche Auswahl bei der Anlehnung an Modelle, die verschiedenartigen Umfeldern entnommen wurden sowie völlige Orientierungslosigkeit angesichts der Veränderung des politischen Umfelds.

Als Le Quang Loc seine Landsleute zur Errichtung des Fundaments einer neuartigen vietnamesischen Kultur anhielt, behauptete er zwar, sowjetische Schriftsteller seien sich keiner Freiheiten mehr bewußt, hielt ihnen jedoch ausgerechnet Maxim Gorki als Modell vor, da er als gleichzeitig national und global gesinnt galt⁴² - dieser Verweis allein bezeugt die eher arbiträre Verwendung diskursiver Referenzpunkte, denn ausgerechnet Gorki hat eben keine mikrokosmische Erzählung, die als zeitlos, *sine locus* und doch ubiquitär, daher frei übertragbar gelten könnte, produziert, so daß man tatsächlich von Universalismus sprechen könnte.⁴³ Daneben fiel es kaum noch auf, daß die Kunst-um-der-Kunst-willen-Debatte im literarischen Symbolismus des 19. Jahrhunderts (Théophile Gautier) verankert war, stark eskapistische Untertöne hatte und daß dies in Vietnam nie zur Sprache kam (derartige Verzerrungen gab es allerdings auch in China, wo sich die Kunst-um-der-Kunst-willen-Debatte eher als Abbild persönlichen Streits der Protagonisten abspielte⁴⁴).

Interessanter ist Luu Trong Lus Behauptung, Vietnam habe bislang überwiegend chinesische Modelle örtlich verändert, sei nun dabei, dasselbe mit Frankreich zu tun und habe sich nie um die Entstehung eigener Modelle gekümmert. Gehe das so weiter, verliere das Land seine kulturelle Kraft, von der dann nur noch die Sitten und Gebräuche übrig blieben.⁴⁵ Dies war eine deutliche Abkehr von früheren Argumentationslinien, auch wenn sie eher einen kulturellen Reflex denn die Ausarbeitung einer Alternative darstellt. Der Ton der Debatte ist kaum verschieden von heutigen Diskussionen um ausländische Einflüsse (man denke an den Nachholbedarf nach der Öffnung) und unterscheidet sich recht wenig in der Vorgehensweise – ein Dossier der Kulturbehörde von 1998 spricht ebenfalls von einer schleichenden Desorientierung angesichts der zunehmenden Strömungen ausländischen literarischen Gedankenguts und wirft den Kunst- und Kulturschaffenden indirekt vor, sich nicht ausreichend auf eigene Werte zu verlassen.⁴⁶

⁴² Le Quang Loc, Nghe thuat voi van hoa (Die Kunst im Verhältnis zur Kultur), in: *Nhìn lại*, a.a.O., S.369 ff.

⁴³ so wie dies bei Márquez' 'Cien Años de Soledad' (Hundert Jahre Einsamkeit) der Fall ist

⁴⁴ Vgl. Leo Ou-fan Lees Aussage, sie seien "embroiled in endless feuds" gewesen: Lee, Leo Ou-fan, *The Romantic Generation of Chinese Writers*, Harvard UP, Cambridge 1973, S.24; Guo Moruo bekannte später, "[t]he so-called life school and art school were but window-dressing". Zit. in: *ibid.*, S.22; siehe ebenfalls: Schwarcz, Vera, *The Chinese Enlightenment, Intellectuals and the Legacy of the May Fourth Movement of 1919*, UCal Press, Berkeley 1986, S.174

⁴⁵ Lu Trong Lu, *Mot nen van chuong Viet Nam*, in: *Nhìn lại*, a.a.O., S.373 ff.

⁴⁶ [Anonym], *Vai net ve tinh hinh van hoc trong nuoc*, Hanoi 1998, S.13

Obgleich dies an typische Abwehrreaktionen derjenigen, die das kulturelle Leben bestimmen und steuern, erinnert, hatte sich das Thema (der kulturellen Autonomie, ob national, kollektiv oder individualistisch definiert) nicht gewandelt. Dieses kulturelle Unbehagen spielt nach wie vor eine große Rolle, insbesondere, da man derzeit von einem weiteren ausländischen Modell, dem sozialistischen Kulturkanon, Abschied nimmt.

Als dieser Kanon entstand, wies er den vietnamesischen Intellektuellen eine klare Richtung: 1948 hatte KPV-Politbüromitglied (und späterer Generalsekretär) Truong Chinh die offizielle Parteilinie als Thesen über 'Marxismus und vietnamesische Kultur' herausgegeben, die auf den Beschlüssen der Indochinesischen Kommunistischen Partei von 1943 fußten.⁴⁷ Da Vietnam damals noch französisch besetzt war, spielte das Werk eine wichtige Rolle für diejenigen Intellektuellen, die sich entweder bereits in den 'befreiten Gebieten' des Viet Bac (an der Grenze zu China) befanden oder dabei waren, sich auf den Weg dorthin zu machen. Das Buch wendet u.a. die Masselinie auf die Literatur an und verlangt eine Kontrolle alles kulturellen Schaffens 'durch die Massen'⁴⁸, in welche sämtliche Kunstprodukte einzudringen und aufzugehen hätten.

Dies war vorerst das Ende aller Diskussionen – gut zwei Jahrzehnte nach Erscheinen des ersten modernen Romans wurde die Kunst zum Diener (des 'Volks') im Kampf gegen die stolze Kolonialmacht, die gerade aus ihrer eigenen kulturellen Versenkung während der deutschen Besatzung erstanden war. Zuvor galt der Bereich des künstlerischen Schaffens als autonome Sphäre, und sämtliche Werke vor 1954, als Vietnam unabhängig wurde, entstanden vor diesem Hintergrund. Der sozialistische Realismus bestritt diese Form der Unabhängigkeit und gestand der Kunst keinen Wert an sich zu. Gerade Versuche, sozialistischen Realismus als eine nicht von ästhetischen Gesichtspunkten geleitete Kunstform zu definieren⁴⁹, müssen sich die Frage gefallen lassen, wie heutige Künstler unter nicht-ästhetischen Gesichtspunkten produzieren sollen. Der von Cao Van Chanh, Hai Trieu und anderen zuerst beschriebene Weg endete in der Funktionalisierung des Künstlers, dessen Autonomie von verschiedenen Schichten kultureller Zuständigkeitsbereiche der politischen Verwaltung vereinnahmt wurde, die allesamt in den Schaffensprozeß eingriffen, so daß im Falle der Schriftsteller am Ende des Redigierens, Überarbeitens, Korrigierens, Streichens und Neufassens ganzer Abschnitte ein wahrhaft kollektives Werk stand.

Die Situation heute I

Das Ideal des sozialistischen Menschen, erinnern wir uns, ist das einer Konstante, welche auch in der Kunst einem ästhetischen Ideal entspricht, das sich schwertut, alles Variable unter einen Hut zu bringen, da es die künstlerischen Ausdrucksformen zu bündeln, zu konzentrieren sucht, um sie einem Wunschbild näherzubringen – welches sich paradoxerweise an der Realität (des Produktionsprozesses) ausrichten soll. Demnach steht nicht die Abbildung einer mannigfaltigen menschlichen Existenz (und deren Ausdruck im Kunstwerk) im Vordergrund, sondern die Schaffung eines Kunstwerks, das einem zeitlosen ästhetischen Endpunkt entspricht, der in der Ewigkeit liegt und in dem

⁴⁷ Truông Chinh, *Chu nghĩa Mác và văn hoá Việt Nam* (Marxismus und vietnamesische Kultur), NXB Su that, Hanoi 1974

⁴⁸ *ibid.*, S.100

⁴⁹ Morson, Gary S., *Socialist Realism and Literary Theory*, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, # 38, 1979, S.121 ff.

die in sich vollkommene Abbildung des Menschen in seiner sozialistischen Lebensrealität erreicht ist. Der innerhalb der auch heute noch in Vietnam herrschenden Kulturorthodoxie verschrienen Abbildung einer irrealen Gestalt, die jedoch funktional (z.B. in ihrem Bewegungsablauf) ‚richtig‘ ist und in gewissem Sinne tatsächlich existiert, wird die Gestalt eines ‚realen‘, letztlich jedoch nur potentiellen Körpers, ohne die eigentlichen Funktionen desselben, gegenübergestellt. Real deshalb, weil (z.B. in den Soldatenbildern der sechziger Jahre) die Abbildung einem ‚Bild‘ oder einer Vorstellung entspricht; potentiell, weil diese Vorstellung keinen bildlich-funktionalen Charakter besitzt, der die Realität imitiert, sondern einen idealisierten, der sie mystifiziert. Die Wahrnehmungsrealität des Künstlers bleibt zwar nach wie vor eine autonome Sphäre, doch ist ihre Veräußerungsmöglichkeit bereits festgelegt. Insofern erinnert die Verfahrensweise des vietnamesischen Kulturbetriebs bis in die neunziger Jahre (und in ihren theoretischen Prämissen darüber hinaus) an die mittelalterliche Auffassung⁵⁰ einer nahezu ausschließlich symbolisch gehaltenen Verklärung, deren Zweck darin besteht, dem Publikum einen utopischen Zustand nahezubringen, nicht jedoch, ihm die Innenwelt eines zerrissenen Individuums vorzuführen oder simultane Perspektivenüberlagerung zu repräsentieren. Abgeleitet aus dem bürgerlichen Ideal der Erbauung, das aus reiner Anschauung entsteht und den Betrachter/Leser innerlich erhebt, fixiert der sozialistische Kulturbetrieb ein Nirvana des sozialen Realismus, das notwendigerweise potentiell bleibt, da es einen Idealzustand beschreibt, der wie das tatsächliche Nirvana lediglich umkreist, symbolisch ausgedrückt, nie jedoch beim Namen genannt werden, d.h. funktional logisch dargestellt werden kann. Was im Buddhismus Blasphemie gleichkäme, entspräche demzufolge im sozialistischen Realismus der Negierung des Ideals. Wie konnte es daher sein, daß Ché Guevara 1965 optimistisch verkündete, „[d]ie Chancen, daß außergewöhnliche Künstler auftauchen, werden desto größer sein, je weiter sich das Feld der Kultur und der Ausdrucksmöglichkeiten ausdehnen“⁵¹ Doch nur, weil den Variationsmöglichkeiten innerhalb der abgesteckten Tätigkeitsfelder keine Schranken gesetzt waren und vietnamesische Künstler unter der Voraussetzung, daß sie Sinn und Zweck ihrer Produktion bereits verinnerlicht hatten, letztere unendlich variiert vorführen konnten, so wie karolingische Künstler endlos variiert biblische Motive verarbeiteten, deren rein symbolhafte Darstellungsform jedoch die Entwicklung der Plastizität, Tiefenschärfe, Relation usw. behinderte (die dann erst in der Frührenaissance auftauchten).

Im Netz der orthodoxen Kanonisierung gefangen, ist es für vietnamesische Künstler nicht immer ganz einfach, sich die bekannten Ausdrucksmöglichkeiten der Vergangenheit zurückzuerobern und einen Beitrag zur Herausbildung neuer Formen der Gestaltung, welche auf die Aufweichung unantastbarer Dogmen zielen, zu leisten. Daß die Auseinandersetzung mit Restriktionen eine wesentliche Rolle für fast jeden von ihnen spielt, zeigte sich bei mehreren Treffen im Sommer 2000: Eine Gruppe junger Künstler sitzt spätabends im Hinterzimmer eines Galeriebesitzers zusammen und plaudert wie selbstverständlich über die Veränderungen der gegenwärtigen Kunstszene, was vor allem eine Diskussion der sich verändernden Reaktionen des Staates auf die Impulse eben

⁵⁰ Dies ist wörtlich und wertfrei gemeint; siehe u.a. Ruskins Traktat über die Bauformen der Gotik: Ruskin, John, *The Stones of Venice* (I), Longmans, Green & Co., London 1904, S.180 ff.

⁵¹ Ernesto Guevara, *El socialismo y el hombre nuevo en Cuba*, Siglo Veintiuno, Mexiko-Stadt 1979, S.14 Ähnlicher Ansicht war auch Trotzki: „Die Quantität wird auch hier in Qualität umschlagen: Zugleich mit dem Wachstum des Massencharakters der Kultur wird sich auch ihr Niveau heben und ihr ganzes Gesicht verändern.“ Vgl.: Trotzki, Leo, *Proletarische Kultur und proletarische Kunst*, in: *Proletarische Kultur und proletarische Kunst*, Alexander Verlag, Berlin 1991, S.27

jener Bewegung ist. Die Form, unter welcher der Staat das Gespräch durchdringt, ist die sogenannte ‚Kulturbehörde‘ (so‘? vãn hĩa). Vergleichbar mit einem Kultusministerium, das Bereiche wie Schulbuchpolitik u.ä. an das ‚Ministerium für Erziehung und Ausbildung‘ abgegeben hat, fällt ihr Name innerhalb einer Stunde mindestens zweidutzendmal.

Als Tu'o'ng Tân zu Beginn der neunziger Jahre damit begann, ganze Gruppen von Bildern, die nur männliche Geschlechtsteile zeigten, auszustellen, dauerte es wenige Tage, bis die Ausstellung von der Kulturbehörde gesprengt wurde. Ein Jahr später versuchte man es mit Bildern weiblicher Geschlechtsteile, und nach einer Woche war auch diese Ausstellung zu Ende. Das Ergebnis war, daß im Laufe der folgenden Monate eine ganze Reihe vietnamesischer Künstler ähnliche Bilder vereinzelt in ihre Ausstellungen mitaufnahmen, ohne jedoch belästigt zu werden.

Hieß das, daß man von nun an frei wählen konnte, ohne sich über kulturikonoklastische Wirkungen Gedanken machen zu müssen? Ungefähr ein halbes Jahr darauf war wieder einmal Schluß mit allen Versuchen, seinen Ideen freien Lauf zu lassen. Begründet wurde das neuerliche Ausstellungsverbot mit ‚Angriff auf das gesunde Volksempfinden‘. Keine der von Tru'õ'ng Chinh aufgestellten Forderungen spielte hierbei eine Rolle, und ob das ‚Empfinden‘ des vietnamesischen Volkes von diesen Ausstellungen viel mitbekommen hatte, darf bezweifelt werden. Gleichzeitig konnte man hier und da auch weiterhin unverhohlene Zurschaustellungen intimer Körperteile sehen, wenn auch nicht in demselben Ausmaß wie zuvor. Offenbar gab es keine einheitliche Linie seitens der Kulturbehörde, und keiner der führenden vietnamesischen Politiker hat in den letzten Jahren umfangreichere theoretische Ausführungen hierzu verlauten lassen, und so ist bis heute nicht geklärt, was Tu'o'ng Tân wirklich verändert hat, ob er gleich Yves Klein eine flüchtig vorüberziehende Modeerscheinung war oder ob er eine Bresche geschlagen hat – denn die Antwort derjenigen, die den Rahmen für künstlerische Diskurse setzen, war Schweigen. Ihr mitunter erratisches Handeln sollte nicht mit offizieller Reaktion verwechselt werden, da sie in erster Linie ausführendes Organ sind und sich allem Anschein nach auf weithin unbekanntem Gelände bewegen, wobei es durchaus vorkommen kann, daß dem einen Künstler das gestattet wird, was dem anderen untersagt bleibt.

Um diesen Punkt zu illustrieren, sei darauf verwiesen, daß 1999 zwei junge Künstler mehrere Baum- und Steingruppen im Hanoier Literaturtempel mit Klopapier umwickelten, sich selbst an die Bäume und Steine ketteten und mit Schweineblut bespritzten. Die ‚Aufführung‘ (*performance*) verlief ungestört über mehrere Tage, doch bekam einer der beiden hinterher Ausstellungsverbot. Daß dies nicht vorher geschah, hängt offenbar damit zusammen, daß die Reaktion während der Aufführung pures Unverständnis war.⁵² So wie man anderswo Volker Braun gewähren ließ, ‚weil den sowieso keiner versteht‘, war die Kulturbehörde auch hier überfordert, da sie einerseits keinen unmittelbaren Grund zum Eingreifen sah, andererseits jedoch keine Wiederholung ähnlicher Ereignisse wünschte - was soviel bedeutet wie, daß sie nicht wußte, weshalb sie eingreifen sollte, es andererseits auch nicht zu wissen brauchte, da sie jederzeit grundlos einschreiten kann

Das Ereignis an sich war denkbar geeignet, heftige Reaktionen hervorzurufen. Zwar ist der Literaturtempel Konfuzius geweiht und stellt sich insbesondere chinesischen Besu-

⁵² Pers. Kommunikation eines der beiden Involvierten

chern als Bestätigung der kulturimperialen Ausstrahlung ihres Landes dar, doch ist die 1976 unter Lý Đạ.o Thành gegründete Unterrichtsanstalt zur Unterweisung zukünftiger Staatsbeamte in den chinesischen Klassikern gleichzeitig der Vorläufer der modernen vietnamesischen Universitäten und ein Ort der Ehrfurcht vor den Leistungen der eigenen Kultur. Ihn zu ‚entweihen‘, seinen sakralen Radius zu durchschneiden und öffentlich zu reinterpretieren, konnte jederzeit als kulturikonoklastischer Akt gewertet werden, auch wenn dieses Wort nicht genau gewählt ist, da das Verbot religiöser Kunst in der christlich-orthodoxen Kirche ab Mitte des 8. Jahrhunderts (durch die ‚Bilderstürmer‘) die Verbannung künstlerischer Gestaltung aus sakralen Räumen beschloß und es sich hier um gegen die Statuen des Konfuzius, Menzius usw. konkurrierende Kunst handelt, die dennoch dazu aufforderte, einen musealen Park neu zu begehen. Die Aktion invalidierte die historisch gewachsene Bestimmung des Orts, verlangte nach einer anderen Form des Betrachtens, bei der den Zuschauern eine weitaus größere Eigenleistung abverlangt war, um sich dem Werk zu nähern. Was gezeigt wurde, war zunächst zusammenhanglos, da dieser Zusammenhang erst durch den Betrachter gestiftet wurde – der Ort gab ihn nicht vor - und ihn irritierte, da er sich auf ein Zwiegespräch mit dieser neuartigen Konfrontation einlassen mußte. Insofern haben die Künstler einen Einbruch in das System staatlich besetzter Interpretation erwirkt, denn dieser hält das interpretatorische Kulturmonopol auf den Literaturtempel. Gleichzeitig erzeugte dieser Einschnitt in den sanktionierten Kulturdiskurs Formen der Theorie, welche die Gleichförmigkeit der sozialistischen Kulturteleologie mit ihren bekannten Endzwecken temporär außer Kraft setzten. Der wichtigste Punkt dürfte sein, daß der Abbildfanatismus des ‚Realismus‘, der sich auf eine puristische Form der Wiedergabe stützt und keine Verschiebung des offiziellen Kunstdiskurses durch die Herausforderung zu andersartigen Interpretationen qua individueller Anschauung zuläßt, sondern im Gegenteil auf passiven Bestätigungskonsum seitens des Betrachters zählt, außer Kraft gesetzt wurde. Es ist, als hätten die beiden Künstler einen der großen ‚Verräter‘ des orthodoxen Marxismus-Leninismus, Leo Trotzki, beim Wort genommen („Die Methoden des Marxismus sind nicht Methoden der Kunst“; „Kunst ist nicht das Feld, wo die Partei zu kommandieren berufen ist“ usw.⁵³). Keine der vier tragenden Säulen des sozialistischen Realismus (narodnost, klassovost, ideinost, partiinost⁵⁴) war in diesem Werk präsent. Es stellt, wie so viele andere Aktionen vietnamesischer Künstler in den neunziger Jahren, das Gegenteil Engels' These, „daß der Künstler sich in einem sozialen Medium *sui generis* bewegt, in welchem Gesetze maßgebend sind, die mit den psychologischen Motiven, die ihn beherrschen, strukturell nichts zu tun haben“⁵⁵, dar.

Daß Frontalkonfrontationen der Bevölkerung mit Kunst gerade dort, wo man sie nicht vermutet, mitunter heftige Reaktionen hervorrufen kann, ist nichts Neues, und somit relativiert sich auch das Verhalten der Kulturbehörde, die erst gewähren ließ und dann einschränkt. Wir glauben hier den Staat und nur den Staat handeln zu sehen, doch bezeugt bereits ein beliebiges Gegenbeispiel ‚öffentlicher‘ Auseinandersetzung im Westen, daß derartige Verfahren auch hier in erster Linie parteipolitisch motiviert sind. Als das

⁵³ Trotzki, Leo, Parteipolitik in der Kunst, in: Proletarische Kultur und proletarische Kunst, Alexander Verlag, Berlin 1991, S. 9 f. Trotzki geht später noch einen Schritt weiter; siehe: Breton, André & Rivera, Diego & Trotzki, Leo, Für eine freie revolutionäre Kunst, in: Wetterleuchten!, Künstler-Manifeste des 20. Jahrhunderts, Edition Nautilus, Hamburg 2000, S.56 ff., bes. S.60

⁵⁴ Hierzu: Clark, Toby, Kunst und Propaganda, Das politische Bild im 20. Jahrhundert, DuMont, Köln 1997, S.86

⁵⁵ Zit. in: Hauser, Arnold, Kunst und Gesellschaft, Beck Verlag, München 1973, S.136 (Hervorhebung im Original)

Landgericht Bielefeld im Februar 2001 die Stadt Minden befugte, Hageböllings Skulptur ‚Keil-Stück‘ aus der Innenstadt zu entfernen, stand diese Entscheidung am Ende einer über zehnjährigen konservativen Kampagne.⁵⁶

Die eigentliche Schnittstelle für einheitliches Handeln seitens des Staates scheint die Berührung klar umrissener Sphären zu sein, in denen kodifiziertes Verhalten entweder vorgeschrieben oder zumindest aus dem orthodoxen Kanon herauslesbar ist. Wer in einer Kneipe laut hörbar die Vergehen der KPV aufzählt, bekommt Ärger, und wer öffentlich auf die Nationalflagge uriniert, wird hingerichtet. Wer jedoch die Tradition angreift, ohne diesen Angriff mit der Sprache der Orthodoxie oder ihrer ausgemachten Gegner zu führen oder ohne ihn gezielt vorzutragen, stellt die Hüter dieser Tradition vor ein Rätsel, denn erst jetzt zeigt sich, daß diese Tradition ein Phönix ist, ebenso unfaßbar und ungreifbar wie letzterer. Das war nicht immer so, und die Tatsache, daß das so ist, verwirrt die im Veränderungsprozeß gefangenen Akteure auf beiden Seiten. Um auf das Gespräch zurückzukommen, so wurde bezeichnenderweise bei jeder Erwähnung einer bekannten Bewegung – etwa dem abstrakten Expressionismus – darüber spekuliert, was wohl geschähe, wenn einer der Gesprächsteilnehmer im Stile Pollocks oder de Koonings aufträte, denn hierbei handelte es sich keineswegs um klassische Opposition, sondern Entwicklung einer Stilrichtung. Man war sich einig, daß der Versuch unternommen würde, derartige Erscheinungen politisch zu definieren, um sie einzugrenzen und anzugreifen. Genau das jedoch war in den oben besprochenen Fällen nicht geschehen. Künstler, die bereits einen gewissen Bekanntheitsgrad erreicht haben oder Beziehungen zum Innenministerium besitzen, können sich deutlich ungehinderter bewegen als andere, so daß der Eindruck entsteht, alles hänge davon ab, wie groß der Einzelne seinen Bewegungsfreiraum einschätzt und wie weit er zu gehen können glaubt. Tatsächlich ist auch das ein Trugschluß, denn es kam in der Vergangenheit immer wieder zu willkürlichen Repressalien gegen Einzelne, entweder um sie als Symbol einer temporär dergestalt definierten verbotenen Sphäre herauszustellen, oder weil sich der Einfluß ihrer Beschützer änderte.

Der Grund für die fehlende Linientreue der Kulturbehörde ist, daß es keine Linie gibt, der man treu bleiben könnte. Truong Chinhs Kanon ist überholt, er wirkt lediglich noch in einer Vietnams konservativster Institutionen, dem Schriftstellerverband, nach – und selbst hier beginnt man von der Tradition Abstand zu nehmen, verläßt sich immer weniger auf eine gleichsam religiöse Erkenntnis der Offenbarung, die zu einem verzückten Zustand des Einsseins mit der Wahrheit führt.

Als derjenige der beiden Künstler, die nach der Klopapieraktion mit Ausstellungsverbot belegt wurden, von einem ausländischen Kulturinstitut eingeladen wurde, in dessen Räumen auszustellen, trat die Kulturbehörde umgehend in Aktion, so daß lediglich die Präsenz des Botschafters einen Abbruch verhinderte. Dieser mußte sich jedoch eine Weile frei nehmen, um Wache zu schieben, da das einheimische Personal der Kulturbehörde kaum den Zutritt verweigern konnte.

Dieses Ereignis ist insofern bemerkenswert, als es sich um eine forcierte Änderung der Sprechrichtung des Künstlers handelt: Konnte er zuvor die gesamte hauptstädtische Bevölkerung durch die unmittelbare Auseinandersetzung mit seinem Werk (im Literaturtempel) ansprechen, so war er nunmehr gezwungen, den Adressaten zu ändern und le-

⁵⁶ FAZ, 12.2.01

diglich vor einer kleineren Anzahl Besucher auszustellen. Zwar blieb dieser Anzahl nach wie vor das eigentliche Erlebnis innerer Kunstanschauung gewährt, nämlich das Erlebnis der Schönheit (so wie der Idealismus sie definierte): „Es kann keine objektive Geschmacksregel, welche durch Begriffe bestimmte, was schön sei, geben. Denn alles Urteil aus dieser Quelle ist ästhetisch. ... Hieraus folgt aber, daß das höchste Muster, das Urbild des Geschmacks, eine bloße Idee sei, die jeder in sich selbst hervorbringen muß.... Schön ist das, was in der bloßen Beurteilung (also nicht vermittels der Empfindung des Sinnes nach einem Begriffe des Verstandes) gefällt.“⁵⁷ Doch hatte sich dieser Kreis erheblich reduziert und lief Gefahr, sich vollständig vom Werk des Künstlers zu trennen, falls dieser auch aus Räumen, die fremdländischem Hoheitsgebiet unterstanden, verschwand. Dies ist ein nachgerade klassischer Fall schrittweiser Einkreisung des Kulturschaffenden, der sein Publikum verliert wie ein exilierter Dichter seine sprachliche Heimat. Er kann nun keine selbstbewußten Zitate mehr unter die Öffentlichkeit bringen (wie mit den Klorollen im Literaturtempel, die auf Gebrauchsgegenstand qua Verpackung – wie bei Christo – sowie auf Abfall qua Produktüberfluß, auf körperliche Entsorgung qua Abgefülltheit – wie bei Warhol und Oldenburg – weisen⁵⁸). Als einer der beiden mit Bezug auf André Malraux erklärte, die Freiheit des Künstlers sei tatsächlich nicht die, ‚alles mögliche‘ machen zu können, sondern nur das, was er wolle – und zwar im Einklang mit seiner Umgebung, sprich: der Gesellschaft⁵⁹, stellte er augenblicklich klar, daß gerade dieser Einklang fehle, gefehlt habe und vermutlich noch eine Weile fehlen werde, da es keine direkte Auseinandersetzung zwischen Künstler und Gesellschaft gebe, sondern ausschließlich gesteuerte, kanalisierte und organisierte Verbindungsformen zwischen beiden. Da sämtliche Verbindungsformen der KPV unterstunden, sei man darauf angewiesen, innerhalb des dominanten Kunstdiskurses – wie vage dieser derzeit auch gehalten sein möge – ‚Flüstertone‘ und ‚Zwischenrufe‘ zu erfinden, um sich zu verständigen.⁶⁰

Die Situation heute II

Gespräche mit Künstlern und Intellektuellen in Hanoi im Sommer 2000 hinterließen den Eindruck einer abgeschlossenen, durch selektive Wahrnehmung getrüben Welt, die sich

⁵⁷ Kant, Immanuel, Kritik der Urteilskraft, in: ders., Werke, Bd. X, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1968, S.313, 314, 357

⁵⁸ Die weitaus interessantere Feststellung, die hier zu treffen wäre, ist, daß Zitate in der Kunst eine wesentliche Rolle spielen und in sozialistischen Ländern eine gewagte Gratwanderung darstellen können. Man denke an das Selbstbildnis des Kunstpreisträgers der DDR und ehem. Mitglieds des Zentralvorstandes des Verbandes für Bildende Künste der DDR, Wolfgang Peuker, „Selbst im Smoking“ (1985), das Max Beckmanns „Selbstbildnis im Smoking“ (1927) zitiert und damit indirekt auf Beckmanns im selben Jahr verfaßte Schrift ‚Der Künstler im Staat‘ eingeht, in der es u.a. heißt: „Wir wünschen eine Art aristokratischen Bolschewismus. Einen sozialen Ausgleich, dessen Grundgedanke aber nicht die Genugung des reinen Materialismus ist, sondern der bewußte und organisierte Trieb, selbst Gott zu werden. ... Jetzt wollen wir an uns selbst glauben. Ein jeder Einzelne ist mitverantwortlich an der Entwicklung des Ganzen, um selbst Gott zu sein. Auf nichts sich mehr verlassen als auf sich selbst.“ Vgl.: Peuker, Wolfgang, Selbst im Smoking, in: Staatskünstler – Harlekin – Kritiker?, DDR-Malerei als Zeitdokument, Bestandskatalog von DDR-Kunst im Besitz der GrundkreditBank eG Volksbank, FAB Verlag, Berlin 1991, S.115; Beckmann, Max, Selbstbildnis im Smoking, in: ders., Selbstbildnisse, Hamburger Kunsthalle & Staatsgalerie moderner Kunst München, Katalog zur Ausstellung ‚MaxBeckmann. Selbstbildnisse‘, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1993, S.89; Beckmann, Max, Der Künstler im Staat, in: ders., Selbstbildnisse, a.a.O., S.56

⁵⁹ Die Stelle, auf die hier Bezug genommen wird, findet sich in: Malraux, André, L’attitude de l’artiste, in: ders., La politique, la culture: Discours, articles, entretiens, Gallimard, Paris 1996, S.110

⁶⁰ Gespräch mit einem der beiden Beteiligten. Beide zogen vor, nicht namentlich erwähnt zu werden

als zweierlei empfindet – eine Gegen- und eine vergessene Welt. Erstere sieht sich als Gegenpol ossifizierter Strukturen, wobei dies eher für soziale als politische gilt. Das Verlangen, die eigenen Interessen und Vorstellungen auszuleben, bringt diese Menschen immer wieder zusammen, entfernt sie jedoch gleichzeitig voneinander, da sie einzig durch äußere Umstände – in erster Linie Arbeitsbedingungen, Marktzugang und Publikumswirkung - zueinander finden, während sie sich im Heimatexil befinden. Letztere definiert sich hauptsächlich über ein Gefühl des Stillstands, der künstlerischen und geistigen Extraterritorialität, wobei sie sich auf der Spielwiese, die ihnen zugewiesen wurde, nur schwer zurechtfinden und oft nicht wissen, ob dieser Sandkasten nun ein politikfreier Raum ist, in dem sich gefällige Burgen bauen lassen oder ob die Partei davon ausgeht, daß sie die nächste Aktionskampagne der Kulturbehörde wieder auf den Ausgangspunkt zurückwirft, so wie jede Flutwelle der feingliedrigen und mühsamen Aktionswut der Strandkrabben ein Ende bereitet.

Während die meisten Intellektuellen aufgrund ihrer Kenntnis der ostasiatischen Geistesgeschichte eine tiefergreifende Skepsis hinsichtlich sozialer Veränderungen an den Tag legen, so kommt ihnen eben diese Kenntnis hinsichtlich der Auswahl eigener Refugien eher zugute. Immer wieder wird auf die verschiedenen Optionen, die einem geistig wachen Menschen zur Verfügung stehen, hingewiesen, um zu betonen, daß man sich nicht notwendigerweise zu engagieren habe, sondern daß eremitäre Strategien sich genauso gut eignen, um sich politischem Druck zu entziehen. Bekanntlich ist der Rückzug des Gelehrten - ob temporär, um seine Wunden zu lecken, oder definitiv, um sein Glück losgelöst von den Zwängen des monarchischen Alltags in unmittelbarer Anschauung der Natur zu erleben – ein rekurrerendes Thema ostasiatischer Geistesgeschichte, und in Vietnam mangelt es ebensowenig an Vorbildern für derartiges Verhalten wie in anderen konfuzianischen Ländern. Einer, der diesen Weg, zumindest für den Augenblick, eingeschlagen hat, ist Bao Ninh. Sein Anfang der neunziger Jahre erschienener Erlebnisbericht über seine Zeit an der Front – er war einer von zwei Überlebenden einer Elitejugendbrigade – war so schnell vergriffen, daß man ihn nicht mehr zu verbieten brauchte.⁶¹ Zwar gab es noch eine Neuauflage unter anderem Titel⁶², doch danach war Bao Ninh längere Zeit harscher Kritik ausgesetzt, so daß er erst einmal nichts mehr veröffentlichte. Sein Fall ist deshalb interessant, weil es hier einem Schriftsteller darum ging, auch nach dem Krieg persönliche Integrität und Authentizität zu wahren, was angesichts der Art und Weise, wie der Krieg offiziell rezipiert, katalogisiert und instrumentalisiert wurde, nicht einfach war. Daß es sich hierbei auch um den Versuch handelte, die Diskussion über Vietnams gegenwärtige Situation auszuweiten, versteht sich von selbst⁶³, denn sollte das Land tatsächlich weiter auf Integrationskurs innerhalb Südasiens bleiben, so wird sich die Art, wie über die Vergangenheit gesprochen wird, ändern müssen.

Gleichzeitig ist seine Haltung nicht mit resignierendem Schweigen zu verwechseln. Er glaubt, alles getan zu haben, was in seiner Macht stand, indem er alles gesagt hat, was er sagen konnte. Und indem er das Opfer mehrerer Generationen, die ihr individuelles und familiäres Glück dem Vorteil der KPV hintanstellten, als ein würdiges, dessen Preis jedoch zu hoch war, darstellte, avancierte er gleichsam über Nacht zum Sprachrohr jener, deren eigenes Leben von den Entbehrungen jener Jahre gezeichnet ist und die dennoch der Ansicht sind, der gegenwärtige Kommerzialisierungstrend fege die erlebte

⁶¹ Bao Ninh, *Noi buon chien tranh*, Manuskriptkopie, Hanoi 1993

⁶² *Than phan cua tinh yeu*

⁶³ Bao Ninh hat das im Sommer 2000 bestätigt

revolutionäre Aussage, den Kampf und die Opferbereitschaft, in einer Welle leichtfüßiger Besinnungslosigkeit hinweg. Die Zwiespältigkeit dieser Gruppe, der fast alle Menschen über Mitte vierzig im Norden und nochmal ein Drittel so viele im Süden zuzurechnen sind, schlägt sich u.a. in der widersprüchlichen Sehnsucht nach Erneuerung und Veränderung der Gesellschaft zu ihrem materiellen Wohle (und nur diesem) bei gleichzeitigem Festhalten an bewährten Tugenden und Traditionen nieder, waren es doch jene, welche ein unabhängiges und geeintes Vietnam hervorbrachten. Darüber hinaus ist der alternde Parteiapparat die Quelle einzig verbliebener Anerkennung geworden: Veteranentreffen, Ansteck-, Medaillen- und Urkundensammlungen dieser Generation bezeugen ungeteilte Aufmerksamkeit der KPV hinsichtlich ihres Einsatzes. Eben jene wird ihr von den Jungen verwehrt, deren Interessen ökonomisch definiert sind, deren Forderungen auf der Hoffnung organischen Wandels fußen und die kaum Zeit für das Gedenken bedingungsloser Aufgabe findet. Dem Wissen dieser Generation um ihr unvermeidliches Aussterben hat Bao Ninh einen Teil seiner Sympathien zu verdanken, da er ein literarisches Erinnerungsstück geschaffen hat, das sich nicht stromlinienförmig in ein unter parteipolitischen Gesichtspunkten organisiertes Museum stellen läßt. Zwar trifft man die erwähnte Haltung des Rückzugs, des Refugiums und des Schweigens in nahezu jedem Gesüräch mit literarisch Aktiven an, doch ist dies nicht als der große schweigende Abtritt im Sinne Rimbauds oder Hölderlins zu verstehen, um entweder den Worten die Tat folgen zu lassen oder die eigene Vollendung als umnachtete Verzückung zu erleben – im Gegenteil, eine der wichtigsten Erkenntnisse, die aus Gesprächen mit vietnamesischen Schriftstellern gewonnen werden kann, ist der Zustand einer angespannten Schwebelage, die nach vereinzelt dezidierten Aussagen zu einem zeitweiligen Verstummen geführt hat, sich jedoch nicht am Ende ihrer Ausdrucksmöglichkeiten empfindet, sondern ob der mangelnden Auseinandersetzung mit ihren Themen verwirrt ist. „Wir warten nicht auf Godot, aber wir wollen auch keine ‚Glücklichen Tage‘, sondern regelmäßig sich erneuernde Inspiration“, um eine junge Nachwuchsschriftstellerin zu zitieren⁶⁴ - wobei diese Inspiration selbstredend aus der offenen Auseinandersetzung mit dem eigenen Werk kommen und sich nicht auf dessen Einordnung in einen zerfallenden postkommunistischen Literaturkanon beschränken sollte.

Die Situation heute III

Gespräche mit Mitarbeitern des vietnamesischen Innenministeriums: Nicht am Amtssitz, verborgen hinter Spalieren von Wächtern, Doppelrollen aus Stacheldraht und umrahmt vom dritten inneren Innenhof, daß man eine Viertelstunde benötigt, um hineinzukommen, sondern mitten in der Geschäftigkeit eines Altstadtcafés benötigt man hier ebenso lang, um die mentale Disposition des Gegenüber als Neugierde auszumachen, an allem, was thematisiert wird. Ähnlich der Verlauf mit Mitgliedern der Nationalversammlung: gut informiert, gewandt, höflich und gleichzeitig mißtrauisch, skeptisch hinsichtlich aller Fragen, die auf die Fähigkeit der Bevölkerung, sich zu äußern, abzielen. Die immerwährend niedrige ‚Volksintelligenz‘ wird genauso gern evoziert wie die Welt voller Feinde, deren Ziel es sei, Vietnams Position auszunutzen, obwohl das Ausland kurioserweise als Bollwerk gegen ebenjenes Volk herangezogen wird, da ausländische Gelder nicht nur in Ausbildungsprogramme und Investitionsprojekte fließen, sondern ebenso in die Fortbildung von Parteikadern, deren nunmehr häufigeres Auftreten auf

⁶⁴ Pers. Komm. der Befragten, die auf Anonymität bestand. In Becketts ‘Glückliche Tage’ mutieren bedeutungslose Regungen und Anwandlungen angesichts der zivilisatorischen Sinnlosigkeit zu euphorischen Glückszuständen

internationalen Konferenzen ihnen ein vollständigeres Bild von der historischen Notwendigkeit der Führung des Volkes durch die aufgeklärten Kader der KPV vermitteln. Ohne auf Schlagworte wie ‚Belagerungsmentalität‘ zurückgreifen zu wollen, ist man offenbar bemüht, neue Angriffsobjekte zur Rechtfertigung der eigenen Wachsamkeit zu schaffen – genannt wurden in diesem Zusammenhang neben der ‚friedlichen Evolution‘ die Penetrierung des Vietnamesischen durch Anglizismen (bereits mehrfach Opfer kurzer ‚Sprachreinigungskampagnen‘), übergroße Neugier einiger Touristen und die Sichtbarwerdung verschiedener ‚gesellschaftlicher Übel‘ wie Prostitution. Daß Vietnam dringendere Probleme hat (Korruption, Hinterherhinken in der ASEAN), scheint noch nicht durchgedrungen zu sein. Das sei wohl so, heißt es immer wieder, doch im Grunde hat niemand hierzu etwas Substantielles zu sagen oder gar eigene Vorstellungen. Ein Thema, das erkennbares Unbehagen auslöst, ist die Frage nach der Veränderung der Gesellschaft zwecks nicht ausschließlich materiell definierter Modernisierung. Man scheint überfordert, verweist auf Traditionen, auf imaginäre Armutsteufelskreise und natürlich auf *dân trí* (wörtlich ‚Volksintelligenz‘⁶⁵), d.h. das kulturelle Niveau, das es nicht erlaube, sich Illusionen raschen sozialen Wandels hinzugeben, weshalb die Politik in erster Linie für Kontinuität und Stabilität zu sorgen habe. Wie rasch der Wandel der Sozialstruktur, der sozialen und politischen Verhältnisse um die Mitte des vergangenen Jahrhunderts vor sich ging, wird hierbei nicht erwähnt. Da es keinen offenen Diskurs gibt und die ideologischen Bindeglieder der Gesellschaft an Bedeutung verloren haben (da der Alltag nicht mehr von der Politik dominiert wird, das Leben nicht mehr um die Politik kreist und auf die Politik fixiert ist, es keine regelmäßigen M/L-Studiensitzungen mehr gibt und keine vorgeschriebenen Massendemonstrationen), erweckt die ideologische Leere auch eine spürbare geistige Ausgehöltheit – so daß durch fehlende geistige Eingaben keine deutlich umrissenen Eckpunkte des Denkens mehr festgehalten werden können, was ein Dilemma für unabhängiges Denken und Handeln bedeuten kann. Angesprochen auf das Arbeitsumfeld der Künstler und Intellektuellen, bekommt man heutzutage nicht einmal mehr leere Worthülsen, Standardformeln oder ausgelutschte Bekenntnisse zu hören – im Gegenteil. Selbst der Klassenhintergrund des Künstlers/Intellektuellen, vormals die politische Hauptschlagader im öffentlichen Körper des Einzelnen, sein ‚Lebenslauf‘ (*lý lịch*), wird dieser Tage als Bewertungskriterium vernachlässigt. Damit verbundene Überlegungen wie die Funktion einer bestimmten Klasse im künstlerischen Schaffensprozeß können kaum noch in die Diskussion eingebracht werden, da von ministerieller Seite bedeutet wird, dies sei ‚nicht mehr so wichtig‘ – womit weiland selbstverständliche Prämissen wie die durch die Arbeiterklasse vollzogene Herauslösung der Kunst aus ihrer sozialen Isolation⁶⁶ aus dem Gespräch herausfallen.

Die wenigen und dünnen Bindeglieder, welche das ideologische Netzwerk der Gesellschaft zur Zeit darstellen, können nicht ‚irgendwie‘ anhand ‚irgendwelcher‘ Aktionen durch sinnvollere ersetzt werden. Die Handlung des Einzelnen kann nicht aus ihren Umständen herausgerissen sein, weshalb diejenige Tat, die den Diskurs beeinflusst, steuert oder manipuliert, einen bestimmten Ton treffen muß, der es ermöglicht, breite Unterstützung mit Notwendigkeit zu verbinden. Hierbei spielen die letztendlichen Ziele keine primäre Rolle, da auch die Erregung über Verfehlungen leitender Persönlichkeiten zunächst auf diese Verfehlungen zielt, nicht jedoch die Abschaffung der Verwaltungsposition, die jene Persönlichkeit innehatte.

⁶⁵ Chin. *mínzhi*

⁶⁶ Pracht, Erwin u.a. (Autorenkollektiv), *Ästhetik der Kunst*, Dietz Verlag, Ostberlin 1987, S.595

Die Schwierigkeit, die sich aus den Steuerungsmechanismen des politischen Diskurses in Vietnam ergibt, besteht nicht in erster Linie aus orthodoxen Ausschließungsstrategien, sondern aus der Initiative von oben. Sie war es, welche alle wesentlichen Veränderungen der letzten Jahre hervorgebracht hat und die bestimmt hat, welche auswärtigen Entwicklungen sich wie niederschlugen. Die Ereignisse von Thái Bình, Đông Nai und jüngst im zentralen Hochland sind nicht in die Tagesgespräche der Bevölkerung eingegangen, sondern wurden dagegen im theoretischen Organ der KPV diskutiert. Nachdem man neben der Pro-Forma-Anhörung Volkes Belange vor allem die Stärkung der Parteiorganisation auf den unteren Ebenen als probates Mittel zur Abfederung etwaiger Nachwehen ausgeguckt (und 2000 Parteimitglieder ‚diszipliniert‘) hatte⁶⁷, ging man zum politischen Tagesgeschäft über.

Dies soll nicht heißen, daß ein übermächtiger Staat einem schwachen Volke gegenüberstehe - eine Ansicht, die häufig zur Fehleinschätzung nichtdemokratischer Regimes verleitet. Wenn von ‚Initiative von oben‘ die Rede ist, so kann dies nicht bedeuten, diese sei die einzige ihrer Art. Gerade die Diskussion des geistigen Umfelds vietnamesischer Künstler und Intellektueller scheint zu bestätigen, daß Initiative kein Monopol einiger weniger ist. Der Unterschied ist, daß diejenigen Handlungen, die zu sichtbaren politischen Veränderungen führen, derzeit von oben geplant, koordiniert und durchgeführt werden, selbst wenn es sich hierbei lediglich um die Reaktion auf ‚Initiative von unten‘ handeln sollte. Es wäre ohnehin angebracht, die Vertikalperspektive aufzugeben und sich das Nachdenken über Politik eher als eine Ansammlung verschiedenartiger Mengen (gleich Personen, Ideen usw.) mit diversen Inhalten, Mischmengen, Überschneidungsmengen et cetera vorzustellen. Dennoch berührt dieser Umstand kaum die Tatsache, daß diejenigen, welche entscheiden, ob, wie und wann worauf ‚reagiert‘ wird, zur Führungsspitze der KPV gehören. Aktionen einzelner, Unternehmungen mehrerer verändern noch nicht, sie bewegen. Allein die Diskussion um die Korruptionsfrage oder die sozialen Übel zeigt, daß an der Parteispitze sehr viel intensiver über Fragen der politischen Zukunft nachgedacht wird als anderswo – denn in diesem Anderswo geht es in der Regel entweder um konkrete Probleme, Ereignisse, Fälle; oder um zielbewußtes Handeln hinsichtlich einer (andere ausschließenden) bestimmten politischen Vorstellung, wohingegen selbst auf mittlerer Ministerialebene ein breiteres Blickfeld vorherrscht und Einzelfragen im Zusammenhang mit politischen Traditionen, Elementen der Kultur und begrenzten Sachzwängen (etwa ökonomischen Interessen und Notwendigkeiten) erörtert werden.⁶⁸ Allerdings bleiben auch hier kritische Stimmen nicht ungehört, doch äußern sie sich innerhalb eines eindeutigen Regelwerks: Daß die unten angedeuteten offiziellen Diskursschleifen, welche die versprengten, isolierten und peripheren Diskurse (die sich mitunter jenseits öffentlich-staatlich beschriebener Foren bewegen) umwickeln, von allen (direkt) Beteiligten verlangen, a) sich jeweils in der Sprache dieser Schleifen auszudrücken; b) die direkte Diskursebene nicht zu verlassen; c) zu verstehen, daß in der offiziellen Wahrnehmung (seitens der KPV) die Art der Behandlung dieser Themen als Maßstab der Beurteilung des eigenen Beitrags – egal, wovon dieser handelt – gilt. So schreibt beispielsweise der Rektor der Universität Hanoi, daß das politische System Vietnams in der Zeitspanne zwischen 1954 und 1975 (d.h. zwischen der Genfer Indochinakonferenz und der militärischen Wiedervereinigung) ein ‚politisches System zu Zeiten des Krieges‘ gewesen sei – so wie man von ‚Kriegswirt-

⁶⁷ Siehe u.a. Đỗ~ Mu'ò'i, Su'. Kiên Thái Bình, in: Tap chí Công san, 8/99

⁶⁸ Auch dies ein Punkt, der sich in Gesprächen mit Mitarbeitern des vietnamesischen Innenministeriums bestätigte

schaft‘ sprechen könnte – und gewisse „irrationale Elemente“ aufgewiesen habe, u.a. die Ersetzung des Staates durch die Partei (Đa?ng ... làm thay Nhà nu’ó’c). Gleichzeitig habe eben jener ‚ersetzer‘ Staat (d.h. die Partei) „zu tief“ in die Aktivitäten politischer Körperschaften, Verbände und Organisationen eingegriffen, wodurch Konzentrationsmechanismen und subventionsbürokratische Auswüchse entstanden seien, die, gepaart mit hierarchischen Strukturen, Kommandoverhalten und Jasagertum, zu ineffektiver Politik der Nachkriegszeit geführt habe.⁶⁹ Bis hierhin sind Punkte a) bis c) nicht befolgt, da ungeachtet des apologetischen Tones, der Friedens- in Kriegszeiten umwandelt, gleich mehrere Tabus angesprochen werden, die sich nicht durch Verweise auf allgemeine Versäumnisse wegdiskutieren lassen. Der Autor fährt jedoch fort, daß die Erfordernisse in Zeiten der wirtschaftlichen Umgestaltung (doi moi) andere seien und daß die ‚Einheit‘ im Vordergrund stehe, die des Volkes und die des Staates mit demselben sowie mit der Partei und jene mit den beiden anderen.⁷⁰ Demzufolge bleibt der Text im Rahmen überaus vorsichtiger Denkanstöße und belegt u.a. durch die verquere Ersetzung des ehemaligen ‚Nationalbewußtseins‘ oder ‚ethnischen Zusammengehörigkeitsgefühls‘ (tinh than dan toc) durch den ‚völkischen Charakter‘ (tinh chat nhan dan), eine in der Übersetzung nur unzureichend ausgedrückte, gleichwohl wesentliche Entideologisierung, da ‚dan toc‘ das ethnisch definierte und ‚nhan dan‘ das Staatsvolk meint.

Diese Ausführungen eines ‚affirmativen Intellektuellen‘ reihen sich nahtlos in den Umgang mit klar identifizierten, Kritik verlangenden Themen, welche von der KPV als unverbindliche Ventile ausgewählt wurden, denen eine Form der politischen Dampfregulierung zukommt. Zu ihnen zählen u.a. die Korruption als mittlerweile anerkanntes soziales Problem, der die Stärkung der Parteiorganisation gegenübergestellt wird, obwohl diese auch in der Eigenwahrnehmung einiges zu wünschen übrig läßt⁷¹; daneben die vielseitig beschworene und im Westen als moralische Trumpfkarte sowie teleologische Desiderat gehandelte ‚Demokratie‘ sowie all dessen, was darauf hinführt. Sie taucht in offizielle Rhetorik eingebaut auf: „Demokratie – oder das Recht des Volkes auf Selbstbestimmung“ sowie „die Essenz des Regimes“⁷²; und ‚soziale Übel‘, eine alte Parole aus der Phase des Hochsozialismus, die in Zeiten angespannten ideologischen Vakuums Aufschwung erfahren: Ausländische und unsittliche Literatur, unsittliche Filme, Prostitution, Bestechung, Formen der Gier, das Horrorszenario der ‚friedlichen Evolution‘ stehen hierbei an erster Stelle. Erst vor kurzem gab Nguyen Thanh Tan, Chefinspekteur Saigons Kultur- und Informationsbüros, bekannt, daß gerade wieder einmal sechs Tonnen Bücher und Zeitschriften zusammen mit über fünfzigtausend CDs und CD-ROMs sowie sechstausend Videos und fünftausend Kassetten vernichtet wurden, wobei er nicht vergaß, darauf hinzuweisen, daß die Zahlen der einzelnen Kreisinspektionen hierin nicht enthalten waren.⁷³ Auffällig an den Gesprächen im Sommer 2000 war darüber hinaus, daß mit der formellen Aufnahme aus Protesten entstandenen Forderungen in die Diskussionsbeiträge diese vor dem 9. Parteikongreß nächstes Frühjahr ihrer Stimme beraubt, ihrer Themen entkleidet und ihrer Wirkung entzogen worden

⁶⁹ Phùng Hu’u~ Phú, He thong chinh tri o Viet Nam nhung nam 1954-1975. Mot so van de nhan thuc ly luan, lich su (Das politische System in Vietnam von 1954 bis 1975. Einige Probleme der theoretischen und historischen Wahrnehmung), in: Trung tam nghien cuu xa hoi va phat trien (Hrsg.), Nghien cuu Viet Nam, Mot so van de lich su kinh te – xa hoi – van hoa, NXB Thê’ Gió’i (Weltverlag), Hanoi 1998, S.66

⁷⁰ ibid., S.67

⁷¹ Hà Đ’ang (Chefredakteur der ZdK, dem theoretischen Organ der KPV), Cái mó’i trong du’. tha?o, in: TCCS (Zeitschrift des Kommunismus), 9/00, in: www.cpv.org.vn/tccs/so18_2k/hd_caimoitrong.html

⁷² Hà Đang (Chefredakteur der ZdK, dem theoretischen Organ der KPV), Cái mó’i trong du’. tha?o, in: TCCS (Zeitschrift des Kommunismus), 9/00, in: www.cpv.org.vn/tccs/so18_2k/hd_caimoitrong.html

⁷³ AP, 27.12.00

sind. Im selben Jahr (2000), als über zwanzigtausend Häftlinge amnestiert wurden - die meisten davon aufgrund gewöhnlicher Straftaten verurteilt - gab es zumindest zwei Versuche, Eingaben hinsichtlich Korruptionsbeschwerden zu erlangen, sowohl in Hanoi als auch in Saigon. Jedes Mal wurden Themen der örtlichen Korruption auf unterer Partei- und Verwaltungsebene angesprochen, ob wegen Wahlmanipulationen in Nam Dinh oder Korruption in Dong Thap.⁷⁴

Eines der Hauptmittel gegen jede Form der Diskursausweitung ist nach wie vor das Dekret über Verhaftungen 31/CP von 1997 (willkürliche Verhaftung im Falle einer Gefahr für die nationale Sicherheit). Trotz einer von mehreren prominenten Dissidenten unterzeichneten Eingabe ans Parlament (Nationalversammlung) im Mai 2000 zur Aufhebung des Dekrets besteht dies weiterhin und wird es auch in Zukunft. Daher die Frage: Kann der Diskurs unterlaufen werden? Und wenn, in welchen Bereichen ist dies für die Bevölkerung interessant? Bui Ngoc Tans „Geschichte, im Jahre 2000 erzählt“, über seine Erfahrungen in nordvietnamesischen Gefängnissen von 1968 bis 1973, war das einzige Buch, das im Jahr 2000 verboten wurde. Dennoch ist eine Manuskriptkopie auch jetzt noch leicht zu bekommen, so daß sich die Überlegung aufdrängt, es werde ausschließlich angeboten, um die Empfänger gesondert im Auge zu behalten.

Schluß

Die Diskussion des künstlerischen Umfelds – da es die Künstler waren, deren Vorstellungen und Ideen bei den Gesprächen im Sommer 2000 sich als die ungezwungeneren und authentischeren erwiesen, was sich insbesondere aus der Politisierung des Arbeitsumfelds ergibt – hat einen Gedanken Herbert Marcuses zur Verbindung zwischen Klassenbewußtsein und Kunstwerk bestätigt: „Kunst kann tatsächlich zu einer Waffe im Klassenkampf werden, indem sie Veränderungen des herrschenden Bewußtseins bewirkt. Aber die Fälle, in denen eine durchsichtige Wechselbeziehung zwischen dem jeweiligen Klassenbewußtsein und dem Kunstwerk besteht, sind äußerst selten.“⁷⁵ Gleichzeitig hat sich gezeigt, daß es den idealisierten Diskursteilnehmer, der in der Lage ist, die Konsequenzen seiner Handlung, die er aus sittlichen Prinzipien ableitet, nicht nur zu tragen, sondern daß ihm dieses Tragen aufgrund staatlicher Reaktionen nicht zum Verhängnis werde, noch nicht gibt, und daß daher Karl-Otto Apels „Perspektive der Verantwortungsethik, die sich aus dem Problem der realitäts- und geschichtsbezogenen Anwendung der universalistischen Prinzipienethik ergibt“⁷⁶, in diesem Umfeld erst dann entwickelt wird, wenn über die Bewußtwerdung des eigenen selbstreferentiellen Diskurssystems inklusive der jeweiligen Traditionen des persönlichen Arbeits- und Lebensumfelds hinaus ein weiterer Schritt erfolgt, der eine Verknüpfung dieser Systeme ermöglicht, einen generellen Kommunikationsaustausch zwischen denselben erzeugt und somit zur Ausweitung jener derzeit noch auf kleine Gruppen beschränkten Überlegungen führt.

Welche Rolle genau dem Künstler hierbei zukommt, ist noch offen und kann selbstverständlich nicht präskriptiv festgelegt werden – es sei denn, man behandelte dieses Problem im Rahmen politischer Ideologie. Insbesondere die Funktion des Staates als Zwi-

⁷⁴ Vietnam: Human Rights Developments, in: www.hrw.org/wr2k1/asia/vietnam.html

⁷⁵ Marcuse, Herbert, Konterrevolution und Revolte, Suhrkamp, Frankfurt 1973, S.145

⁷⁶ Apel, Karl-Otto, Diskurs und Verantwortung, Das Problem des Übergangs zur postkonventionellen Moral, Suhrkamp, Frankfurt 1988, S.368

schenglied zwischen Künstlern und Gesellschaft ist nach wie vor strittig. Wie wir wissen, hängt auch in nichtsozialistischen Ländern das Prestige und noch mehr der Erfolg eines Künstler in überragender Weise von seiner Einbindung in künstlerische Organisationen ab, die ihm und seinen Arbeiten manche Türe öffnen und ihn sozusagen ‘gesellschaftsfähig’ machen können. Selbst in den westlichen Industrieländern, wo der Kunstdiskurs sich eher an Modeerscheinungen als an politischen Vorgaben orientiert, wird hin und wieder nach staatlicher Intervention verlangt, um einen Künstler vor der Gesellschaft zu retten, die sein Werk ablehnt oder nicht versteht. Hier zeigt sich mitunter die gegenläufige Entwicklung hin zum Verlangen vollständiger Subvention des Künstlers, um sich in Ruhe seinem Werke widmen zu können.⁷⁷ Die Gefahr, somit zum ausgestellten ‘Staatskünstler’ zu werden, liegt auf der Hand – ebenso die Ansicht, sich nicht einbinden lassen, bedeute Opposition. Man glaubt, den Staat soweit aus der Kunst herausgedrängt zu haben, daß man ihn mittlerweile wieder hereinholen und ihm eine Vermittlerrolle zubilligen könne. In Vietnam ist dieses Verständnis von Staat und Kunst jedoch bereits politisch abgesegnet, und der staatliche Eingriff ist nie uninteressiert, kann es nicht sein, da eine Verlagerung von Kunstwerken in Museen hier sehr wohl staatliche Unterstützung bedeutet, in nichtsozialistischen Staaten hingegen beizeiten den Effekt der Abschiebung ins institutionalisierte Kunstexil bedeutet, da man die Werke der Öffentlichkeit entzieht und sie den wenigen interessierten Museumsbesuchern zugänglich macht.⁷⁸ ‘Fachidioten unter sich’, könnte man sagen, denn natürlich spielt die Überlegung eine Rolle, daß nur ein bescheidener Teil der ‘Öffentlichkeit’ überhaupt weiß, welche Museen sich in der Umgebung befinden, und sollte man den Weg dorthin finden, dann meist, um zu überprüfen, ob die ausgestellten Werke auch richtig im Katalog verzeichnet sind.

Staatliche sanktionierte Kunst wird zwar auch in Vietnam an verschiedenen Stellen immer wieder unterlaufen, bleibt jedoch sichtbarer Hauptkonsumgegenstand. Dasselbe gilt für die Literatur, denn was verboten ist, bekommt nur derjenige zu sehen, der sich ohnehin dafür interessiert und sich auf die Suche macht. John Bergers Satz, daß die Publizität aus der Konsumierung ein Substitut der Demokratie macht⁷⁹, ist angesichts der für vietnamesische Künstler und Intellektuelle täglich erfahrbaren Diskursverkalkungen und –verstopfungen eine klare Aufforderung, sich einer Vielfalt hinzugeben, die sich nicht durch vorgeschriebene Einheit dominieren läßt. Wie u.a. die besprochenen Debatten während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gezeigt haben, hat sich auch der sozialistische Realismus erst langsam als Teil der politischen Kampferfahrung (u.a. gegen Frankreich) herausgebildet. Doch die festgezurrten Diskursbänder der Nachkriegszeit strangulierten genau dort, wo sie ihre Elastizität am meisten gefragt war. Diese Erfahrung haben nicht nur die Vietnamesen gemacht: David Siqueiros, seines Zeichens überzeugter Marxist, sagte bereits 1955 in einem Vortrag in Moskau, “[f]ormidable fut Raphaël mais détestables les raphaëlistes qui lui succédèrent”.⁸⁰ Als das von Truong Chinh ausgearbeitete Manifest der KPV zur Kunst und Literatur umgesetzt wurde, bedeutete dies fast das Ende jeglicher kreativer Arbeit. Als sich die Szene in den frühen Neunzigern sichtbar lockerte, wurde der vormalige Inbegriff korrekter künstlerischer

⁷⁷ Heinich, Nathalie, *L’État face à l’art contemporain*, in: *Art contemporain et pluralisme: nouvelles perspectives: Artifices*, Colloque sur l’art contemporain, L’Harmattan, Paris 1999, S.191

⁷⁸ Zu Fragen des Verhältnisses von Öffentlichkeit und Museum, siehe: Haskell, Francis, *The Ephemeral Museum*, Yale UP, New Haven 2000

⁷⁹ Berger, John, *Ways of Seeing*, Penguin, London 1972, S.149

⁸⁰ Siqueiros, David, *Lettre ouverte aux peintres, sculpteurs et graveurs soviétiques*, 1955, in: Harrison, Charles & Wood, Paul (Hrsg.), *Art en théorie, 1900-1990*, Hazan, Paris 1997, S.742

Tugend schnell zum Schimpfwort: "Soldaten malen" (ve~ bô. dô.i) charakterisierte nunmehr die Schwäche der Anstandslosigkeit.

Daß die Teilnehmer peripherer Diskurse nicht nur mit dem Problem des Zugangs zu Mitteln der Verbreitung oder Medien der Diffusion im weitesten Sinne - hierzu zählt u.a. auch die Erlaubnis zu Vorträgen, welche die eigene Kunsttradition kritisch beleuchten - konfrontiert sind, sondern sich ebenfalls in beständigem Austausch über die eigene Betrachtungsweise, Arbeitslogik und Produktionsmechanismen befinden, bedeutet, daß es selbstredend keine apolitischen, neutralen oder von Erscheinungen des Entzugs bestimmten Formen der Auseinandersetzung über den eigenen Beruf geben kann, womit gesagt ist, daß im Falle der vietnamesischen Gegenwartskunst allein das Vorhandensein diffuser Vorgaben seitens des Staates (d.h. seitens der Partei) jede Aktion, jedes Werk innerhalb, außerhalb oder neben einen politischen Bezugsrahmen stellt, der mitunter nichtkanonisierter Art ist, weshalb sogar ein an sich banales Ereignis wie eine Fotoausstellung mit Bildern aus dem alltäglichen Leben keine rein ontologischen Aussagen trifft, sondern strategische Implikationen mit sich führt, die auf Fragen des politischen Diskurses zielen: Sind diese Bilder, wie im Sommer 2000 in einer Ausstellung zu sehen, in fahlem, düsterem Lichte gehalten, so erscheint am anderen Ende der Wahrnehmungspirale keine ästhetische Auseinandersetzung über fotografische Darstellungsformen, sondern eine politische Reaktion, welche die Aufweichung des Klischees vom 'Land des Lächelns' moniert und sich um die Negierung jener Außenwirkung simplifizierter Erscheinungsvorgaben (d.h. der staatlich geförderten Illusion eines selbstzufriedenen, immer freundlichen Fleckchen Erdes) sorgt und somit die Wahrnehmungspsychologie künstlerischen Gestaltens schlichtweg ignoriert. Anders ausgedrückt: Steht in der abendländischen Kunstgeschichte der Neid der Götter für die Bedrohung des vollkommenen Kunstwerks durch diejenigen, welche nachzuahmen als Frevel gehandelt wurde (Vasari berichtet, daß am Epitaph des Giulio Romano zu lesen sei: "Ergrimmt, daß ein Sterblicher seinen Geschöpfen Atem einzuflößen vermag, daß die Bauten eines Sterblichen denen des Himmels gleichkamen, entrafte Jupiter den Künstler von der Erde"⁸¹), so stünde in diesem Falle die Rache der Wächter, jener 'Raffaeliten' Siqueiros', für den Ausschluß ungebundener Expressivität durch diejenigen, deren Empfinden für Zulässigkeit sich selten jenseits deifizierter Normvorstellungen bewegt.

Eine der Hauptschwierigkeiten vietnamesischer Gegenwartskünstler besteht in der Kommunikation mit dem Publikum. Anders als in nichtsozialistischen Staaten, wo dieses Problem in erster Linie aus Fragen des Marktzugangs bzw. der Vermarktung, d.h. Beziehungen zu Kunsthändlern, Galeristen, Mäzenen, Verbänden, Museen usw. besteht, haben wir es hier jenseits staatlicher Intervention mit rein strukturellen Aspekten zu tun. Um dies zu erläutern, sei daran erinnert, daß der Durchschnittskunstkonsument nur das sieht/erkennt, was er weiß/kennt. Für den Künstler bedeutet dies einen Verlaß auf bestehende Interpretationsmuster, die ihm z.B. bei allegorischen Verfahren zum Vorteil gereichen. Wenn Vermeers "Malkunst" ein Mädchen mit den Attributen der Klio darstellt, so wird die dargestellte Figur unabhängig von ihrer (direkten) Personifikation mit der Geschichtsmuse in Verbindung gebracht. Der Künstler weiß das und kann dadurch bestimmte eindeutige Aussagen treffen. Der Kodex festgelegter Attribute mag sich ändern (etwa die Christianisierung antiker Gottheiten, bei denen die Darstellungsform 'klassisch', der Inhalt jedoch christlich ist), doch ist der Mann mit dem Hammer in der

⁸¹ zit. nach: Kris, Ernst & Kurz, Otto, Die Legende vom Künstler, Ein geschichtlicher Versuch, Suhrkamp, Frankfurt 1995, S.115

'sozialistischen' Kunst⁸² nahezu ausschließlich ein Arbeiter im Sinne eines Vertreters seiner Klasse. Selbst wenn er lesend dargestellt wird, reicht der Arbeitsanzug, ihn als sich bildender Arbeiter, nicht jedoch etwas anderes auszumachen. Da nun dasjenige, was man weiß/kennt, in der Regel durch die Erziehung bestimmt wird - abgesehen von Fällen, bei denen der Einzelne sich von den Lehrinhalten des Schulsystems befreien und diese überwinden kann - übt die Etablierung eines Kunstkanons bzw. einzelner allgemeingültiger Regeln einen nachhaltigen Einfluß auf das zu vermittelnde Wissen aus. Daß diese Art der Vermittlung sich im späteren Leben fortsetzt, versteht sich von selbst. Erziehungsanstalten legen hier allenfalls einen Grundstein. Fällt dieser Kunstkanon weg, 'weiß man nichts mehr' und kann hinsichtlich der eigenen Kunstwahrnehmung sowie -auffassung nicht mehr eigenständig handeln, da man keine Maßstäbe hat. Hier ist noch nicht die Rede von der bewußten Überwindung dieser Maßstäbe, sondern vom ursprünglichen Verlust derselben. Das Ergebnis ist nahezu ausschließlich Überforderung, insbesondere durch moderne oder gar Gegenwartskunst, die rasch als Zumutung empfunden wird, da sie so viel voraussetzt und gleichzeitig bewußt außer acht läßt. Wie am Beispiel Frankreichs kurz besprochen, zeichnen sich mittlerweile sogar Tendenzen des Verlangens nach staatlicher Intervention zwecks Vermittlung des Kunstwerks ab. Wie prekär derartige Forderungen sind, läßt sich daran ablesen, daß der Staat Eigeninteressen besitzt und diese durch Einsatz enormer Ressourcen durchzusetzen in der Lage ist. Nicht nur Anstößiges, auch Schwieriges oder Ungewohntes kann ohne weiteres ins Museum weggeschlossen werden, um es pro forma zu kanonisieren, tatsächlich jedoch der Öffentlichkeit zu entziehen, so wie beizeiten die Überdeutlichkeit gewisser Mahnmale dem Impuls des Vergessens entspringt.⁸³ Demnach wäre die unbedarfte Frage nach dem Sinn eines vietnamesischen Gegenwartskunstwerks (wie beispielsweise das Ankleben von Nudeln auf gemalte Ölflächen)⁸⁴ eine Zurschaustellung der Grenze bewußt akzeptierter Kunstformen sowie die gleichzeitige Forderung, einordnen zu können, d.h. das Verlangen nach rein funktionalistischen Kunstformen. Wie soll sich der Künstler auf die Öffentlichkeit beziehen, sie 'bereichern' oder anregen, wenn er kaum Einfluß auf die Formen akzeptierter Kunstgestaltung hat?, selbst wenn diese Formen die Absenz der Form bedeuteten? Das Problem des Sehens, was man weiß - es bleibt bestehen; dessen, was man beigebracht bekommen hat, was man hinzunehmen bereit ist. An dieser Stelle verläßt die Kunstproduktion im heutigen Vietnam den politischen Diskurs der Gegenwart und berührt eine 'ewige Frage', da die Akzeptanz des Ungewohnten, Irritierenden (so wie Spaghetti auf Ölbildern) auf die Bewußtseinsstruktur des Betrachters zielt. Wie wesentlich dieser Punkt ist, verdeutlicht die jeweils als 'revolutionär' empfundene Infragestellung fester, althergebrachter Normen, welche gleichzeitig jedoch rückwirkend banal wirkt, so etwa die Vase des Euthymides (Einführung der perspektivischen Verkürzung) aus dem späten sechsten vorchristlichen Jahrhundert oder die Fresken des Giotto di Bondone (Überwindung der mittelalterlichen symbolhaften Darstellungsweise). Kurz, solange weder eine Veränderung (nicht mehr ganz) fester Kunstauffassungen im heutigen Vietnam mehr Durchsetzungsvermögen entwickelt, um dem Anderen, Neuartigen, Ungewohnten Raum zu verschaffen, noch gar der Kanon der ostasiatischen apolitischen Kunsttradition infrage gestellt wird, so daß sie nicht mehr als verbindlich fungiert, kann kaum davon ausgegangen werden, daß vietnamesische Künstler

⁸² Nicht, daß es etwas derartiges wirklich gebe, doch gereicht den meisten sozialistischen Ländern die sowjetische Kodifizierung des sozialistischen Realismus zum Vorbild künstlerischer Darstellungsweisen

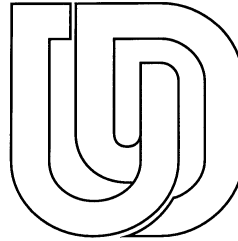
⁸³ Vgl.: Young, James, *The Texture of Memory, Holocaust Memorials and Meaning*, Yale UP, New Haven 1993, S.5

⁸⁴ So in einer Ausstellung junger Künstler in Hanoi im Sommer 2000; der Name des Betreffenden muß hier nicht unbedingt erwähnt werden

entscheidende Impulse für ihre Kollegen in anderen Ländern liefern können. Dennoch haben die Gespräche gezeigt, daß die Diskussionen hierüber bereits im Gange sind. Mit jeder Aktion, jeder Ausstellung wird ein Stück mehr Freiraum erkämpft und der Einflußbereich des Staates zurückgedrängt, da sich auch hier die Auffassung, daß Kunst nicht ausschließlich 'um des Lebens willen' zu existieren habe, durchsetzt.



Institut für Ostasienwissenschaften
Institute for East Asian Studies



**Gerhard
Mercator
Universität
Duisburg**

Discourses on Political Reform and Democratization in East and Southeast Asia in the Light of New Processes of Regional Community Building

Papers marked * can be called up on the Internet.

- No. 1 / 2000* C. Derichs, Th. Heberer
Politische Reform- und Demokratisierungsdiskurse im Lichte neuer Prozesse
regionaler Gemeinschaftsbildung.
Discourses on Political Reform and Democratization in East and Southeast
Asia in the Light of New Processes of Regional Community-Building.
- No. 2 / 2000* P. Ferdinand
Democratization, Good Governance and Good Government in Asia
- No. 3 / 2000* K. Yu
Toward an Incremental Democracy and Governance: Chinese Theories and As-
sessment Criteria
- No. 4 / 2000* C. Derichs
Die janusköpfige Islamisierung Malaysias
- No. 5 / 2001* D. Guerrero
Regionalisms and Alternative Regionalisms in Asia and the Pacific Basin
- No. 6 / 2001* B.-K. Kim
Die Rolle der Civil Society für die Konsolidierung der Demokratie in Südkorea
- No. 7 / 2001* N. Narang
Considerations on Asian Values & Western Democracy. For a better Khmer
Society

K. Neou, J.C. Gallup
How to promote Democracy in the ASEAN Region. The Cambodian Example
- No. 8 / 2001* L. Du
Vervollkommnung der "sozialistischen Demokratie chinesischer Prägung"
- No. 9 / 2001* Th. Heberer
Korruption als globales Phänomen und seine Ausprägungen in Ostasien. Kor-
ruption und Korruptionsdiskurse

- No. 10 / 2001* C. Derichs
Looking for Clues: Malaysian Suggestions for Political Change
- No. 11 / 2001* N. Sausmikat
Demokratisierungsdiskurse unter Intellektuellen in der VR China 2000. Der schwere Weg der Emanzipation vom ‚Hu Yaobang-Phänomen‘
- No. 12 / 2001* THAI Thi Ngoc Du
Governance and Participation in Vietnam
- No. 13 / 2001* P. Raszelenberg
Das Diskursumfeld vietnamesischer Künstler und Intellektueller
- No. 14 / 2001* Shamsul A.B.
Why is Malaysia not disintegrating? Islam, the Economy and Politics in Multiethnic Malaysia